Patrimonio audiovisual y fotoperiodismo.

Análisis y retos de la imagen periodística

Patricia Gascón-Vera

Dykinson, S.L.

PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y FOTOPERIODISMO.
ANÁLISIS Y RETOS DE LA IMAGEN PERIODÍSTICA

PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y FOTOPERIODISMO. ANÁLISIS Y RETOS DE LA IMAGEN PERIODÍSTICA

PATRICIA GASCÓN-VERA

Dykinson, S.L.

2025

Esta obra se distribuye bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

La Editorial Dykinson autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión.

PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y FOTOPERIODISMO.
ANÁLISIS Y RETOS DE LA IMAGEN PERIODÍSTICA

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez.
Fotografías. Patricia Gascón-Vera

© de los textos: Dra. Patricia Gascón-Vera

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid – 2025

N.º 240 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2025

ISBN: 979-13-7006-272-9

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 11
APOYOS 13
PREFACIO. SOBRE LA AUTORA: PATRICIA GASCÓN-VERA 17

CAPÍTULO 1.
LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN, EXPRESIÓN Y CREATIVIDAD

1. INTRODUCCIÓN 19
2. LA IMAGEN COMO VALOR PATRIMONIAL: LA FOTOGRAFÍA COMO RESGUARDO DOCUMENTAL 25
3. LA FOTOGRAFÍA Y LA REVOLUCIÓN ARTIFICIAL. *DEEPFAKE* Y DESINFORMACIÓN 35

CAPÍTULO 2.
LA REALIDAD SON IMÁGENES. CÁMARAS Y EDICIÓN

1. ¿QUÉ ES LA FOTOGRAFÍA? ORIGEN Y DEFINICIÓN 45
2. EL ABC DE LA FOTOGRAFÍA: CONCEPTOS FOTOGRÁFICOS TÉCNICOS Y ESTÉTICOS 46
2.1. PARTES DE LA CÁMARA Y POSIBILIDADES TÉCNICAS 47
2.1.1. Objetivos ¿La parte más importante? 50
2.1.2. Manual y prioridades semiautomáticas 56
2.2. CONCEPTOS TÉCNICOS. DECISIONES DE TOMA 57
2.2.1. Enfoque 58
2.2.1.1. Modos y puntos de enfoque 60
2.2.2. Triángulo de exposición 63
2.2.2.1. Luz y diafragma 64
2.2.2.2. Velocidad, el obturador 65
2.2.2.3. ISO 66
2.2.2.4. Distancia focal 67
2.2.2.5. Profundidad de campo 67
2.3. LAS REGLAS PARA OBTENER UNA BUENA FOTOGRAFÍA. COMPOSICIÓN: DECISIONES DE IMAGEN 69
2.3.1. Iluminación y luz 71
2.3.2. Color 73

2.3.3. Cuatro reglas de composición. La organización 76
2.3.3.1. Componentes de la imagen: el centro de atención y la profundidad 79
2.3.3.2. La geometría en la fotografía y los tres elementos básicos de composición: el punto, la línea y la forma 79
2.3.3.2.1. Ritmo 80
2.3.3.2.2. Textura 81
2.3.3.2.3. Encuadre, planos y punto de interés 81
2.4. Proceso de elaboración, producción y puesta en página de las fotografías 89

CAPÍTULO 3.
LA REALIDAD Y LAS PRIMERAS IMÁGENES. HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

1. NOTAS DE PARTIDA Y DEBATE SOBRE LA IMAGEN: USO POPULAR Y POSTFOTOGRAFÍA 95
2. Nombres propios del nacimiento de la fotografía 105
2.1. Niépce, Daguerre y Talbot 107
2.2. El desarrollo de Kodak 115
3. HISTORIA DE LAS CÁMARAS HASTA LA ACTUALIDAD 119

CAPÍTULO 4.
LOS PRIMEROS NARRADORES DE LA ACTUALIDAD. HISTORIA DEL FOTOPERIODISMO

1. INTRODUCCIÓN A LA PROFESIÓN 125
1.1. Nacimiento de la profesión: el *halftone* y el fotograbado 126
2. LOS PIONEROS: ROGER FENTON Y MATHEW BRADY 127
2.1. La Primera Guerra Mundial y los tabloides 130
2.2. El ensayo fotográfico en Europa 132
2.3. Estilo fotográfico de los años 20 en Estados Unidos 133
3. LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA COMO MEDIO DE REFORMA SOCIAL 135
3.1. La edad dorada del fotoperiodismo. Fotografía de prensa hasta mediados del siglo XX 140
3.1.1. *Life* 140
3.1.2. *National Geographic* 143
4. LA PROFESIÓN DE FOTÓGRAFO/A DE PRENSA Y SUS PROCESOS, PASADO Y PRESENTE 144
4.1. Henri Cartier-Bresson 144
4.2. Robert Capa 145

5. AGENCIAS Y FOTOPERIODISTAS POR EL MUNDO 149
5.1. Evolución hasta los 2000 y el nuevo fotoperiodismo. La fotografía como medio de comunicación 150
6. HISTORIA DEL FOTOPERIODISMO EN ESPAÑA, REPORTEROS/AS GRÁFICOS 152

CAPÍTULO 5.
GÉNEROS Y SUBGÉNEROS DEL FOTOPERIODISMO.
LA REALIDAD EXPUESTA DESDE EL FOTOPERIODISMO

1. INTRODUCCIÓN 161
2. ¿QUÉ ES LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA, EL FOTOPERIODISMO? 162
2.1. Clasificación géneros y tipos de fotografía 164
2.1.1. Fotonoticia y trasfondo de la noticia 165
2.1.2. Fotorreportajes: relatar historias mediante imágenes 167
2.1.3. Ensayo periodístico 172
2.1.4. Retrato periodístico 176
2.1.5. Columna fotoperiodística y subgéneros 177
3. ELEMENTOS FUNDAMENTALES CON LOS QUE DEBE CONTAR UNA FOTOGRAFÍA DE PRENSA 178
3.1. Pie de foto y textos fotoperiodísticos 180
4. LIBROS DE ESTILO 183

