

"La fotografía de prensa representa hoy un importante factor en el trabajo periodístico, particularmente por ser tan popular entre los más amplios sectores de la población. Ocupa un lugar no menos importante entre los campos de la fotografía, y representa una de las más poderosas tendencias."

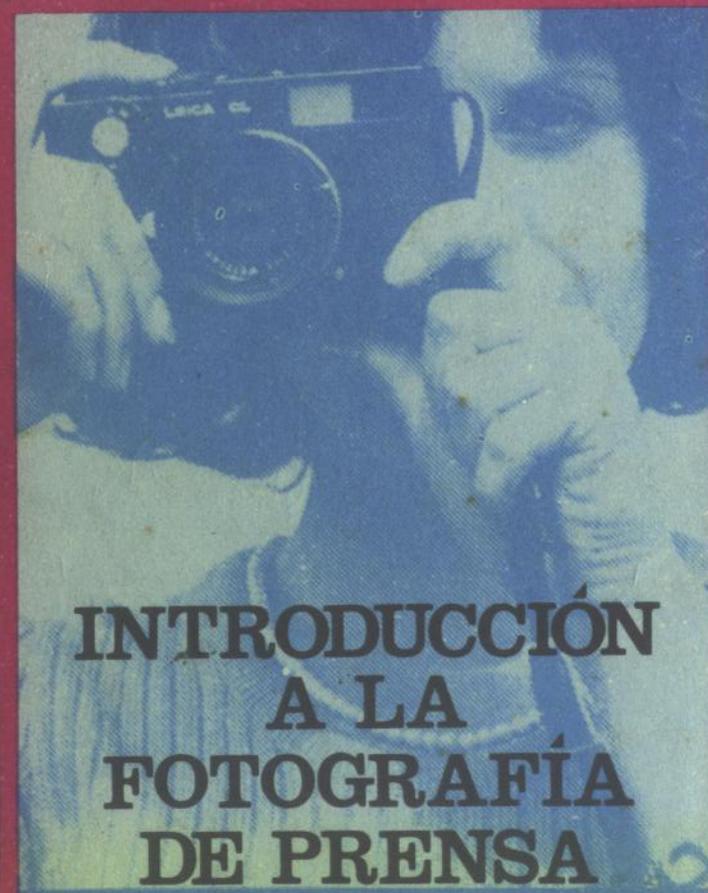
Así expresa el autor la necesidad de profundizar en el estudio de la fotografía de prensa, lo cual inicia con *Introducción a la fotografía de prensa*.

Se tratan en varios capítulos aspectos tan interesantes como las características de la fotografía que determinan su utilidad para fines periodísticos, las obligaciones que emanan de la veracidad de la fotografía, los equipos técnicos que se utilizan, las cualidades del fotoreportero y la perspectiva de la fotografía de prensa entre otros.

Petr Tausk deja abiertas las puertas para que el lector pueda profundizar en este campo de una forma exhaustiva y llegar a complementar la práctica con las necesarias consideraciones teóricas. Otras obras de este autor, como *Historia de la fotografía en el siglo XX*, apoyan este esfuerzo.

INTRODUCCIÓN A LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA PETR TAUSK

23-42
S. 1



INTRODUCCIÓN A LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

PETR TAUSK

TRADUCCIÓN DE LA VERSIÓN EN INGLÉS: Frank Ibáñez
EDICIÓN: Zeila Robert Lora
DISEÑO: Marta Mosquera
EMPLANE: Ricardo Martínez

L-2342 Cj1
DN \$8.00
22/07/02
RA-1523

© Organización Internacional de Periodistas, 1976
© Sobre la presente edición:
Editorial Oriente, 1984

EDITORIAL ORIENTE
José Antonio Saco N° 356, Santiago de Cuba

ÍNDICE

Prefacio	5
1. Características de la fotografía que determinan su utilidad para fines periodísticos	6
1.1. Naturaleza documental de la fotografía y su potencial para fines informativos	8
1.2. Brevidad de la técnica fotográfica y sus implicaciones con respecto a la prensa	11
1.3. Diferencias entre la fotografía en blanco y negro y la fotografía en colores en relación con las necesidades y requerimientos del periodismo	13
1.4. Obligaciones éticas que emanan de la veracidad de la fotografía	14
1.5. Ventajas de la reproducción en la fotografía de prensa	19
2. Equipos técnicos para la fotografía de prensa	22
2.1. Cámaras de formato pequeño	24
2.2. Cámaras de formato mediano	28
2.3. Cámaras de formato grande	31
2.4. Equipos de fotografía instantánea de relámpago (flash)	34
2.5. Principios imperativos en la selección de los equipos que debe manejar el fotorreportero	35
2.6. Equipos para el laboratorio de la fotografía de prensa	37
3. Desarrollo de la fotografía de prensa	39
3.1. Desarrollo de la fotografía de prensa desde los primeros intentos informativos hasta el advenimiento de la reproducción fotográfica de medio tono para fines periodísticos	41
3.2. Desarrollo de la fotografía de prensa desde las primeras reproducciones en medio tono en los periódicos, hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial	44
3.3. Desarrollo de la fotografía de prensa a partir del comienzo de la Segunda Guerra Mundial	51
4. Géneros principales de la fotografía de prensa	62
4.1. La fotografía viva	62
4.2. El retrato	64
4.3. Paisajes	67
4.4. Arquitectura	69

4.5. Estudio de la naturaleza	71
4.6. La foto fija	72
4.7. La cámara nos cuenta una historia	73
5. Usos diferentes de la fotografía de prensa	75
5.1. Los diarios y la fotografía de prensa	75
5.2. Las revistas, publicaciones periódicas y la fotografía de prensa	77
5.3. El libro y la fotografía de prensa	81
5.4. Las exhibiciones y la fotografía de prensa	85
6. El fotorreportero. Sus cualidades personales y el espíritu colectivo	86
7. Conclusión, o la perspectiva para la fotografía de prensa	90
Bibliografía	93

PREFACIO

La fotografía de prensa representa hoy un importante factor en el trabajo periodístico, particularmente por ser tan popular entre los más amplios sectores de la población. Ocupa un lugar no menos importante entre los campos de la fotografía, y representa una de las más poderosas tendencias. Todo esto es razón suficiente en sí para dar una mirada más de cerca a toda la disciplina de la fotografía de prensa.

La comprensión de la esencia de la fotografía de prensa requiere un estudio desde diversos puntos de vista. Este enfoque —de tan variadas motivaciones— ha sido tenido en cuenta al dividir el material de este libro en varios capítulos.

La palabra Introducción en el título de este libro es intencionadamente literal ya que hay suficiente material y demasiado conocimiento disponible hoy, que prácticamente con cada capítulo en sí, si fuera tratado en una forma exhaustiva, podría llenarse un libro completo. El propósito de esta Introducción a la fotografía de prensa, por lo tanto, es principalmente delinear los aspectos individuales del problema de forma tal, que despierte en el lector un interés en complementar la práctica con consideraciones teóricas. Si este libro proporciona el ímpetu para superiores y más profundos estudios de diferentes problemas que podrían particularmente interesar al lector, entonces habrá cumplido su principal tarea.

PETR TAUSK
Praga, octubre de 1975

1. CARACTERÍSTICAS DE LA FOTOGRAFÍA QUE DETERMINAN SU UTILIDAD PARA FINES PERIODÍSTICOS

En nuestra sociedad actual la fotografía ha encontrado muchos y muy variados medios de utilización. Entre los más importantes se encuentra su uso para los propósitos de la prensa. Una de las características de la vida moderna es que una persona es diariamente bombardeada con una gran cantidad de nueva información. La mayoría de ésta —cerca del 80 por ciento— según los estimados de los expertos, se percibe visualmente. A diferencia del texto escrito, la información pictórica tiene un impacto más directo y usualmente requiere menos tiempo recibir su mensaje que en el texto escrito. Ésta es una de las más importantes razones por la que la fotografía ha adquirido tanta popularidad. Pero como una introducción a los problemas de la fotografía de prensa, debemos familiarizarnos mucho más con este importante medio.

La fotografía puede ser definida en muchas diferentes formas que siempre acentúan las características sobre las cuales hacemos hincapié. Para nuestros fines, que son los de ayudar a comprender su importancia en relación con su aplicación social, resultaría probablemente mejor comenzar con una definición relativamente simple:

“La fotografía es una fiel imagen de la realidad registrada con la ayuda de un proceso físico y físico-químico bajo la consciente dirección del fotógrafo.”

Por el término *imagen* queremos decir la transformación bidimensional de la realidad tridimensional. El adjetivo *fiel* en este caso, es un epíteto constante y directo, ya que él significa que esta relación es llevada a cabo con un máximo de detalle y sin violar la verdadera apariencia de la realidad.

Esta objetividad máxima de la foto está garantizada por el hecho de que la imagen es registrada por lentes en conformidad con las leyes de la óptica. Nosotros obtenemos un registro permanente sobre una superficie sensible sobre la base de un proceso que se lleva a cabo en concordancia con leyes físico-químicas (ambas en cuanto a la creación de una imagen latente, mediante la interrupción de un centro de sensibilidad por la luz al momento de apretar el obturador y su subsecuente proceso en el laboratorio).

El equipo fotográfico es inanimado y por lo tanto el factor decisivo es el hombre cuya inteligencia decide qué fotografiar y cómo ha de hacerse la foto. La realidad es fijada objetivamente en la foto, pero el fotógrafo es responsable de la elección de aquel segmento de la realidad del mundo que él desea representar. En esta elección es necesario tomar en consideración si

la foto brinda o deja de brindar información correcta, en forma tal que sea también efectiva desde el punto de vista estético.

La cuestión de ofrecer información es, por supuesto, la decisiva en el uso de la fotografía en la prensa. Sin embargo, el aspecto estético no puede ser olvidado, ya que una foto que combina ambos elementos atrae la atención del lector muchísimo más.

Hasta hace poco tiempo ha habido largas y extensas discusiones sobre si la fotografía —asumiendo su realización de demanda estética—, puede ser descrita como una disciplina artística. La apreciación ha cambiado de acuerdo al período y a la forma en que el arte era definido. En el pasado reciente, cuando los trabajos abstractos estuvieron en la vanguardia del arte creativo, las principales objeciones vinieron de la teoría de que un trabajo de arte es fundamentalmente la creación de una nueva esencia. El artista fue definido por lo tanto como una persona que crea su propio mundo autónomo. Características similares, sin embargo, fallaron, ya que músicos y otros artistas de la interpretación, tendrían que ser excluidos de la esfera del arte. Fue, y ha sido siempre posible, catalogar una fotografía emocionalmente efectiva como una interpretación personal de la realidad. Si un fotógrafo se encuentra frente a frente a un sujeto interesante, es muy raro que desde una sola y simple posición todo lo que tenga que hacer es llevar la cámara a sus ojos y apretar el obturador para obtener una magnífica foto. Es usualmente necesario buscar y probar diferentes variaciones antes que el autor de la misma quede satisfecho. Uno puede, por lo tanto, estar de acuerdo con Gordon Barber, en que una buena fotografía es más que una fugaz mirada a la realidad, porque es organización de la realidad por un cerebro humano.

En el período del *pop-art*, el cual vino a despertar las tendencias abstractas en el desarrollo del arte, la verdad vuelve a hacerse respetable de nuevo. Varios autores sobresalientes, tales como Rauschenberg, aún declaran que mientras más realidad contenga un trabajo artístico, más valioso será para él. Esta idea de situar el arte sobre una interpretación personal de temas reales está, por supuesto, muy cerca de la fotografía y por lo tanto la cuestión de su evaluación como un medio artístico adquirió un aspecto más favorable. Pero a pesar de esto, en el período de los argumentos precedentes, se introdujo la costumbre de llamar a aquellas fotografías que actuaban más fuertemente sobre la emoción de los observadores que la mera percepción de la información, “fotos creativas”. Esta solución fue básicamente una forma de suministrar a los teóricos del arte, que hasta entonces no habían comprendido la diferencia entre una imagen pintada y otra fotografiada y, por lo tanto, la naturaleza específica de ambos medios, cómo distinguir entre fotos hechas sin otra pretensión

que la información (por ejemplo, una radiografía del pulmón) y fotos con un impacto emocional. En este libro, también, preferimos usar el término "fotografía creativa", en vez de "fotografía artística" aunque no debe haber dudas acerca de la justificación para una apreciación artística.

Lo ideal para fotos que se usen para fines periodísticos es que, además de registrar la información, lo cual es de importancia primordial, puedan ser simultáneamente catalogadas como obras creativas. Pero estos requerimientos no pueden obtenerse siempre, desde luego, aunque hay que admitir que los más estrictos criterios se usan para decidir si una foto es aceptable para su publicación. A fin de analizar mejor todo este problema, permítasenos estudiar más profundamente los aspectos individuales de la definición de la fotografía que mencionamos al comienzo de este capítulo.

1.1. Naturaleza documental de la fotografía y su potencial para fines informativos

El término "documento" cuando es aplicado a la fotografía suena un poco despectivo a los devotos de ésta como arte. Esta reacción resulta en cierto grado algo errónea, pues *para presentar una verdadera descripción gráfica de la realidad, la fotografía está especialmente predeterminada para ser presentada como un documento*. De hecho, debido a la representación artística, el valor informativo implícito en el documento no descarta un impacto más profundo sobre las emociones del observador. Un papel mayormente contributivo en el valor artístico de la fotografía lo desempeña la composición, la cual asegura un balance específico entre los aspectos individuales de la imagen. Los principios de la composición, sin embargo, no pueden ser relacionados como inherentes, pues su rol adquiere significado solamente en combinación con el tipo de información presentada. Esto confirma la validez de la opinión del teórico soviético Yegorov, quien proclama que la función de la composición es presentar las secciones individuales de la foto en forma tal que contribuya generalmente a una comprensión rápida y fácil.

La composición facilita un ámbito para la operación de un número de factores. Primero y ante todo, existe una división de la superficie. Es un hecho establecido que las secciones individuales de una foto no son igualmente efectivas. Por ello, el aspecto más esencial del sujeto—uno que forma el foco de la información—probablemente adquiera mayor prominencia en un área donde la composición es efectiva. Los grandes maestros del Renacimiento encontraron que las secciones más efectivas son aquellas situadas en la llamada "regla de oro". Este concepto viene de la geo-

metría. La "regla de oro" puede definirse como un tipo de división de la línea en la cual la relación entre la parte menor y la mayor guarda proporción en relación con la sección mayor y la línea completa.

Composicionalmente esto significa que el formato de la fotografía puede dividirse, según la regla de oro, con una línea imaginaria a través de este punto. Estos elementos pictóricos situados en una línea atraen el máximo de atención.

Diversas líneas de conexión son así imaginables entre elementos pictóricos individuales llenos de información. Desde el punto de vista de la composición, la forma y dirección de estos acoplamientos realzan el modo particular o efecto. Así, un arreglo vertical genera un sentimiento de dignidad, mientras que una configuración horizontal induce un sentimiento de calma. Los diagonales, en cambio, proveen un efecto dinámico.

No menos importante en la fotografía en blanco y negro es la composición tonal, basada en la distribución de superficies que despliegan diferentes matices en gris (tanto como en blanco y negro) en toda la foto. Lo que resulta importante es no solamente la graduación general, sino también el contraste mutuo entre las superficies claras y oscuras, bordeando una contra la otra. Es este mismo contraste lo que trae a distintos relieves las formas y contornos. Un fotógrafo de experiencia puede controlar el contraste (por ejemplo, usando un filtro mientras toma la fotografía o mediante la selección adecuada de la graduación del papel durante la ampliación). Uno de los factores más importantes de la fotografía en blanco y negro, con referencia a la composición, y sobre todo, la claridad en la presentación de la información, es la armonía de las formas. Este factor comprueba lo correcto de la aseveración de que la composición puede de hecho contribuir a un impacto más efectivo del mensaje que se presenta. Esta unión particular de la fuerza estética y la capacidad para un retrato documental de la realidad, transforma la fotografía en uno de los medios indispensables del periodismo moderno.

En la transmisión de información la naturaleza fundamental de la fotografía tiene un inmenso ámbito de operación. Por su naturaleza gráfica, la fotografía ayuda al lector a construir una imagen más exacta con respecto a la realidad que la mejor descripción verbal posible. Por ejemplo, una fotografía puede decirnos mucho más sobre la apariencia del cuerpo de un automóvil, y presenta en una forma más exacta todas las características principales, mucho mejor y más fácil que un extenso artículo descriptivo. De igual manera debe considerarse el aspecto del tiempo, ya que el lector percibe la fotografía momentáneamente mientras que una

descripción verbal o escrita tomaría por lo menos algunos minutos de lectura.

Debido a la naturaleza documental de la fotografía, ésta puede eficientemente presentar información sobre hechos y realidades a los lectores que por una u otra razón fueron excluidos de la observación directa. Este descubrimiento es de primordial importancia con respecto a las necesidades y requerimientos del periodismo moderno. El hombre de hoy siente una urgente necesidad de conocimiento al cual no tiene acceso por contacto directo, ya sea por falta de tiempo o por cuestiones de distancia geográfica. La sociedad contemporánea despliega también un profundo interés en los acontecimientos políticos en todas partes del mundo. Los días cuando la gente estaba interesada solamente en las cosas de su propio país pertenecen al pasado. El estilo de vida moderno y especialmente las eficientes comunicaciones de hoy han hecho de todo eso una cosa del pasado. La fotografía ofrece información auténtica sobre los países lejanos, no solamente al tiempo en que debido a mayores cambios políticos estos países comienzan a atraer la atención pública, sino también en informes regulares con los que un diario o una revista mantiene a sus lectores debidamente informados sobre los acontecimientos diarios de la vida y la realidad. Así pues, la fotografía amplía los horizontes de millones de lectores a través del mundo. El verdadero valor documental de la fotografía —una cualidad probada por la experiencia una y otra vez—, es pues una garantía de la objetividad y la veracidad de la información.

Una fotografía documental, sin embargo, no está diseñada solamente para aquellos que por una u otra razón fueron excluidos del contacto inmediato con el acontecimiento descrito. Muchas veces la fotografía de prensa presenta una descripción de realidades con la cual todas las secciones de sus lectores están bien familiarizados. Tales fotografías son importantes en el sentido de que ayudan, cuando se reimprimen, a despertar la opinión pública de nuevo sobre acontecimientos cuyo significado no puede pasar por alto. Aún más, tal material fotográfico documental desempeña un papel especialmente significativo en tiempos en que la realidad ha cambiado en apariencia. Así pues, fotografías de un pueblo destruido durante la Segunda Guerra Mundial —gracias a su verdadero valor documental—, no han dejado de ser un medio eficiente para recordar a la humanidad el peligro que representan las políticas de intereses privados que no titubean en envolver a un número de países en desastres similares.

El lector moderno quiere estar informado no sólo sobre las actuales políticas sobre cuestiones y acontecimientos del día y tópicos que interesan a las amplias masas de la sociedad (por ejemplo, deportes), sino

también con respecto a los últimos descubrimientos en el campo de la ciencia. Esta necesidad se refleja bien en el amplio alcance de la fotografía de prensa, que en la actualidad cubre hasta áreas relativamente especializadas de la fotografía.

Combinada con los materiales más sensibles, una cámara moderna es capaz de registrar acciones que debido a su gran velocidad no pueden ser percibidas por el ojo humano. Fotografías documentales facilitan entonces materiales importantes para la investigación científica. Al mismo tiempo, tales fotografías pueden colocar la actividad del científico al alcance de un público más amplio. No menos importantes son las fotos en las que se usan materiales de sensibilidades especiales que facilitan la visión dentro de distintas longitudes de onda que no son normalmente accesibles al ojo humano. Finalmente, existe la posibilidad de combinar la cámara con otros aparatos ópticos, como el microscopio o el telescopio, propiciando la obtención de valiosos documentos para fines concernientes a tópicos científicos.

Todas estas aplicaciones poco usuales de la fotografía, que contribuyen como lo hacen a la extensión de la visión humana, desempeñan un papel importante en la educación de las amplias masas de la población.

1.2. Brevidad de la técnica fotográfica y sus implicaciones con respecto a la prensa

El progreso de la ciencia y la tecnología contemporáneas, ha traído un nuevo grado de sensibilidad a los materiales fotográficos. En condiciones normales de la luz del día, solamente se requiere un corto tiempo de exposición. Así el fotógrafo es capaz de registrar la misma acción repetidamente dentro de muy cortos intervalos. Este aspecto es de una importancia particular para los periodistas que usan esta técnica para asegurarse de que sus series de fotografías estén exentas de rasgos indeseables. Muy frecuentemente la premura del trabajo produce fenómenos que alteran o causan la fusión de dos elementos pictóricos en una sola configuración discordante (por ejemplo, un árbol que nace de la cabeza de una persona en la foto). Esto, desde luego, es el resultado del pequeño tiempo que se necesita para tomar una foto.

Acontecimientos fotografiados por el fotorreportero, muy a menudo necesitan continuo reordenamiento y cambios en la configuración del objetivo. Es por esto que cada foto individual es de hecho única, ya que la imagen captada nos presenta algo distinto a la realidad. Una caracterización muy apta de este problema fue ofrecida por el profesor Otto Steinert, una conocida autoridad de la enseñanza en el campo de la fo-

tografía, quien proclama que "cada momento en el proceso de la toma de una fotografía es en la naturaleza de una motivación autónoma". La veracidad de esta afirmación es quizás más aparente en acciones que ocurren a cierta velocidad donde los cambios inherentes y la configuración en general, producen fenómenos que resultan en interpretaciones contradictorias. Un ejemplo que demuestra esto es una serie de fotos de una pelea de boxeo donde los golpes de los contendientes se siguen uno a otro en una secuencia rápida. En la foto atacante crea la impresión de una ascendencia en el ataque aunque una fracción de segundo más tarde la situación puede cambiar por completo.

Dadas las implicaciones de cambios de sujeto en tiempo y posibilidad de registrar una acción sucesiva, uno está justificado en valorar la capacidad de la fotografía en la toma de fotos en acción instantánea en un muy corto período de tiempo como su segunda cualidad importante (valor documental veraz ante todo), lo que está intrínsecamente relacionado con el fin específico de este medio. En sus publicaciones el doctor Karl Pawek mantiene que a este respecto, la fotografía moderna ha adquirido una nueva dimensión. En particular, Pawek recalca el hecho de que mientras en el pasado, sujetos estáticos (esto es, la celosía decorativa o un objeto artificial), pudieron haber sido fotografiados en cualquier lugar, la fotografía de prensa moderna captando los aspectos dinámicos de la realidad es capaz de hacerlo solamente en un momento particular.

Así como el mismo tópico puede ser enfocado desde diferentes puntos de vista y en realidad demostrar un grado variante de efectividad, los cambios de tiempo también se componen de "momentos más o menos efectivos". Mucho antes de la invención de la fotografía esta cuestión había sido discutida en el libro *Laokoon* de Lessing. Su lógico análisis demostró que la acción es más efectiva una fracción de segundo antes de su culminación. Una foto que capta este momento en particular, dirige entonces la imaginación del observador hacia una visualización de la acción subsiguiente. De lo contrario, si la acción es presentada en su culminación, el observador está ya enterado del resultado final y la foto no impone demanda alguna sobre su imaginación.

Este principio que Lessing propuso primero y antes que todo para la teoría de la escultura, es igualmente aplicable a la fotografía. Uno debe añadir, quizás, que el momento de la culminación de la acción no es menos efectivo, siempre y cuando el observador se vea obligado a visualizar el evento que le precedió de inmediato (por ejemplo, la inolvidable foto de Capa de un miliciano de la Guerra Civil Española que acababa de recibir un balazo). El rol de la interacción entre el observador y la foto para la apreciación de la fotografía, ha sido hábilmente definido por el pintor

alemán Willy Baumeister, quien expresó que la fotografía transforma el dinamismo de la vida en la calma de la forma. La observación, a la vez, trae consigo una transformación de la calma de la forma en una ilusión del dinamismo de la vida.

1.3. Diferencias entre la fotografía en blanco y negro y la fotografía en colores en relación con las necesidades y requerimientos del periodismo

La fotografía en blanco y negro presenta los colores del mundo real en una combinación de blanco, negro y gris. La atención del lector no se distrae por la percepción del color y por ello es capaz de concentrarse en la forma de cada uno de los elementos pictóricos y en sus interrelaciones. Así pues, la fotografía en blanco y negro realza el efecto pictórico cuando se trata de reflejar la imagen de acontecimientos dramáticos. Fue Max Lieberman el que en cierta ocasión expresó que en realidad la pintura es el arte de la omisión. Aunque este capítulo recalca las diferencias entre la pintura y la fotografía, el principio de la omisión parece retener su validez tanto para una disciplina como para la otra, adquiere, desde luego, el correspondiente sentido de diferencia, así como un diferente modo de aplicación en cada una de ellas. La omisión del color en la fotografía, debe verse como un ejemplo específico de la aplicación correcta de este principio en las fotografías donde el aspecto persuasivo de la acción tiene que ser traído a un plano distinguible.

La fotografía en blanco y negro es así mismo más ventajosa en los casos donde la información sobre las formas correspondientes resulta la consideración principal. Así pues, para retratos, esto es, para perfiles, la fotografía en blanco y negro resulta la más apropiada. El mismo principio es aplicable cuando se trata de presentar las imágenes de expresiones y gestos faciales característicos. La foto de una sola forma específica no siempre provee la información completa. Así, la fotografía en blanco y negro puede aclararnos que el sujeto es una manzana. Sin embargo, solamente una fotografía en colores podrá demostrar si la manzana está madura. La conclusión es, que la fotografía en colores representa en cierta manera una etapa más elevada de la realidad documental. En algunos casos la fotografía en colores es de una necesidad tan absoluta, que las revistas que usan material fotográfico ya se dedican a usar fotos en colores solamente. Lo mismo sucede con las revistas de modas, en las que las fotos de la ropa de vestir exigen el uso de los colores para una representación armónica de los estilos y colores, incluso donde se hace necesario que resalten los objetos accesorios. La fotografía en colores ha re-

tografía, quien proclama que "cada momento en el proceso de la toma de una fotografía es en la naturaleza de una motivación autónoma". La veracidad de esta afirmación es quizás más aparente en acciones que ocurren a cierta velocidad donde los cambios inherentes y la configuración en general, producen fenómenos que resultan en interpretaciones contradictorias. Un ejemplo que demuestra esto es una serie de fotos de una pelea de boxeo donde los golpes de los contendientes se siguen uno a otro en una secuencia rápida. En la foto atacante crea la impresión de una ascendencia en el ataque aunque una fracción de segundo más tarde la situación puede cambiar por completo.

Dadas las implicaciones de cambios de sujeto en tiempo y posibilidad de registrar una acción sucesiva, uno está justificado en valorar la capacidad de la fotografía en la toma de fotos en acción instantánea en un muy corto período de tiempo como su segunda cualidad importante (valor documental veraz ante todo), lo que está intrínsecamente relacionado con el fin específico de este medio. En sus publicaciones el doctor Karl Pawek mantiene que a este respecto, la fotografía moderna ha adquirido una nueva dimensión. En particular, Pawek recalca el hecho de que mientras en el pasado, sujetos estáticos (esto es, la celosía decorativa o un objeto artificial), pudieron haber sido fotografiados en cualquier lugar, la fotografía de prensa moderna captando los aspectos dinámicos de la realidad es capaz de hacerlo solamente en un momento particular.

Así como el mismo tópico puede ser enfocado desde diferentes puntos de vista y en realidad demostrar un grado variante de efectividad, los cambios de tiempo también se componen de "momentos más o menos efectivos". Mucho antes de la invención de la fotografía esta cuestión había sido discutida en el libro *Laokoon* de Lessing. Su lógico análisis demostró que la acción es más efectiva una fracción de segundo antes de su culminación. Una foto que capta este momento en particular, dirige entonces la imaginación del observador hacia una visualización de la acción subsiguiente. De lo contrario, si la acción es presentada en su culminación, el observador está ya enterado del resultado final y la foto no impone demanda alguna sobre su imaginación.

Este principio que Lessing propuso primero y antes que todo para la teoría de la escultura, es igualmente aplicable a la fotografía. Uno debe añadir, quizás, que el momento de la culminación de la acción no es menos efectivo, siempre y cuando el observador se vea obligado a visualizar el evento que le precedió de inmediato (por ejemplo, la inolvidable foto de Capa de un miliciano de la Guerra Civil Española que acababa de recibir un balazo). El rol de la interacción entre el observador y la foto para la apreciación de la fotografía, ha sido hábilmente definido por el pintor

alemán Willy Baumeister, quien expresó que la fotografía transforma el dinamismo de la vida en la calma de la forma. La observación, a la vez, trae consigo una transformación de la calma de la forma en una ilusión del dinamismo de la vida.

1.3. Diferencias entre la fotografía en blanco y negro y la fotografía en colores en relación con las necesidades y requerimientos del periodismo

La fotografía en blanco y negro presenta los colores del mundo real en una combinación de blanco, negro y gris. La atención del lector no se distrae por la percepción del color y por ello es capaz de concentrarse en la forma de cada uno de los elementos pictóricos y en sus interrelaciones. Así pues, la fotografía en blanco y negro realza el efecto pictórico cuando se trata de reflejar la imagen de acontecimientos dramáticos. Fue Max Lieberman el que en cierta ocasión expresó que en realidad la pintura es el arte de la omisión. Aunque este capítulo recalca las diferencias entre la pintura y la fotografía, el principio de la omisión parece retener su validez tanto para una disciplina como para la otra, adquiere, desde luego, el correspondiente sentido de diferencia, así como un diferente modo de aplicación en cada una de ellas. La omisión del color en la fotografía, debe verse como un ejemplo específico de la aplicación correcta de este principio en las fotografías donde el aspecto persuasivo de la acción tiene que ser traído a un plano distinguible.