CAPÍTULO 6.
FUNCIÓN SOCIAL DE LA FOTOGRAFÍA.
LA REALIDAD ES SOCIAL, LA FOTOGRAFÍA ES SU DIARIO

1. IMAGINARIO SOCIAL 187
2. LA EDUCACIÓN VISUAL DE LA CIUDADANÍA 189
3. FOTOGRAFÍA COMO DIARIO, ICONO Y MEDIO DE COMUNICACIÓN 191
4. IMPORTANCIA DE LA IMAGEN DE PRENSA 198
4.1. Características esenciales de una fotografía para ser informativa 200
4.2. Organización del flujo profesional 202
4.3. Funciones y retos de las imágenes de prensa 209
4.4. Reglas básicas para el/la fotoperiodista y valores sociales 211
4.4.1. Blanqueamiento de la historia vs. poder documental 213
4.4.2. Infancia y dolor 214

CAPÍTULO 7.
ÉTICA Y VALORES EN LA FOTOGRAFÍA.
POR UNA REALIDAD FIEL QUE TRANSMITA
LOS VALORES HUMANOS

1. RESPONSABILIDAD Y OBRAS REFERENTES. 217
2. FOTOMONTAJE Y MANIPULACIÓN.
LA DESINFORMACIÓN VISUAL. 218
3. LA REALIDAD COMO IDEOLOGÍA.
EL MITO DE LA OBJETIVIDAD 226
4. ÉTICA Y FOTOGRAFÍA 229
4.1. MECANISMOS DE AUTORREGULACIÓN 230
4.2. CÓDIGOS ÉTICOS, COLUMNA VERTEBRAL DE LA PROFESIÓN 232
4.2.1. Derechos, en especial, a la propia imagen 233
5. PROBLEMAS ÉTICOS FRENTE A LA MANIPULACIÓN DIGITAL 236

CAPÍTULO 8.
APLICACIONES EDUCOMUNICATIVAS DEL FOTOPERIODISMO

1. CLAVES EDUCOMUNICATIVAS DEL ANÁLISIS DE LA IMAGEN ... 241
2. APRENDIZAJE Y LECTURA DE LA IMAGEN 243
2.1. ESQUEMA ORIENTATIVO PARA EL ANÁLISIS
DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA 255
2.2. PORTFOLIO Y PROYECTOS FOTOGRÁFICOS 257
3. ANÁLISIS PRÁCTICOS: CON NOMBRE PROPIO. 262
3.1. ANÁLISIS DE ALUMNOS/AS. 262
3.1.1 Entrega de iluminación 262
3.1.2. Fotonoticia 263
3.1.3. Fotorreportaje corto 267
3.1.4. Fotorreportaje largo. Imágenes de gran potencial
con reflexión y cercanas al ensayo. 273
BIBLIOGRAFÍA 281

Cada una de las cámaras que rescatamos
es un recuerdo de lo vivido
#FotoperiodismoUnizar

AGRADECIMIENTOS

El primero de ellos es para los alumnos y alumnas de Fotoperiodismo Unizar en el curso 2024-2025, mi primera clase "enterita". Gracias por vuestro aprendizaje. En especial, quiero resaltar la ayuda de Ixeya Blasco, María Berges y Carmen Borobio, ya que de sus apuntes se han nutrido muchas de estas páginas, gracias por vuestra generosidad. También a los y las que me han permitido compartir sus análisis en la parte final de este texto, sus historias personales y de superación.

Con especial cariño, quiero agradecer al fotoperiodista aragonés Ángel de Castro su cesión de fotografías para el proyecto, un ejemplo fiel del talento del fotoperiodismo y de su implicación social. Asimismo, quiero destacar el apoyo de la dirección de la UP de Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Zaragoza, a través de Carmen Marta-Lazo y Miguel Ángel Esteban, para la consecución de este proyecto. Así como un recuerdo especial a anteriores docentes de esta asignatura y un agradecimiento expreso al compañero y profesor Joseba Bonaut Iriarte, por su ofrecimiento para revisar este texto. También a Miguel L. Lacruz Mantecón, profesor titular en la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza, especializado en Propiedad intelectual, por sus consejos.

Para acabar, gracias a mi familia por su apoyo para conseguir todo el tiempo requerido para escribir mi primera monografía, casi 300 páginas de fotografía y periodismo, mi *hobby* y mi profesión. Espero que aprendan y/o disfruten.

La vida no consiste en detalles significativos,
iluminados con un destello fijado para siempre.
Las fotografías sí (Sontag, 2006, p. 120).

APOYOS

Este texto es una contribución incluida en la RED TRIC[1] que tengo el gusto de coordinar y que está afincada dentro del Grupo de Investigación en Comunicación e Información Digital (GICID) de la Universidad de Zaragoza. Reconocido como grupo de referencia, por el Gobierno de Aragón con el código S29_23R (Núm. 62 del Boletín Oficial de Aragón, de fecha 28/04/2023), dentro del área de Ciencias Sociales, y financiado por fondos FEDER "Construyendo Europa desde Aragón" (IP Carmen Marta-Lazo). Grupo de investigación que apoya esta contribución.

Además, la autora es miembro del Instituto de Patrimonio y Humanidades (IPH) de la Universidad de Zaragoza.

[1] Noticia de la creación de esta red emergente de investigación https://educarencomunicacion.com/lanzamiento-de-la-red-tric/

PREFACIO

El primer *flash* de este libro es la inquietud que todavía suscita la magia de la fotografía. Con un dron, con un teléfono inteligente… La fotografía del siglo XXI se fragua bajo la misma magia que las primeras placas.

El propósito principal de esta herramienta de comunicación sigue siendo congelar un momento, ser capaces de mantener vivo un recuerdo. Estas son las grandes cualidades de la técnica fotográfica, la que nos permite volver a ver los rostros de nuestros padres para rememorar su sonrisa. Una de ellas está impresa desde donde escribo estas líneas, las que surgen ante el reto de preparar una base teórica, convertida en esta monografía, para programar una asignatura tan trepidante, como viva, la de *Fotoperiodismo y técnica de la imagen* en el Grado de Periodismo[2] de la Universidad de Zaragoza. Una formación que se implantó en 2008 y que, en el curso 2023-2024, cumplió 15 años de andadura. Su currículo está diseñado para formar profesionales especialistas en todos los medios y soportes. Su propósito es buscar "el periodista total", un profesional capacitado para desempeñar sus funciones en prensa, radio, televisión o medios informáticos. Es decir, en medios tradicionales o en los soportes más innovadores y, en ellos, la imagen es primordial.

Si esta efeméride es importante para la consolidación de este Grado, no es la única. El 16 de septiembre de 2024, la fotografía celebró sus 200 años, ya que Nicéphore Niépce, su inventor visionario, fijó la primera imagen permanente en 1824, lo que, "desde el primer momento, fue celebrado como un acontecimiento histórico" (Lemagny y Rouillé, 1988, p. 9). Con este contexto, el texto investigador aglutina los conocimientos sobre las principales herramientas técnicas y compositivas de la fotografía, su historia y los casos prácticos estructurados desde la guía docente 2024-2025. Por ello, se ha establecido un índice que parte desde

[2] Puede consultarse en https://fyl.unizar.es/grado/grado-en-periodismo el código de la asignatura es 25349.

una reflexión del valor documental y de los retos de la inteligencia artificial, después se explica la cámara y la edición, el origen de la fotografía desde sus protagonistas, así como los procesos y la evolución de esta profesión. Con un objetivo final: ayudar a comprender la importancia de la fotografía en el periodismo.

La magia de detener el tiempo que permite la fotografía (Vélez-Salazar, 2005), desde su adscripción como recurso documental e informativo, todavía se potencia más al realizarse desde las destrezas del periodismo y de sus principales ítems: el rigor, el contraste de fuentes informativas y la ética profesional.

Gracias a lo relatado por los y las fotógrafos/as documentales conocemos la historia de la humanidad, crónicas periodísticas con las que narrar el presente y ahondar en el pasado. Es decir, gracias al fotoperiodismo podemos conocer la realidad con detalle, desde la verdad. Testigos en papel o en formatos digitales, los fotoperiodistas ayudan a que la opinión pública pueda tener un retrato fiel de la realidad. Poca falsedad existe por definición en el fotoperiodismo, aunque trataremos los conceptos de veracidad y ética, así como el de manipulación fotográfica, que ha existido desde los orígenes. Aquella que parece más evidente desde los nuevos retos como la inteligencia artificial y el *deepfake*. Dos realidades que pueden llegar a promover la desinformación desde las malas praxis.

El fotoperiodismo es una carrera profesional de valentía y creatividad que, en ocasiones, conlleva riesgos reales. Las crónicas fotográficas de guerra son un extremo de la fotografía desde el que los ojos de estos y estas profesionales son los encargados de plasmar la barbarie y las injusticias más flagrantes. Con ello, también se retrata la esperanza y se ansían los cambios para que esas injusticias no se vuelvan a producir.

Todo ello conforma un conjunto de creaciones que responden a los disparos de unas cámaras de madera, de fuelle, con carrete, instantáneas, de pantalla digital o en 3D que nacieron desde la primera fotografía conocida, la de un tejado. Aquellas cámaras antiguas que a muchos y muchas nos gusta coleccionar y que son objetos personales de piel,

plástico y cristal que se usaron para dar un sentido físico a los recuerdos. Con esta intención emocional y práctica se han escrito estas páginas, con las que enaltecer esta técnica y motivar a futuros fotoperiodistas y/o interesados en la fotografía. Pues la fotografía es una materia transversal, necesaria en la arquitectura, la medicina o la biología... Todos hemos congelado el tiempo, ahora toca aprender cómo se llegó hasta aquí.

1,2,3… sonreíd.

Sobre la autora: Patricia Gascón-Vera

Soy doctora desde el Programa de doctorado en Información y Comunicación de la Universidad de Zaragoza y la Universidad de Barcelona. Obtuve la mención Cum Laude y soy Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Zaragoza (2021-2022). Además, recibí el Premio Nacional del Instituto Quevedo de las Artes del humor (2022) por la tesis *Periodismo de humor en TV: fórmulas y estructuras de éxito (1990 - 2015)*. Me licencié en Periodismo (2009) en la primera promoción de la Universidad San Jorge y, después, cursé las licenciaturas de Comunicación Audiovisual (2012) y Publicidad y Relaciones Públicas (2014) en la Universidad Oberta de Cataluña.

Soy miembro efectivo del Grupo de Investigación en Comunicación e Información Digital (GICID) reconocido como grupo de referencia, por el Gobierno de Aragón y pertenezco al Instituto Universitario de Patrimonio y Humanidades (IPH) de la Universidad de Zaragoza. Además, he participado en el equipo de trabajo del proyecto TED2021-131174B-I00 "Herramientas digitales participativas para el apoyo a ciber comunidades patrimoniales" y en el proyecto "Cartografía de los discursos del odio en España desde la comunicación: ámbito deportivo, taurino y político (CARDIOCOM)" en la Universidad Complutense de Madrid, donde he realizado un contrato postdoctoral Margarita Salas.