La fotografía en blanco y negro es así mismo más ventajosa en los casos donde la información sobre las formas correspondientes resulta la consideración principal. Así pues, para retratos, esto es, para perfiles, la fotografía en blanco y negro resulta la más apropiada. El mismo principio es aplicable cuando se trata de presentar las imágenes de expresiones y gestos faciales característicos. La foto de una sola forma específica no siempre provee la información completa. Así, la fotografía en blanco y negro puede aclararnos que el sujeto es una manzana. Sin embargo, solamente una fotografía en colores podrá demostrar si la manzana está madura. La conclusión es, que la fotografía en colores representa en cierta manera una etapa más elevada de la realidad documental. En algunos casos la fotografía en colores es de una necesidad tan absoluta, que las revistas que usan material fotográfico ya se dedican a usar fotos en colores solamente. Lo mismo sucede con las revistas de modas, en las que las fotos de la ropa de vestir exigen el uso de los colores para una representación armónica de los estilos y colores, incluso donde se hace necesario que resalten los objetos accesorios. La fotografía en colores ha re-

sar de que la mayoría de las personas populares están conscientes del papel significativo que la fotografía desempeña en la publicidad y en la luz pública, estas personas a menudo se inclinan a mirar a los *fotorreporteros errantes* como intrusos, entrometidos, para los cuales no tienen interés alguno en posar.

En algunos países los directores de periódicos están bien convencidos del hecho de que la circulación, y por ende la venta de una revista, está básicamente determinada por la originalidad de su contenido. Un público que prefiere fotografías que detallan la vida privada de celebridades y personas de renombre, naturalmente está ansioso de otras sensaciones. Lamentablemente, no todos los fotógrafos se mantienen dentro de los marcos que imponen las limitaciones del buen gusto, de la compasión y el código no escrito sobre el entendimiento de los sufrimientos humanos de otros. En uno de sus estudios, el teórico alemán Kempe, recuerda el famoso escándalo causado por dos fotógrafos cuya búsqueda de emociones espeluznantes los llevó a penetrar en un mortuorio donde fotografiaron el cuerpo inerte de Bismark. Hoy, tal falta de respeto no es del todo excepcional. Un sinnúmero de fotos que comprueban el desmedido instinto por atraer la atención del espectador a todo costo, se incluyó en una serie de fotos que se mostraron en la "Exhibición Mundial de Fotografías -¿Qué es el Hombre?", recogidas por Karl Pawek. Esto produjo acaloradas discusiones en las que el doctor Pawek defendió el derecho de la fotografía a retratar cualquier situación de la vida real sin interferencia de parte del fotógrafo. Esto es aplicable, primero y antes que todo a fotografías de escenas drásticas que causan considerable crítica de parte del público. Otras voces que se levantaron en defensa de la exhibición, recalcaron que al fotógrafo difícilmente se le puede culpar por el hecho de que su cámara capte la violencia de nuestra era. Los fotorreporteros estarán interesados en saber que algunos de estos provocativos comentarios fueron publicados en forma de libro.

Nadie podría discutir el derecho del fotorreportero a fotografiar acontecimientos drásticos. De hecho, ésta es muy a menudo su obligación moral. Lo importante en esto es la forma en que el fotógrafo enfoque su tema. Si su labor es motivada por el deseo de una fama de poca duración, obtenida a través de la representación de algo atrevido o tal vez por el deseo de aumentar su cuenta bancaria, entonces la crítica está bien justificada. Lo contrario sería positivo si el interés apasionado del fotógrafo por presentar a los pobres y los afligidos, reflejen su intención de llamar la atención pública y despertar la condolencia y el apoyo o produce una nota alarmante frente a la brutalidad fácilmente aceptada. El ángulo captado por el fotógrafo resulta aparente a simple vista para el

lector sensible. Un ejemplo vivo de fotografía éticamente justificada es el trabajo de Margaret Bourke-White, la que después de la derrota final del fascismo abrió los ojos del mundo hacia los horrores de los campos de concentración en Alemania. Similarmente, los *close-ups* de la piel y de las heridas aún no cicatrizadas de las víctimas de Hiroshima y Nagasaki (fotografiadas por Teruaki Tomatsu, de Japón) representan una seria señal de alarma sobre todas las políticas que no tiendan a evitar que se recurra de nuevo a las armas nucleares. Gracias a su veracidad única, la fotografía parece estar aptamente diseñada para mensajes dirigidos al hombre y a la humanidad.

A pesar de que las fotografías que representan la vida y las costumbres de tierras extranjeras, pueblos o regiones etnográficas, permiten una fácil identificación de los individuos, el fotógrafo no está realmente interesado en esta gente, porque para él, éstos demuestran la acción que él considera tan típica. La cuestión teórica a discutir es si el fotógrafo está justificado al usar fotos de este tipo para su publicación sin el consentimiento de los interesados. La naturaleza académica de esta cuestión está confirmada por el número insignificante de quejas. Un fotorreportero, sin embargo, no debe olvidar nunca las posibles consecuencias de una publicación descuidada de este tipo de material.

La cuestión de la identidad presenta un problema considerable en lo que concierne al desnudo en la fotografía. Como regla, este tema estaba fuera del campo de la fotografía de prensa. Hoy, sin embargo, el desnudo está convirtiéndose en una característica común en las portadas de semanarios gráficos, especialmente durante los meses de verano. Problemas de este tipo, son, por ello, muy candentes.

La pintura del desnudo facilita al artista una oportunidad para presentar su propio concepto de la belleza ideal del cuerpo humano. Trabajando con un modelo vivo el pintor transforma la realidad en una expresión de belleza como la ve él, y en el acto de estilización, el modelo también pierde su identidad para el observador.

Una fotografía, desde luego, representa una documentación objetiva de la realidad. Incluso el más perfecto de los cuerpos tiene sus defectos de uno u otro tipo, y es la obligación del artista encontrar el mejor ángulo para la fotografía más efectiva. La identidad del modelo representa un problema de ética aún más serio. El observador está muy consciente del hecho de que la fotografía proyecta una persona que existe, en forma no estilizada. Esto despierta sus sentidos, más tangiblemente que un cuadro pintado sobre el mismo tema. Para ocultar la identidad el fotógrafo algunas veces, sobre todo si está trabajando con modelos no profesionales, selecciona un ángulo que oscurece la cara, pero, desde luego, esto no

puede darle a la foto un aire de artificialidad. El desnudo en la fotografía ha pasado por diferentes etapas de desarrollo de su historia —una historia en gran parte moldeada por el período y su código de moralidad—. Los fotógrafos usan hoy muchos estilos que se evitaban deliberadamente en el pasado cuando los fotógrafos se conformaban con aceptar las leyes del gusto impuestas mayormente por la iglesia. Así, producir una pequeña sombra delicadamente reflejada sobre las piernas de una mujer, era la técnica empleada para aminorar posibles connotaciones eróticas. Hoy muchos fotógrafos seleccionan estas partes del cuerpo, iluminándolas y desplegándolas en la creencia de que están realizando algo nuevo al ignorar los códigos establecidos. No menos problemático resulta el desnudo de personas de avanzada edad, especialmente cuando se trata de asustar o de violar las actuales imágenes de la belleza. Tales fotografías deberán ser excluidas de su uso en el periodismo.

Tales hechos demuestran que el aspecto ético de la fotografía está determinado por el contenido de la misma, lo que pudiera dañar a la persona concerniente o a la vez reflejar la habilidad insensible del fotógrafo y su ambición de captar el más brutal de los actos en busca de fama personal.

Otras obligaciones éticas surgen en el acto de creación. Una de las características específicas de la fotografía, aparte de la técnica y el conocimiento, es que todos los fotógrafos pueden identificar la técnica empleada por un maestro en fotografía. Crear una variación de la misma escena es una tarea simple. Visto desde el punto de vista de la ética, esto resulta de hecho en una innecesaria apropiación de una obra de arte. Un factor de complicación en esto, es el hecho de que no es poco usual, en más de un fotógrafo, seleccionar independientemente el mismo motivo y que sería extremadamente difícil comprobar a quién pertenece la prioridad. Es por esto que una pequeña variación del mismo tema nunca lleva consigo litigios ante los tribunales. A pesar de estas trampas legales la integridad del fotógrafo no le permite copiar conscientemente el trabajo de otro, sin introducirle su propio discernimiento y percepción.

A pesar de que la fotografía de prensa está diseñada para usarse en determinados tópicos, la estatua individual de los fotógrafos se hace aparente solamente en los casos de una perspectiva a largo plazo. Visto a través del prisma del tiempo, cualquier aspecto motivado por el deseo de sorprender, excitar o crear una conmoción (y esto es aplicable también a la información así como a la composición), o que trata de copiar la moda que prevalece, pierde su encanto con rapidez. A la vez que se aísla del contexto del día, cualquier fotografía es buena o mala y su valor puede estar determinado por la honestidad del fotógrafo. Uno de los fun-

damentos principales del código de ética del fotógrafo es que éste debe trabajar y guiarse de acuerdo a su propio credo y convicciones y —sobre todo— ser sincero para consigo mismo, no importa lo que esté de moda o lo que dicte el libro de prácticas convencionales. Solamente así podrá el fotógrafo descubrir su propio estilo —un estilo que refleje su propia personalidad—. Para el fotógrafo de prensa esto es mucho más complicado a la hora de llevarlo a cabo que lo que son otras ramas de la profesión, ya que se tiene que adaptar a las exigencias de su oficio. Su guía de principios tendrá que ser no permitir que ningún compromiso borre de su trabajo su propia personalidad.

1.5. Ventajas de la reproducción en la fotografía de prensa

La fotografía puede, por lo general, ser catalogada como la última aseveración de democracia en el arte pictórico. Cualquier intento de encontrar esta pista en el arte europeo, tendrá que remontarse a las pinturas medievales y sus confinamientos a escenas de vidas de los santos y cuadros diseñados para decorar las iglesias y catedrales. La pintura comenzó gradualmente a decorar las paredes de los castillos reales y las casas de los grandes ricos. Retratos de reyes y príncipes y de otras figuras poderosas gradualmente comenzaron a multiplicarse —una tendencia que ganó terreno especialmente en la era del Renacimiento—. Aparte del enorme número de cuadros para fines seculares, esto es, para las propiedades de las principalidades y hogares de los ciudadanos, este período fue testigo del descubrimiento de nuevas técnicas gráficas que reproducían un gran número de copias de una sola matriz. Esto reducía considerablemente el precio de los cuadros (esto desde luego, quiere decir solamente impresiones gráficas) y así se llevaron éstas al alcance de las más amplias secciones de la población.

El descubrimiento de la fotografía aceleró este proceso en el aspecto del arte pictórico. Al evolucionar el experimento original de Daguerre, el Calotipo de Talbot facilitó la producción ilimitada de copias de un mismo negativo.

Screen blocks y el rotograbado trajeron nuevos grados de eficiencia a la técnica de la reproducción. Ahora las fotografías se pueden producir con la requerida variedad de matices simultáneamente lado a lado con el texto. Una fotografía puede reproducirse en periódicos y publicaciones con tiradas de millares y hasta de millones de ejemplares. La imprenta realza el significado social de un cuadro a través de la fotografía, actualmente accesible a todas las secciones de la sociedad. Algunos teóricos de la fotografía —por ejemplo, Karl Pawek— catalogan la aparición del *screen blocks*

y el fotograbado rotativo como un segundo descubrimiento de la fotografía —uno que ha dado a la fotografía su legítima posición en la sociedad—. Realmente, algunos teóricos consideran la reproducción en impre- so como la etapa final en el proceso de la creación.

Reproducciones impresas en inimaginables cantidades de ediciones afectaron hasta cierto extremo la labor actual del fotógrafo en el sentido de que éste tuvo que concentrarse en los géneros más adaptables para el periodismo. He aquí el lugar donde la fotografía en vivo, un género repleto de vigor y de gran potencial, viene de perilla.

Con el enorme impacto y valor publicitario de los diarios y revistas, este tipo de fotografía adquirió una importancia primordial en el desarrollo general de este medio.

El enorme ámbito de la fotografía en la prensa levantó el valor de la fotografía a niveles superiores a los que había alcanzado en todos los tiempos cuando el fotógrafo simplemente suministraba una foto con unas cuantas copias. Los honorarios estipulados por los centros editoriales levantaron el prestigio del fotógrafo. El resultado fue que al fotógrafo le fue posible dedicar todo el tiempo que en realidad necesitara para explorar todos los aspectos de una asignación. Resulta innecesario señalar que este factor también contribuyó a dar forma y molde al desarrollo de la fotografía.

El valor social de una simple reproducción que pasa por las rotativas impresoras es inmenso. La reproducción trajo consigo un grado superior en la información y ayudó a reforzar el gusto visual del público. Una fotografía es fácilmente comprensible para todas las capas de la sociedad. Esto resulta particularmente importante hoy, cuando los grandes maestros de la pintura pueden en realidad ser comprendidos solamente por los expertos y por personas poseedoras de un grado altamente desarrollado del sentido de percepción. Lo mismo se aplica a la literatura moderna y la música. El mayor entendimiento de la fotografía emana de su naturaleza *democrática*. Para muchos la fotografía es muy común y constituye la sola y única forma de pintura que algunas personas verán en su vida. Aquí que las palabras de Blumenfeld cuando expresó que “nosotros, los fotógrafos, somos responsables por el gusto del mañana”, resultan enteramente justificadas.

La fotografía no solamente ayuda a moldear el gusto, sino que tiende a promover el interés público en la información gráfica. Esta tendencia se intensifica con el cine y la televisión y la combinación de los tres medios es tan poderosa que el doctor Karl Pawek ha proclamado que “ésta es una era óptica”. Parece que la hipótesis de McLuhan de que “el desarrollo de la sociedad humana está determinado por el tipo particular

de medios de comunicación que se use y no por la información que los mismos producen”, es también de importancia para la aplicación social de la fotografía.

2. EQUIPOS TÉCNICOS PARA LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

El término "fotografía de prensa" se usa generalmente para referirse a fotos vivas, dinámicas, de personas (y acontecimientos relacionados con personas) tomadas con el propósito de su publicación en diarios y revistas. Los diarios y revistas modernos también publican retratos (especialmente retratos de *valor periodístico* que caracterizan de cerca ciertas actividades de una persona), paisajes, vistas de las ciudades y en la actualidad hasta retratos que pertenecen al reino de la fotografía aplicada a fines científicos y técnicos. Podría decirse correctamente, pues, que la fotografía de prensa comprende todo tipo de fotografía cuyo común denominador es la información que éstas ofrecen al lector. Todo esto amplía grandemente el ámbito del trabajo del fotorreportero. Esta tendencia es posible que continúe en el futuro, ya que en el curso de la revolución científico-técnica, el interés sobre los informes de las unidades de investigación y sobre nuevos procesos de fabricación está llamado a aumentar. El tipo de trabajo que emprenda el fotorreportero está llamado a encontrar su expresión en las exigencias que se hagan sobre su versatilidad. No todos los periódicos están en condiciones de emplear especialistas en las varias esferas y géneros de la fotografía. En caso de necesidad, cualquier fotógrafo del cuerpo de redacción podría verse obligado a emprender ciertas tareas que de alguna forma y dondcquiera que sea posible se asignan a personas que se especializan en un campo determinado. La necesidad de esta considerable versatilidad, lógicamente se proyecta dentro de las exigencias a que tiene que hacer frente al equipo técnico de un fotorreportero. El nivel de sensibilidad del material filmico de hoy en día, de las cámaras y equipos ópticos, proveen una buena base para hacer frente a semejantes tareas. Debe mencionarse que esto ha sido alentado por el interés general que ha despertado la fotografía como una afición y con vista a los millones de entusiastas aficionados, ya que solamente de esta manera fue posible diseñar cámaras que están a la venta a precios aceptablemente moderados, como resultado de que éstas fueron producidas en grandes series. El equipo de un fotorreportero profesional de hoy en día no difiere grandemente del de un aficionado exigente quien, en contraste con éste, no hace un uso completo de toda la sofisticación moderna de cámaras y sus accesorios.

La selección de equipos debe considerarse desde ciertos pequeños aspectos, entre los cuales predominan estos tres:

1. La selección del tamaño del negativo.

2. La selección del diseño de la cámara (con visor al nivel del ojo, cámara reflex, de lente sencillo o de lente doble).
3. La posibilidad de ir adicionando una amplia variedad de accesorios.

El tamaño de la construcción de la cámara ha adquirido en los años recientes un significativo distinto a lo que era antes. El mejoramiento continuo de las películas de alta sensibilidad para fotos en blanco y negro ha traído condiciones en las que es posible obtener grandes ampliaciones con el clásico negativo en miniatura (esto es, 24×36 mm), el cual, en lo que concierne a calidad, no se diferencia en nada de una foto hecha con negativo de formato mayor. Otros mejoramientos de estos filmes o negativos son de esperarse continuamente en el futuro. Una idea mejor puede obtenerse del hecho de que en negativos en blanco y negro con poder de resolución de 100 ASA (21 DIN) antes de la Segunda Guerra Mundial era de 45 líneas/mm, en los años cincuenta era de 65 líneas/mm, en los años sesenta era de 85 líneas/mm y en la actualidad es de 120 a 140 líneas/mm. En los años ochenta el poder de resolución de este tipo de filme es posible que aumente a 200 líneas/mm o más. El poder de resolución de este tipo de película puede usarse en toda su capacidad solamente si el lente (o los lentes) de la cámara poseen dos veces el poder de resolución del negativo. Para hacer uso de toda la calidad de la película el poder de resolución del lente (o los lentes) de la cámara debe ser cuatro veces mayor.

Para la próxima década muchos de los lentes que usamos hoy para fotografías en blanco y negro no serán suficientes si queremos hacer uso eficiente de todas las ventajas. Muchos de los fabricantes de equipos ópticos están actualmente haciendo investigaciones sobre la base de este pronóstico. Hasta la fecha, se han obtenido grandes éxitos con la serie de lentes SMC-Tacumar producidos por la *Asahi Optical Company* de Japón. La abreviatura SMC *Super-Multiple Coated* (lentes de capas múltiples anti-reflejo) significa que cada lente individual está cubierto con hasta seis capas anti-reflejo, una encima de la otra. Esto reduce grandemente el reflejo de la luz entre los confines del cristal del lente y el ambiente, dando a la foto una mejor percepción, contrastes y permite más luz a través de los lentes. Lentes de tipo corriente y cristal óptico reflejan aproximadamente un 7 por ciento de luz; usando uno de capa anti-reflejo (como los que se introdujeron poco antes de la Segunda Guerra Mundial) la cantidad de luz reflejada fue reducida a un mero 1,7 por ciento. En el caso de los últimos SMC, este reflejo de la luz es casi imperceptible ya que es solamente de 0,2 por ciento en el caso de un lente. Los lentes es-

2. EQUIPOS TÉCNICOS PARA LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

El término "fotografía de prensa" se usa generalmente para referirse a fotos vivas, dinámicas, de personas (y acontecimientos relacionados con personas) tomadas con el propósito de su publicación en diarios y revistas. Los diarios y revistas modernos también publican retratos (especialmente retratos de *valor periodístico* que caracterizan de cerca ciertas actividades de una persona), paisajes, vistas de las ciudades y en la actualidad hasta retratos que pertenecen al reino de la fotografía aplicada a fines científicos y técnicos. Podría decirse correctamente, pues, que la fotografía de prensa comprende todo tipo de fotografía cuyo común denominador es la información que éstas ofrecen al lector. Todo esto amplía grandemente el ámbito del trabajo del fotorreportero. Esta tendencia es posible que continúe en el futuro, ya que en el curso de la revolución científico-técnica, el interés sobre los informes de las unidades de investigación y sobre nuevos procesos de fabricación está llamado a aumentar. El tipo de trabajo que emprenda el fotorreportero está llamado a encontrar su expresión en las exigencias que se hagan sobre su versatilidad. No todos los periódicos están en condiciones de emplear especialistas en las varias esferas y géneros de la fotografía. En caso de necesidad, cualquier fotógrafo del cuerpo de redacción podría verse obligado a emprender ciertas tareas que de alguna forma y dondequiera que sea posible se asignan a personas que se especializan en un campo determinado. La necesidad de esta considerable versatilidad, lógicamente se proyecta dentro de las exigencias a que tiene que hacer frente al equipo técnico de un fotorreportero. El nivel de sensibilidad del material filmico de hoy en día, de las cámaras y equipos ópticos, proveen una buena base para hacer frente a semejantes tareas. Debe mencionarse que esto ha sido alentado por el interés general que ha despertado la fotografía como una afición y con vista a los millones de entusiastas aficionados, ya que solamente de esta manera fue posible diseñar cámaras que están a la venta a precios aceptablemente moderados, como resultado de que éstas fueron producidas en grandes series. El equipo de un fotorreportero profesional de hoy en día no difiere grandemente del de un aficionado exigente quien, en contraste con éste, no hace un uso completo de toda la sofisticación moderna de cámaras y sus accesorios.

La selección de equipos debe considerarse desde ciertos pequeños aspectos, entre los cuales predominan estos tres:

1. La selección del tamaño del negativo.

2. La selección del diseño de la cámara (con visor al nivel del ojo, cámara reflex, de lente sencillo o de lente doble).
3. La posibilidad de ir adicionando una amplia variedad de accesorios.

El tamaño de la construcción de la cámara ha adquirido en los años recientes un significativo distinto a lo que era antes. El mejoramiento continuo de las películas de alta sensibilidad para fotos en blanco y negro ha traído condiciones en las que es posible obtener grandes ampliaciones con el clásico negativo en miniatura (esto es, 24×36 mm), el cual, en lo que concierne a calidad, no se diferencia en nada de una foto hecha con negativo de formato mayor. Otros mejoramientos de estos filmes o negativos son de esperarse continuamente en el futuro. Una idea mejor puede obtenerse del hecho de que en negativos en blanco y negro con poder de resolución de 100 ASA (21 DIN) antes de la Segunda Guerra Mundial era de 45 líneas/mm, en los años cincuenta era de 65 líneas/mm, en los años sesenta era de 85 líneas/mm y en la actualidad es de 120 a 140 líneas/mm. En los años ochenta el poder de resolución de este tipo de filme es posible que aumente a 200 líneas/mm o más. El poder de resolución de este tipo de película puede usarse en toda su capacidad solamente si el lente (o los lentes) de la cámara poseen dos veces el poder de resolución del negativo. Para hacer uso de toda la calidad de la película el poder de resolución del lente (o los lentes) de la cámara debe ser cuatro veces mayor.

Para la próxima década muchos de los lentes que usamos hoy para fotografías en blanco y negro no serán suficientes si queremos hacer uso eficiente de todas las ventajas. Muchos de los fabricantes de equipos ópticos están actualmente haciendo investigaciones sobre la base de este pronóstico. Hasta la fecha, se han obtenido grandes éxitos con la serie de lentes SMC-Tacumar producidos por la *Asahi Optical Company* de Japón. La abreviatura SMC *Super-Multiple Coated* (lentes de capas múltiples anti-reflejo) significa que cada lente individual está cubierto con hasta seis capas anti-reflejo, una encima de la otra. Esto reduce grandemente el reflejo de la luz entre los confines del cristal del lente y el ambiente, dando a la foto una mejor percepción, contrastes y permite más luz a través de los lentes. Lentes de tipo corriente y cristal óptico reflejan aproximadamente un 7 por ciento de luz; usando uno de capa anti-reflejo (como los que se introdujeron poco antes de la Segunda Guerra Mundial) la cantidad de luz reflejada fue reducida a un mero 1,7 por ciento. En el caso de los últimos SMC, este reflejo de la luz es casi imperceptible ya que es solamente de 0,2 por ciento en el caso de un lente. Los lentes es-

este tipo con visor al nivel del ojo con telémetro acoplado son las cámaras Leica M3 y M4. Sus ventajas consisten en que pueden usarse para trabajos rápidos y de precisión absoluta. Estas cámaras poseen ventajas particulares para fotógrafos que usan espejuelos ya que incluso en estas circunstancias se puede enfocar bien, gracias al telémetro acoplado. Estas cámaras tienen la desventaja en la selección de lentes intercambiables con distancias focales largas (más de 135 mm), con los que pueden cometerse errores de paralaje al observar el sujeto en el visor. La última versión de estas cámaras es la Leica Modelo M5 que tiene medidor de exposición a través de los lentes.

También de considerable interés son las cámaras de visor con telémetro acoplado, equipadas con un dispositivo enteramente automático para el obturador y la abertura. La ventaja de estos productos es que pueden operarse con agilidad. Aunque la mayoría de ellos no tienen lentes intercambiables, son excelentes para los fotoreportajes en los que la acción rápida es lo más importante. Este tipo de cámara es fabricado mayormente por los japoneses, por ejemplo, las compañías *Petri, Minolta, Fuji, Yashica* y la *Canon*. Muchos fotoreporteros usan éstas como su segunda cámara en casos en que las condiciones de luz están expuestas a sufrir cambios rápidos.

En algunos casos los periodistas usan también cámaras con solamente el visor al nivel del ojo, sin telémetro, las que gracias a su construcción especial son de un tamaño excepcionalmente pequeño. Un fotógrafo puede fácilmente llevar tal cámara en el bolsillo sin llamar la atención. La primera cámara diseñada de esta manera fue la Rollei 35 que mide 9,7 x 3,2 x 6 cm y pesa 390 gramos. Cuando fue presentada en la Exposición FOTOKINA de 1966 despertó gran interés y su producción se realizó rápidamente en grandes series. Esto actuó como un gran impulso para un mayor desarrollo de las cámaras miniatura para películas de 24 x 36 mm. Una de las contribuciones más importantes en esta línea fue la Leica CL, la cual, aunque un poco mayor en tamaño y peso, tiene un visor al nivel del ojo con telémetro acoplado, demostrando estructura estándar en los lentes con una distancia focal de 40 mm o lentes intercambiables con una distancia focal de 90 mm. Aun más, este pequeño lagro de la tecnología tiene un medidor de exposición incorporado a través de los lentes. Se espera que esta cámara ha de encontrar un amplio uso entre los fotoreporteros por la misma razón que la Rollei 35.

El más popular e importante de los diseños de cámara para los fotoreporteros hoy en día, son las cámaras reflex de un solo lente para filmes de formato pequeño, cuyo prisma del visor prácticamente provee la misma manipulación rápida que las cámaras de visor al nivel del ojo. Casi

andarés con una abertura de $f/1,4$ que son populares hoy, son usualmente derivados del tipo cuádruple de Gauss y tienen siete lentes, sin las capas anti-reflejo transmitirían solamente 41,8 por ciento de la luz, con una capa anti-reflejo llega a tanto como el 97,6 por ciento. La compañía *Minolta*, de Osaka, Japón, usa una variante similar de varias capas anti-reflejo conocidas como "capa acromática" para sus lentes Rokkor. Con esta capa el lente transmite virtualmente el ámbito completo del espectro visible mientras refleja los rayos ultravioleta e infrarrojos. La firma *Fuji Photo Film* comenzó a usar tanto como once capas acromáticas para sus lentes, que tienen una abreviatura EBC antes del nombre. EBC quiere decir *Electronic Bean Coating*—capas mediante rayos electrónicos—. Entre las firmas europeas, la *Zeiss Company* en Oberkochen, usa el principio de capas acromáticas en sus lentes para la cámara *Rolleiflex SL 35* de un solo lente. Estos lentes están marcados HFT (*High Fidelity Transfer*). Finalmente, debe añadirse que la manera descrita aquí es sólo un camino hacia los lentes del futuro. Algunos otros fabricantes, por ejemplo, Ernst Leitz de Wetzlar, está tratando de mejorar la calidad de sus productos ópticos y desartrolla tipos completamente nuevos de cristal óptico. Su desarrollo podría conducir a una combinación de las dos maneras y aún a mayores novedades.

La importancia de formatos medianos y grandes desempeñan un papel en la fotografía de prensa en lo que concierne a fotos a colores. Los trabajos impresos prefieren transparencias a colores de las cuales montan las planchas. El trabajo es más fácil mientras mayor sea el tamaño de las transparencias. Pero incluso en este respecto una cámara de formato pequeño no puede descartarse, porque el equipo duplicador (esto es, el *Leitz Illumitran*), puede proveer duplicados a color (*color slides*) del formato mayor que se necesita. En algunas oficinas editoriales este proceso todavía causa ciertas complicaciones y las oficinas por lo tanto requieren que sus fotógrafos hagan transparencias en colores de formatos medianos o mayores.

2.1. Cámaras de formato pequeño

Para fines periodísticos, cámara de formato pequeño significa 24 x 36 mm ya que negativos aún más pequeños son usados mayormente por aficionados. En este libro, por lo tanto, el término "formato pequeño" ha de referirse a éste y no a otro.

En lo que respecta a diseño, estas cámaras tienen un visor al nivel del ojo o son cámaras reflex de un solo lente. La cámara más conocida de

todos los modelos modernos tienen telémetro incorporado a través de los lentes (por lo cual se usa la abreviatura TTL o TL), lo cual se introdujo en los años sesenta por la *Asahi Optical Company* para su cámara Asahi Pentax Spotmatic. Otro producto muy interesante es la cámara Praktica VLC que tiene un sistema de visor intercambiable, y sin embargo, puede proveer medidor de exposición con cualquier alternativa debido a que tiene un espejo especialmente arreglado que divide la luz para el medidor de exposición.

Dado que el enfoque es más fácil con una abertura total, otra innovación introdujo el principio de medir la exposición a través de los lentes con una abertura amplia. Para la abertura simulada se usa un dispositivo mecánico (como en el caso de la cámara Minolta SRT 101, la Asahi Pentax Spotmatic F, etcétera) o un dispositivo electrónico (como la Praktica L.L.C.). Una pequeña desventaja del medidor de exposición a través de los lentes con abertura total, es la necesidad de un diseño especial de lentes intercambiables que no son compatibles con diferentes cámaras. De otra manera, por ejemplo, sería posible usar 300 lentes distintos que son producidos por varias firmas para la Asahi Pentax Spotmatic que tiene los lentes fijos en la cámara por medio de una rosca M 42 x 1.