En mi experiencia profesional he trabajado una década en medios de comunicación, radio, televisión, agencias de noticias y publicidad, donde la fotografía ha sido parte esencial de mi labor profesional. Una

experiencia en la que destaco mis dos etapas en gabinetes de comunicación gubernamentales, en las Cortes de Aragón y en el Gobierno de Aragón.

La fotografía de prensa ha sido clave en mi desarrollo periodístico, he aprendido a mirar la realidad, a plasmarla gracias a compañeros/compañeras y mentores como Carlos Moncín que me han prestado su ayuda y sus conocimientos. Gracias a ellos y ellas he aprendido gran parte de las cuestiones que avanzo en este libro en el que he intentado unificar mi vertiente académica y profesional en una obra reflexiva que parte desde el poder documental de la fotografía y sus retos con la inteligencia artificial, hasta su unión con el periodismo, para llegar a ser parte esencial en la narración del mundo.

La mía, mi narración, la acompaño una serie de fotografías propias que sirven para ilustran estas páginas, además de las aportadas por el fotoperiodista Ángel de Castro y los alumnos y alumnas que han respondido con un sí a la propuesta de aparecer en este texto. Asimismo, en mi vertiente personal, colecciono cámaras de pequeño presupuesto que también podrán verse en estas páginas.

Una pasión por rescatar de mercados, allá donde viajamos, muchas cámaras que limpiamos y dotamos de una segunda vida. Fueron estas máquinas las que retrataron a sus dueños/as, las que fueron testigo de momentos felices.

FIGURA 1 y 2. *Autorretratos efectuados en clase de Fotoperiodismo.*

Fuente: Fotografías de la autora

LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN, EXPRESIÓN Y CREATIVIDAD

1. INTRODUCCIÓN

La fotografía, desde sus inicios en el siglo XIX, ha evolucionado hasta convertirse en una de las formas de expresión más poderosas y omnipresentes en la sociedad contemporánea. No hay día que pase sin que hagamos una fotografía o cientos para informar, para recordar, para trabajar, para divertirnos… Su capacidad para capturar momentos efímeros, transmitir emociones y comunicar ideas de manera inmediata han posicionado a la fotografía como un medio esencial, no solo en el ámbito artístico, sino también en el periodístico. Aquel que es el cometido esencial de este texto y que puede complementarse con otras vías de expresión como son la documental o la publicitaria.

En este amplio contexto de aplicación, entendiendo la fotografía como herramienta de comunicación, expresión (Newhall, 2002) y creatividad, esta monografía pretende ser útil para diferentes usos. Primero, se presenta como un recurso académico para los estudiantes del Grado de Periodismo de la Universidad de Zaragoza, desde el que ofrecer una comprensión profunda de las múltiples dimensiones de la fotografía en la actualidad y desde sus orígenes. Sin olvidar que, de otra forma, puede aplicarse a cualesquiera de las docencias universitarias con vinculación hacia la fotografía, en otros grados y en otras universidades. Además, como tercer prisma, se escribe para solventar los intereses de aficionados y aficionadas o amateurs de este medio de expresión que "permite dar testimonio a los reporteros gráficos" (Cartier-Bresson, 2022, p. 9).

Como se explica, este libro ha sido concebido como un texto universitario y de investigación que busca abordar la fotografía y la técnica de la imagen no solo desde un punto de vista técnico, sino también desde una perspectiva comunicativa y creativa. La obra se estructura en ocho capítulos que, de manera progresiva, guían al lector/lectora desde los

conceptos más básicos, hasta la exploración de aplicaciones de la fotografía en diferentes contextos profesionales y creativos. Este texto no es solo una guía técnica para aprender a manejar una cámara; sino que es un recurso integral que explora las múltiples dimensiones de la fotografía, a través de un lenguaje visual capaz de transmitir ideas, emociones y conceptos con una profundidad que, a menudo, supera a las palabras.

> Las fotos pasan a actuar como mensajes que nos enviamos unos a otros. Antes la fotografía era una escritura, ahora es un lenguaje. Nos comunicamos con fotos con total naturalidad, como si la fotografía rebasase el estadio del texto impreso para conquistar el estadio del lenguaje oral. Ahora las fotografías también funcionan como palabras dichas, como palabras habladas que una vez alcanzan a su receptor ya no hay necesidad de guardar, pues ya han cumplido su misión comunicativa (Fontcuberta, 2016, p. 119).

Una de las principales fortalezas de este texto radica en su orientación pedagógica, al estar diseñado tanto para principiantes como para los y las que no cuentan con experiencia previa en el campo fotográfico. Los lectores y lectoras no solo aprenderán sobre los aspectos técnicos, como la composición, la luz o el manejo de equipos, sino que también se sumergirá en el análisis (Aparici et al., 2009; Marzal Felici, 2007 y Marzal Felici y Casero Ripollés, 2017) de cómo la fotografía puede ser utilizada estratégicamente para comunicar un mensaje, expresar una visión personal o activar la creatividad en diversos contextos.

El texto invita a reflexionar sobre cómo una imagen puede influir en la percepción del espectador, cómo el contexto y la cultura pueden alterar su interpretación. Para ello, el fotógrafo o la fotógrafa, como autor/a, puede utilizar todos estos elementos para comunicar de manera efectiva su mensaje. Este enfoque comunicativo es particularmente relevante en un mundo cada vez más saturado de imágenes, donde la capacidad de discernir y crear contenido visual significativo (Fontcuberta, 2016) se ha convertido en una habilidad esencial para la sociedad. Por ende, este prisma lo convierte en un recurso de utilidad para educadores, comunicadores y cualquier persona interesada en comprender cómo la fotografía puede influir y reflejar la sociedad en la que vivimos.