El medidor a través de los lentes usualmente se puede leer en el prisma del visor de la cámara reflex de un solo lente. En una posición balanceada, algunas veces se necesita un pequeño tiempo para que la aguja de control tome una posición fija. Este tiempo de espera fue exitosamente eliminado por la *Fuji Photo Film Company* de Japón, cuando introdujo en su cámara reflex Fujica ST 801 un indicador por medio de diodos que emiten luz; cuando se enciende el diodo central la velocidad del obturador y la abertura se colocan en una combinación que corresponde al valor real que se lee en el exposímetro (o medidor de exposición).

La última innovación de la cámara reflex pequeña son los modelos con una velocidad de obturador fijada automáticamente. Este paso pionero de gran importancia, fue primeramente introducido por la *Asahi Optical Company* del Japón, cuando sacaron su Asahi Pentax ES al mercado en 1972. (Esta cámara se vende en el mercado norteamericano como la Honeywell Pentax ES.) El fotógrafo fija la abertura y al tiempo de operar el obturador el medidor de la luz a través de los lentes impulsa el computador que opera el obturador eléctricamente controlado a la velocidad necesaria. En comparación con los obturadores que tienen usualmente la velocidad graduada, valores más precisamente definidos pueden graduarse a la duración deseada. El computador entero y los circuitos de automatización son tan pequeños que prácticamente no aumentan el peso de la cámara. Lo que es importante es el hecho de que la automatización

trabaja con cualquier lente que se pueda adaptar a la cámara Asahi Pentax ES por medio de una rosca de M 42 x 1. Un diseño similar salió después en otras cámaras reflex japonesas, la Fujica ST Automatic, la Nikkormat EL y la Yashica AX. En lo que respecta a las necesidades de un fotoreportero, esta innovación representa una velocidad operacional y simplicidad en el trabajo, ya que permite concentrar la atención en los sujetos variables sin preocuparse por establecer de antemano los parámetros que se requieren. El establecimiento de la abertura de antemano es sin duda una ventaja en la estipulación de la profundidad del foco.

Otro diseño para obtener la completa automatización es el establecimiento de antemano de la velocidad del obturador con un ajuste automático de la abertura sobre la base del medidor a través de los lentes. Este principio de construcción se aplicó en las cámaras reflex de un solo lente Canon EX EE, Petri FT E, Ricoh Auto TLS EE, Topson Unirex y otras. Este tipo de automatización, sin embargo, requiere una alteración costosa de la óptica para un programa que conduzca a un considerable aumento en el precio de los equipos caso de que se requiera un gran número de lentes intercambiables.

De grandes ventajas para los fotoreporteros que tengan que hacer frente a un amplio número de distintos sujetos y géneros fotográficos, son las cámaras reflex miniatura, gracias a su gran versatilidad, pues éstas son más adaptables cuando hay que usarlas con diferentes accesorios. Como que el sujeto se observa a través de los lentes que toman la foto, las condiciones se prestan para el uso de lentes intercambiables que van desde el tipo de ojo de pescado con ángulo de visión de 180° hasta lentes telescópicos con una longitud focal de 1 000 mm (que tienen un ángulo de visión de 2,5°). No menos útil es la posibilidad de adaptar tubos de extensión o fuelles entre los lentes y el cuerpo de la cámara, a fin de alargar la extensión para macrofotografía que los fotoreporteros usan ocasionalmente en informes de laboratorios científicos. Algunas versiones especialmente adaptadas de las cámaras reflex, tales como la Asahi Pentax Spotmatic de motor, la Leicaflex SL-MOT y la Minolta XM Motor Drive, pueden ser conectadas con un dispositivo eléctrico especial que transporta la película. A la vez que el obturador ha sido liberado, la cámara queda casi inmediatamente lista para la próxima foto. Por lo regular, es posible intercambiar la parte trasera por un magazine especial hasta de 250 negativos, los que aumentan ligeramente el peso de los equipos. En muchas ocasiones la posibilidad de tener un número excepcional de negativos sin tener que atender al cambio, resulta una verdadera bendición para el fotoreportero.

El interés en ciertos tipos de fotos especiales es tal que se están produciendo cámaras altamente especializadas para un solo fin determinado. Por ejemplo, la popularidad de la pesca submarina, ha conducido a la producción de una cámara especial para tomar fotos dentro del agua y a grandes profundidades. La Nikkor Calypso de 35 mm podría servir de ejemplo. Es fácil de imaginar que una publicación periódica moderna imprima un informe desde el fondo del mar. Otra cámara altamente especializada es la panorámica soviética Horizont con un lente rotativo, la cual en su negativo de 24 X 58 mm toma fotografías con ángulo de 120° de eje horizontal. Esta cámara panorámica es altamente adaptable para resaltar los cambios en fotos de paisajes, las que muy a menudo forman parte de artículos especiales en periódicos y revistas.

2.2. Cámaras de formato mediano

Hoy la cámara de formato mediano comprende las cámaras de negativos 6 X 6 cm de las que se deriva el tamaño de formato de 4 X 6 cm. Las cámaras de este tamaño que se producen hoy son en su mayoría cámaras reflex exclusivamente de un solo lente o de doble lente, mientras las cámaras con visor al nivel del ojo son, en este caso, meramente cámaras de cajón para principiantes o aficionados y no entran en la consideración de los equipos del fotoreportero.

El principio de la cámara reflex de un solo lente se mantiene como el más progresista para la cámara de formato mediano, su aplicabilidad universal ha sido comprobada en el caso de la cámara de formato pequeño. Su construcción, de nuevo, implica muchos problemas, ya que no era simplemente una cuestión de ampliar el tamaño de la foto hecha con negativos en miniatura, lo cual explica aún más el porqué del hecho de que en los mercados cada día se ofrecen menos cámaras de este tipo.

Las cámaras reflex de tamaño mediano y con un solo lente son, o diseñadas como un cajón aplastado con un contenedor en el cual el espejo se mueve (por ejemplo, la Pentacon Six, la Kiev 6 S y la Norita 66), o tienen la forma de una caja compacta (por ejemplo, la Hasselblad, la Rolleiflex, la Zenza-Bronica, la Kowa Six y la Zenit 80). El diseño usado para la Pentacon Six TL tiene la ventaja de ser más liviano. Actualmente, sin embargo, la cámara de cajón compacto se está empleando cada vez más ya que facilita el uso de magazines intercambiables para material sensible. Esto es de importancia básica en las cámaras de formato mediano pues se hace difícil llevar consigo dos cámaras todo el tiempo, una para fotos en blanco y negro y la otra para filmes a colores. El magazine intercambiable por lo regular pesa mucho menos que la cámara en sí. Otra

ventaja consiste en la posibilidad de usar magazines intercambiables para cambios rápidos de la película, lo que es de mucha importancia para los fotoreporteros en su campo de trabajo; el magazine puede ser cargado de antemano, sin apuro, y cuando se presenta la premura del tiempo —un caso de apuro— lo único que hace es cambiar de magazines. Finalmente debemos recalcar que el precio de un magazine oscila entre una cuarta y una sexta parte del costo de la cámara completa.

En vista del mayor peso, el trabajo con la cámara reflex de formato mediano con un solo lente, es diferente al que se realiza con la cámara de pequeño formato. Se usan varios aditamentos de simple enganche (*pistol grips*) para mayor conveniencia en el manejo. Los visores también son en forma de visor pentaprismo ya que en muchos casos parece más fácil mirar la pantalla de enfoque desde arriba. Decisivo para la calidad de la cámara es el movimiento del espejo para evitar la vibración del cuerpo de la cámara (que causa el peligro de fotos borrosas tomadas a mano con una velocidad del obturador de 1/30 de segundo). Esta construcción ha sido exitosamente resuelta en el caso de la Rolleiflex SL 66 de un solo lente donde el movimiento del espejo se elimina en la fase final por medio de un regulador de luz.

El formato cuadrado de 6 X 6 cm es de una ventaja considerable para los fotoreporteros, ya que el diseñador puede decidir seleccionar una parte horizontal o vertical de la foto. Esto es importante, particularmente con las transparencias a colores para lo cual las cámaras de tamaño mediano o mayores se prestan más que los filmes en miniaturas, como se recalcó al comienzo de este capítulo. Algunos fotógrafos están acostumbrados a componer el formato entero del negativo y luego resulta más fácil seleccionar recortes de sus fotos. Por esta razón algunas cámaras reflex de un solo lente, como la Rolleiflex SL 66 están dotadas de magazines intercambiables para el mismo tipo de filme, pero el tamaño de 4 X 6 cm tiene una forma rectangular ideal. Esto tiene la ventaja de que en lugar de 12 fotos de 6 X 6 cm, es posible hacer 16 de tamaño 4 X 6 cm.

La cámara reflex de formato mediano y de un solo lente se vende con un amplio número de accesorios. Por ejemplo, las cámaras Rolleiflex SL 66 pueden usarse con un lente de ojo de pescado intercambiable con un ángulo de 180° y un telefoto con una longitud focal de 1 000 mm. A pesar de que el número de accesorios para este tipo particular de cámara es probablemente el más amplio, los fabricantes de otras cámaras están haciendo lo posible por no quedarse a la zaga. Cámaras reflex de un solo lente y formato mediano están bien equipadas para la macrofotografía. La Rolleiflex SL 66 tiene incluidos en su construcción fuelles que pueden ex-

tenderse hasta 50 mm, aún más, los lentes se pueden añadir en una re-
troposición, esto es, el lente (los lentes) del frente de cara al cuerpo de
la cámara. La óptica está corregida para asumir una distancia mayor entre
el objeto fotografiado que la distancia entre el último elemento del lente
y la capa sensible. En macrofotos ocurre lo contrario ya que la necesidad
de mayor extensión y resultado de mayor calidad pueden obtenerse co-
locando el lente en reverso. Existen también cámaras reflex de formato
mediano con motor, como ejemplo podemos citar la Hasselblad 500 EL/
M, la cual fue usada por los astronautas norteamericanos en la Luna.
Aunque el motor aumente el peso de la cámara, representa la combina-
ción más adecuada para fotoreporteros, particularmente cuando está co-
nectada con un magazine intercambiable para películas perforadas de 70
mm que permite 70 exposiciones.

Entre estas innovaciones introducidas en las cámaras de formato me-
diano se encuentra la medición a través de los lentes. Esto se hace ma-
yormente por medio de un prisma intercambiable especialmente adap-
tado para el visor. En la Hasselblad 500 EL/M el metro a través de los
lentes puede ser conectado por cable a un adaptador que automáticamente
fija la abertura a las condiciones de luz. Aún más moderna en concepto
es la Rolleiflex SLX-66, que incluye un computador que controla las fun-
ciones importantes (contiene alrededor de 500 transistores). Para mejor
funcionamiento, elementos electrónicos reemplazan los mecánicos de
precisión dondequiera que sea posible. Hay un tipo de obturador com-
pletamente nuevo construido dentro de cada lente intercambiable, donde
el movimiento de las paletas del obturador es controlado con un motor
lineal en miniatura. Éste convierte al obturador y particularmente su me-
canismo de tiempo en parte integral del computador, al que, naturalmen-
te, está firmemente conectado el medidor de exposición a través de los
lentes; después de cada exposición el motor auxiliar lleva la película al
próximo cuadro. Aún más, es posible seleccionar un programa especial
que facilita múltiples exposiciones de un cuadro, cinco, diez, quince y
hasta veinte veces en un segundo. Todo el sistema autoelectrónico y los
motores auxiliares funcionan con una batería NC que puede recargarse
todos los días después del trabajo mediante un cargador de alta velocidad.
Para los fotoreporteros esta nueva cámara Rolleiflex SLX-66 representa
un concepto revolucionario que les facilita una gran versatilidad y la po-
sibilidad de una labor excepcionalmente rápida en el lugar, abriéndole
nuevos horizontes en su trabajo día tras día.

Las cámaras reflex de lentes jimaguas en contraste con las de un solo
lente, carecen de este grado de versatilidad. Son, desde el punto de vista
de su construcción, relativamente simples debido a su grado de confia-

bilidad. Estas cámaras están libres de roturas —son prácticamente irrom-
pibles— y esa es la razón por la que muchos fotoreporteros todavía las
guardan como una cámara de reserva, que nunca falla, en caso de que
se les rompa la de un solo lente. Como que la mayoría carece de la po-
sibilidad de lentes intercambiables (la excepción son la Mamiya C 35 Pro-
fesional y la C 220 Profesional), pueden tomar fotos que corresponden
solamente a la óptica estándar. Con agarraderas de pistola y visor pen-
taprisma, son fáciles de manipular. Para los fotoreporteros la más adap-
table de las cámaras reflex de lentes jimaguas y formato mediano son la
Rolleiflex f/3.5 o la f/2.8 (el número indica la velocidad del lente planar)
cuya confianza y perfecto diseño en todos los detalles atrae a muchas per-
sonas. Una versión así mismo interesante es la Tele-Rolleiflex que está
equipada con un lente Sonnar de 1/4 de 135 mm; se presta especialmente
para personas tanto de cuerpo entero como de retratos en detalle, usando
lentes especiales para *close-ups*. Este tipo de cámara reflex de lentes jima-
guas de formato mediano es similarmente importante para fotorepor-
teros.

2.3. Cámaras de formato grande

Las cámaras de formato mayor incluyen negativos 6 X 7 cm y 6 X 9
cm, y naturalmente, de tamaños mayores. El fotoreportero se interesa
mayormente por las dos primeras alternativas y particularmente en lo
que respecta a fotos a colores.

En diseño podemos encontrar cámaras reflex con visor al nivel del ojo
y de un solo lente. El estuche de cámara pesada donde el sujeto se observa
en la pantalla de enfoque de cristal esmerilado, añadido y fijo en el lugar
del magazine, con la película, no se presta para los reporteros ya que no
es fácil manejar, y es adaptable para trabajo en el estudio o para fotos de
arquitectura o de otros objetos estáticos.

La más tradicional entre las cámaras de hoy con visor al nivel del ojo
y con visor deportivo es la Linhof Press, que produce fotos de formato
de 56 X 72 mm. Para facilitar su manejo está equipada con una agarradera
de plástico que contiene el botón de control del obturador. El intercam-
bio de lentes y de respaldos amplía el alcance de la cámara para su uso
sobre una gran variedad de sujetos y campos de acción. Similarmente y
para el mismo formato de 56 X 72 mm, existe la Linhof 220 con aga-
rradera de pistola pero sin lentes intercambiables. Tampoco tiene respal-
do intercambiable. Esta cámara puede usarse con prontitud, pero las po-
sibilidades para su aplicación son en cierta forma limitadas. Una de las
cámaras más listas para *uso inmediato*, de formato de 6 X 9 cm, es la Fujica

Polaroid SX-70 Land es el nuevo tipo de film para fotografía instantánea. Aproximadamente 0,5 segundos después de presionar el disparo del obturador, un mecanismo especial arroja de la cámara una pequeña cartulina seca en la que en el curso de unos cinco minutos de exposición a completa luz, gradualmente va apareciendo la foto en colores, alrededor de 8×8 cm de tamaño. No hay absolutamente desperdicio alguno. El nuevo material se compone de 17 láminas que están divididas en dos grupos: negativo y positivo. Inmediatamente después de la exposición, una pasta con agentes químicos se esparce entre ellas. En la parte inferior se produce el negativo del cual, por un proceso de difusión, se desarrolla la foto en colores naturales en las láminas positivas. El revelado del negativo a la luz del día es protegido por un *cuarto oscuro químico* —básicamente un material en forma de pasta que absorbe la luz—. El negativo permanece permanentemente debajo del positivo. A fin de no estorbar, cierto componente aparece, el cual forma una pasta blanca no transparente entre el negativo y el positivo. Los verdaderos colores del positivo son una innovación casi revolucionaria, ya que son metalizados, y por ende, son de una mayor estabilidad en lo que concierne a la luz. En realidad, puede esperarse que los periodistas han de hacer buen uso de esta nueva cámara, lista para el uso, y muy manuable, (mide $2,5 \times 10 \times 18$ cm).

2.4. Equipos de fotografía instantánea de relámpago (flash)

El más importante de los accesorios en el equipo fotográfico de un fotoreportero es el bombillo de *flash*, el cual permite producir fotos perfectas aun cuando las condiciones de luz sean adversas. Lentes rápidos y películas de alta sensibilidad facilitan la toma de fotos sin el uso del flash. La luz natural disponible para fotografías es muy popular entre los fotógrafos artísticos ya que la atmósfera natural de la tarde puede ser aceptada mucho mejor de esta manera. Pero las fotos de este tipo que se hagan con el fin de publicarse tienen la desventaja de ser difíciles de reproducir en impreso. Las fotos tomadas con un flash a veces tienen un trasfondo oscuro y sombras en contraste, pero siempre pueden ser fácilmente reproducidas. Si es primordialmente una cuestión de suministrar información acerca de un acontecimiento o de personas que participen en el mismo, mientras que detalles sobre el ánimo o del humor permanecen en un plano secundario, entonces la labor del fotoreportero es más segura haciendo uso del bombillo de flash.

Los fotoreporteros profesionales usan hoy casi exclusivamente equipos de flash con un tubo (la única excepción probablemente sean los bombillos de flash que se usan en conexión con las cámaras instantáneas

Polaroid). Los fotoreporteros por lo regular tienen diferentes equipos, tales como por ejemplo Braun F 900 Professional la que refleja suficiente luz sobre cualquier objeto, incluso a gran distancia. La técnica original de tomar fotos con flash, que requería que el fotógrafo calculara la abertura necesaria según una tabla facilitada por el productor, y la distancia del objeto, ha sido grandemente simplificada en el caso de los equipos modernos con un dispositivo computador. En este nuevo equipo el tiempo del flash es regulado automáticamente según la luz reflejada desde el objeto. El arreglo es básicamente tal que el sensor registra la cantidad de luz reflejada desde el objeto que se quiere fotografiar y compara la información con la memoria del computador hasta el momento en que se obtiene el valor requerido para determinada película. Entonces, sobre la base de un impulso enviado por el computador, éste corta inmediatamente la corriente. De esta manera el tiempo del flash puede oscilar aproximadamente entre $1/800$ y $1/50\ 000$ de segundos. Se puede depender de esta característica automática solamente cuando los objetos se encuentran a cierta distancia de la cámara. En algunos modelos, por ejemplo, la Metz Mecablitz 215 o 216, se usa un telecomputador que cambia a tres diferentes aberturas, según la distancia.

En trabajos periodísticos hoy en día se usa también otro sistema de flash además de la luz directa, ésta es la técnica de la luz de rebote en la que la luz se refleja desde el techo o las paredes. Hoy, algunos equipos de flash diseñados para fotógrafos de prensa usan el computador incluso para este tipo de flash. Como un ejemplo podemos citar el flash Metz Mecablitz compuesto de dos partes, el cual tiene un sensor en la agarradera y donde la fuente de la luz puede ser inclinada hacia el techo. Otro diseño que facilita el uso del computador para el método de flash de rebote es la introducción de un sensor externo que se monta sobre la cámara, por ejemplo la Rollei E 36 RE.

Se están introduciendo adelantos constantemente en los equipos de flash. Entre los avances recientes y más significativos está el uso de corriente racional en la que la característica automática cambia la corriente que queda en el condensador después de disparar el flash, para ser activado en el próximo flash. En esta forma el equipo Rollei E 36 RE acorta el intervalo de tiempo entre un flash y el otro a 0,3 de segundo y aumenta el número de flashes que pueden obtenerse de una carga de la batería.

2.5. Principios imperativos en la selección de los equipos que debe manejar el fotoreportero

Hemos presentado anteriormente un breve esquema sobre el desarro-

Polaroid SX-70 Land es el nuevo tipo de film para fotografía instantánea. Aproximadamente 0,5 segundos después de presionar el disparo del obturador, un mecanismo especial arroja de la cámara una pequeña cartulina seca en la que en el curso de unos cinco minutos de exposición a completa luz, gradualmente va apareciendo la foto en colores, alrededor de 8×8 cm de tamaño. No hay absolutamente desperdicio alguno. El nuevo material se compone de 17 láminas que están divididas en dos grupos: negativo y positivo. Inmediatamente después de la exposición, una pasta con agentes químicos se esparce entre ellas. En la parte inferior se produce el negativo del cual, por un proceso de difusión, se desarrolla la foto en colores naturales en las láminas positivas. El revelado del negativo a la luz del día es protegido por un *cuarto oscuro químico* —básicamente un material en forma de pasta que absorbe la luz—. El negativo permanece permanentemente debajo del positivo. A fin de no estorbar, cierto componente aparece, el cual forma una pasta blanca no transparente entre el negativo y el positivo. Los verdaderos colores del positivo son una innovación casi revolucionaria, ya que son metalizados, y por ende, son de una mayor estabilidad en lo que concierne a la luz. En realidad, puede esperarse que los periodistas han de hacer buen uso de esta nueva cámara, lista para el uso, y muy manuable, (mide $2,5 \times 10 \times 18$ cm).

2.4. Equipos de fotografía instantánea de relámpago (flash)

El más importante de los accesorios en el equipo fotográfico de un fotoreportero es el bombillo de *flash*, el cual permite producir fotos perfectas aun cuando las condiciones de luz sean adversas. Lentes rápidos y películas de alta sensibilidad facilitan la toma de fotos sin el uso del flash. La luz natural disponible para fotografías es muy popular entre los fotógrafos artísticos ya que la atmósfera natural de la tarde puede ser aceptada mucho mejor de esta manera. Pero las fotos de este tipo que se hagan con el fin de publicarse tienen la desventaja de ser difíciles de reproducir en impreso. Las fotos tomadas con un flash a veces tienen un trasfondo oscuro y sombras en contraste, pero siempre pueden ser fácilmente reproducidas. Si es primordialmente una cuestión de suministrar información acerca de un acontecimiento o de personas que participen en el mismo, mientras que detalles sobre el ánimo o del humor permanecen en un plano secundario, entonces la labor del fotoreportero es más segura haciendo uso del bombillo de flash.

Los fotoreporteros profesionales usan hoy casi exclusivamente equipos de flash con un tubo (la única excepción probablemente sean los bombillos de flash que se usan en conexión con las cámaras instantáneas

Polaroid). Los fotoreporteros por lo regular tienen diferentes equipos, tales como por ejemplo Braun F 900 Professional la que refleja suficiente luz sobre cualquier objeto, incluso a gran distancia. La técnica original de tomar fotos con flash, que requería que el fotógrafo calculara la abertura necesaria según una tabla facilitada por el productor, y la distancia del objeto, ha sido grandemente simplificada en el caso de los equipos modernos con un dispositivo computador. En este nuevo equipo el tiempo del flash es regulado automáticamente según la luz reflejada desde el objeto. El arreglo es básicamente tal que el sensor registra la cantidad de luz reflejada desde el objeto que se quiere fotografiar y compara la información con la memoria del computador hasta el momento en que se obtiene el valor requerido para determinada película. Entonces, sobre la base de un impulso enviado por el computador, éste corta inmediatamente la corriente. De esta manera el tiempo del flash puede oscilar aproximadamente entre $1/800$ y $1/50\ 000$ de segundos. Se puede depender de esta característica automática solamente cuando los objetos se encuentran a cierta distancia de la cámara. En algunos modelos, por ejemplo, la Metz Mecablitz 215 o 216, se usa un telecomputador que cambia a tres diferentes aberturas, según la distancia.

En trabajos periódicos hoy en día se usa también otro sistema de flash además de la luz directa, ésta es la técnica de la luz de rebote en la que la luz se refleja desde el techo o las paredes. Hoy, algunos equipos de flash diseñados para fotógrafos de prensa usan el computador incluso para este tipo de flash. Como un ejemplo podemos citar el flash Metz Mecablitz compuesto de dos partes, el cual tiene un sensor en la agarradera y donde la fuente de la luz puede ser inclinada hacia el techo. Otro diseño que facilita el uso del computador para el método de flash de rebote es la introducción de un sensor externo que se monta sobre la cámara, por ejemplo la Rollei E 36 RE.

Se están introduciendo adelantos constantemente en los equipos de flash. Entre los avances recientes y más significativos está el uso de corriente racional en la que la característica automática cambia la corriente que queda en el condensador después de disparar el flash, para ser activado en el próximo flash. En esta forma el equipo Rollei E 36 RE acorta el intervalo de tiempo entre un flash y el otro a 0,3 de segundo y aumenta el número de flashes que pueden obtenerse de una carga de la batería.

2.5. Principios imperativos en la selección de los equipos que debe manejar el fotoreportero

Hemos presentado anteriormente un breve esquema sobre el desarro-

llo de las cámaras para fotografía de prensa y hemos mencionado también algunos de los accesorios. La única característica que se toma en consideración sobre todas las cámaras, es su diseño común que permite su uso inmediato en cualquier lugar. La selección en concreto depende de la personalidad del fotógrafo y de su estilo de trabajo. Algunos prefieren trabajar a una corta distancia, donde creen tener un dominio superior sobre el sujeto que ha de ser fotografiado. En tales circunstancias no necesitan teleobjetivos y el fotorreportero se conforma con una simple cámara reflex de un solo lente e incluso cámaras de pequeño formato con un visor al nivel del ojo o un visor deportivo acoplable. La ventaja del film en miniatura es la disponibilidad de 36 negativos, lo que permite tomar diferentes versiones con rapidez, una tras otra. Para aumentar la rapidez del trabajo algunos fotorreporteros usan cámaras de motor.

Los fabricantes de cámaras y equipos han tratado de adaptar los modelos de formatos mayores con un visor al nivel del ojo acompañados de un visor deportivo acoplable para hacer frente a las necesidades del fotógrafo de prensa. Esto fue auxiliado con la introducción de nuevos magazines de negativos perforados de películas de 70 mm con un amplio suministro para alrededor de 70 fotos. En cada caso, sin embargo, estas cámaras pesan casi el doble de las cámaras de negativos de formato pequeño.

Muchos periodistas prefieren captar escenas desde cierta distancia donde tienen menos apuro y más calma para preparar su trabajo. En este caso el uso de teleobjetivos es esencial, para lo cual, naturalmente, la cámara reflex de un solo lente es la mejor. El mismo tipo de cámara sería de gran interés para fotorreporteros, los que además de las escenas vivas tratan de cubrir toda una serie de fotos que exigen las publicaciones y para las cuales éstos necesitan un equipo de tipo universal.

Las cámaras de formato mediano y mayor son comparativamente mucho más pesadas que las de formato pequeño. Por otro lado, tienen la ventaja de poder producir transparencias a colores. Muchos periodistas, por esta razón, incluyen en sus equipos cámaras de negativos pequeños, medianos y hasta mayores y deciden cual cámara han de usar según el tipo de asignación que reciba.

Algunas firmas, por ejemplo, *Pentacón Dresden*, suministran adaptadores para lentes intercambiables de cámaras de formato mediano, cuyos lentes pueden usarse también en las cámaras reflex de un solo lente para película de 35 mm.

Periodistas que no les agrada trabajar de prisa y prefieren tomarse el tiempo de pensar sobre cada foto donde la situación lo permite, obtienen mejores resultados con cámaras de formato mayor. Pueden aprovechar

las ventajas de magazines intercambiables y cambiar de blanco y negro a fotos en colores.

2.6. Equipos para el laboratorio de la fotografía de prensa

Apretar el botón del obturador no marca el fin —por lo menos, técnicamente— de una fotografía de prensa. Después de la exposición, es necesario revelar el negativo y producir el positivo ampliado al tamaño que se requiere. Solamente usando materiales Polaroid de fotografía instantánea puede producirse el producto final en el lugar donde se tomó la foto. En todas las otras instancias se necesita un cuarto oscuro para terminar todo el proceso. Algunos fotógrafos que trabajan por su cuenta (*free lancers*), tales como Henry Cartier-Bresson, envían todos sus materiales para revelar en laboratorios de confianza. Otros autores no menos famosos, realizan todas las actividades del laboratorio ellos mismos, por amor al arte.

Las oficinas de periódicos y revistas por lo regular tienen su propio cuarto oscuro. En algunos casos, además de los fotógrafos, emplean técnicos laboratoristas que se encargan del procesamiento final de los materiales según los deseos de los autores. Existen también oficinas editoriales donde los fotógrafos mismos deciden realizar todas las actividades necesarias hasta que la foto deseada hace su aparición, en forma tal que el proceso completo se mantiene bajo su control y los resultados son de acuerdo a los estándares deseados. En la mayoría de los casos, la organización de un laboratorio de fotografía de prensa parece ser algo que oscila entre los equipos que poseen algunos aficionados serios y los de un amplio estudio profesional. Los productos que se venden actualmente para estos fines, generalmente llenan los requisitos más exigentes y todo lo que de ellos se pueda demandar.

Para el revelado de los negativos se usan los llamados tanques de luz. Éstos son manufacturados, por ejemplo, por la firma especial de *Jobo* (Johannes Bockemühl). Este simple equipo hace posible el revelado, al mismo tiempo, de cinco films miniaturas o de seis films de rollo, lo que equivale aproximadamente a la producción de un fotorreportero en un solo día. Pequeñas máquinas reveladoras de mayor capacidad se consideran para mayores colectivos editoriales. Pero su mayor ventaja consiste en que pueden usarse para procesar transparencias a colores. Esto es particularmente importante hoy en todas partes del mundo ya que los reportajes con fotos en colores son más aceptado; por los lectores, lo que se refleja en el nivel de venta de las revistas. Gracias a su transparencia la diapositiva presenta el modelo ideal para su reproducción en la prensa.

La habilidad de poder revelar films en colores en su propio laboratorio resulta en sí la solución más operativa.

Con la gran necesidad de una producción rápida, los cuartos oscuros tienen que tener su propio secador de películas de aire filtrado, ya que, eliminando rápidamente la humedad del negativo, éste queda listo para su uso inmediato. Secadores relativamente buenos pueden adquirirse hoy para redacciones pequeñas y como que son construidos de materiales plásticos resultan ordinariamente baratos.

Otra pieza importante en el equipo de un laboratorio fotográfico es la ampliadora. Un fotorreportero tiene que ser rápido y prefiere el uso de una ampliadora con un dispositivo de foco automático cuando tenga que cambiar las dimensiones. Una buena ayuda es la prensa de exposición automática la que, basada en la densidad del negativo, determina el tiempo de exposición en sí. En muchos casos esta prensa es parte de la máquina ampliadora moderna.

En años recientes, a fin de producir una copia con rapidez, se han sacado al mercado procesadores especiales en los que en unos cuantos minutos y a una temperatura de hasta 40 grados centígrados puede procesarse un positivo, lavarse y la copia sale de la máquina completamente seca. Una importante pre-condición para este tipo de técnica acelerada es que el papel posee una capa de polietileno, porque la celulosa no se enchumba durante el baño y la foto puede entonces lavarse con rapidez. Este nuevo tipo de papel fotográfico no necesita ser satinado ya que la superficie de la imagen está protegida por una fina capa de polietileno.

Máquinas modernas de este tipo, propias para laboratorios de fotografía de prensa, incluyen la procesadora Agfaprint producida en diferentes variaciones para fotos ampliadas en blanco y negro y a colores. La Agfaprint Modelo C 66 para ampliaciones a colores en papel con un baño de polietileno, puede producir 50 copias individuales de 18 x 24 cm cada hora. Las fotos individuales pueden salir de la máquina completamente terminadas y absolutamente secas en seis minutos.

3. DESARROLLO DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

En estos días a menudo nos encontramos con la idea de que la historia es en sí una ciencia sobre el futuro. Existe mucho de verdad en esta versión, porque cualquier conocimiento sobre acontecimientos del pasado nos permite imaginarnos el camino por el cual ha de andar el desarrollo del futuro. Uno de los métodos de la aplicación científica de los pronósticos, extrapolación de las tendencias y el tiempo de las series, consiste en tipificar la frecuencia y la calidad de las innovaciones en el pasado y la extensión de estas tendencias en el futuro. Aunque tales interrelaciones se prueban mejor en la tecnología y en las ciencias exactas, algo similar es aplicable hasta en las actividades del hombre en la esfera humanística. Indudablemente éstas son razones por las que todo el que esté interesado en la fotografía de prensa debe familiarizarse con su desarrollo, ya que solamente de esta manera podría obtener una correcta idea de lo que él puede incluir en los acontecimientos en este campo.

La historia de la fotografía de prensa tiene por lo tanto que ser aprendida en una forma creativa, esto es, no solamente como una serie de factores interesantes sobre el pasado, sino más bien como una meta para el entendimiento de los períodos individuales en forma tal que "con el desarrollo del individuo" se observa "el desarrollo restringido de la especie". Es interesante que esta verdad, descubierta en la biología, es aplicable también, en una extensión sorprendente, a las actividades del hombre en muchas esferas intelectuales, particularmente en las esferas artísticas.

La historia de la fotografía es más larga que la historia de su uso en la prensa. Géneros fotográficos adaptables para los fines de prensa, sin embargo, comenzaron a desarrollarse mucho antes, de forma que los periodistas pudieron aprender de los distintos ejemplos existentes qué tipos de fotografías se necesitan para la prensa. Este conocimiento sobre las demandas o exigencias editoriales sobre la fotografía no fue de manera alguna un proceso rápido, marchó simultáneamente con la búsqueda de formas más modernas para los periódicos y revistas. Pero después de encontrar esta concepción, comenzó un período de grandes desarrollos de la fotografía de prensa, acompañado de una casi sistemática exploración de todo el problema en lo profundo. Si tomamos en cuenta todos estos puntos de vista, entonces sería prudente y útil, en los términos de referencia de este libro, dividir la historia de la fotografía de prensa en estos tres períodos:

a) 1839 - 1880. Desde los primeros intentos hasta la apa-

rición de la primera reproducción a medio tono impresa en los periódicos.

- b) 1880 - 1939. Desde la impresión de la primera reproducción en medio tono hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.
- c) Desde 1939 hasta el presente.

En realidad sería posible tipificar un gran número de etapas de desarrollo que tienen ciertas características en común. Para una orientación inicial, sin embargo, este breve esquema es de cierta manera lo suficientemente bueno para permitirnos recalcar aquellos problemas que salen a flote hasta un grado decisivo. Es interesante que en este proceso el nivel de técnica fotográfica (y reproducción de impresión) en el desarrollo intelectual de los fotógrafos fue siempre aparente. Por el presente podemos decir que las cámaras de hoy son considerablemente mejores de lo que eran en el siglo pasado y que la calidad del trabajo creativo de los fotógrafos que vivieron en distintos períodos, por lo tanto, no puede compararse. El conocimiento científico y técnico de la humanidad siempre es suplementado y extendido por cada nueva generación en forma tal que su nivel va siempre en ascenso. En forma distinta, cada artista (incluyendo también un fotógrafo trabajando en una forma creativa) es un reactor sensible a su tiempo y trata de dar expresión tanto a sus propios sentimientos como a los de sus contemporáneos. La grandeza de un trabajo artístico entonces depende sólo de la grandeza de sus sentimientos que el autor incorpora en su obra. El estado técnico fue siempre un factor restrictivo para el fotógrafo, limitando lo que se podía fotografiar. Quizás esta influencia se sintió mucho más fuertemente en la fotografía de prensa cuyo ideal fue siempre el de reproducir lo que los ojos humanos eran capaces de ver.

Por ello, a fin de poder tener una idea completa del desarrollo de la fotografía de prensa, se hace necesario confrontar el estado de la técnica con los esfuerzos del fotógrafo por suministrar la información. Al mismo tiempo podemos ver que la espontaneidad fue empleada en usar las oportunidades en diferentes períodos, y, una medida de la grandeza del fotógrafo es si éste es capaz, con los mismos medios accesibles a otros, hacer más y hasta mejor. Finalmente, continuaremos notando el impacto social y todo lo conectado con esto, porque estas influencias también contribuyeron decisivamente al desarrollo de la fotografía de prensa.

3.1. Desarrollo de la fotografía de prensa desde los primeros intentos informativos hasta el advenimiento de la reproducción fotográfica de medio tono para fines periodísticos

L. J. M. Daguerre (1787-1851) vendió al Estado francés un proceso que reproducía un positivo único en una plancha de cobre. Esto marcaba un gran progreso porque, dadas las condiciones técnicas de aquellos tiempos, era ya posible obtener una foto detallada de la realidad más rápidamente que lo que el más experto de los dibujantes podía haberla dibujado. Es absolutamente simbólico que Francia haya puesto la invención que había comprado a la disposición de la humanidad, confirmando con ello lo que ya se ha dicho repetidas veces acerca de la naturaleza democrática de la fotografía. Cuando el académico Arango en su famoso discurso en 1839 anunciaba su generoso regalo, quizás ni él mismo podía soñar sobre la futura importancia social de un medio de comunicación cuyo primer paso fue el daguerrotipo.

Desde el punto de vista del suministro de información —a través de los daguerrotipos— de no poca importancia eran los retratos de los clientes, a los que los fotógrafos dedicaron primero todo su tiempo. Realmente de una importancia mayor para el establecimiento de la fotografía de prensa fueron los esfuerzos individuales para usar fotografías para extender la visión humana hasta lugares accesibles solamente a unos cuantos. Por ejemplo, de 1841 a 1842, Horacio Vernet (1789-1863), visitó Egipto y Siria y al regreso de sus viajes traía consigo 1 200 daguerrotipos. Cerca del diez por ciento de ellos fueron usados como modelos para grabados en acero y las reproducciones se tiraron en forma de libros. Éste fue incuestionablemente el primer intento de usar fotografías en información ilustrada, lo que ciertamente llamó la atención de algunas personas con extraordinaria percepción sobre esta manera de utilizar la fotografía para diseminar el conocimiento entre el público.

Hoy sabemos de cómo algunos fotógrafos, al comienzo del primer período, hasta intentaron plasmar en forma documental ciertos acontecimientos excepcionales. Con respecto a este aspecto debemos llamar la atención sobre el daguerrotipista norteamericano George N. Bernard (1819-1902), quien en 1853 recogió en un grupo de fotografías, y en una forma muy vívida, el fuego de los molinos de Oswego. Bernard evidentemente comprendió que el reflejo de las llamas ofrecía la luz necesaria facilitando técnicamente la posibilidad de hacer las fotos.

Alrededor de un año más tarde, después del descubrimiento de Daguerre, William Henry Fox Talbot (1800-1877), logró mejorar sus investigaciones sobre la fotografía a tal extremo que le fue posible anunciar

un nuevo proceso, el calotipo, para lo cual cada foto tenía su papel negativo y positivo. Así, podía hacer cualquier número de copias a través de la fotografía, lo que produjo un considerable impacto social. El público podía ordenar varias copias de un retrato de una simple fotografía y distribuirlas entre sus amigos y conocidos. Aunque esta publicidad gráfica era confinada a un relativamente pequeño número de personas que mantenían el contacto con la persona fotografiada, sin embargo, las perspectivas de su utilización social comenzaba ya a tomar forma. La oportunidad de crear ciclos de fotografías de paisajes no pasó inadvertida para los calotipistas. El mismo W. H. Fox Talbot produjo un álbum ilustrado en 1945, titulado *Fotografías del Sol en Scotland*.

Las seis fotografías que hizo Alois Löcherer (1815-1862) que demuestran cómo se montó en Munich la estatua de "Bavaria" en 1850, son usualmente consideradas como el primer reportaje fotográfico. El fotógrafo concibió la idea de demostrar las distintas fases de la instalación, en todas las instancias solicitó de los obreros que asumieran y mantuvieran sus "posiciones de trabajo" sin moverse durante el tiempo que necesitaba para hacer las fotos. Incluso, aunque cada foto tuvo que ser organizada de antemano, por razones técnicas, la labor se realizó con gran sentido de realidad. El concepto de Löcherer produjo un considerable acercamiento entre el uso de la fotografía en serie y el periodismo, para poder producir una información más comprensiva.

El desarrollo ulterior de la técnica fotográfica fue dirigida a la búsqueda de una base transparente para el negativo. Estos esfuerzos se vieron coronados por el éxito en 1851 con el descubrimiento de la placa colodión por Frederick Scott Archer (1813-1857). Aunque los daguerrotipos y los calotipos persistieron hasta la década de 1870, esta innovación entró en uso muy pronto, primero porque las placas eran más sensibles y además, porque éstas producían muy buenos medios tonos. A pesar del hecho de que para ambos métodos mencionados arriba y para la técnica de la placa húmeda todavía se hacía necesario preparar el material antes de hacer las fotos, muchas personas comenzaron a establecer laboratorios ambulantes o cuartos oscuros montados en vagones especiales. En esta forma, los fotógrafos podían viajar mucho más y sacar las fotos antes de regresar a casa. Muchos de estos fotógrafos fueron los que sentaron las bases para la futura fotografía de prensa. Debemos mencionar muy particularmente al fotógrafo inglés Roger Fenton (1819-1869), que en 1855 fue a los campos de batalla de la guerra en Crimea y regresó con más de 300 negativos. A Fenton se le considera, y con mucha razón, como uno de los primeros fotorreporteros de guerra.

Poco después, la Guerra Civil Norteamericana se convirtió en el sujeto

que atrajo la atención del fotógrafo norteamericano Mathew Brady (1823 - 1896), y sus ayudantes. Este autor es famoso no solamente por haber producido una cantidad inapreciable de material ilustrativo, sino también por recalcar la importancia de la publicidad fotográfica entre las amplias masas de la nación. El estudio fotográfico de Brady estaba localizado cerca de la casa donde vivió Abraham Lincoln antes de las históricas elecciones de 1860 en los Estados Unidos, y, lógicamente, Brady ofreció a Lincoln sus servicios como fotógrafo de retratos. Sus fotos recogieron el buen humor y el semblante de dignidad del candidato presidencial y fueron distribuidas en muchas copias entre el público. Estas fotos no sólo produjeron grandes ganancias al fotógrafo, sino que representaron una ayuda muy importante en la campaña electoral. Lincoln también comprendió este hecho y después de su triunfo electoral pronunció su histórica declaración: "Brady me hizo Presidente". Esta declaración es uno de los primeros reconocimientos públicos del futuro de la fotografía para fines publicitarios por personas públicamente activas.

En la segunda mitad del siglo anterior había todavía muchos fotógrafos interesados en trabajos serios y que eran fuertemente influidos por la pintura y la pintura subjetiva. Esto es fácilmente comprensible cuando comprobamos la larga tradición de la pintura y que por ello se sumaba automáticamente el criterio de que por cada cuadro —no importa la forma en que se obtenía—, el criterio debía ser válido en su evaluación artística. Algo similar, desde luego, desvió a la fotografía del curso de su desarrollo y utilización de sus características específicas como un nuevo medio. Esta desviación temporal retardó también y estorbó el uso posterior de fotografías en periódicos y revistas. Por ello, cuando estudiamos el desarrollo de la fotografía de prensa, todo criticismo sobre las tendencias pictóricas basadas en la pintura son significativas.

Uno de los primeros voceros en favor de la fotografía pura fue Peter Henry Emerson (1859 - 1936), quien llegó a este punto de vista por un entendimiento erróneo sobre los fundamentos de la pintura. Emerson estaba convencido de que la meta del arte creativo era producir el reflejo más preciso de la realidad. Cuando él usó esta idea en la fotografía obtuvo grandes éxitos en la creación de fotografías poco usuales de personas en su ambiente natural y lo que fue una noción errónea de la pintura encajó bien, precisamente en el espíritu de la fotografía. Emerson plasmó sus ideas en un libro que tituló *Fotografía naturalista para estudiantes del Arte*. La tragedia de Emerson es indudablemente el hecho de que, después de reconocer su error sobre la pintura, llegó a cambiar su propio criterio sobre la fotografía que era, desde luego, desde el punto de vista de hoy en día, completamente correcto.

Fotos de personas en su ambiente natural pueden tener también un carácter sociológico. Fotos que fueron hechas con esta idea y muy sobresalientes por sus encantos, fueron creadas en 1870 por John Thompson (1837-1921). Figuras típicas de las calles de Londres eran sus sujetos; las mejores de las fotos fueron seleccionadas para la publicación ilustrada de *La Vida en las Calles de Londres (Street Life in London)*, publicada en 1877. La concepción de muchas de estas fotos era extremadamente parecida a las ideas de hoy sobre las características que distinguen la fotografía de prensa.

El desarrollo histórico tiene a menudo sus características sorprendentemente lógicas. Cuando las fotos de figuras o individuos sobresalientes llegaron al punto en que respondían a las necesidades periodísticas, entonces satisfactoriamente se descubrieron la técnica y los medios de reproducción, casi al mismo tiempo, que permitían la impresión tanto del texto como de la foto. La primera reproducción de fotografía a medio tono apareció el 4 de marzo de 1880 en el *New York Daily Graphic*. Éste fue un importante acontecimiento, ya que hasta entonces las fotografías solamente podían usarse en los periódicos y revistas como un modelo para el artista gráfico que reproducía de éstas un grabado. No solamente era éste un proceso lento, sino que al sustituir los varios gruesos de líneas para el medio tono el resultado se alejaba del impacto de la foto original.

3.2. Desarrollo de la fotografía de prensa desde las primeras reproducciones en medio tono en los periódicos, hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial

Debido a la introducción lenta de innovaciones en el siglo pasado, las primeras reproducciones de fotografías a medio tono en la prensa periódica no creó una revolución inmediata en la fotografía de prensa. Solamente en 1892, por ejemplo, la revista *The Illustrated London News* cambió casi por completo hacia las ilustraciones fotográficas, y dos años más tarde el *Daily Mirror* (de Londres) fue el primer periódico en el mundo en cambiar sus ilustraciones por reproducciones fotográficas.

Un descubrimiento importante fue hecho en 1895 por el checoslovaco Karel Klič (1841 - 1926), gracias a lo cual fue posible introducir el rotograbado en la impresión de las revistas. Esta técnica gradualmente sentó las bases para la producción de semanarios ilustrados fotográficamente, los que se convirtieron más luego en los mayores consumidores de buena fotografía de prensa. Aunque varios magazines de este tipo comenzaron a salir antes de la Primera Guerra Mundial, el período principal de las revistas de rotograbados fueron las décadas de los veinte y los treinta de este siglo. Las condiciones para su desarrollo fueron muy

favorables. Las más amplias secciones de personas versadas en la literatura comenzaron a tomar un interés cada vez mayor en los acontecimientos políticos y, desde luego, en las últimas noticias. Al mismo tiempo, muchos tipos de artículos de consumo cambiaron de la producción a mano a la mecánica, masiva, y muchas fábricas nuevas empujaban la venta de sus productos mediante campañas de anuncios. Esto encontró su medio rápidamente — y en gran escala — en las páginas de revistas ilustradas, ya que la publicidad ilustrada demostró ser mucho más efectiva que el anuncio verbal. Esto facilitó el crecimiento de las revistas con fácil rapidez manteniéndose el precio relativamente bajo ya que los costos se cubrían por adelantado con las entradas que producían los anuncios.

Al mismo tiempo la fotografía había registrado grandes adelantos, importantes para el uso de fotos con fines periodísticos. Jacob August Riis (1849 - 1914), encontró en la fotografía un gran medio de comunicación cuando quiso llamar la atención pública sobre las duras condiciones de vida de los emigrantes en los Estados Unidos. La calidad de la fotografía documental hizo su gran contribución a este fin gracias al horrendo y formidable realismo con que desenmascaró la pobreza. Las fotos más elocuentes fueron incluidas en la publicación *Cómo vive la otra mitad*, en 1890. No menos importantes fueron las fotografías del sociólogo norteamericano Lewis W. Hine (1874 - 1940), quien dedicó gran atención crítica a la explotación del trabajo de los niños en las factorías. Muchas fotos crearon una *historia fotográfica* de la realidad, lo cual indicaba que Hine se adelantó mucho a sus propios tiempos.

Las fotografías de Alfred Stieglitz (1864 - 1946), fueron de importancia primordial en recalcar la naturaleza específica del arte de la fotografía. Stieglitz trabajó y produjo descripciones precisas y bien definidas y utilizó la ventaja del hecho de que tomar una fotografía requería muy poco tiempo. Éste estaba interesado solamente en sujetos claramente rutinarios que registraba con una extraordinaria pureza fotográfica. Por ello al hablar sobre su contribución, es absolutamente correcto decir "fotografía pura" o "fotografía íntegra", ya que muchas de las fotos de Stieglitz fueron fotos no posadas, instantáneas, (*candid shots*), que ya lo permitían los niveles técnicos de la cámara. Para el desarrollo ulterior de la fotografía, fue inquestionablemente un gran aporte el hecho de que Stieglitz completaba su trabajo con escritos sobre teoría que se publicaban en varias revistas. Aún más, en su época, representó una virtual autoridad en la fotografía norteamericana y pudo influir relativamente sobre muchos fotógrafos de generaciones posteriores.

Más o menos en la misma época de Stieglitz, Eugene Atget (1856 - 1927), de Francia, utilizó en su totalidad todas las características espe-

ciales de la fotografía, pero Atget trabajó y vivió en la soledad. Tampoco estaba interesado en escribir sobre la teoría ni en la discusión de la fotografía como tal. Era un creador impulsivo, creía cándidamente que todo lo que le llamara la atención valía la pena ser registrado en una fotografía. En esta forma llegó a la concepción de lo que podría describirse como "el arte de mirar". A pesar de que Atget no fue objeto de gran fama durante su vida, la publicación póstuma de sus fotografías sirvieron de modelo para muchos fotógrafos, incluso aquellos empleados en los periódicos y revistas que reconocieron a tiempo como utilizar los ejemplos de Atget en su propio trabajo.

Para el desarrollo de la fotografía de prensa durante la segunda mitad de los años veinte, un grupo de nuevas cámaras que crearon las condiciones técnicas para nuevas formas de fotografía, desempeñaron un papel importante. Fueron tres: Ermanox con lentes Ernstar y una abertura sorprendentemente buena de $f/1.2$; la Leica con su nuevo film en miniatura de 36 fotogramas y la Rolleiflex con lentes jimaguas y formato de 6×6 cm, que combinaba la velocidad de modernos aparatos con la precisión de la pantalla de enfoque.

Estas innovaciones, absolutamente revolucionarias en aquellos tiempos, facilitaron a los fotógrafos más capaces reproducir fotografía viva e interiores. Erich Salomon (1886 - 1944), cuya profesión era la de abogado, merece especial atención en este respecto. Salomon podía moverse en los altos círculos sociales y entre los diplomáticos donde tomó fotos muy interesantes, captando muy bien la atmósfera de este aparentemente *unique milieu*. Salomon publicó el resultado de su trabajo mayormente en la revista *Berliner Illustrierte Zeitung*, la cual, antes de la llegada de Hitler al poder, era una de las revistas semanales más modernas que se producía en el mundo.

Es interesantemente natural que se hicieran fotografías de interiores aproximadamente al mismo tiempo en que Salomon hacía las suyas, fotografías de interiores fueron hechas por algunos fotógrafos soviéticos quienes trataban de dar a sus conciudadanos una descripción comprensiva de todos los campos de actividades industriales y culturales. Como ejemplo, podemos seleccionar a M. Ozersky quien fotografió muy vivamente al conocido poeta Mayakovsky mientras hablaba en una asamblea. Alexandr Rodchenko (1891 - 1956), poco después, durante los años treinta, tomó fotografías en un teatro durante la representación y usó un objetivo (*non focus*) móvil, para recalcar la ilusión del movimiento. Usó la misma técnica para hacer fotos de actuaciones circenses. Y finalmente, debemos mencionar a Brassai (seudónimo de Gyula Halász); este fotógrafo emigró de la Hungría de Horthy hacia Francia, donde produjo be-

llas fotografías de la vida nocturna en las calles de los alrededores de París.

La aparición de la cámara Leica en el mercado en 1925 causó una genuina revolución, ya que era extremadamente liviana y llevaba una buena cantidad de película. Antes de la Primera Guerra Mundial, su inventor, Oskar Barnack (1879 - 1936) quien era un apasionado aficionado de la fotografía, usó un prototipo experimental Leica para probar su extraordinaria efectividad, y, gracias a esto, la habilidad de registrar escenas vivas. En lo que es sin duda una manera única, Henry Cartier-Bresson (nacido en 1908), reveló todo lo que esta cámara era capaz de producir. La cultura de la visión del autor fue refinada en gran extensión por el arte gráfico, pues él originalmente deseaba dedicarse a la pintura. En este ambiente incuestionablemente se familiarizó con la admiración surrealista por *objet trouvé*. Entonces por su cuenta y continuando su propia trayectoria que se fundió tan armónicamente con el espíritu de la fotografía, llegó al concepto del "momento decisivo", siendo en cierta forma un instante especial en un muy breve encuentro accidental. En lugar de poesía etérea, Cartier-Bresson, desde luego, captó en sus "momentos decisivos" tales puntos de vista de la realidad que debido a una exitosa y poco usual captación de la acción hizo resaltar extraordinariamente y con gran efectividad la naturaleza característica del sujeto.

La amplia cantidad de filme en la cámara Leica, significa que los fotógrafos pueden tomar las fotos de un sujeto que forme parte de un reportaje, en distintas variaciones. Al mismo tiempo, pueden tratar de hacer cada foto aún más elocuente que la anterior. Aún más, algunos autores se aventuran a complementar series de fotos con algunos detalles de cosas aparentemente sin importancia, a fin de completar toda la atmósfera, cosa que nunca habrían tratado de hacer cuando tenían que ser más económicos, más cuidadosos con el obturador debido al número limitado de fotos. Esto era muy importante, ya que muy pronto se hizo claro que muchos detalles seleccionados correctamente eran capaces de decir más de la realidad. Este método de trabajo está conectado muy de cerca con el nombre de Alfred Eisenstaedt (nacido en 1898), quien salió de Alemania poco después de que los nazis tomaron el poder y fue empleado como fotógrafo por la *United Press*. Una de sus primeras tareas fue producir un reportaje de Etiopía que estaba amenazada por el peligro de guerra. Entre 1934 y 1935, Eisenstaedt plasmó en más de 3 500 fotografías una descripción completa de este país. En esa época esto era una enormemente rica cosecha de fotos en las que se incluía algunas absolutamente extraordinarias. Una de ellas presentaba los pies descalzos de un guerrero etíope cuya piel en la planta de los pies demostraba que

dichos pies nunca habían conocido un par de botas. En lugar de una serie de fotografías de armamentos anticuados, esta fotografía informaba al lector ordinario con mucha más efectividad sobre las condiciones del ejército etíope. Desde un punto de vista fotográfico, demostraba como un par de fotografías propiamente seleccionadas pueden ser extremadamente expresivas. Muy probablemente el trabajo de este fotógrafo fue inspirado por sus propias experiencias con el avance del fascismo en Alemania y contra el cual quería luchar con sus propias armas: la fotografía. Este fotógrafo tenía una gran imaginación, como puede verse en las fotos de la tragedia etíope o la del dictador italiano, Mussolini. La pose teatral, con la barbilla levantada, de perfil, intentaba demostrar determinación y decisión, pero en la fotografía de Eisenstaedt tomada desde un ángulo inferior hacia arriba, este gesto demostraba la pose vulgar de un payaso o un actor cómico.

Durante los años treinta la fotografía se convirtió en un medio importante de comprensión política de las amplias masas. El peligro del fascismo era cada vez más evidente. En la misma Alemania, antes del ascenso del fascismo al poder, los trabajadores conocieron como la información ilustrada era capaz de alertar a sus conciudadanos. Entre los medios más progresistas se encontraba el movimiento "obrero-fotográfico", el cual tenía su propia aunque modesta revista. Los fotógrafos de la clase obrera observaron que las fotografías dinámicas de demostraciones de masas y concernientes a las huelgas eran las más apropiadas para sus fines. Autores tales como Eugen Heilig, o Erich Rinka crearon en esa época fotos extraordinariamente vívidas y, desde el punto de vista actual, las más modernas.

El medio más importante para el uso de estas fotografías del movimiento obrero fue la revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, alertó a tiempo sobre el peligro fascista. En la cubierta de muchas de sus ediciones aparecieron los fotomontajes de John Heartfield (seudónimo de Hans Hertzfeld, 1891 - 1968), quien en una forma muy ingeniosa satirizaba las falacias de los dirigentes nazis. Poco después de la toma del poder por los nazis la revista se trasladó para Checoslovaquia donde continuó su publicación y se distribuía clandestinamente en los países ocupados por los fascistas.

El deseo de plasmar en impreso un *record of life* produjo en los Estados Unidos la fundación de la *Film and Photo League*, cuya organización estaba particularmente interesada en filmar para la posteridad las condiciones sociales existentes en el país. En 1936 la sección fílmica se separó de la fotográfica, esta última adoptó un nombre más corto: *Photo League*. Entre las tareas principales de los miembros de la Liga estaba el uso de la fo-

tografía como medio verídico de describir el mundo. Esta asociación no era rica y sin embargo logró organizar cursos sobre fotografía por un pequeño costo a fin de esparcir los ideales de la fotografía humana a través del amor entre la gente del pueblo y desenmascarar la injusticia social. Entre los maestros, alumnos y miembros de la *Photo League* había nombres que hoy figuran entre los famosos de la fotografía creativa o de prensa, tales como Sid Grossman, Aaron Siskind, Eliot Elisofon y Dan Weiner. Más tarde esta asociación tuvo un triste final debido a que a finales de 1947 el nombre de la *Photo League* apareció en la lista de organizaciones que serían investigadas por el Comité Congresional Contra las Actividades Anti-Americana. Las protestas y simpatías del pueblo lograron demorar la investigación hasta 1949 cuando uno de sus miembros que era investigado por otras actividades se convirtió en delator y llamó a la *Photo League* una "organización comunista". Durante los años de la guerra fría, algunos miembros de la *Photo League*, para poder ganarse la vida tuvieron que abandonar la organización o convertirse en miembros inactivos, lo que condujo a la desaparición del grupo que tan importante papel había desempeñado en el desarrollo de la fotografía viva en América. (Léase Estados Unidos. N. del T.)

La fotografía con intenciones de crear una documentación sobre las condiciones sociales, ha encontrado su lugar en muchos países pequeños. Por ejemplo, en Checoslovaquia surgió el grupo Film-Foto del Frente de Izquierda, cuyo principal promotor fue el conocido teórico profesor Lubomir Linhart. Las actividades más sobresalientes de este grupo fueron dos exhibiciones de "Fotografía Social" presentadas en 1931 y 1933. Aparte de las fotografías decididamente de motivación social, aprovechando la ventaja de la fotografía viva que surgía en aquella época, había también en estas exhibiciones excelentes fotos que demostraban el medio y la atmósfera de varias capas de la sociedad, ayudando así a recalcar las dimensiones del problema.

La fotografía viva fue muy popular también entre los fotógrafos del joven estado soviético. Los autores trataron de demostrar la construcción socialista y la grandeza del trabajo humano. Muchas fotos con un apasionamiento casi poético expresaban el orgullo de lo que se realizaba y de los resultados que se obtenían, fuera este el primer carro que salía de la línea de ensamblaje en la fábrica Gorky o una locomotora terminada en la fábrica de Kolomensky. La vitalidad de las fotos de Max Alpert o de Arkadii Shaikhet pueden contarse entre las obras pioneriles de la fotografía de prensa en el período entre las dos guerras mundiales. Aún más, la revista ilustrada *The USSR in Construction*, tanto desde el punto de

vista fotográfica como de la habilidad de su formato, figuraba entre las revistas más modernamente concebidas en su época.