En este camino se toma como referencia el modelo educativo TRIC, de las Tecnologías de la Relación, Información y Comunicación, que se

articula desde el Factor Relacional. Aquel que pone el énfasis, también el fotográfico (Sontag, 2007), en la conexión, en lo humano; haciendo de la tecnología una parte, pero no siendo el factor dependiente de la comunicación (Gascón-Vera, 2021 y 2023). Un constructo creado por Carmen Marta-Lazo y José Antonio Gabelas (2012, 2015 y 2016) que, tras desarrollarse de forma académica, hoy es fruto de planes de estudio, MOOCs[3] (Osuna-Acedo et al., 2018), Unidades Didácticas (VV. AA. 2024a y b), aplicaciones educomunicativas como las utilizadas en anuncios publicitarios[4] o en documentales[5], así como en experiencias internacionales desde las que impregnar a la sociedad. Como se ejecuta, asimismo, desde Entremedios[6], la plataforma periodística del Grado en Periodismo de la Universidad de Zaragoza.

En esta estrategia educativa, la ciudadanía es parte y todo en el intercambio informativo. Debe de ser un componente esencial para analizar, con espíritu crítico, todo lo recibido desde los medios de comunicación y las nuevas fórmulas revolucionarias como la inteligencia artificial (Gascón-Vera et al., 2024). *La era TRIC* (Marta-Lazo y Gabelas-Barroso, 2020) opera en un mundo mediado que, a través del humanismo, fomenta la relación como paradigma desde el que conseguir educar en todas las etapas vivenciales. Un aprendizaje emocional e integrador basado en las inteligencias múltiples que son aquellas que permiten a docentes educadores y profesionales de la comunicación atender las peculiaridades individuales. Por ello, siguiendo este modelo, los ejercicios y proyectos propuestos están diseñados para estimular la creatividad, permitiendo que los y las estudiantes experimenten con diferentes estilos, técnicas y enfoques, para que descubran su voz personal dentro del vasto campo de la fotografía y del periodismo.

---

[3]Capacitación en competencias digitales para las TRIC https://hub8.eco-learning.eu/course/capacitacion-en-competencias-digitales-para-las-tr/

[4]Presentación del ganador del concurso por la igualdad de género 2019 https://www.youtube.com/watch?v=rndmmFid6B4 Ganador del VIII Concurso de spot publicitario por la igualdad de género https://www.youtube.com/watch?v=yyRst6RAGis

[5] Puede consultarse en https://educarencomunicacion.com/metaverso-la-otra-realidad/

[6] En https://periodismo.unizar.es/

Una creatividad entendida como la capacidad de generar ideas originales y de encontrar soluciones innovadoras a los desafíos visuales. Todo porque en el ámbito universitario, la formación está orientada a preparar a los estudiantes para un entorno profesional dinámico y en constante cambio. Para ello, esta asignatura también se integra en las competencias transversales de la Universidad de Zaragoza, comprendidas en el Sello 1+5 UNIZAR[7]: (RD1) Valores democráticos y sostenibilidad; (UZ1) Trabajo en equipo; (UZ2) Pensamiento crítico; (UZ3) Inteligencia emocional; (UZ4) Innovación y Creatividad y (UZ5) Autoaprendizaje permanente. Concretamente, la asignatura *Fotoperiodismo y técnica de la imagen* se ha vinculado al último de estos aspectos y se amplifica, desde este texto, al aportar una oportunidad de aprendizaje para personas de todas las edades y de cualquier procedencia.

Con este propósito se trabaja desde una cultura de compromiso y por una vía de aprendizaje flexible al fomentar mediante la curiosidad individual, la búsqueda de conocimientos, esta línea de acción se une a la competencia transversal de Pensamiento crítico (UZ2), así como al enriquecimiento de ideas, aportación de valor desde la competencia de Innovación y Creatividad (UZ4). Todo ello se aglutina en el punto final de este libro dedicado a la organización y el aprendizaje basado en proyectos planteado en los análisis de *Fotoperiodismo y técnica de la imagen*. De este modo, esta obra no solo enseña a crear imágenes técnicamente correctas, sino que, también, incita a pensar, a experimentar y a utilizar la fotografía como un medio para explorar y para expandir los conocimientos. Para ello las fuentes principales que han apoyado este texto investigador han partido de la publicación de Felipe Picatoste que, en 1882, escribe *Manual de fotografía*, para la Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada en la sección de artes y oficios. En su prólogo advertía que "el conocimiento de la fotografía era fácil", aunque, en ese momento, en España, estaba reducida "al arte de hacer retratos"; lo que no ocurría fuera de nuestras fronteras donde se disponían de máquinas y procedimientos más avanzados. Como autores internacionales, encon-

[7] Puede consultarse en https://academico.unizar.es/sites/academico/files/archivos/ofiplan/Normativa/ct_unizar.pdf

tramos obras del mismo nombre como la de Wright (2001) y Le Plongeon (1873) quien divisaba a la fotografía como un arte de invención moderna, la que, debido a su "gran perfección", se ha familiarizado en todos los países y entre todas las clases de la sociedad.

La base investigadora se ha establecido desde tres nombres propios y sus recursos. El primero es Joan Fontcuberta, periodista, fotógrafo, artista visual, crítico, comisario de exposiciones e historiador que ha sido galardonado con el Premio Nacional de Fotografía, el Premio Nacional de Ensayo y el Premio Hasselblad. Se consideran esenciales para el estudio amplio de la fotografía sus obras: *Fotografía: conceptos y procedimientos* (1990), *El beso de Judas. Fotografía y Verdad* (1997), *La cámara de Pandor*a: *La fotografí@ después de la fotografía* (2010) y *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (2016), sobre ellas se verán diferentes citas destacando la siguiente:

> La fotografía no es un procedimiento ni un instrumento. Es una forma de pensar. Todos somos fotógrafos porque somos pensantes. La fotografía rebasa el ámbito del arte y de la comunicación. Permite radiografiar cómo estamos. Es como un termómetro que puede darnos una temperatura del momento actual (Joan Fontcuberta)[8].