En vísperas del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, la revista norteamericana *Life* comenzó su publicación, representando una muy importante contribución a "la búsqueda de un rostro" de una revista ilustrada moderna. La fecha 23 de noviembre de 1936, cuando salió su primer número, es una fecha histórica. Entre los fotógrafos (aparte del anteriormente mencionado Eisenstaedt que mientras tanto había emigrado a los Estados Unidos), que colaboraron en la revista *Life* desde su comienzo, estaba Margaret Bourke-White (1905 - 1971), una norteamericana, quien hizo también la portada del primer número de *Life*. Margaret Bourke-White descubrió muy rápidamente donde estaba el foco de interés para su trabajo como fotógrafa. Sus fotos de las grandes fábricas de acero le hicieron famosa no sólo en su propio país, sino también en la Unión Soviética donde, en los años treinta, muy pocos periodistas y fotoreporteros podían ir. Esta mujer dedicó también mucho de su atención hacia las regiones fuera de la ciudad. En viajes acompañada de su esposo, el escritor Erskins Caldwell, tomó interesantes fotos que describían la vida de los obreros agrícolas temporeros en los Estados Unidos. Su estilo de trabajo se basó siempre en el deseo de provocar una reacción creativa de los acontecimientos, fueran éstos episódicos o poco usuales que ocurrían al alcance de su vista. Durante el período creativo de su vida, Margaret Bourke-White hizo alrededor de 250 000 fotos. Una característica especial de su trabajo era su sentido de selección de eventos típicamente representativos de un medio ambiente determinado.

No fue solamente la colaboración de fotógrafos, cuyo grupo iba en constante aumento, lo que era importante en el desarrollo de la revista *Life*, sino también la persona de Wilson Hicks, quien ocupaba la posición de editor gráfico de la revista. A través de su selección de fotos, Hicks influyó considerablemente en el trabajo de todos los fotoreporteros de la revista. Este hecho fue muy aptamente caracterizado en su obituario por el fotógrafo David Douglas Duncan cuando dijo: "Todos llevamos a Hicks con nosotros como nuestro copiloto silente".

Una campaña conocida en los Estados Unidos como la *Farm Security Administration* resultó muy significativa para el desarrollo de la fotografía sobre la vida norteamericana en la segunda mitad de la década del treinta. Básicamente, la campaña consistía en fotografiar la vida del país fuera de la ciudad, ejecutada por un grupo de fotógrafos bajo la dirección de Roy E. Stryker, nombrado para ello por el Gobierno Federal Norteamericano. En la misma forma en que Hicks influyó en la creación de fotografías para la revista *Life*, sin realizar él una sola foto, así mismo Stryker

imprimió sus marcas en el trabajo del grupo bajo su dirección. Debido a que las fotos que el grupo logró recoger se esperaba que fueran una información completa y fidedigna, que presentara una imagen total del sector rústico norteamericano desde el punto de vista sociológico, los fotógrafos tuvieron que enfocar sus cámaras sobre tales casas, viviendas y representantes típicos de la población agrícola que pudiera en realidad suministrar un buen material documental.

Los esfuerzos por usar el idioma característico de la fotografía, que Stryker apoyó y desarrolló consistentemente entre todos sus fotógrafos, crearon las condiciones para que muchos autores que años más tarde se hicieron famosos, pudieran amaestrarse en las labores periodísticas. Para Arthur Rothenstein, por ejemplo, esta práctica le sirvió como punto de partida para su trabajo en la gran revista ilustrada *Look*. Una figura interesante fue Gordon Parks, quien, como negro en sí, tenía un enfoque intencionalmente personal sobre los temas sociales en los Estados Unidos, donde había sido víctima del racismo durante su juventud. Parks se abrió paso entre las estrellas de la fotografía de prensa y más tarde sobresalió especialmente en el cuerpo fotográfico de la revista *Life*. También digna de mencionarse es Dorothea Lange (1895 - 1966), quien originalmente tenía su propio estudio. La crisis financiera que azotó a Estados Unidos en 1929 la condujo a hacer fotografías de sujetos sociales. Como parte del grupo de Stryker seleccionó temas que formaron una analogía ilustrada de las novelas de J. Steinbeck. Si remontamos la memoria hacia atrás a lo largo del período de desarrollo de la fotografía de prensa desde 1880 hasta 1939, podemos ver que puede evaluarse como un tiempo en que las ideas gradualmente se convertían en más agudas, al extremo que las revistas ilustradas dependían mayormente de la fotografía. Este desarrollo se movió muy lentamente al comienzo del período pero al final se movió con mayor decisión y rapidez. Al tiempo que comenzó la Segunda Guerra Mundial se publicaba un número de revistas a través del mundo cuya dirigencia editorial se había adiestrado en la forma correcta de trabajar con información fotográfica.

3.3. Desarrollo de la fotografía de prensa a partir del comienzo de la Segunda Guerra Mundial

La Segunda Guerra Mundial trajo un creciente interés tanto en los países beligerantes como en los que aún vivían en paz, por los dramáticos acontecimientos que tenían lugar en los campos de batalla. Muy lógicamente, las revistas ilustradas —y al mismo tiempo los fotógrafos que colaboraban con ellas— tuvieron que adaptarse a la demanda por la infor-

mación más fresca. Muchos autores interpretaron que era su deber, a través de su trabajo, contribuir a la derrota del fascismo y, a pesar de que su estilo fotográfico se había mantenido alejado de los reportajes, no tardaron en reorientar su trabajo como lo demandaba el momento. Como uno de los mejores ejemplos podemos mencionar a Cecil Beaton quien durante la época de paz era conocido mayormente por sus fotografías sobre la moda y los estilos de vestir y retratos de los *snoobs* de la alta sociedad. Pero sus fotografías de la época de guerra incluían no solamente los daños causados por los bombardeos de las ciudades de Inglaterra por los nazis, sino también escenas de los campos de batalla del norte de África. Después de la guerra Beaton regresó a la fotografía de la moda y los estilos de vestir.

En la Unión Soviética, que recibió los peores embates de los ataques fascistas más que ningún otro país, el reportaje de guerra se convirtió prácticamente en el trabajo de todos y cada uno de los más sobresalientes fotorreporteros. Durante más de veinte años a partir de la Revolución Socialista de Octubre, los fotorreporteros soviéticos habían acumulado una gran experiencia sobre la fotografía viva. Mirando su trabajo con los ojos y la experiencia de la actualidad, puede asegurarse que el nivel de sus fotos estaba a la par con la élite mundial de la fotografía (por ejemplo, las fotos de Henri Cartier-Bresson o de Erich Salomon). Debido a esto, los fotógrafos soviéticos pudieron lograr resultados admirables en la fotografía de guerra. Las fotos de Dimitrii Baltermants, Max Alpert, Arkadii Shaikhet, Grigorii Zelma y V. Grebniev, figuran entre las más elocuentes de las fotografías de guerra de todos los tiempos. Aún hoy, son muy significativas, no solamente como valiosos documentos únicos, sino también principalmente como evidencia de un enfoque moderno y poco usual hacia la fotografía.

Entre los fotorreporteros de guerra el nombre de Robert Capa (1913 - 1954), ocupa un lugar especial. Nacido en Hungría y cuyo verdadero nombre era Andrei Friedmann, al tiempo de la Segunda Guerra Mundial era ya un experimentado veterano en la fotografía de guerra, habiendo recibido el bautismo del fuego durante la Guerra Civil española, a donde lo condujo su odio contra el fascismo. Sus fotografías se caracterizaban predominantemente por el impacto de su contenido que él captaba con una extraordinaria intuición creativa, exactamente en el momento oportuno. Su famosa foto de un miliciano en España, tomada precisamente en el momento en que este recibía el impacto de una bala, a pesar de haber salido un poco borrosa y de otras inconveniencias técnicas, figura entre las obras más significativas de la fotografía mundial, gracias a su elocuencia innata y a la acción captada en el momento más vital del evento.

Aunque Capa fotografió muchos campos de batalla durante la Segunda Guerra Mundial, probablemente sus fotos más famosas son las que tomó durante la invasión de Normandía durante la apertura del Segundo Frente, consideradas como las mejores fotos tomadas esa histórica mañana. Pero su asistente del laboratorio encargado de revelar los rollos de películas en Inglaterra estaba tan excitado al observar los negativos, que por un error aplicó demasiado calor al cuarto secador para negativos mojados, y solamente se salvaron ocho de los 106 negativos mientras que el resto sufrió grandes daños por el exceso de calor en la emulsión. Las fotos de Capa aparecían mayormente en las revistas norteamericanas y había adquirido también la ciudadanía estadounidense.

Otro fotorreportero que adquirió gran fama captando las escenas de los campos de batalla durante la Segunda Guerra Mundial fue el norteamericano David Douglas Duncan, quien demostró un talento muy particular en la captación realista de las escenas de guerra. Se movió tan profundamente en esa dirección que sus fotos son una galería de momentos humanos en tiempos difíciles y de los sufrimientos particulares de los soldados de fila. Su carrera de fotorreportero de guerra no terminó con el fin de la Segunda Guerra Mundial y la victoria sobre el fascismo. Unos años más tarde viajó a Corea. Sus habilidades fotográficas habían madurado durante el período y los detalles a que él simplemente aludía durante la Segunda Guerra Mundial ahora los desplegaba al máximo en sus fotos desde los frentes coreanos. Es muy probable que Duncan haya comprendido claramente los distintos trasfondos entre la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Corea. Esto puede observarse muy particularmente en la serie de semblantes tristes y faltos de entusiasmo de los soldados norteamericanos luchando por algo que les era completamente ajeno.

A los días de regocijo que marcaron la derrota del nazismo les siguieron días de ira y de tristeza por el descubrimiento de los crímenes y atrocidades perpetradas por los nazis en los campos de concentración. Los aliados victoriosos se ocuparon de que tales horrores fueran registrados con el máximo de lealtad documental porque solamente en esta forma era posible demostrar a otras personas lo que los nazis eran capaces de realizar; una descripción verbal se consideraría exagerada mientras la realidad recogida en una fotografía era más convincente sobre tales horrores. Muchas de estas fotografías se publicaron también en la revista *Life*, debido a que sus reporteros Margaret Bourke-White, George Rodger y William Vandivert, suministraron un material ilustrativo extremadamente apasionado. A pesar de la naturaleza trágica de estas fotos, podemos preguntarnos si el reportaje fotográfico en realidad ha usado las oportunidades que ha tenido para alertar a la humanidad de una vez y

para siempre sobre el peligro de la repetición de tales atrocidades.

Durante los primeros años de la posguerra se registró un gran aumento en la producción de artículos de consumo, y mano a mano con esto, un lógico interés por el anuncio comercial. Éste trajo consigo una situación de grandes ventajas para las grandes revistas y semanarios ilustrados los que aumentaron considerablemente el número de sus páginas a fin de hacer frente a la demanda por espacio para anuncios. Con la terminación del racionamiento del papel que había sido una necesidad durante la guerra, se crearon muchas condiciones nuevas para un mayor desarrollo sin paralelo para estas revistas ilustradas. Debido a que se tenía que mantener cierto equilibrio entre el espacio dedicado a anuncios y a reportajes, prácticamente todos los temas editoriales que se preparaban fueron alterados al mismo tiempo que se incluían nuevas novedades. Esto resultó ser una consagración para la fotografía de prensa, ya que para poder llenar las páginas de cada edición era necesario buscar no solamente series ilustradas sobre tópicos del día, sino también reportajes sobre acontecimientos de interés en la vida diaria. Éstos, por su naturaleza mundana, tenían que ser cuidadosamente elaborados a fin de despertar el interés del lector. Naturalmente, es más fácil excitar la imaginación de un lector cualquiera con una descripción ilustrada de la pompa en la boda de un monarca que con una simple y escueta descripción de la vida de los médicos rurales, para lo cual se necesita más ingenuidad y paciencia en busca de los puntos de vista más típicos, pero, como bien lo explicó el periodista (*free lancer*), Eugene W. Smith, colaborador de la revista *Life*, es en oportunidades tales como ésta que se pone a prueba la grandeza real del arte del fotorreportero.

El creciente interés en el anuncio comercial evidentemente hizo posible mantener los precios de las revistas a un nivel bajo, contrastando directamente con el precio costoso de los libros. Debido a esto, por otro lado, muchas revistas en los países capitalistas comenzaron a depender de los anuncios, los que influyen hasta cierto punto las tendencias y las orientaciones de sus artículos. Como mencionaremos más adelante, muchas revistas fueron obligadas a desaparecer por no haber podido atraer suficientes anunciantes.

En los países socialistas nunca se le dio gran importancia al anuncio en las revistas. El precio bajo en la venta de éstas se obtenía mediante la amplia circulación. En estos países las publicaciones no tienen que competir unas contra otras, ya que, después de un análisis bien fundamentado, cada revista o publicación es orientada hacia un tipo de lector ligeramente diferente (por ejemplo: información general, problemas de la mujer, revistas para la juventud, para aquellos interesados en los de-

portes, etcétera). Desarrollos y acontecimientos ulteriores han demostrado que con vistas al futuro, las publicaciones se han desarrollado sobre fundamentos más saludables. El interés por la fotografía de prensa después de la Segunda Guerra Mundial ha creado las condiciones que permiten a los fotógrafos perseguir sus propias ideas más que la mera asignación de los principales editores, que no siempre se acoplan a sus deseos o inclinaciones.

Una acción importante fue el establecimiento de un grupo internacional de fotógrafos que trabajaban por su cuenta (*free lancers*). Este grupo que surgió en 1947 bajo el título de *Magnum* fue mayormente el esfuerzo conjunto emprendido por Henri Cartier-Bresson, Robert Capa y David Seymour. El grupo fue aumentado hasta incluir alrededor de 20 miembros activos que emplean la distribución conjunta de fotos mayormente de acuerdo a las necesidades de las revistas. La ventaja de esta asociación fue que cada uno de sus miembros podía desarrollar libremente sus puntos de vista y métodos de trabajo creativo mientras que al mismo tiempo se complementaban unos a otros en su interés en diferentes sujetos. Al ámbito de *Magnum* podía así satisfacer los requerimientos de cualquier cliente mientras que la calidad del trabajo estaba garantizada por el hecho de que el fotógrafo que poseía las mejores prioridades para una asignación, sería el encargado de realizarla. Lo correcto de esta política puede verse en el hecho de que *Magnum* existe aún hoy en día, aunque en una forma ligeramente diferente debido a que algunos de sus miembros más viejos han fallecido (a menudo en el ejercicio de su profesión —en la ejecución de una labor— como David Seymour y Robert Capa) y muchos otros jóvenes que han ingresado en sus filas. Pero *Magnum* ha retenido su típico enfoque humanista en los asuntos mundiales. A fines de los años sesenta y al comienzo de los setenta bajo la presidencia de Charles Harbutt, *Magnum* incluso orientó sus actividades hacia la fotografía socialmente comprometida, lo que se convirtió en una aguda crítica de las injusticias sociales.

Siguiendo los moldes de *Magnum* han surgido otras varias organizaciones. Debemos hacer mención especial del grupo sueco *Tio Fotografier* (Diez Fotógrafos), fundado mayormente por la iniciativa de Hans Hammarskjöld. La asociación *Tio Fotografier* hace uso de la ventaja que le ofrece el hecho de que Suecia es un país neutral, y sus fotógrafos pueden viajar sin dificultad a casi cualquier país. Durante el período de la "guerra fría", debido a esto, este grupo ha recibido asignaciones hasta de grandes revistas extranjeras.

En los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, el público

de cualquier país estaba ávido de saber sobre los demás países y de descubrir lo que hace que el hombre triunfe.

El mundo lentamente retornó al ritmo de los tiempos de paz, pero algunos problemas creados por circunstancias extraordinarias aún permanecían; uno de éstos era el problema de los niños huérfanos en países que habían sufrido los rigores de la guerra. Asignado por la UNESCO, David Seymour (1911 - 1956) coleccionó una extensa cantidad de fotos que se publicaron en 1949 en un libro titulado *Niños de Europa (Children of Europe)*. Tópicos de interés humano atraían la atención de muchos otros fotógrafos, cosa que ayudó a la proliferación de la "fotografía viva". Este método permitió a muchos autores hacer buen uso de los medios expresivos de la naturaleza de la fotografía y al mismo tiempo desarrollar la fotografía moderna.

Había ahora disponible un número tal de fotografías periodísticas que gradualmente se presentaron las condiciones para una más amplia evaluación de las mismas. Esta tarea fue emprendida por Edward J. Steichen (1879 - 1973) quien, a una edad en que la mayoría de las personas piensan en la jubilación, se sintió lo suficientemente vigoroso para asumir las funciones de Director de Fotografía del Museo de Arte Moderno en Nueva York. Sus puntos de vista sobre exhibiciones fotográficas eran completamente nuevos e inconvencionales. Después de distintas exhibiciones preparatorias de autores a quien él consideraba importantes, Steichen decidió organizar una gran exhibición que demostrara la trayectoria humana hacia el entendimiento. Ésta fue la forma en que surgió la famosa colección de fotos "La Familia del Hombre" la cual cubría los más importantes sectores de la vida como se observan en distintos países. Steichen quiso demostrar que a pesar de las diferentes costumbres nacionales y ritos religiosos, los pueblos y las personas a través del mundo tienen mucho en común en muchas formas y que por ello deberían fácilmente ser capaces de entenderse unos a los otros. Por esta razón, él no estaba particularmente interesado en exhibir solamente los trabajos de fotógrafos de renombre. Él trató en una forma creativa de encontrar fotos que a pesar de la fama o falta de fama de los autores, expresaran la realidad de sus propias ideas. Muy comprensiblemente, entre las 503 fotos seleccionadas (que demostraban la vida en 68 países diferentes), el trabajo de los fotorreporteros predominaba.

"La Familia del Hombre" resultó un gran éxito. Sus bellas ideas humanistas, gracias a la comprensibilidad del idioma fotográfico, fueron comprensibles para las más amplias secciones de la población. Esta revista sobre el amor hacia el hombre se exhibió, desde su premiere en

Nueva York en 1955, en 69 países y fue vista por más de nueve millones de espectadores.

Hablando desde el punto de vista fotográfico, "La Familia del Hombre" reveló en toda su extensión la importancia de la fotografía viva que fue capaz de desarrollarse gracias a la prensa escrita. Podemos también catalogar esta exhibición como el comienzo de una nueva era en exhibiciones fotográficas. Algunos de los organizadores quisieron mantenerla con temas similares que ellos confinarían a un área geográfica (por ejemplo la exhibición de Toth sobre "El Rostro Humano de Europa") o a fotógrafos de un solo país (tales como en Italia "La Figura Humana").

Probablemente la más original y polémica de las exhibiciones subsecuentes sobre fotografía viva fueron las "Exhibiciones Fotográficas Mundiales" de Pawek. La primera de éstas, llamada "¿Qué es el Hombre?" montada casi diez años después de "La Familia del Hombre", irritó la superficie de los círculos fotográficos, pues el organizador no titubeó en incluir fotos muy drásticas que despiadadamente describían los acontecimientos más tristes. Cuando se le criticó, se defendió diciendo que no era culpa de los fotógrafos y ni tan siquiera de los organizadores, sino que esto reflejaba el mundo real, como era, lo cual es exactamente lo que debe perseguir la veracidad de la documentación fotográfica. Desde luego, estas polémicas que se llevaban a cabo en las páginas de revistas especializadas de la prensa fotográfica, y en algunos semanarios ilustrados, resultaron un maravilloso anuncio para la exhibición ya que todos los que se enteraban de esta calurosa discusión se interesaban por verla con sus propios ojos. Desde el punto de vista fotográfico es muy significativo que "¿Qué es el Hombre?" indicaba un mayor progreso en el desarrollo y las tendencias en la fotografía viva.

La segunda exhibición de Pawek, "Mujer" (*Woman*), también resultó ser, en cierto grado, una sorpresa. La mujer aquí no era siempre presentada como una persona llena de ternura y delicadeza según la tradición creada por los poetas a través de la historia, no sólo como una criatura sexual, atractiva, sino la cual conscientemente lucha por ocupar un nuevo estado legal en la sociedad. En este sentido, las objeciones a la veracidad de las fotos no tendrían la oportunidad de obtener aprobación alguna de parte de los espectadores, aunque algunos en cierta forma se sorprendieron por las características de observar el sujeto desde este ángulo.

La tercera exhibición que Pawek preparó en 1975 se tituló "En la senda hacia el paraíso" (*On the Way to Paradise*). En 28 capítulos ilustrados, Pawek hizo un resumen de varios aspectos de los problemas contemporáneos del hombre. Algunos de ellos, tales como "La destrucción del medio ambiente", "Aumento de la movilidad" y "Mayor comunicación", in-

dicen perfectamente bien los problemas actuales de la sociedad. Por otro lado, uno no puede ignorar el hecho de que con un impacto morboso y trágico se presentan las formas más horribles (por ejemplo, en los capítulos ilustrados "Muerte" y "Escapismo"). Debemos señalar que el uso de estupefacientes, como se observó en varias fotos en la sección titulada "Escapismo" ha asumido proporciones alarmantes en los últimos años y que la prensa ha tenido que tomar nota de este problema.

Una ventaja innegable de las tres exhibiciones "La Fotografía Mundial en Exhibición" lo constituye el hecho de que su patrocinador fue una gran revista semanal ilustrada que disponía de los medios de reproducción en rotograbados de alta calidad. Los catálogos distribuidos para estos eventos tenían el aspecto virtual de libros de fotografías en el que se reproducían todas las fotos de la exhibición. En esta forma, gracias a este catálogo, las fotos de esta exhibición llegaron a muchos lugares donde las fotografías de prensa difícilmente se exhiben. Aún más, estos catálogos tan excelentemente confeccionados se han convertido en un *souvenir* permanente de estas relativamente importantes ocasiones.

La ventaja de incluir fotos poco usuales de la fotografía de prensa en un álbum ilustrado, fue utilizada muy ingeniosamente por un grupo de fotógrafos negros, los que publicaron dos volúmenes, uno seguido del otro, *Anuario de los Fotógrafos Negros, 1973* y *Anuario de los Fotógrafos Negros, Volumen 2*. Estos dos volúmenes representan un gran y valioso servicio, ya que afirman la alta calidad de los fotógrafos negros de los Estados Unidos, innegablemente una calidad tan alta como la de los mejores colegas blancos en el país.

Un deseo justificado por la igualdad racial puede plasmarse muy sustancialmente en sí en fotografías cuya veracidad típica demuestren los sufrimientos y las pobres condiciones sociales de las capas oprimidas. Ambos volúmenes, sin embargo, no recalcan solamente los temas sociales, sino que revelan la gran escala de habilidad de los fotógrafos, muchos de los cuales estudiaron en renombradas escuelas de fotografía. La conexión en la cadena es la profunda concepción humana que se observa en todas las fotos, lo que es un prerrequisito importantísimo para una buena fotografía de prensa.

Al estudiar el desarrollo de la fotografía de prensa, uno tiene que mencionar dos importantísimas exhibiciones que se presentan periódicamente: "Fotografía de Prensa Mundial" (*World Press Foto*) que tiene lugar en Holanda y la "Interpressfoto" que tiene lugar en distintos países socialistas. La importancia en la evaluación de la fotografía de prensa es de una naturaleza de principios. A pesar del punto de vista diferente en los jurados de estas dos exhibiciones, lo que es evidente es que los fotore-

porteros han indagado las posibilidades de la expresión ilustrada y que hoy utilizan la experiencia adquirida para reaccionar sensible y rápidamente ante todos los problemas y tópicos de la sociedad contemporánea.

En cualquier análisis sobre exhibiciones sobresalientes estrechamente ligadas a la fotografía de prensa, no puede dejar de mencionarse la colección de fotos conocida como "El Fotógrafo comprometido" (*The Concerned Photographer*), preparada por Cornell Capa en colaboración con Michael Edelson. El nombre no puede ser más apropiado pues un fotógrafo hoy tiene muchas razones para preocuparse seriamente sobre ciertas características de la sociedad actual. La primera colección contiene muestras de los trabajos de seis autores cuyos nombres se han convertido en clásicos en la fotografía de prensa y los cuales, con una sola excepción, han fallecido. Éstos son Werner Bischoff, Robert Capa, Leonard Freed, Lewis W. Hine, David Seymour y Dan Weiner. Los organizadores obviamente quisieron demostrar la génesis del desarrollo del compromiso social contraído por el fotógrafo, comenzando por el pionero de la fotografía social, Hine, hasta Freed, quien aún se mantiene activo. Después de su inauguración en el Riverside Museum de Nueva York, la exhibición viajó por muchos países.

La segunda exhibición de "El Fotógrafo comprometido" cubría en forma compacta los trabajos de ocho autores que aún viven (Marc Riboud, Roman Vishniac, Bruce Davidson, Gordon Parks, Ernst Haas, Hiroshi Hamaya, Donald McCullin y Eugene W. Smith), de distintos países, que comprueban la rápida divulgación de este concepto a través del mundo. Las ideas de Capa y Edelson de recalcar los problemas sociales han tenido una activa acogida en todas partes. Una exhibición que emanó de las ideas de estos dos fotógrafos es la serie de fotos conocida como "El Fotógrafo comprometido -Grupo Italiano"; montada gracias a la iniciativa de Lanfranco Colombo. Esta exhibición presenta gráficamente una imagen sociológica de la Italia de hoy, que innegablemente tiene infinidad de características sociales específicas.

Para el fotorreportero en busca de su propia senda creativa, es muy importante conocer estas exhibiciones, pues ellas siempre contienen un cierto estándar de evaluación para el trabajo fotográfico. Pero el efecto principal ocurre, desde luego, en forma completamente espontánea en las páginas de las revistas y periódicos donde casi todos los días la demanda en la dirección y el contenido de la labor del fotorreportero se convierte en más y más específica.

Como hemos mencionado antes, en los primeros años después de la terminación de la Segunda Guerra Mundial se crearon las condiciones idóneas para el desarrollo y crecimiento de las revistas ilustradas. Mien-

tras la revista norteamericana *Life* o las británicas *Illustrated* y *Picture Post* continuaron y se adaptaron a las condiciones de los tiempos de paz, en los países donde el fascismo había sido derrotado surgieron varias revistas completamente nuevas. Alemania resulta interesante desde este punto de vista debido a que su territorio se convirtió en dos estados. En la República Federal Alemana las revistas recientemente fundadas (tales como *Stern*, *Quick*, *Bunte Illustrierte* y *Neue Illustrierte*), tomaron una dirección muy parecida a la de las revistas norteamericanas. Los directores editoriales trataron también de obtener el máximo de ganancia comercial apelando al sensacionalismo. En la RDA, por el contrario, se usó como modelo las revistas de la Unión Soviética, y, partiendo de aquí, se hizo un esfuerzo por presentar la información ilustrada socialmente importante que pudiera contribuir a la reconstrucción del país.

Después de la Segunda Guerra Mundial surgieron muchas publicaciones nuevas en Italia donde la influencia norteamericana no era tan preponderante, debido a que Italia es un país con una fuerza progresista e izquierdista tradicionalmente fuerte y organizada. Las revistas principales, tales como *Epoca* y *L'Europeo*, aparte del buen material ilustrado, tienen también un interesante diseño gráfico en el que se evidencia al máximo la continuidad del sentimiento por las artes creativas. La fuerza del movimiento progresista italiano es obvia si tenemos en cuenta que poco después se lanzó la revista progresista ilustrada *Le vie nuove*, así como una revista de orientación similar, para mujeres llamada *Noi donne*.

Pero en los treinta años que han transcurrido desde la terminación de la Segunda Guerra Mundial, ciertas cosas han cambiado. En los países capitalistas muchos de los anuncios comerciales han cambiado hacia la televisión. Al mismo tiempo los costos de producción de las revistas han aumentado, no solamente en lo relacionado con el papel, sino también en el proceso de impresión. Muchas revistas que suministraban información fresca no han podido hacer frente a las condiciones cambiantes. En Inglaterra revistas tales como *Illustrated* y *Picture Post* han desaparecido gradualmente y en los Estados Unidos, después del cierre de la revista *Look*, hasta la famosa *Life* que era tan importante en el desarrollo de la fotografía de prensa, se vio obligada a discontinuar su publicación.

Semejantes problemas no se han presentado en los países socialistas, porque en estos lugares los fundamentos en que descansa una publicación son mucho más saludables y las publicaciones no dependen del anuncio comercial. Aún más, las revistas socialistas no despliegan el sensacionalismo y prefieren un enfoque más sobrio, reportaje e información más seria. Finalmente, se ha comprobado que cierta cordura en el concepto de la fotografía de prensa es más efectiva que la constante búsqueda

por nuevos ángulos a cualquier costo. Así por ejemplo, fotos de accidentes automovilísticos o de asesinatos brutales del tipo que conocemos de las revistas occidentales, a primera vista conmovían al lector y atraían su atención. Hoy en día el impacto ha pasado y muy a menudo sucede que el lector prefiere pasar rápidamente la página más que detenerse a observar tales fotos. Por el contrario, fotos que sensiblemente muestran los dolores y sufrimientos movilizan más la condolencia del público mundial. Por ejemplo, las fotos de los fotoreporteros checoslovacos Jovan Dezort y Vladimír Lammer tomadas en Viet Nam, de niños de tiernos semblantes nos dicen que éstos merecen, al igual que los niños de todas partes del mundo, una vida de paz y felicidad. El impacto que producen en el lector fotografías de este tipo es innegablemente más imperecedero y más profundo, aunque menos sensacional.

La revolución científico-técnica influye considerablemente sobre la sociedad y los efectos de sus cambios pueden sentirse en las esferas ajenas a la técnica.

Estas nuevas tendencias indudablemente ejercen nuevas exigencias sobre los periodistas. Es muy probable que se produzcan alteraciones en la dirección de muchas publicaciones, en periódicos y revistas tanto en el mundo capitalista como en los países socialistas, de acuerdo con estos cambios. Según mencionaremos en el capítulo final de este libro, es muy probable que dichos cambios afecten también la fotografía de prensa.

4. GÉNEROS PRINCIPALES DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

La información comprensiva que suministran los fotorreporteros se basa en una variedad de géneros. Cada género presenta al fotógrafo sus necesidades específicas. Por ello, del fotorreportero se espera que domine la mayoría de los géneros ya establecidos, con el correspondiente nivel adecuado de eficiencia. El breve capítulo que sigue se refiere al grado de competencia que se requiere para la presentación de tópicos específicos.

4.1. La fotografía viva

Las fotografías que describen la vida diaria forman la esencia de la fotografía de prensa. Este género es notablemente interesante por el gran interés que despierta en el lector y la forma en que evoca la imagen actual de un acontecimiento. De todos los géneros aplicados en el periodismo, la fotografía viva representa el mayor potencial épico. Es, por ello, el más adecuado para la presentación de un gran número de escenas, y es la clave de los mensajes de considerable complejidad.

Una fotografía de este tipo puede describir escenas que difieren en tamaño. Algunas fotografías se concentran en una acción que envuelve a dos personas, por ejemplo, una discusión enconada. Otras comprenden un grupo de personas o una muchedumbre. Generalmente, la composición y la eliminación de elementos perturbadores es más fácil con menos personas en la foto. Fotografiar escenas de gran tamaño es lógicamente una labor difícil que requiere considerable experiencia y habilidad si se quiere que cada actor aparezca en su lugar apropiado. Es una práctica ya establecida producir una serie de fotos instantáneas y luego seleccionar la mejor. Que la cámara registre una acción con el máximo de eficiencia no es cosa fácil. Existe una serie de situaciones que varían en grados de dificultad o en facilidad de presentación. Quizás el caso menos complicado sea la situación menos común en la que abundan las escenas pintorescas. Muy a menudo hay una muchedumbre de fotógrafos que se estorban unos a los otros. En este caso, se requiere un poco de tolerancia de parte de cada uno si es que todos quieren tomar buenas fotos. Aunque al mismo evento se le pueda dar interpretaciones idénticas, uno siempre puede encontrar diferencias en la presentación. Lo importante que hay que recordar es que una buena fotografía nunca debe fallar en la tarea de portar y conducir con suficiente claridad el mensaje que se intenta.

Diferentes acontecimientos despliegan diferentes oportunidades fotogénicas.

Así, las escenas en las fundiciones, fábricas de acero y factorías son ideales para fotografías a colores, un verdadero reto para aquellos a quienes les fascina la hoguera y el deslumbre del hierro derretido o la lluvia de chispas que emanan de los instrumentos de un soldador.

Contra otros fondos, tales como grandes fábricas textiles o plantas alimentarias, el fotógrafo tiene que depender de su propia imaginación para obtener el efecto que persigue. Aún más, el trabajo en escenarios interiores no está libre de serios problemas técnicos y se requiere considerable experiencia para lograr colocar al sujeto dentro del foco apropiado. Para fotografiar lugares donde va a construirse un edificio o el lugar de una escena agrícola resulta una empresa de menos exigencias pues el trabajo se puede hacer en el propio lugar.

Una de las áreas más fotogénicas de la fotografía viva es el deporte, hoy el reino de una de las disciplinas más o menos especializadas de la fotografía de prensa. A fin de adquirir la necesaria habilidad en el género, el estudiante de fotografía necesita asistir a unos cuantos eventos y encuentros deportivos. La fotografía deportiva requiere una mente ágil y alertas y reacciones rápidas. Por otro lado, un alto grado de predicción de una acción dada y el lugar donde ésta tiene lugar, esto es, el gol en el fútbol o el salto con la garrocha, hacen la labor del fotorreportero considerablemente más fácil ya que tiene tiempo suficiente para buscar el mejor ángulo. Esto es una indudable ventaja aún en lo que respecta a percepción, entrenamiento y desarrollo.

Otra área bien definida de la fotografía viva es el teatro. Existen varias ventajas. Primero, una gran iluminación en el escenario. Segundo, el fotógrafo puede observar la presentación varias veces (en los ensayos), antes de decidir sobre la escena más típica. Y finalmente, y esto es aplicable especialmente a las representaciones del ballet, las líneas borrosas que se obtienen cuando se fotografía a una bailarina en acción, pueden intensificar la calidad dinámica de la foto. En realidad, esta técnica es usada hoy extensivamente por los fotógrafos del teatro. Muy a menudo la prensa publica fotografías tomadas durante conciertos sinfónicos. Tradicionalmente, el interés se concentra en el conductor. En relación con el fotógrafo, la posición del conductor es fija. Una cámara con lentes intercambiables que pueda obtener el enfoque adecuado será suficiente mientras el fotógrafo sencillamente espera por una pose intrigante. El contorno algo borroso de la batuta en un movimiento constante conjura una imagen expresiva y estéticamente agradable de los gestos del conductor.

Quizás la tarea más difícil para un fotógrafo de prensa es el trabajo por realizar en un terreno o escenario sobre el cual no tiene conocimiento o experiencia alguna. La mayoría de los fotorreporteros encuentran ex-

tremadamente difícil de obtener material documental vivo para artículos o informes relacionados con áreas especializadas de la ciencia y la investigación que desafían los estándares de inteligibilidad y comprensión. Las fotos más exitosas han sido tomadas por fotoreporteros cuya iniciativa personal o interés previo los condujo a estudiar el sujeto tanto desde un nivel profesional, como desde un punto de vista de popularización de la ciencia. Una autoridad reconocida en el campo de la fotografía de prensa es Andreas Feininger cuyas fotografías nunca dejan de captar el sentido y el espíritu de un trabajo científico.

4.2. El retrato

El retrato es un género bien establecido en la fotografía de prensa. En el laberinto de otras instantáneas vivas publicadas en una página, un retrato aporta precisión a las características personales y señas faciales de una personalidad prominente. En algunos casos, los retratos son específicamente diseñados para proveer la cantidad esencial de información verídica con respecto a una personalidad bien conocida por el lector. La tarea del fotógrafo es, entonces, dar con el máximo de eficiencia la idiosincracia y características individuales de la persona retratada. Al hacer esto, el fotógrafo tiene que decidir el momento oportuno cuando la expresión facial de la persona refleja su vida interna. Fotografías de esta clase son un trabajo frecuente en reportajes que se concentran sobre políticos profesionales, tanto locales como extranjeros. Considerando el creciente y continuo flujo actual de actividades políticas, tales fotos son populares en todo el mundo. Los retratos son igualmente necesarios cuando se escriben informaciones o relatos relacionados con escritores distinguidos, estrellas del cine y cantantes.

Igualmente importantes dentro del contexto general de los reportajes, son, desde luego, los retratos de individuos que representan un grupo social determinado, una categoría de gentes que comparten un interés común, o, finalmente, individuos seleccionados para representar una región geográfica o etnográfica determinada. En tales casos, el fotógrafo no tendrá que preocuparse por hacer resaltar la individualidad de la persona fotografiada, sino concentrarse en las características distintivas comunes a todos los miembros de esa comunidad. Los retratos varían en el sentido de si el sujeto es un hombre o una mujer. Desde tiempos inmemoriales, la mujer ha recalcado el valor de la belleza física mucho más que el hombre. En este sentido, la mujer trata de resaltar el efecto general, el tipo adecuado de vestido, para aparecer lo más aproximado al ideal corriente de la belleza.

Comprendiblemente, este aspecto resulta especialmente prominente entre la juventud representativa del sexo femenino y el fotógrafo que ignore este detalle comete un error craso. El culto a la mujer bonita es especialmente aparente en los retratos de las actrices donde el refinamiento de las características faciales y de la figura en general se usa para fines publicitarios —tales como la atracción del público hacia una película en la cual la actriz tal es presentada desempeñando el papel principal: la estrella—. Igualmente importante son los retratos de “estilo encantador”, un truco común para atraer la atención de las personas en tránsito —algo así como un imán que atrae al hombre hacia el kiosco o estancillo de periódicos—. Un aspecto importante en el retrato de una mujer atractiva es el correcto grado de equilibrio entre los colores del vestido y el fondo en general. Esto es especialmente importante en la fotografía en colores.

Una mujer es físicamente más débil que un hombre, y por ello, en casos de sufrimientos, es lógico que despierte la compasión y la condolencia del público más que si se tratara de un hombre. Retratos de mujeres deprimidas y acongojadas se incluyen frecuentemente en reportajes de orientación social describiendo la vida de una región empobrecida o localidades afectadas por desastres y calamidades naturales. Figuran prominentemente en artículos y relatos que describen la vida en países donde impera la crueldad y la explotación. La maternidad —un aspecto importante en la vida humana— tiene su puesto legítimo en la fotografía. Este tema tan amplio comprende un número de situaciones típicas en este respecto son los retratos sutiles de mujeres en estado, así como de grupos de bebés, niños mayores y adolescentes. Muchos retratos en los que se rinden honores a las madres, son obras de sus propios hijos. Recordamos el retrato realizado por Alexandr Rodchenko de una madre en un vestido sencillo sujetando sus espejuelos mientras leía. La cualidad espiritual especial creó esa atmósfera única de ternura y generosidad. Los fotógrafos de prensa, desde luego, son capaces de realzar esos detalles incluso cuando fotografían mujeres que no son su propia madre, pero el lazo emocional entre el hijo y la madre siempre sobresale con todas sus características.

Hoy, un gran número de mujeres desempeña un papel activo en la ciencia, la medicina y otras esferas importantes de la vida humana. Las revistas y los periódicos publican artículos sobre mujeres de renombre al igual que de hombres distinguidos. Lo mismo sucede con despliegue a color donde los retratos recalcan las cualidades que hacen sobresalir a la mujer formando parte integrante del trabajo o reportaje.

Los retratos de los hombres por lo regular no acentúan la belleza física. Significativamente, un número de hombres estrellas del cine han adqui-

ruido cierto grado de popularidad gracias a cierta rudeza en sus actuaciones y algunas características que a menudo riñen con la norma aceptada de belleza física (por ejemplo, irregularidades y asimetrías, nariz aguileña, etcétera). Igualmente sobrio es —digamos mejor, era— la moda masculina, aplicable tanto a la ropa de vestir como el estilo del pelado, donde la simplicidad no resta la atención de la cara. Por esta razón, los retratos masculinos reflejan el empeño tradicional de acentuar ciertas virtudes, virtudes que fueron evaluadas según el código moral de la época. Aunque estos valores puedan haber cambiado en el curso del tiempo, casi todos los fotógrafos de renombre han tratado de retratar al hombre acentuando sus cualidades intelectuales —inteligencia, vida espiritual, vigor, energía—. Captar las cualidades intelectuales del hombre está muy lejos de ser una tarea fácil. El caso más relevante, para mencionar un ejemplo, es el de Yousuf Karsh, un fotógrafo residente en Canadá y quien frecuentemente es comisionado por grandes semanarios ilustrados para realizar retratos de personalidades eminentes en ambas partes del Atlántico, Yousuf Karsh es famoso por su habilidad en captar el verdadero espíritu de actividad que trae consigo la vida de la personalidad-sujeto.

Otro gran fotógrafo retratista que ha construido su enfoque personal sobre la base de observaciones psicológicas es Philippe Halsman. Su foto de Albert Einstein es especialmente notable: los ojos demuestran la tristeza del gran científico cuyos descubrimientos revolucionarios marcaron los primeros pasos en la evolución de la bomba atómica. En una rica colección de trabajos de Halsman uno encuentra muchas personalidades que comprenden desde políticos hasta actores, pintores, escritores y otros artistas. Fotos de esta clase fueron a menudo usadas en la cubierta de semanarios importantes. Quizás la prueba del verdadero talento de Halsman fue el hecho de que sus trabajos cubrieron 101 cubiertas de la famosa revista *Life*.

Las reproducciones de retratos de hombres tienen su significativo especial en las campañas políticas de hoy. Este aspecto de la fotografía de prensa fue brevemente tratado en el capítulo anterior en conexión con los retratos de Lincoln realizados por Brady. Hoy, la evaluación de tales fotografías es muy frecuentemente una cuestión de juicios de expertos. Hay especialistas que asesoran fotógrafos aprendices sobre los mejores contactos posibles con experimentados fotoreporteros, o aún más, especialistas que deciden la selección final de un retrato para la prensa. Todos los países publican retratos de políticos eminentes varias veces al año. Esta bien establecida práctica ha incrementado la ventaja de suministrar valiosa información sobre los detalles de cambios físicos que ocurren con el transcurso de los años.

Al producir el retrato de un niño, la fotografía de prensa parece concentrarse en la naturaleza despreocupada de la infancia muy aparente en la tierna cualidad de la cara del niño y la ausencia de arrugas. La viveza en los niños es una característica inherente y como tal es incompatible con cualquier tipo de pose artificial. Consecuentemente, ningún retrato de un niño puede fallar en la descripción de su espontaneidad. Esto requiere cierta cantidad de destreza y habilidad de parte del fotógrafo quien por lo regular tiene que inventar un juego atractivo para el niño y entonces seleccionar con rapidez el momento oportuno para una foto fresca y espontánea.

El estado legal de los niños varía de una nación a otra.

El tratamiento de que son objeto los niños varía de una nación a otra. Una familia italiana estaría particularmente consciente de la forma en que visten sus hijos, con el frecuente resultado de que en la foto de un niño italiano éste parece más rico que sus padres. Lo contrario sucede en otros países donde el niño, hembra o varón, no es considerado enteramente como un miembro de la familia. Un buen fotógrafo de prensa tiene que considerar estos aspectos y sus implicaciones.

Los niños, al igual que las mujeres, son indefensos frente a la violencia. Consecuentemente, en trabajos sobre la vida en territorios afectados por la guerra (por ejemplo: Viet Nam), el retrato de un niño puede ser un objeto altamente efectivo, uno que realza el mensaje de condenación contra la brutalidad de la guerra. Por la misma razón, el retrato de un niño puede tener el mismo efecto en trabajos donde se critican los hechos y realidades de un sistema social (esto es, describiendo la vida y condiciones de obreros en huelga y de sus familias en países capitalistas).

4.3. Paisajes

A pesar de que algunas veces neutraliza el evento central, el paisaje puede en estos casos especiales formar el hilo de la parte actualmente narrativa de un trabajo. Así pues, informaciones sobre áreas afectadas por la seca o por las inundaciones pueden transmitirse mejor a través de fotografías que muestren toda el área rural en sí. Los detalles vivos entonces completarán la foto con la descripción del papel del hombre y sus actividades en tales condiciones de emergencia.

La fotografía de una escena campestre puede comprender tanto el campo como las praderas, bosques y arboledas y también las grandes extensiones suburbanas. Cada categoría de fotografía de paisaje requiere un enfoque específico. El tipo de retención del cerebro humano en lo que concierne a detalles varía con el objeto de observación. En un complejo

de viviendas el hombre percibe antes que todo las leyes y regularidades de las estructuras, incluso la diferencia entre un edificio y construcciones individuales. La perspectiva correcta es la primera consideración. El fotógrafo debe considerar todas las distorsiones de la realidad que puedan afear o afectar la cualidad estética y el impacto de la foto. Una información mucho menos exacta la encontramos cuando observamos enormes y gigantescas formaciones rocosas. La perspectiva aquí es un criterio de importancia secundaria, ya que las distorsiones son menos probables, y si ocurren, son insignificantes. El paisaje industrial que figura prominentemente en un sinnúmero de trabajos, presenta un problema especial. Usualmente la foto demuestra el horizonte característico dominado por chimeneas y edificios de las fábricas. Diferentes secciones de la industria despliegan características y señales distintas. La silueta típica de una planta de productos químicos es un conjunto de columnas de destilación. Hornos indican de inmediato que la foto demuestra una fundición.

Integrando todos estos detalles dentro del plano general de la foto, el fotógrafo trata de acentuar la cualidad distintiva de un paisaje industrial determinado. En algunos casos, tales fotografías forman una simple serie documental que ofrecen una evidencia de orgullo por el progreso obtenido en la construcción de una nueva industria. Una serie de chimeneas despidiendo humo y dominando el horizonte puede, desde luego, ser muy efectiva en trabajos que recalcan la necesidad de una política más consistente sobre las condiciones del ambiente y un nuevo nivel en el grado de conciencia pública. La vista de una región rural devastada, esto es, una foto mostrando un río con gran cantidad de peces muertos, desperdicios industriales y espumas venenosas suministra el detalle esencial de alarma sin necesidad de incluir en la foto las fábricas y otros objetos industriales.

Mientras busca o espera por las mejores condiciones lumínicas, el fotógrafo puede decidir sobre el grado estilístico según su modo particular de presentación. El uso de ciertos tipos de filtros produce un efecto extremadamente poderoso. En esta forma, incluso un simple paisaje puede convertirse en una composición altamente expresiva. Este enfoque, sin embargo, tiene sus aspectos problemáticos en el sentido de que una composición en la fotografía de prensa no es una finalidad en sí sino solamente uno de los medios de clasificar un contenido informativo definido. Un lector espera que se le dé un relato comprensivo del estado actual de las cosas y está menos interesado en el talento y potencial artístico del fotógrafo. En la fotografía de prensa la composición no debe nunca tapar o eclipsar detalles que identifican el campo de una región geográfica específica.

Antes de realizar la exposición, el fotógrafo tiene que especificar los elementos más característicos del paisaje y decidir como hacer sobresalir tales detalles en una forma que comunique su mensaje con el máximo de comprensibilidad. Específicamente, esto se refiere a la presentación de extensas praderas marcadas con grupos de árboles, donde porciones de hierba tienen que ser claramente eliminadas o separadas de los árboles verdes en términos de intensidad del color gris. Iluminación adecuada y filmes de poca sensibilidad son esenciales para fotografías de regiones montañosas que requieren una versión detallada de superficies rocosas y de su estructura. Tales fotografías son muy frecuentemente usadas en catálogos de viajes que introducen al lector a tierras lejanas o simplemente expresan la apreciación del fotógrafo sobre la belleza de su propio país. La fotografía en colores parece ser el medio particularmente más adaptable, principalmente debido a su capacidad para dar información más detallada y más completa. A esto se debe el rápido aumento de fotografía en colores escogidas para su publicación en la prensa diaria y en las revistas.

Una fotografía tomada en el campo usualmente comprende una figura humana en primer plano. El fotógrafo puede seleccionar a alguien que se encuentre por casualidad en los alrededores o puede pedirle a una persona que pose para la foto en un lugar apropiado. Un elemento humano aviva la escena, un aspecto que es de gran importancia para la fotografía de prensa. Aún más, tales fotografías necesitan un ser humano para indicar las relaciones de tamaño, especialmente en lugares donde la evaluación de la proporción en las formaciones rocosas y otros fenómenos naturales es importante. Finalmente, la presencia de una figura humana en primer plano crea la expresión ilusoria de la profundidad espacial.

4.4. Arquitectura

La arquitectura es otro de los sujetos estáticos de la fotografía —un área muy frecuentemente desplegada en la prensa—. Un fotorreportero está, sobre todo, interesado en la naturaleza de un edificio, ya que la arquitectura moderna, edificios antiguos y la arquitectura folclórica, todo esto, vincula diferentes tiempos y procedimientos. Comprensiblemente, los tópicos del día tienden a dar preferencia a las fotografías que muestran las creaciones de la arquitectura contemporánea, especialmente si el aspecto cambiante de una ciudad o tendencias nacionales en el urbanismo forman el mayor foco de interés. Las edificaciones modernas están usualmente situadas en la posición más efectiva. Siguiendo esta guía básica en la selección del ángulo apropiado, el fotógrafo estará bien equipado para

reproducir la concepción creativa específica del arquitecto. Aparte de las fotografías de este tipo —una categoría que indudablemente desempeña un gran papel en el fotoperiodismo—, la arquitectura provee un amplio campo para ideas originales y presentaciones que reflejan la propia interpretación del fotógrafo sobre los estilos de la arquitectura moderna. Un gran ejemplo son las fotografías de rascacielos o bloques de casas de apartamentos. Para dar la sensación de altura el fotógrafo puede recurrir a un ángulo de vista bajo; la convergencia de líneas perpendiculares contribuirá entonces a crear la ilusión deseada. El equipo más apropiado es una cámara con un lente de ángulo ancho, la cual trae las convergencias a un relieve distinto.

Como regla, las paredes de los edificios modernos tienen un acabado pulido, con una tendencia a superficies masivas sin interrupción, mientras que la grandeza de distintos estilos históricos consiste mayormente en una variedad de formas y curvas incluso decoraciones y ornamentos esculturales. Una presentación auténtica de un viejo edificio presupone una cuidadosa y detallada ejecución de las características más típicas. Aquí es donde la iluminación desempeña su papel ya que, no importa la hora del día, las sombras producidas por las esculturas en diferentes partes del edificio crean secciones oscuras en las paredes. Ciertos tipos de edificios pueden fotografiarse solamente en cierta época del año si lo que se desea es una fotografía realmente buena. Esto, desde luego, concierne solamente a los fotógrafos que se especializan en la arquitectura. Un fotoreportero puede, a lo mejor, obtener buenas fotos de interesantes monumentos históricos en su propia localidad cuando la oportunidad se presente. Pero en una asignación para un trabajo más allá de su campo, el fotógrafo de prensa tiene que manejar la cámara sin reparar las condiciones de luz a fin de obtener un número suficiente de fotos que, aunque variadas en calidad, no sean inutilizables debido a las sombras indeseables. Fotografías que presentan la vista oficial de un edificio pueden ser ampliadas al lado de fotografías mejores.

La arquitectura folclórica fuera de las ciudades, es notable por su variedad de decoraciones en las paredes. Usualmente estas decoraciones no son esculpidas o labradas en relieve sino pintadas, lo que hace más fácil la labor del fotógrafo. En contraste con la piedra, el ladrillo u otros materiales de construcción usados en la arquitectura urbana, la madera es más importante en los edificios en las áreas rurales. En este caso, lo importante es la estructura de la superficie, si el trabajo es para una revista que usa una técnica de reproducción, rotograbado, capaz de reproducir los detalles más diminutos.

La fotografía en exteriores que presenta la imagen de una arquitectura

espléndida tiene su contraparte en fotografías de interiores que suministran una información más comprensiva sobre el edificio de que se trata. Se necesita mucha paciencia para el enfoque total en la presentación de una habitación donde hay que evitar convergencias indeseables o simples distorsiones. Por lo regular el punto más ventajoso es desde una altura aproximadamente la mitad de la altura de la habitación. Otro factor que complica es el mobiliario que muchas veces no se puede mover como quisiera el fotógrafo. Finalmente, las condiciones son mucho peores que al aire libre. La solución sería el uso de un trípode, lo cual es algo que el fotógrafo de prensa no tiene la costumbre de usar debido a la cualidad viva de casi todo su trabajo.

4.5. Estudio de la naturaleza

Los estudios de la naturaleza son un género frecuente en trabajos fotográficos sobre la agricultura, forestación y excursiones a lugares lejanos y países aún no explorados gráficamente. Este género está estrechamente ligado tanto con la fotografía de paisajes (la ligazón es patente en trabajos fotográficos sobre escenas campestres), así como con fotos vivas de la vida animal. El color verde de la frondosidad y de las plantas ofrece buenas oportunidades para fotografías en colores, pero las mismas hojas y plantas verdes en realidad complican la labor del fotógrafo cuando éste está haciendo una serie en blanco y negro, ya que el color verde y las flores registran sombras opacas en gris. A fin de destacar la distinción o el contraste entre las flores y el follaje o frondosidad la mayoría de los fotógrafos usan distintas tonalidades de filtros.

Las aves y otros animales comprenden una sección muy especial de la fotografía sobre estudios de la naturaleza. El fotógrafo simplemente tiene que tener una reacción super rápida y una buena comprensión de la vida animal si quiere juzgar hasta qué punto puede acercarse a la criatura salvaje que desea captar en acción. Las series sobre los estudios de la naturaleza tienen una fascinación especial en el mundo entero y la mayoría de las publicaciones reservan un espacio considerable para trabajos sobre animales todos los años. Conjuntamente con el bosque familiar, la montaña y las escenas en las llanuras, las fotografías de la vida acuática, sobre todo en el fondo del mar, parecen tener gran demanda. La práctica establecida es la de comisionar a un buzo de experiencia especializado en la fotografía marina. Solamente los grandes periódicos y revistas con un amplio cuerpo de fotógrafos pueden esperar encontrar entre sus miembros un hombre astuto y perpicaz para una comisión de esta índole.

Los estudios de la naturaleza presentados en un estilo lírico por lo re-

gular ocupan una o dos páginas en las ediciones de primavera mostrando árboles florecientes y otros símbolos del despertar de la naturaleza.

4.6. La foto fija

La foto fija es uno de los géneros con una larga tradición en la fotografía, que se remonta a la época de Daguerre quien experimentó con nuevos modos de presentación en su clásico estilo estático. Desde entonces, la foto fija ha continuado prevaleciendo por sus propios méritos, representando un reto al interés de los fotógrafos que han tratado de explorar diferentes facetas en su potencial creativo. En este estilo, es la propia decisión del fotógrafo con respecto a iluminación y composición lo cual él puede utilizar al máximo. En realidad un fotorreportero no puede utilizar muchos "auxilios" en la composición. Éstos no son tan importantes para el fotorreportero como para los fotógrafos en las ramas artísticas. La fotografía de prensa tiene que ver con la vida en acción y la foto en realidad depende de las reacciones rápidas del fotógrafo sobre eventos y situaciones de actualidad. La foto fija en fotografía de prensa se usa solamente para facilitar información adicional. Incluso en una serie de fotografías para un trabajo que describa una personalidad pública, digamos una actriz en su hogar, el fotorreportero prefiere no tocar los muebles o poner en orden otras cosas en la habitación, ya que lo que él persigue es poder captar la personalidad real de la artista en su propio medio hogareño.

Esto no descarta las situaciones en que el fotorreportero simplemente se ve obligado a arreglar la escena él mismo, por ejemplo, al fotografiar plantas y factorías dedicadas a la producción de artículos de consumo. Una selección atractiva de los productos principales asegurará el impacto necesario en un trabajo donde se despliegue el centro de trabajo, las maquinarias y los hombres y mujeres que las operan. Comprensiblemente, una foto fija en este tipo de fondo no es un asunto artístico sino un medio de información. La lista de situaciones de esta índole está muy lejos de ser completa y uno podría continuar enumerando situaciones similares.

Hay ciertas excepciones donde la foto fija tiene un definido valor estético en el periodismo. Siempre hay una esquina en una revista para un pequeño relieve en la forma de una foto que refleje en general la disposición de ánimo de la temporada.

Las columnas de anuncios clasificados a menudo anuncian de modo conspicuo escenas de foto fija usadas con gran ingenuidad para embullar al público a adquirir cierta mercancía. La firma interesada comisiona a un estudio publicitario para que conciba y produzca este tipo de foto que

llame la atención. Y naturalmente, las páginas de este tipo desempeñan un papel importante en el formato general de la edición.

4.7. La cámara nos cuenta una historia

Un acontecimiento relatado a través de fotografías es uno de los mayores logros que pueden obtenerse en el área de la fotografía de prensa. Las fotografías relatan el acontecimiento acompañadas de breves comentarios verbales. (La descripción verbal usualmente se confina a un nombre o dos o unos cuantos pies de grabados.) El verdadero trabajo lo hace la cámara, la que puede usarse igualmente para relatar un evento local, del día, una historia imaginaria o una situación que se presenta a diario. Técnicamente, el fotógrafo puede manejar la situación en una variedad de formas para que el resultado tenga un impacto óptico original. A través de una combinación de escenas en gran escala y fotos de primeros planos la información puede ser relatada en términos de un formato atractivo que despliegue una gran cantidad de información. El quid de la historia se presenta subsecuentemente en fotos en primeros planos (*close-ups*) que detallan la acción.

La noticia puede ser el resultado de un acontecimiento que tuvo lugar simplemente en una tarde. El fotógrafo en este caso toma cada foto en particular en una secuencia de acuerdo con el "escenario" del acontecimiento imaginado allí mismo mientras él presencia lo que está sucediendo. Este procedimiento requiere un alto grado de profesionalismo y experiencia. Tales historias envuelven por lo regular un acontecimiento único, preñado de lo inesperado que simplemente obliga al fotógrafo a reaccionar con su cámara. Ciertos tipos de historias se concentran en tópicos que están siempre disponibles, tales como "un día con un maestro", "el ensamblaje de automóviles", etcétera, y pueden ser planificados con tiempo, de acuerdo con el esquema sinóptico del propio fotógrafo. Éste, después compara las fotos que ha tomado con la historia que tiene en la mente y entonces decide repetir algunas con ciertas alteraciones para acercarse más a su idea central. El verdadero carácter ordinario del tópico se convierte en un reto para el fotógrafo y su habilidad para buscar ángulos poco usuales, astutas combinaciones de fotos con las que se pueda articular el reportaje gráfico. Este tipo de asignación para un fotógrafo lleva probablemente más exigencias si el resultado final va a ser tan urgente como una serie de fotografías que reportan "noticias del día".

Los fotorreporteros, aunque plagados por la falta de tiempo para esta clase de trabajo, demuestran siempre un marcado interés en el género "contar el acontecimiento". Un ejemplo famoso es el caso de Eugene W.

Smith, quien se pasó seis semanas enteras observando el trabajo sistemático en la consulta de un médico y los movimientos de éste, para producir un trabajo documental sobre la vida de un médico rural. Ninguna revista puede dedicar más de dos semanas para semejante asignación y por lo regular una semana es el máximo en casos extraespeciales para una historia diseñada para presentar un tema ordinario en una forma poco usual. Cualquier fotógrafo bueno acepta una oportunidad como ésta, seguro de que el género es uno donde él puede aprender mucho.

Algunas veces estos reportajes son producidos sin haber sido comisionado para ello por revista o editor alguno, sencillamente porque al fotógrafo le agrada y le satisface esta clase de trabajo. Es el tipo de idea a la que al fotógrafo le agrada dedicar sus momentos de ocio, y una historia puede desarrollarse en el curso de unos meses y hasta de años. Por lo regular estas historias consisten en los mejores trabajos que haya producido y aunque las fotografías quizás no lleguen a publicarse en algunos años, el transcurso del tiempo no minimiza la integridad y los valores humanos del mensaje.