También es de alto valor docente la web[9] del Dr. Oscar Colorado, académico, crítico, analista y promotor de la fotografía que ofrece un nutrido conjunto de artículos, así como las sesiones sobre fotoperiodismo de la web del profesor Gustavo Bravo[10]. Por otro lado, es de interés la investigación de la imagen de Javier Marzal Felici, Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I.

Como otras obras base, se ha trabajado el libro *Historia de la cámara fotográfica: del daguerrotipo a la imagen digital* de Todd Gustavson (2016) la cual supone un completo atlas, no solo de la progresión de las cámaras, sino de su relación con la profesión fotoperiodista. Es una obra digna de consulta y está disponible en la biblioteca María Moliner de la

[8] Citado en https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/joan-fontcuberta-vida-obra-biografia/

[9] Recurso de gran utilidad https://oscarenfotos.com/

[10] Puede consultarse en https://fotogasteiz.com/blog/

Universidad de Zaragoza. Asimismo, se han consultado proyectos personales. El primero cerca de Zaragoza, el Museo de Foticos[11] y, por otro lado, la página de Flickr[12] *Coleccionando Cámaras*, ambos coleccionistas disponen de un material excepcional. También Fontán del Junco et al. (2022, p. 13) se hacen eco de una afirmación de Walter Benjamín para quien el coleccionismo, como la historia y la curaduría de las imágenes, "es siempre una forma de apropiarse de aquella parte del mundo que uno encuentra especialmente deseable" y atisban que el coleccionista es, siempre, el primer curador. Aunque dirigido a aquellos coleccionistas de imágenes, esta afirmación llega, también, a los coleccionistas de cámaras y todo lo concerniente a la fotografía.

"La fotografía como fenómeno en toda su complejidad, no deja de ser estudiado y analizado de forma constante y significativa", advierte Ramon (2024, p. 11). Se parte de los soportes teóricos de la historia de la fotografía como las obras de Lemagny y Rouillé, (1988), Newhall (2002) y Fontán del Junco et al. (2022, p. 12) para quienes, precedentes como, Gernsheim, Newhall y Rosenblum vincularon la historia de la fotografía a la historia cultural, desde "una crónica de las imágenes del nuevo medio". Al abstraernos ya a la búsqueda de materiales sobre fotografía periodística (Díaz Arcos, 2015), se ha trabajado *Fotoperiodismo: el manual del reportero gráfico* de Kenneth Kobré y Betsy Brill (2006), el *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones* de Ulises Castellanos (2003) y el adscrito a fotografía digital de Antoni Marín-Amatller (2009) que, con sus estudios de caso y ejercicios prácticos, ofrece una visión amplia y actualizada del papel de la fotografía en la sociedad contemporánea. Lo que se completa con la disertación de David Diaz (2015), así como el *Manual de Periodismo Gráfico y Radiofónico* (2022) de Bernardo Sabisky. Por último, desde la bibliografía de la asignatura[13] se destaca la edición de Baeza (2003) titulada *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, que se suman al gran número de artículos de investigación que se delimitan en la bibliografía final,

[11] Disponible en https://foticoscollection.com/es

[12] Es de interés visitar su enlace https://www.flickr.com/photos/coleccionandocamaras

[13] Consultado en
https://psfunizar10.unizar.es/br13/egAsignaturas.php?codigo=25349&Identificador=1712

junto con la base teórica de grandes autores como de Roland Barthes (1980), *la Teoría de la imagen periodística* de Vilches (1993) y textos como los de Bourdieu et al (1990) y Elkins (2011) que han nutrido las referencias bibliográficas.

2. LA IMAGEN COMO VALOR PATRIMONIAL: LA FOTOGRAFÍA COMO RESGUARDO DOCUMENTAL

La técnica de la imagen es infinita, ya que los humanos hemos tenido la exigencia, la curiosidad, de experimentar para ser más eficientes al momento de comunicarnos. Desde el comienzo de los tiempos, desde aquellos en los que se tienen registros, el ser humano se ha interesado por representar y manifestar visualmente lo que ve, transmitiendo, con ello, un mensaje o información. Wright (2001, p. 9) estima que las primeras creaciones de registro pictórico datan del Paleolítico Superior, "hace unos 35.000 años y unos 25.000 años antes del desarrollo de la agricultura". Hablamos de las pinturas rupestres, de las comunicaciones con señales de humo, del código morse, del fax, de los grafitis, las caricaturas callejeras o los emojis.

De esta enumeración no secuencial, sino llamativa, sí que es preciso indicar que la facultad de capturar imágenes ha sido fruto de un largo recorrido: decenas de inventos, innovaciones y sucesos han contribuido para que, actualmente, tomar una fotografía parezca una acción de lo más común. Además, hay que resaltar que, desde sus inicios, la fotografía pasó por un gran periodo de aceptación, hasta ser y significar lo que es hoy en día. Precisamente es "a partir de los años setenta, cuando la fotografía entra en el universo de los museos, en la enseñanza superior, en el mercado del arte y en la cultura general" (Lemagny y Rouillé, 1988, p. 195).

De forma previa y durante una extensión de tiempo considerable, la fotografía no fue considerada como arte. Al mismo tiempo, recibía del mundo de la cultura y de los literatos atributos negativos que la alejaban de considerarse como una exposición de valor, ya que, para representar la realidad, otras sociedades preferían el arte de la pintura.