A pesar de que una buena fotografía no necesita una explicación, la mayoría de las revistas añaden una pequeña historia que regularmente es más corta que el tipo de periodismo para el que el fotógrafo de prensa provee la foto. El impacto de tal fotografía puede ser tal que ésta puede inspirar una forma de pensar que conduce a la producción de un trabajo escrito de mayor magnitud. A pesar de que la información pictórica ocupa aquí un primer orden, el texto ocupa más espacio en la revista.

5. USOS DIFERENTES DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

El alcance y el contenido de la fotografía de prensa es determinado no solamente por las preferencias y gustos personales del fotógrafo y por su estilo de presentación, sino también por el ámbito visualizado de su aplicación. La cualidad distintiva de cada fotografía refleja los requerimientos específicos de la publicación en que se emplee. Estos requisitos son ampliamente moldeados por la estrategia prevaleciente en la redacción de los artículos y las técnicas de reproducción empleadas. La reproducción por fotogramados tiene procedimientos esencialmente diferentes a la técnica que se emplea en la prensa diaria, la cual usa diversos métodos para montar una plancha. Un análisis de los usos principales de la fotografía de prensa desde el punto de vista de sus principales consumidores, resultaría tanto interesante como útil.

5.1. Los diarios y la fotografía de prensa

Las cifras sobre la circulación de la gran prensa diaria representan millones. La lista la encabeza la prensa soviética: Izvestiya, 8,2 millones; Pravda, 7,8 millones. A éstos les siguen los diarios japoneses. La edición matutina de Asai Shimbun, el diario principal del país, tiene una circulación de 5,7 millones de ejemplares, y la edición de la tarde 3,8 millones. Variando según el tamaño del periódico (tamaño en número de páginas. N. del T.), las cifras de circulación de los diarios en otros países oscilan entre varios millares y millones de ejemplares al día. En vista de estas enormes cifras, la reproducción de una simple fotografía es un acontecimiento de gran importancia social, a pesar del hecho de que, en el caso de los diarios, la palabra impresa ha de ser, naturalmente, más importante que la fotografía. El criterio básico detrás de la selección de material documental fotográfico es, desde luego, un criterio funcional, la información pictórica fotográfica implementa la información escrita y los comentarios.

La prensa diaria da preferencia a las fotografías sobre los tópicos del día. La prontitud con que se produce el material fotográfico resulta decisiva. Este factor es, sin duda, el principal prerrequisito de la eficiencia; una foto acompañada de un trabajo noticioso tiene que proveer información sobre los acontecimientos que tuvieron lugar unas horas antes. En localidades cuya cobertura la realiza un diario específico, éste es el trabajo del fotoperiodista. Un diario emplea un número mucho más reducido de fotógrafos que una revista. Material fotográfico que documenta

los acontecimientos y el desarrollo de otros pueblos, regiones o países es regularmente suministrado por las agencias noticiosas y sus extensas cadenas de comunicaciones, incluso los servicios de telefoto, radiofoto y servicios fotográficos inalámbricos. Los medios de comunicación de este tipo suministran información de casi todas partes del mundo dentro de un lapso récord. Muy a menudo las agencias suministran servicios informativos tanto escritos como fotográficos.

Aparte de la prontitud y del género, la fotografía de prensa tiene que respetar las necesidades y requerimientos específicos de la técnica de reproducción. El tipo usual de papel que se emplea en los diarios requiere diferentes métodos para montar una plancha para la impresión y reproducción. Consecuentemente, se le da preferencia a las fotografías cuya reproducción no requiere ciertas sombras ni detalles. El tipo de fotografía preferida es el de una simple y no complicada presentación de la información que se desea ofrecer al lector (esto es, fotos en primer plano de dos estadistas que se reúnen para unas conversaciones). El requerimiento número uno es que la fotografía debe dar preferencia al punto focal de interés que cubre la mayor parte de la misma. Así, una fotografía de un nuevo edificio importante deberá acentuar el objeto de interés, por ejemplo, el edificio en cuestión, libre de lo que le rodea. Las buenas reproducciones resaltan el tema central en términos de contrastes. El granulado no presenta un problema especial ya que el grano se pierde en el proceso de fotograbado debido al uso de diversas planchas.

Así como la cobertura de un diario no se confina solamente a la información de noticias o acontecimientos, la fotografía de prensa se usa también para una amplia variedad de propósitos. Un objeto muy frecuentemente presente en las columnas de las crónicas sobre la escena literaria, son las fotografías diseñadas a moldear y promover la disposición emocional del lector. Tales fotos son suministradas por miembros del cuerpo de fotógrafos o por un fotógrafo distinguido en el campo del arte. Una práctica de alguna duración y prestigio que comprueba y refleja el amplio interés por la fotografía y la popularidad del medio, son las competencias o concursos regulares por la mejor fotografía del año que celebran un gran número de diarios. Las fotografías premiadas se reimprimen muy a menudo y producen un saludable grado de cambio en el contenido del diario.

La fotografía artística se impone en los suplementos dominicales donde la cualidad estética de una fotografía es siempre comparada con el contenido de diferentes relatos, ensayos o descripciones de viajes. Algunos periódicos usan reproducciones en colores en sus suplementos dominicales. Esto en sí, abre nuevas posibilidades para presentaciones más

modernas. Hoy, el color es un factor de mayor importancia cultural que ha obtenido gran popularidad entre las filas de los lectores modernos. La atracción de los colores es muy aparente en los afiches, anuncios, modas, decoraciones interiores y las películas sobre temas artísticos. Se puede estimar que el color desempeña un papel contribuyente en la venta y circulación de los diarios. En un número de casos, trabajos que han sido objeto de una cobertura adecuada en la prensa semanal, aparecen de nuevo en una presentación en colores en los suplementos dominicales (celebraciones del Primero de Mayo, encuentros deportivos, etcétera). Esto se debe a que la reproducción en colores saca a relucir nuevas percepciones sobre un evento reciente sin afectar su actualidad.

5.2. Las revistas, publicaciones periódicas y la fotografía de prensa

El campo de la fotografía de prensa moderna son las revistas ilustradas, donde, en términos de la división del espacio entre la palabra impresa y las ilustraciones, la fotografía es claramente el elemento predominante. Las publicaciones periódicas pueden ser clasificadas en semanales y mensuales. Las quincenales, bimensuales y trimestrales son menos comunes en estos días. Hasta hace poco, eran los semanarios ilustrados los que lograban las mayores ventas. Hoy, debido al advenimiento de la televisión y su incursión en el campo del anuncio comercial, la situación actual presenta en cierta manera un aspecto distinto. Para dar un ejemplo, la revista semanal norteamericana *Life* llegó a alcanzar una tirada de 7,9 millones de ejemplares. El papel ascendente de la televisión es responsable del hecho de que hoy día la tendencia sea la de anunciar en revistas principalmente diseñadas para audiencias compuestas de televidentes. Consecuentemente, *TV Guide* se publica en ediciones de 14 millones de ejemplares. Comprensiblemente, esta revista dedica considerable espacio a fotografías, incluso reproducciones en colores a pesar de que las fotografías que reproduce no son del tipo clásico, sutil e ingenioso de historias en series de fotos.

En Europa Occidental, donde los semanarios tenían comparativamente una circulación pequeña, el impacto de la televisión no ha adquirido todavía una dimensión tan drástica. Significativamente, la revista germano-occidental *Stern* tiene una circulación de 1,7 millones de ejemplares, y la revista *Quick* 1,4 millones. En Italia, un país con una población menor a la de Alemania Occidental, la circulación de los semanarios ilustrados alcanza unos 250 000 ejemplares. Aún así, en lo que respecta a estándares generales de cultura y formato (*lay-out*) las revistas italianas pueden compararse con las mejores de Alemania Occidental. Obviamente-

te la situación mejor existe en Francia donde *Paris Match* se mantiene a la cabeza y no tiene rival alguno entre las revistas (*Jour de France* atrae al lector más inclinado hacia la literatura). Es probablemente en Inglaterra que encontramos el panorama más oscuro. Los dos mayores semanarios ingleses, *Picture Post* e *Illustrated*, dejaron de existir hace varios años. Una de las pocas revistas periódicas que quedan es el *Sunday Times* —en realidad un suplemento ampliado del periódico dominical impreso en fotogra-bado.

En los países socialistas europeos existe una situación en general mucho más satisfactoria. El semanario ilustrado soviético *Ogonyok* se imprime en tiradas de 2 millones de ejemplares. En otros países socialistas con una población menos numerosa, la circulación de los semanarios ilustrados se mantiene en el rango de los varios cientos de millares de ejemplares. Así, *Květy*, un semanario ilustrado checoslovaco, tira unos 250 000 ejemplares. Los semanarios de mayor circulación son revistas dedicadas a la mujer, *Vlasta* publica 500 000 ejemplares.

Una indudable ventaja para la fotografía de prensa es el hecho de que las publicaciones periódicas de mayor circulación usan el fotogra-bado rotativo. El valor de esta técnica poligráfica es especialmente evidente en la posibilidad de una más perfecta reproducción de las sombras de una fotografía. Esto es de especial importancia para fotos donde el efecto final es extensamente atribuible al grado de precisión y autenticidad con que se reproduce el original. Considerando las posibilidades de reproducciones a página entera o incluso reproducciones que comprenden dos páginas, los semanarios modernos ofrecen un campo generoso a la fotografía de prensa y sus usos. Mucho depende, desde luego, de la política editorial de la revista concerniente y de las iniciativas del editor en la búsqueda de nuevos y eficientes medios de presentación. Un principio que surge con suficiente claridad es que “menos equivale a más”, esto es, un número más pequeño de trabajos y menos fotos en series permite dedicar más espacio a cada género. Lamentablemente, algunos editores no siguen este principio comprobado por el tiempo y parecen mantener una política que fracciona el contenido de una sola edición en un número de secciones relativamente pequeñas en la creencia de que ésta es la mejor forma de satisfacer una amplia variedad de intereses. Esto en realidad es una completa negación de las ventajas que ofrece el sistema de impresión por fotogra-bados. Muy a menudo una fotografía a toda página seleccionada con discernimiento y buen gusto ofrece más al lector que una serie de noticias cortas acompañadas de fotos reimprimadas en una escala más usual en los diarios que en publicaciones semanales.

Una revista por lo regular publica trabajos sobre acontecimientos de

interés general. El transcurso del tiempo entre una edición y otra (usualmente una o dos semanas), permite un enfoque y una evaluación más equilibrada de parte del lector, induce a reflexiones más serias sobre el tópico y le permite desarrollar un punto de vista más sobrio sobre las causas y las implicaciones. La selección de las fotografías también puede ser más razonada y deliberada que las decisiones de última hora hechas por los editores de la prensa diaria. La impresión que dejan ciertas fotografías puede perdurar por años y años y en algunos casos toda una vida. No es por casualidad que algunos lectores que carecen de interés profesional por la fotografía de prensa, muy a menudo guardan un ejemplar de una revista especialmente fascinante por un número de años —una práctica definitivamente menos común en el caso de los diarios—. En esta forma, un número de fotografías adquieren “la inmortalidad” gracias a su reproducción en un semanario ilustrado. Visto en términos de significativo social, esto amplía el ámbito de operación de la fotografía de prensa en general ya que una simple fotografía puede retener su valor y poder estético por décadas venideras. En este sentido, la televisión es un pobre pariente de la fotografía ya que a la vez que se transmite una vez, un trabajo de actualidad no puede repetirse dentro de intervalos arbitrarios.

Una buena reproducción a menudo induce a los lectores a recordar una fotografía favorita y preservarla en un marco. Esto también ensancha el potencial de la fotografía de prensa y su impacto social que contribuye a formar y desarrollar los gustos visuales de amplias secciones de la población.

Contrario a los semanarios que algunas veces cubren una amplia variedad de intereses (preferencias de “familia”), las revistas ilustradas mensuales se orientan hacia una sección más especializada de la población. Informaciones e informes de las investigaciones parecen indicar que las revistas mensuales ilustradas obtienen sus lectores predominantemente de las secciones femeninas de la población. Un número de revistas diseñadas específicamente para mujeres cubren tópicos tales como la moda, decoraciones interiores, etcétera. Ésta es una esfera en la cual muchas publicaciones mensuales han establecido una reputación mundial. Así, la revista norteamericana *Vogue* —exitosamente copia las prácticas establecidas por *Vanity Fair* (una revista asociada con una figura popular en el campo de las fotografías, tal como Steichen)—, es un buen ejemplo de publicación mensual con una tradición de larga duración. A pesar del hecho de que la mayoría de las fotografías reproducidas en sus páginas son suministradas por fotógrafos especializados en la moda, la fotografía de prensa desempeña un papel no menos significativo en las secciones de-

dicadas a la vida social. No es sorprendente que un número de fotos tomadas durante las exhibiciones de la moda, muestran un modo de presentación que es típico de la fotografía de prensa. Significativamente, las fotografías de uno de los fotoreporteros contemporáneos de mayor talento, William Klein, muestran modelos en escenas y posiciones de fondo de la vida diaria.

Numerosas revistas populares son diseñadas específicamente para la juventud. Un ejemplo famoso es la revista *Twen*, que acaba de desaparecer recientemente, una revista que desplegaba un alto estándar de fotografía de prensa en colores. Como lo implica su nombre, *Twen* cubría tópicos de interés para adolescentes hasta una edad de alrededor de los veinte años.

Un enfoque más bien especial es el que mantienen las publicaciones mensuales dedicadas a la descripción de viajes y que publican trabajos de interés geográfico. Probablemente la revista mensual más famosa entre las de este tipo es la *National Geographic*, fundada en el siglo XIX y publicada ininterrumpidamente hasta la fecha. Su circulación que alcanza unos 7 millones de ejemplares, es sorprendente. Cada edición contiene entre cinco y siete trabajos excelentes. La *National Geographic* ocupa la supremacía en la aplicación de fotografías en colores para uso de prensa —una tradición que data desde los años veinte cuando sus editores comenzaron a usar fotos en colores sobre la base de materiales autocromáticos—. Hoy esta revista aparece en ediciones completamente a colores. La Junta editorial del *National Geographic* conoce bien las ventajas acumuladas con el uso de fotografías en colores y del hecho de que éstas pueden ofrecer un nuevo grado superior de precisión a los tópicos de interés geográfico general.

No menos interesantes son las revistas mensuales que ofrecen una información comprensiva sobre un país específico. Un buen ejemplo es la revista *Unión Soviética* —un valioso sucesor de *La URSS en construcción* cuyo valor contributivo discutimos en el capítulo-tres—. *La Unión Soviética* se publica hoy en veinte ediciones en lenguas extranjeras. La revista refleja la integridad de la fotografía de prensa soviética y un sensible enfoque sobre el material documental en colores. En esta revista la fotografía en colores se usa cuantas veces se presente la necesidad, esto es, para afrontar los requerimientos que presentan los distintos tipos de información. Una línea similar mantiene la revista *La Mujer Soviética*, que cubre los tópicos de interés para la mujer. Esta revista se publica también en veinte idiomas extranjeros.

La revista mensual suiza *Du*, una publicación con una circulación relativamente restringida, goza de una posición especial entre las revistas

ilustradas. Las fotografías cubren alrededor de la mitad de cada edición mientras que la otra mitad se dedica a las contribuciones literarias. Su política editorial es notoria por su enfoque poco ortodoxo, en el sentido de que las dos secciones no tienen que estar necesariamente conectadas en forma alguna. Las fotos seleccionadas para su reproducción representan una sección transversal tanto del trabajo artístico como el de los fotógrafos de prensa. Un número de fotógrafos estrellas tales como Werner Bischof o Emil Schulthess hicieron su debut en las páginas de esta gran revista.

En el caso de las revistas mensuales, el hecho de que la calidad de la reproducción es considerablemente mejor que en los diarios, tiene una validez especial. La mayoría de las revistas mensuales emplean la técnica de la rotativa o de los grabados y usan papel de alta calidad. Todo esto, desde luego, facilita que se haga resaltar lo mejor de una foto. El uso frecuente de viñetas y bloques de medio tono y la tecnología de la impresión del libro incluyendo el uso de papel artístico, produce excelentes resultados aparejados al alto costo de producción. El interés por la fotografía en colores inspiró la reciente búsqueda de nuevas formas y medios de obtener una calidad óptima en la reproducción. La técnica más ventajosa concerniente a los criterios sobre la calidad y economía parecen ser la litografía de *off-set* en colores.

5.3. El libro y la fotografía de prensa

A pesar de que los libros difícilmente pueden ser considerados como un área típica del periodismo, cada vez se hace más patente que este tipo de publicación, también, ha incrementado en importancia y en realidad ofrece un ámbito cada vez más amplio para el uso de la fotografía de prensa, usos que frecuentemente asumen la forma de fotonovelas, pero que resultan más atrevidas que el tipo más establecido de fotografía de revistas. El libro confeccionado con fotografías tiene una tradición que data desde hace muchos años. Originalmente la fotografía formó parte integral de las publicaciones concernientes a la descripción individual de determinadas ciudades en regiones geográficas. Ilustraciones incluidas en tales publicaciones son generalmente típicas del estilo estático de presentación específico de la fotografía del siglo XIX. Este estilo floreció especialmente en el período entre las Grandes Guerras el que, desde luego, presenció el surgimiento de un número de nuevas y significativas publicaciones presentando una confrontación de puntos de vista sobre fotografía en la forma de breves resúmenes de las mejores tendencias y tradiciones. Un buen ejemplo es el libro de Albert Renger Patzche *Die Welt*

ist schön, un documento interesante sobre la fotografía estática en su punto más álgido.

Fue solamente después de la Segunda Guerra Mundial que la fotografía de prensa comenzó a ganar terreno. El tiempo estaba maduro para el reconocimiento oficial de la fotografía de prensa como una disciplina basada en sus propios méritos, una disciplina cuyo valor el público comenzaba a comprender y a apreciar. Una de las primeras incursiones en el campo de la controversia de la fotografía de prensa fue *La Familia del Hombre*, una publicación que contenía todas las fotos de la famosa exhibición de Steichen (véase el capítulo 3). A pesar de que el texto fue recortado y reducido a sus puntos más esenciales, la obra contenía suficiente evidencia del potencial expresivo inherente en la fotografía viva. Desde 1955, el primer año de su publicación, la venta de este libro ha sobrepasado los dos millones de ejemplares, cifra esta que en sí, demuestra las inmensas posibilidades que la fotografía posee en el campo de los libros.

Los volúmenes del mismo tipo que le siguieron a otras exhibiciones fueron modelados con el mismo patrón. Estos incluyen la "Exhibición Mundial de Fotografía" de Pawek, y la exhibición "El Fotógrafo Comprometido" recopilada por Cornell Capa y Michael Edelson.

Una política editorial en cierta forma distinta se nota en las publicaciones dedicadas al trabajo de un solo fotógrafo, su punto de vista sobre una serie de problemas y su enfoque específico sobre la fotografía de prensa. Típico en este respecto es el libro de L. Freed, titulado *El Negro en la América Blanca*², un volumen sobre el trabajo fotográfico y el compromiso.

Un número más amplio de tópicos caracteriza la obra de Giano Benigno-Gardini *L'occhio come mestiere*. Este fotógrafo italiano desarrolla la tradición del fotógrafo de prensa comprometido, iniciada exitosamente por Henri Cartier-Bresson quien presentó su propio trabajo fotográfico en una serie de monografías publicadas poco después del fin de la Segunda Guerra Mundial.

La fotografía de prensa se convirtió en medio indispensable para transmitir información comprensiva sobre los hechos y realidades de una era completa. Así pues, la publicación de *Unser Jahrhundert im Bild* (Bertelsman Verlag), necesitó un equipo completo de expertos y especialistas, incluso historiadores y periodistas profesionales. Este campo también ha sido testigo de intentos ocasionales de presentar material documental sobre una era específica por medio de fotografías tomadas por

² Donde dice América debe leerse Estados Unidos. (N. del T.)

un solo fotógrafo. Un buen ejemplo es *El Testigo Apasionado* (*The Passionate Eye-Witness*). El autor —David Douglas Duncan— es un bien conocido fotógrafo de prensa norteamericana. En algunos casos material fílmico documental fue usado en la compilación de publicaciones fotográficas. Esto envolvió la ampliación de fotos específicas tomadas de viejos noticieros y otros trabajos documentales. Una de las mejores publicaciones en esta categoría en particular, es *La Cámara nos cuenta la Historia*, producción soviética publicada por la casa editorial Iskusstvo en 1971.

La fotografía de prensa moderna creó todas las pre-condiciones concernientes al desarrollo del fotoperiodismo y monografías que presentan un análisis histórico del impacto y las implicaciones de un acontecimiento específico. Esta área ha sido exitosamente cubierta por Gian Butturini en sus notables series *Cuba, Julio 26; Chile - Venceremos e Irlanda después de Londonderry*.

El impacto de la fotografía de prensa se ve claramente en monografías dedicadas a pueblos individuales. Hoy, tales publicaciones parecen reflejar el convencimiento general del hecho de que el efecto final de la fotografía de prensa de este tipo está relacionado no solamente con la belleza de la arquitectura moderna, sino también con la gente que habita en las modernas ciudades y sus alrededores.

Uno de los primeros defensores de la nueva concepción sobre publicación de fotografías es William Klein, un fotógrafo norteamericano quien hizo de París su hogar y cuyas monografías sobre Roma, Tokio y Moscú contribuyeron a dar forma a la historia de la fotografía de prensa moderna.

Dos checoslovacos que figuran prominentemente en el desarrollo del fotoperiodismo son Václav Jíru (el conocido autor de *Praga y Pragueños*) y Josef Prosek (París) los cuales recalcan el aspecto poético de la fotografía y han contribuido a levantar el estándar cultural, profesional y general de la fotografía de prensa.

La fotografía en colores es usada por Erwin Fieger en su monografía sobre Londres. Las fotografías despliegan un notable y sensible enfoque al uso de un amplio lente focal.

La originalidad y la ingenuidad son dos de las cualidades básicas que caracterizan las monografías de Emil Schulthess cuyas fotografías describen África y el Antártico. Los trabajos fotográficos específicos que tienen que ver con la vida animal están asociados con el nombre de Sláva Stochl, quien aparte de su carrera profesional como fotorreportero, es un consagrado pescador de caña y cazador.

El gran valor de la fotografía viva, inactivo en los archivos de la revista *Life* ha sido siempre un reto para los publicistas y editores que tienen que ver con la fotografía de prensa. El resultado ha sido un número de series tituladas *Time-Life Books*. Cada publicación de estas series ofrece una comprensiva penetración de un área específica de la actividad humana. La idea detrás de cada volumen, es la de proveer una selección de eternas bellezas y realizaciones, una selección de trabajos que retienen su valor gracias a los estándares profesionales y la naturaleza intrínseca del tópico. Éste fue el principio en que se basó la selección de las mejores fotografías de prensa durante un espacio de tiempo de varias décadas. La serie de *The World Library* comprende un número de volúmenes, cada uno de ellos dedicado a un país específico. No menos interesante es la serie de *Science Library*, que analiza las realizaciones de la ciencia y la tecnología. Estas series están divididas en secciones temáticas (esto es, "El Ingeniero", "Energía", "Luz y Visión", "El Hombre y el Espacio", etcétera). En lo que respecta a los estándares de selección y formato las dos series de libros *Time-Life Books* ofrecen la mejor guía a los fotorreporteros.

Una relativamente nueva serie de libros entre las publicaciones de *Time-Life Books* es *Photography* especialmente diseñada para aquellos que despliegan un mayor interés en la fotografía viva. Estas publicaciones son, desde luego, de especial interés para periodistas profesionales. Lo mismo sucede con el volumen dedicado a *Fotoperiodismo*, parte indispensable de cualquier biblioteca en una oficina editorial. El volumen es notable por su riqueza en material fotográfico documental y consejos expertos presentados en forma tal que hacen del libro una lectura interesante incluso para la amplia audiencia de fotógrafos aficionados. Aunque algunos volúmenes de la serie *Fotografía* presentan fotografías de áreas ajenas a la fotografía de prensa, el fotoperiodismo generalmente prevalece en la serie. Publicaciones tales como *Colour* y *Photo-problems* y otras, tampoco dejarán de atraer un gran número de periodistas profesionales. Significativamente, estas publicaciones desarrollan la tradición de la revista *Life*. Aparte de las publicaciones brevemente mencionadas aquí, debemos hacer mención especial sobre el volumen *The Best of Life* que contiene las más excelentes fotografías tomadas por los mejores periodistas que trabajaban para esa revista.

Aunque trabajar para una revista resulta financieramente más ventajoso para un fotógrafo, a todo fotógrafo *free lance*, esto es, que trabaja por su cuenta, le agradaría tener la oportunidad de publicar su propio volumen —la oportunidad de expresar sus puntos de vista sobre la vida y la fotografía—. A pesar del creciente interés público en la fotografía, in-

dudablemente promovido por la visualización general de la cultura humana, actividades de publicación de este tipo representan una empresa dura y llena de dificultades, mayormente debido al hecho de que no todos los fotógrafos pueden contar con el respaldo financiero adecuado de parte de las empresas publicitarias. Es así que solamente para un pequeño número de fotorreporteros, puede este sueño convertirse en realidad.

5.4. Las exhibiciones y la fotografía de prensa

En el capítulo 3 mencionamos un número de exhibiciones que desempeñaron un importante papel contribuyente en la historia de la fotografía de prensa.

Un campo de aplicación muy prometedor se abre con las exhibiciones de una naturaleza predominantemente política e histórica. Primero y antes que todo, esto es aplicable a exhibiciones que se organizan para celebrar importantes aniversarios estatales. Tales exhibiciones a menudo representan un país extranjero, analizan el progreso social y económico que la nación ha realizado en un específico período de tiempo. Un área diferente de aplicación, aunque igualmente importante, se ofrece en exhibiciones que se concentran en diferentes ramas de la economía nacional (agricultura, industria, viticultura, la industria del automóvil, etcétera). Aquí, la cualidad viva de la fotografía de prensa ayuda al espectador a adquirir una idea más coherente de la vida del pueblo trabajador.

Igualmente importante son las exhibiciones permanentes, despliegues en menor escala que tratan de tópicos específicos de interés humano (etnografía, historia del movimiento obrero, etcétera). La autenticidad y la espontaneidad de la fotografía de prensa trae un nuevo grado de diversidad y de interés a la concepción general de este tipo de exhibición.

6. EL FOTORREPORTERO. SUS CUALIDADES PERSONALES Y EL ESPÍRITU COLECTIVO

Las obligaciones que impone la profesión de fotorreportero no son nada insignificantes. Aparte de la habilidad profesional el fotorreportero tiene que poseer un número de cualidades humanas distintas. Citando el comentario medio serio y medio humorístico de Lancelot Vining, reportero del *Daily Mirror*³ hace casi treinta años, un periodista de integridad no puede dejar de satisfacer los siguientes criterios: tiene que tener fe en sí mismo. Su piel tiene que ser invulnerable. Debe mantener la calma cuando las cosas no salen bien. Nunca debe aceptar un "no" como respuesta. No debe darse por vencido con facilidad, pero debe saber hasta qué punto él puede insistir. Tiene que hacer frente al temperamento de otros, pero nunca demostrar el suyo. Nunca debe darse por ofendido ni ofender a nadie.

Un número de las estratagemas de Vining han retenido su validez hasta el presente. Ninguna escuela enseñará al fotorreportero cómo debe comportarse en todos estos casos. Las cualidades básicas tienen que estar firmemente sembradas en su personalidad. Reacciones rápidas y presencia de cerebro son mayormente cuestiones de práctica y pueden ser llevadas a la perfección más fácilmente que la adquisición de un código de normas corrientes de conducta pública. Ésta es quizás la razón por la que la mayoría de los fotorreporteros han aprendido solos, incluso hombres de renombre tales como Erich Salomon, Alfred Einsenstaedt, o Gordon Parks, quienes, después de varios años de actividades de aficionados, descubrieron su específico talento para el fotoperiodismo.

Hoy se ofrecen cursos de fotografía en una serie de universidades en todo el mundo. En los Estados Unidos se puede adquirir un buen entrenamiento a pesar de que la instrucción allí es dirigida hacia las condiciones norteamericanas y los costos son extremadamente altos. De los institutos existentes en Europa Occidental, probablemente el más importante es el Essen Folkwangsschule für Gestaltung, encabezado por el profesor Otto Steinert. Este curso ofrece una comprensiva introducción a los principios de la fotografía artística y alienta y fomenta un enfoque correcto a la fotografía viva. Uno de los alumnos del profesor Steinert es Guido Mangold —un fotógrafo notable y distinguido—. Una institución no menos significativa que provee un caudal de conocimientos prácticos y experiencia es el London College of Printing, con autoridades del calibre de J. S. Lewinski en su cuerpo de profesores.

³ El libro no aclara si es el de Londres o el de Nueva York.

En los países socialistas, aparte de la escuela de periodismo soviética, la Hochschule für Grafik und Buchkunst (Lepzig, Alemania Occidental) merece que se le separe para una mención especial. Esta escuela ofrece cursos de estudio para estudiantes de los países en vías de desarrollo. La dirección está a cargo de dos grandes autoridades en el campo de la fotografía viva; los profesores Berhold Beiler y Heinz Föppel. En Checoslovaquia la fotografía puede estudiarse a nivel universitario en la Academia de Música y Artes Dramáticas de Praga (Escuela de Cine y Televisión). El Departamento de Fotografía está encabezado por el profesor Ján Smok.