Todos los cambios necesitan tiempo y todas las artes necesitan crear no solo la técnica, sino las miradas y los anhelos en la sociedad en la que se van a desarrollar. Al igual que no podríamos imaginar un día sin nuestra cámara del *smartphone*, pocos, en los siglos previos, podían imaginar un retrato que no fuera pintado. De ahí, esa ya leyenda que se ha transmitido, también en películas o series, de que desde una primera concepción de la fotografía ésta "capturaba almas". El miedo a lo nuevo nos acompaña. "Durante largo tiempo la fotografía inquietó a muchas personas que temían que la cámara les robaba el alma o que de ella derivaba algún embrujo maligno" (Fontán del Junco et al., 2022, p. 61).

Tras esos inicios y ya con un uso diario, el punto de partida es que hay un mundo para capturar desde el arte fotográfico, el que es capaz de congelar un momento efímero y que se va a atender desde un punto de vista patrimonial y creativo. No en vano, también Fontán del Junco et al. afirman que "la fotografía cambió y amplió por completo nuestras ideas sobre el mundo y la imagen que teníamos de él", al poder saber de las regiones "más exóticas y remotas" (p. 57).

Como se avanzaba en Peñalba y Gascón-Vera (2025, p. 120), "las imágenes nos rodean. Somos personas, somos lugares". Desde que comienza cada día, desde que nacemos, nuestra mente comienza a consumir imágenes. El cerebro humano procesa las imágenes en solo 13 milésimas de segundo, una rapidez que certifica que lo que la visión hace es encontrar conceptos. No en vano, podemos llegar a ver 80.000 imágenes al día, sobreestimulados, estamos priorizando la cantidad frente a la calidad y a lo único (UE Studio, 2022). En ese camino, la ciudadanía queremos entender lo que vemos y queremos conservarlo, esto significa postergar la imagen como patrimonio, un cometido que recojo en la participación del MOOC formativo "Patrimonio cultural en el entorno de las TRIC"[14] desde el capítulo titulado *La imagen como patrimonio* (Gascón-Vera, 2024a).

[14] Mooc formativo https://hub8.eco-learning.eu/course/patrimonio-cultural-en-el-entorno-de-las-tric/

En este contenido, se parte de la idea de que el patrimonio audiovisual se refiere al conjunto de registros audiovisuales que tienen un valor cultural, histórico y artístico y, por ende, son parte de nuestra identidad como sociedad. Es por ello, y entendiendo la importancia de concienciar, salvaguardar y proteger los documentos audiovisuales, que la Unesco proclamó el 27 de octubre como Día Mundial del Patrimonio Audiovisual[15] #AudiovisualHeritage[16]. Entre sus características, tal y como continúa este texto citado, el patrimonio audiovisual captura momentos y eventos significativos de la cultura y de la historia.

Sus registros nos permiten conocer cómo eran las formas de vida, las tradiciones, los acontecimientos históricos, las expresiones artísticas y otros aspectos relevantes de una determinada época. Por tanto, el valor patrimonial de la imagen radica en su capacidad para documentar una época determinada. Como se prosigue en este texto, las fotografías antiguas, por ejemplo, nos ofrecen una mirada única y auténtica al pasado, permitiéndonos conocer cómo era la vida en aquel entonces, qué vestimenta se utilizaba, cómo eran las ciudades... Estas imágenes se convierten en testigos visuales de la historia y nos permiten reconstruir y comprender nuestro pasado, siendo "un testimonio auténtico de la realidad" (Gascón-Vera, 2024a). Como ejemplo, en el caso aragonés, el Centro Buñuel de Calanda[17] ha conseguido recuperar más de 40 fotografías tomadas a principios del siglo pasado y pertenecientes a la colección de Leonardo Buñuel, el padre del famoso cineasta[18]. Es un buen modelo para argüir la siguiente idea: el patrimonio audiovisual es multisensorial, ya que, a través de las imágenes y los sonidos, se pueden transmitir emociones, capturar la atmósfera de un lugar, evocar recuerdos y ofrecer una experiencia completa y enriquecedora.

[15] Para más información https://www.unesco.org/es/days/audiovisual-heritage

[16] Consultar https://x.com/search?q=%23audiovisualheritage&src=typd

[17] Puede consultarse en https://bunuelcalanda.com/

[18] Noticia que incluye esta afirmación https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2010/01/23/calanda-recupera-imagenes-infancia-luis-47767777.html

Por el contrario, como desventaja, los soportes de la imagen son especialmente vulnerables al deterioro y, al mismo tiempo, a la obsolescencia tecnológica. El papel de las fotografías, los negativos, los carretes antiguos pueden descomponerse o dañarse con el tiempo, con gran facilidad; además del hecho de que los dispositivos como las cámaras, quedan obsoletas de forma continuada en la historia. Por lo tanto, es crucial realizar esfuerzos de preservación y conservación de las fotografías antiguas para garantizar su permanencia y acceso a las futuras generaciones.

> La digitalización ha potenciado las posibilidades de preservación, registro, catalogación, análisis y sobre todo de acceso, así gracias a estas ventajas se detiene la incuestionable posibilidad de diluirse, de desaparecer, comprometiendo así una incalculable parte de nuestra memoria colectiva (Gascón-Vera, 2024a).

Se impone así la necesidad de digitalizar los patrimonios culturales y sociales que se sirven de la imagen. Para ello, existen multitud de organizaciones gubernamentales, culturales y entes privados dedicados a la preservación patrimonial, en nuestro caso, de la fotografía.