Muchos fotógrafos que entraron en la fotografía de prensa fueron entrenados como retratistas de estudio pero se cansaron de producir retratos estereotipados en colores, hechos a la orden. No debemos subestimar las enormes reservas de fotógrafos aficionados de los cuales los más talentosos a menudo entran en las filas profesionales. Al igual que se necesitan millares de personas que aprendan a tocar el piano a fin de encontrar uno con la habilidad de convertirse en un virtuoso, así mismo la afición a la fotografía es una forma de descubrir el talento para la fotografía en personas quienes, cuando deciden lo que quieren estudiar o en qué quieren trabajar, originalmente no seleccionan este campo. Algunas veces hasta sucede que un editor que escribe para una revista, o un artista gráfico, cambia de trabajo para dedicarse a la fotografía a que se había dedicado por afición. La simplicidad relativa de la técnica fotográfica hace posible que personas con una visión sensible obtengan con rapidez resultados sorprendentemente buenos.

Un fotorreportero puede ser empleado por una publicación, una agencia de prensa, o trabajar por su cuenta (ser un *free-lancer*). El trabajo en una oficina editorial es más ventajoso porque provee al fotorreportero de un salario mensual. La oficina lo envía a realizar las labores que necesita. Pero esta dependencia tiene dos influencias contradictoria en sí, desde el punto de vista profesional: por un lado, el fotorreportero tiene que estar al día en todo lo relacionado con su profesión, lo que le permite acumular experiencia; pero por otro lado puede verse obligado a traer un reportaje sobre un tema con el cual él no tiene relación de ninguna clase, y donde su talento le sirve de muy poco. En todo caso puede decirse que por lo menos al principio de cualquier carrera, todo fotorreportero debe pasar varios años trabajando en una entidad publicitaria donde, aparte de la experiencia, también adquiere ciertos rasgos de disciplina y la necesidad de vencer las dificultades.

Para la oficina editorial la cuestión es si usa su propio fotógrafo o si usa fotógrafos que trabajan por su cuenta, todo lo cual es relativo. Los

empleados regulares tienen la ventaja de estar siempre a mano, disponibles y se les puede asignar comisiones muy operativas. Pero enviarlos a lugares distantes a hacer reportajes resulta caro. Por eso, además de sus propios reporteros que se usan en las necesidades más inmediatas, las revistas modernas cooperan muy de cerca con fotógrafos que trabajan por su cuenta y que trabajan en los campos más diversos. En casos de necesidad se les asigna a éstos tareas que tienen que realizarse de inmediato. En algunos casos, a las oficinas editoriales les conviene mantener a los fotógrafos *free lance* a fin de que éstos estén siempre listos a trabajar para la publicación, en caso de que se presente un acontecimiento inesperado en su campo de actividades. Éste es un arreglo bilateral en el cual ambas partes se benefician.

Como mencionamos en el capítulo 3, fotógrafos *free lance* por lo regular están asociados en grupos o cooperativas que tienen un convenio de distribución conjunta de sus fotos. En esta forma combinan la posibilidad de hacer avanzar sus puntos de vista creativos y la necesidad de encontrar clientes para sus fotos.

Una revista moderna representa el trabajo de un grupo que contribuye generalmente al resultado final. Un hecho que se ve con agrado en todas partes es cuando cada miembro del grupo conoce algo de la profesión del otro, ya que ésta es la mejor forma de combinar el trabajo de uno con el de los demás miembros del grupo. Otro factor muy apreciado es la habilidad del reportero para escribir algo, y no siempre en los casos de necesidad cuando sale en una asignación y puede escribir el relato del acontecimiento, sino que, sabiendo escribir, aprende a tomar el tipo de foto adaptable al texto escrito. Por razones similares, resulta muy bueno cuando un reportero o editor sabe fotografiar a un nivel considerable de aficionado, pues entonces puede definir mejor qué es lo que quiere o lo que espera de los fotógrafos bajo su mando.

Muchas publicaciones tienen un intermediario entre el fotógrafo y el resto del colectivo, el llamado editor gráfico, quien selecciona entre los trabajos aún no terminados, las fotos para cada trabajo o reportaje individual. Ésta es una función muy importante y responsable. El fotoperiodista que estuvo en sí en contacto con la realidad y arregla esta realidad con las transparencias no siempre es lo suficientemente objetivo al juzgar los resultados. A menudo sucede que a éste le parece que ciertas cosas están absolutamente claras, pero un lector que no tiene su experiencia no las encuentra nada diáfanos. Un editor gráfico no tiene obstáculo o impedimento alguno al juzgar los trabajos de un fotógrafo, y lógicamente los mira con ojos de lector. Muy a menudo el nivel ilustrativo de una publicación depende más del gusto y del punto de vista del editor gráfico

que de los fotógrafos mismos, cuyo trabajo él puede dirigir y guiar de una manera positiva.

Fotografías bien seleccionadas requieren también algo más para sobresalir propiamente y para desplegar sus detalles al máximo, y esto es un buen formato. En el colectivo periodístico el trabajo del diseñador es extremadamente importante, ya que es éste el que decide sobre el tamaño de la reproducción de cada foto individual y su arreglo y distribución en las páginas. Al trabajar con el mismo material ilustrativo, varios diseñadores pueden crear reportajes con efectos completamente diferentes, según los componentes que ellos decidan realzar o cual desean suprimir.

Las revistas modernas que usan fotografías en colores resultan un trabajo adicional para el diseñador ya que éste tiene la responsabilidad de seleccionar las fotos cuyos colores predominantes deben compaginar bien en la misma página. Un buen diseño gráfico a doble página visto desde alguna distancia, tiene el efecto de un despliegue que forma una composición de colores abstracta.

Las grandes revistas usualmente tienen varios diseñadores que trabajan bajo la dirección de un solo director artístico quien es el que decide sobre las concepciones básicas. En algunas oficinas el director artístico está a cargo del trabajo de los fotógrafos, del editor gráfico y de los diseñadores. Esto demuestra mejor que nada cuán altamente se considera el aspecto ilustrativo de una publicación, un aspecto al lado del cual figura el fotorreportero.

7. CONCLUSIÓN, O LA PERSPECTIVA PARA LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

Desde la Segunda Guerra Mundial la televisión ha ocupado un lugar crecientemente importante en el suministro de información ilustrada sobre temas de actualidad. Esto ha producido ciertos temores relacionados con la suerte o el futuro de las revistas ilustradas así como de la fotografía de prensa. El cese de la publicación de ciertos semanarios ilustrados importantes parecería que confirma estas pesimistas opiniones. Por ahora, nos negamos a abrigar tales opiniones. Sabemos que los noticieros radiales, que se desarrollaron muy ampliamente en el período entre las Grandes Guerras, no logró la desaparición de los diarios, pues muchas personas quieren tiempo para pensar sobre la noticia y la información. Análogamente diríamos que la información ilustrada en las revistas tiene un alcance de efectividad más amplio que cualquier secuencia de *video tapes* en los noticieros televisados.

Por un lado, hay que asumir que la televisión obligará a las revistas a cambiar (o alterar) algunos de sus conceptos. Lógicamente, la televisión debe tratar de presentar las noticias más recientes. El lapso mayor que requieren las revistas ilustradas será cada vez más evidente en el sentido de que la información sobre los mismos acontecimientos, será más profunda y en que, desde el punto de vista, tanto del texto como de la foto, el acontecimiento estará más detallado y con un comentario mejor informado. Es verdad que la televisión consume mucho del tiempo del hombre ordinario, y que este tiempo se recupera a costa de la lectura de periódicos, revistas y libros. Por otro lado, crea un interés por obtener información más detallada sobre cosas que la televisión las maneja muy brevemente. Buenas revistas, capaces de utilizar con prontitud este inesperado despliegue de interés, estarán en condiciones de venderse mejor, gracias a la televisión. Muchos dramas montados en la televisión han hecho que ciertas obras que por muchos años permanecieron en la oscuridad, inesperadamente aparezcan en las listas de las más vendibles (*best sellers*) debido a que el público quisiera una repetición de la experiencia televisada, y, aún más, espera que en el libro han de encontrar pasajes que la televisión, por razones de tiempo y otras circunstancias, no pudo presentar.

Esto, naturalmente, representa grandes exigencias sobre la dirección de una revista moderna, que tiene que tener en la imaginación una idea correcta sobre la posible dirección que han de tomar sus lectores. En conexión con esto, los *surveys* tomados entre los lectores por especialistas en la materia, se hacen cada día más significativos. Se hace especialmente

importante que los resultados de estos análisis sean usados por los directores de revistas para poder adquirir suscriptores regulares entre los miembros de la nueva generación. Solamente en esta forma podrán ellos, los directores de revistas, mantener por largo tiempo un número de asiduos lectores. El director de la revista norteamericana *National Geographic* califica como su mayor éxito en cinco años, gracias a la correcta selección del contenido y a una publicidad bien orientada, el hecho de que ha reducido el promedio de edad de sus lectores de 43 a 39 años.

La fotografía de prensa indudablemente desempeña un gran papel en la captación de personas más jóvenes como lectores. Aquí también, hay que tener en cuenta el nivel de cultura visual, refinada por la televisión y el hecho de que hoy las personas más jóvenes son considerablemente más maduras visualmente que lo que eran las personas de su misma edad en épocas más tempranas. Esto quiere decir que se demandará más y más de la fotografía de prensa. Probablemente no está muy lejano el día en que no será suficiente para una foto en una revista ilustrada, meramente proveer información sin al mismo tiempo ofrecer un valor artístico y creativo. La televisión ha de conducir a un directo y regular mejoramiento cualitativo de la fotografía de prensa, lo que quiere decir que los más capaces serán los que podrán trabajar en este campo.

Con los crecientes desarrollos científico-técnicos, los reportajes sobre los grandes descubrimientos adquirirán importancia, descubrimientos que gracias a los suplementos ilustrados han de devenir comprensibles para amplias secciones del público. Esto, desde luego, significa que mayores y mayores demandas han de recaer sobre el nivel de educación de los fotorreporteros, ya que si éstos están llamados a presentar información ampliamente comprensible, ellos en sí tendrán que comprender el contenido de un reportaje. Existen grandes perspectivas para las revistas ilustradas particularmente en los países en vías de desarrollo.

Al lanzar nuevas revistas en estos países, uno puede aprender mucho de las revistas semanales y mensuales existentes, y no solamente de sus éxitos, sino también partiendo de un análisis crítico de muchas de sus debilidades e inhabilidades, en algunos casos, al adaptarse a nuevas condiciones recién creadas.

Un buen ejemplo del uso de la fotografía de prensa en el mundo de la publicidad puede verse en la publicación de las series de libros *Time Life Books*, lo que indica que la fotografía de prensa tiene aquí también grandes perspectivas. La popularidad de la información ilustrada significa que en el futuro, muchas de las publicaciones científicas, o al menos científico-populares dependerán mucho más de la fotografía que hasta el presente. El lector obtendrá con ello no solamente la información más

rápidamente, sino también más precisa gracias al impacto comunicador de la visión gráfica.

Si pensamos hacia atrás al concluir este análisis, podemos ver que probablemente estemos correctos en asumir que las perspectivas para la fotografía de prensa no son del todo pesimistas. Por el contrario, el creciente interés en la información ilustrada ofrece muy buenos prospectos para el trabajo del fotoreportero no solamente en el presente, sino mucho más en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCARI, A.; MENOTTI, M.; CALENTANO, F.: *Guida al fotoreportage*. Del Castello, Milan, 1960.
- BAUCKEN, R.: *Geliebte Sekunde*. List Verlag, Munich, 1958.
- BASNER, G.; LOHSE, B.; REUTER, N.: *Photographie Lente*. Umschau Verlag, Frankfurt-am- Main, 1958.
- BEILER, B.: *Parteilichkeit im Foto*. VEB Fotokinoverlag, Halle, 1959.
- _____ : *Die Gewalt des Augenblickes*. VEB Fotokinoverlag, Leipzig, 1967.
- CASCIO, C.: *Professione fotoreporter*. Casa editrice Fotografare, Rome, 1971.
- DESCHIN, J.: *Say it with your Camera*. Ziff-Davis Publishing Co., New York, 1960.
- DIETZE, C.: *Press-Illustrations - Photographie*. Leipzig, 1927.
- DOHERTY, R. J.: *Sozialdokumentarische Photographie in den USA*. Bucher Verlag, Zürich, 1974.
- EHMER, H. K.: *Visuelle Kommunikation*. DuMont Schauberg Verlag, Cologne, 1971.
- FEININGER, A.: *Der Schlüssel zur Fotografie von heute*. Econ Verlag, Düsseldorf, 1960.
- GIDAL, T. N.: *Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus*. Bucher Verlag, Zürich, 1972.
- HALSMAN, P.: *Halsman Sight and Insight*. Doubleday and Co., New York, 1972.
- JACOBS, L.: *Free-Lance Magazine Photography*. Amphoto, New York, 1965.
- JOST, G.: *Fotosprache*. Burckhardthaus Verlag, Geinhausen, 1971.
- KEMPE, F.: *Fetisch des Jahrhunderts*. Econ Verlag, Düsseldorf, 1964.
- KOPOSOV, G.; SHERSTENNIKOV, L.: *V fokuse fotoreporter*. Molodaya gvardiya, Moscow, 1967.
- KRASZNA - KRAUZ, A. et al.: *Photography as a Career*. The Focal Press, London, 1946.
- LEAVITT, H. D.; SOHN, D. A.: *Stop, Look and Write*. Bantam Press, New York, 1964.
- MC LUHAN, M.: *The Gutenberg Galaxy*. Toronto University Press, Toronto, 1962.

Desarrollo
de la fotografía
de prensa



1. Lewis W. Hine: Inmigrantes italianos buscando sus maletas perdidas, 1905.



2. Alfred Stieglitz: El entrepunte, 1907.



3. Eugene Atger: El vendedor de pantallas de lámparas, 1910.



4. Alfred Eisenstaed: Los pies de un soldado etíope, 1935.



5. August Sander: Barnizador, 1932.

5. Margaret Bourke-White: Cadenas de prisioneros de "Hood's Chapel", Georgia, 1935. (Del libro: *Ud. ha visto sus caras* de Erskine Caldwell y Margaret Bourke-White.)



7. G. Zelma: Galope, 1925.



8. Dorothea Lange: Cola de pan, 1933.



9. John Heartfield: Un "memorial" al fascismo, de Arbeiter-Illustrierte-Zeitschrift.



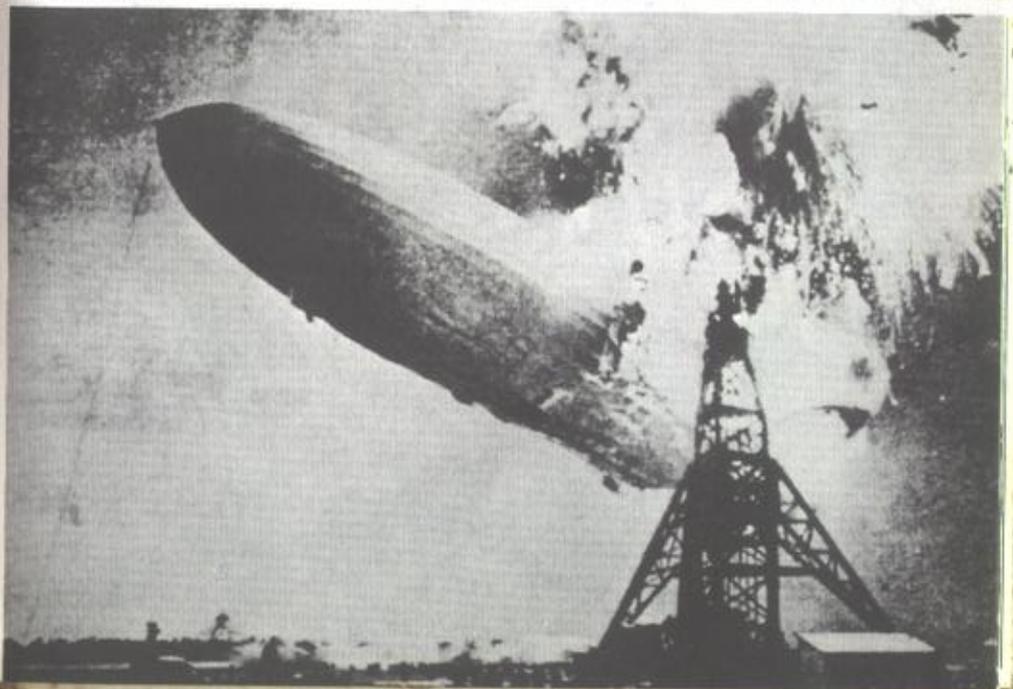


10. John Heartfield: "Nunca más" de Arbeiter Illustrierte Zeitschrift.

11. Max Alpert: De Kirguizia, 1937.



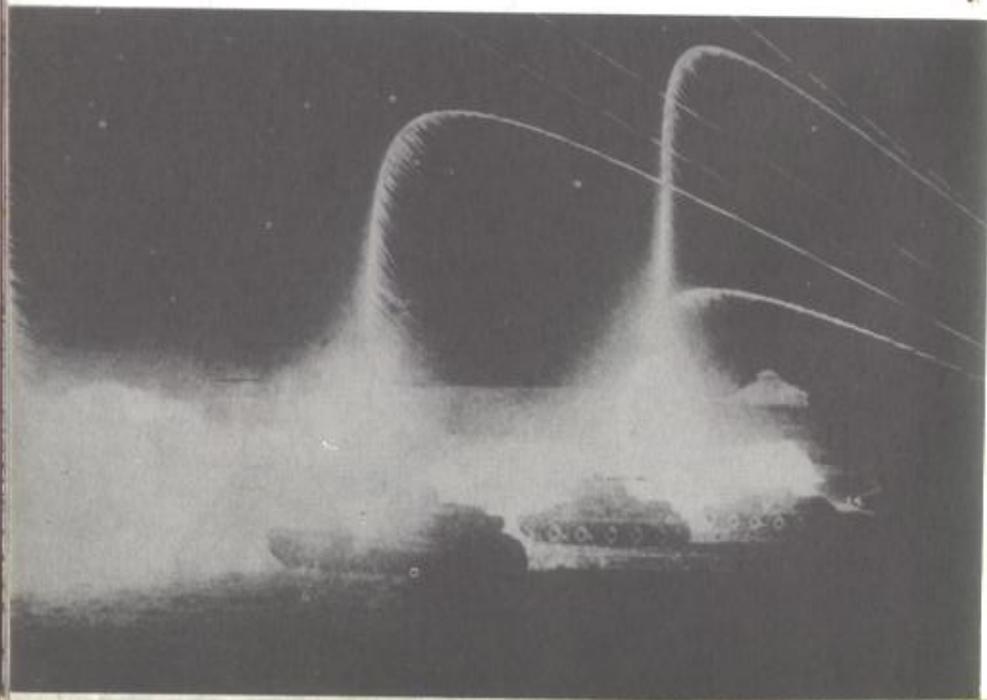
12. Sam Shere: Explosión del dirigible Hindenburg, 1937.



13. Robert Capa: Luchadores de la resistencia parisina, 1944.



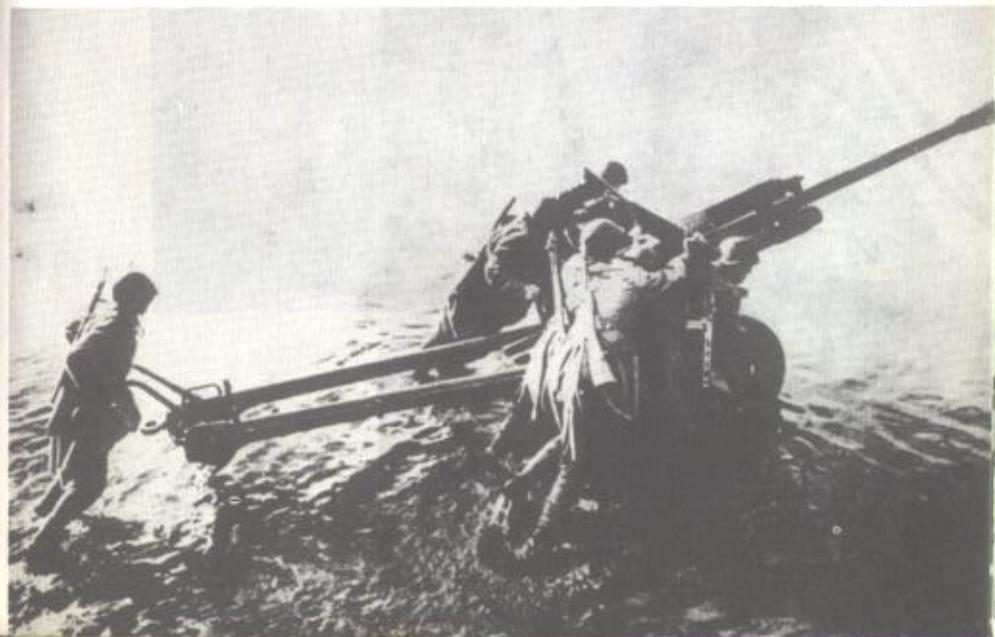
14. Dimitrii Baltermants: Ataque de tanques.



15. Margaret Bourke-White: Prisioneros liberados de un campo de concentración nazi, 1945.



16. Dimitrii Baltermants: Cruzando el Odra.





Hiroshi Hamaya: Niños en invierno, 1957.



18. Moneta Sleet Jr.: "El Funeral". Del anuario "Los fotógrafos negros", 1973.



19. Jerome Ducrot: De la cubierta del catálogo de la II exhibición mundial de fotografía "Mujer".

20. Toni Nicolini: Una escuela en Corsica. De la exposición anterior.



21. Walter Ballistessa: El stadium de deportes. De la Exhibición "Lo concierne a la fotografía" (Grupo Italiano).

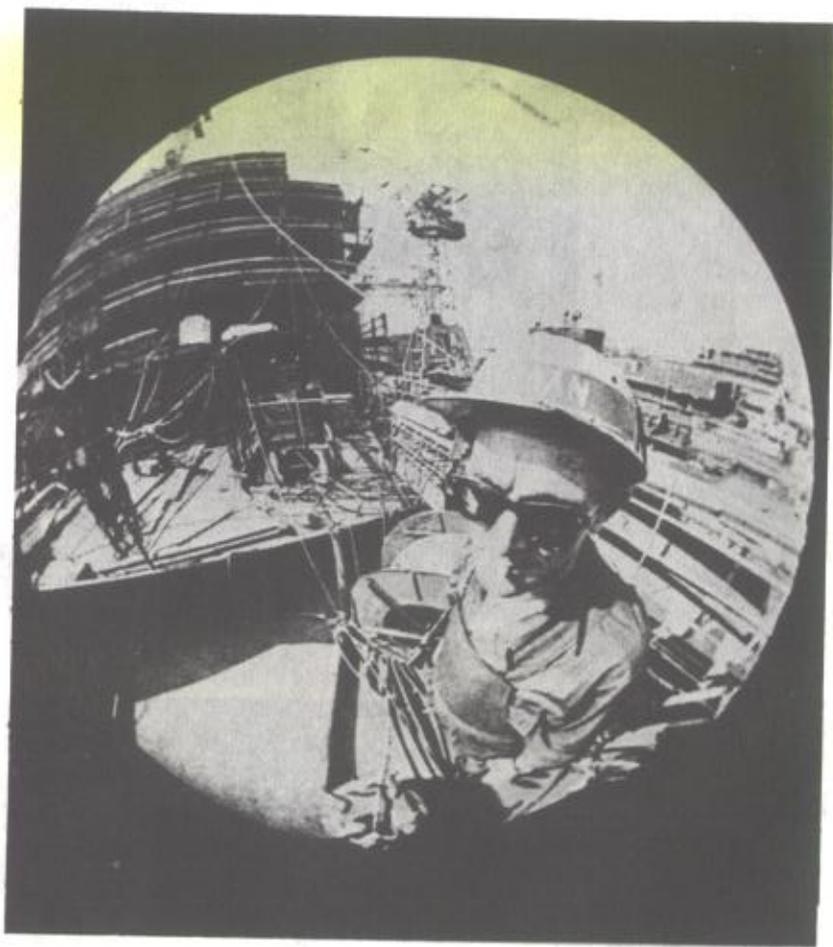


22. Jovan Dezort: Niñas de Vietnam del Norte jugando a "doctor".



23. Denis Thorpe: Funerales de una niña asesinada en Irlanda del Norte. (De la exhibición "World Press Photo" 1971-72.)





24. Zygmunt Grabowiecki Constructor de barcos.

Género mayor
en la fotografía
de prensa



25. Alexander Katkov; Nadie se preocupa de ella.



26. Fotógrafo desconocido; Terror en Chile.

27. Stanislaw Jakubowski Football.



28. Antonín Bahenský: ¡Ahora tú me llevarás!

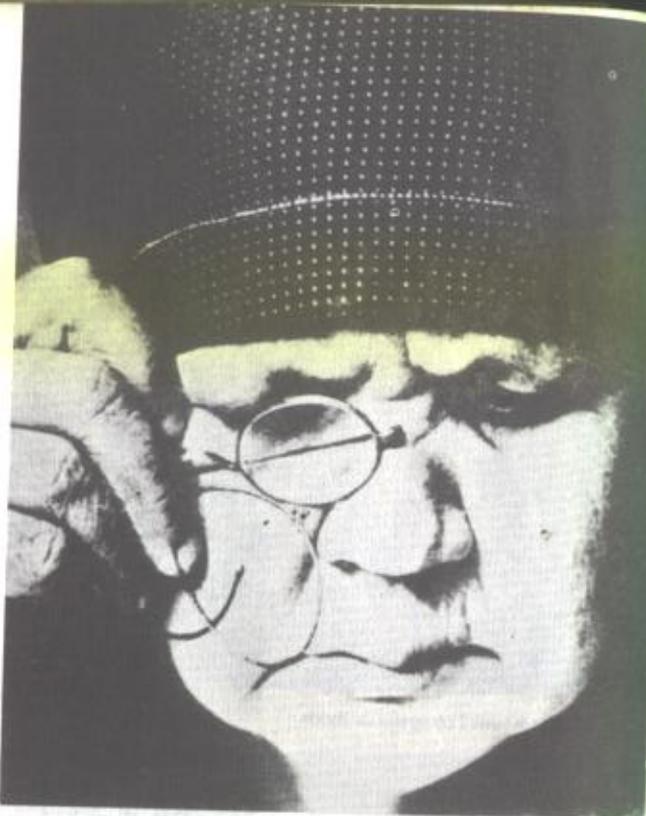


29. William Klein: Fotografía de moda.



30. Taras Kusičynský Teatro Negro J. Srnec, Praga.

Retratos
periodísticos



31. Alexandr Rodchenko: Madre.



32. Giso Lowe: Mujer africana.



33. Szilárd Kabácsi: Fascinado por el ritmo.



34. David Douglas Duncan: Soldado.

35. Petr Fausk: Retrato de un niño.



36. Marc Paygnard: "Negro y rubia" doble retrato.



Vladimír Lammer: En el umbral de la vida.



Paisaje

38. Hans Wotin: El campo durante la cosecha.





39. Karol Kállay: Campos de Slovakia.

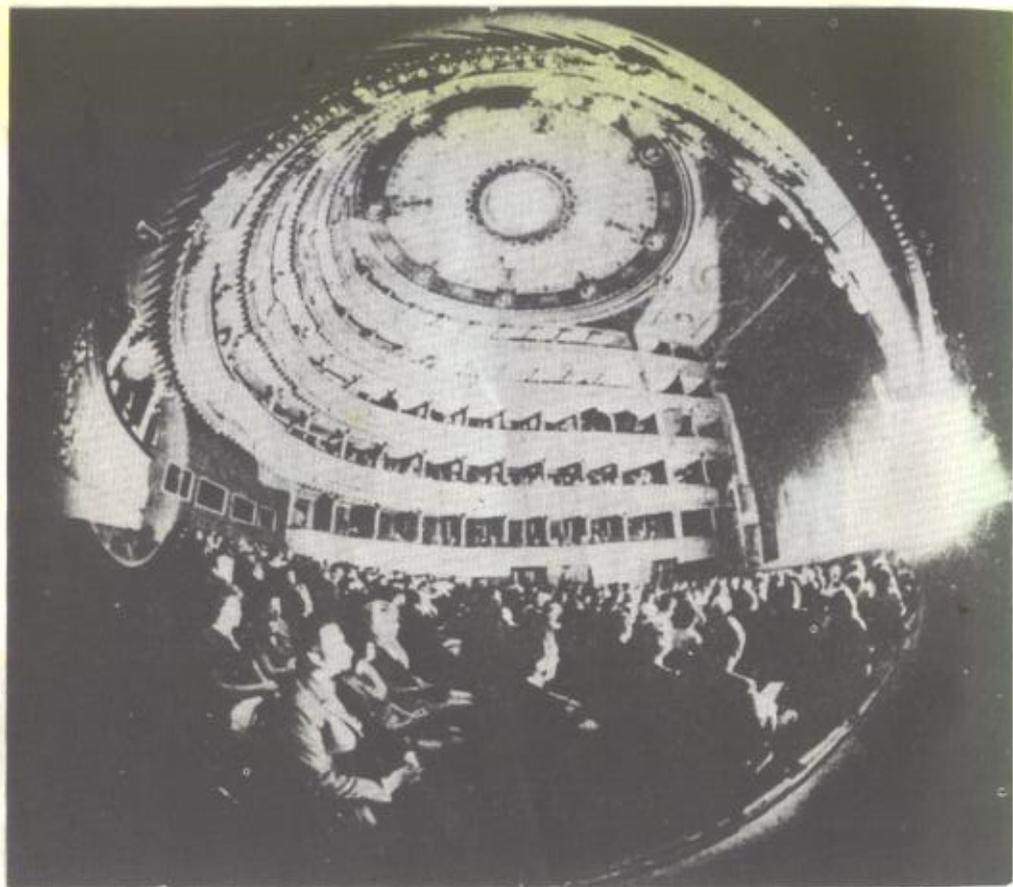
40. T. Takahara: Casuchas de Hong Kong.



Arquitectura



41. Oldrich Karásek: En Moscú.



42. Václav Jirsa: Interior de teatro hecho con lente "ojo de pescado".

La cámara
cuenta
una historia



43. Elaine Tomlin: a, b, c, d (De "Los fotógrafos negros, Anuario 1973").