De ese abanico infinito de agrupaciones que, por otro lado, también cuentan con dificultades para poder llegar a todo el volumen de creación existente, nos detenemos en dos proyectos de relevancia en la ciudad de Zaragoza. Los cuales dejan entrever la pasión documental y la importancia de archivar la fotografía. El primero de ellos, de forma online, es la consulta del archivo fotográfico de la ciudad de Zaragoza. El Ayuntamiento de Zaragoza ha recogido un conjunto documental fotográfico de 7.426 fotografías, desde 1880 hasta el presente[19]. El segundo caso es la Asociación Anteayer Fotográfico Zaragozano[20] cuyos objetivos principales son el estudio y la difusión de la fotografía antigua de Zaragoza y su provincia.

[19] https://www.zaragoza.es/sede/portal/usic/exposiciones-virtuales/exposiciones/archivo-fotografico

[20] Perfil en X https://x.com/anteayerz y un proyecto https://www.fundacionibercaja.es/que-hacemos/mas-cultura/anteayer-fotografico-zaragozano/

FIGURA 3. *Grupo de niños en la margen izquierda del Río Ebro, en Zaragoza, 1900.*

Fuente: Cedida por Asociación Anteayer Fotográfico Zaragozano, archivo Mollat—Moya

"Contamos con el apoyo de coleccionistas privados en lo que hemos denominado como `Coleccionismo Social´ puesto que ceden sus archivos para su catalogación, estudio, reparación y difusión sin contraprestación alguna, para un mejor y mayor conocimiento de nuestro pasado", así lo explicó su presidenta, María Pilar Gonzalo Vidao -se comentará en el capítulo 8-. Además, se han compartido sus diversas actividades culturales, en diferentes sesiones, para promover el interés por la fotografía, al visionar su patrimonio desconocido.

Otras iniciativas que se han conocido en la asignatura han sido el banco de imágenes de Charlie Chaplin[21]. En este recurso podemos ver más de 12.000 imágenes, muchas de ellas escaneadas a partir de copias originales o negativos de los estudios Chaplin, joyas históricas, imágenes emblemáticas que están disponibles en diferentes licencias, aunque para nuestro libro esta entidad ha tenido el detalle de permitir una reproducción en el siguiente epígrafe. Otras fuentes de interés son:

[21] Puede consultarse en https://photo.charliechaplin.com/

– *The International Center of Photography* (ICP): https://ipce.cultura.gob.es/documentacion/fototeca.html

– Los registros de *Time Inc* y sus siete millones de documentos: https://www.nyhistory.org/library/time-inc-archive

– Guía-inventario de fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional: https://www.bne.es/es/publicaciones/150_anos_fotografia_bn

Para tratar este punto de una forma interesante se parte de la figura 4 y se realiza la siguiente pregunta en voz alta a los y las lectores/as de este texto: ¿qué representa esta imagen, a qué se corresponde?

FIGURA 4. *Pollera de una mujer romaní (gitana).*

Fuente: US Holocaust Memorial Museum[22]

[22] Disponible en https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/artifact/romani-gypsy-womans-skirt

Se deja un tiempo de silencio y se permite la palabra a ustedes, lectores. Primero, se desmonta la presunción de que se trata de una falda de baturra. Hay que entender que esta imagen se ha seleccionado por la vinculación que puede generarse ante la tradición aragonesa de vestirse de baturro/a, ya que se asemeja a esta vestimenta tradicional. Por tanto, los receptores creen que es una imagen festiva y se desmonta esa percepción. Tras esta conexión social se ejecuta una desconexión emocional, se trata de la falda de una víctima del nacismo cuya descripción es la siguiente:

> Esta pollera de tafetán y algodón es de los años veinte. Pertenecía a una mujer romaní (gitana) que nació en Frankfurt, Alemania, y que vivió en Alemania antes de la guerra. Fue detenida por los nazis y encarcelada en los campos de Auschwitz, Ravensbrueck, Mauthausen, y Bergen-Belsen. Murió en Bergen-Belsen en marzo de 1945, poco tiempo antes de la liberación del campo. Su marido y dos de sus hijos también murieron en los campos.

Con ella se promueve la reflexión sobre la pertinencia de la existencia de un museo y de su banco de imágenes para conservar la conciencia ante el horror del nacismo. El Museo Conmemorativo del Holocausto de los Estados Unidos[23] inspira a ciudadanos y líderes de todo el mundo a enfrentar el odio, prevenir el genocidio y promover la dignidad humana. Por tanto, se trabaja la idea de que, desde una simple fotografía se puede extraer una historia completa que, además, tenga una conexión histórica de relevancia.

El documento fotográfico es un referente clave para la interpretación histórica. Solo las fotografías se diferencian del resto de documentos al mostrar los contenidos como fragmentos veraces de la realidad. Un testimonio visible, si bien, en muchos casos, necesita de la contextualización para situar y entender el mensaje. Queremos entender lo que vemos y queremos conservarlo, esto es postergar la imagen como patrimonio[24]. Para ello, cuentan con una enciclopedia online[25].

[23] Puede consultarse en https://www.ushmm.org/es

[24] https://cartografiapatrimoniocultural.unizar.es/inicio

[25] https://encyclopedia.ushmm.org/es

La imagen, tanto en forma de fotografías, pinturas, grabados u otras representaciones visuales, puede ser considerada como "un valor patrimonial significativo en diferentes contextos" (Peñalba y Gascón-Vera, 2025, p. 133). Por su capacidad de documentación histórica, son una fuente de información invaluable para investigadores, historiadores y el público en general para el cual sirven de una iconografía cultural. Las propias imágenes se consideran patrimonio, ya que preservan y transmiten la identidad y la memoria colectiva de un grupo o una región. Las que, asimismo, pueden ser apreciadas por su valor artístico. Tal es el caso de las colecciones de fotógrafos/as que, por su estilo, trabajo y captación de momentos y situaciones sociales relevantes son, en sí mismas, parte y conjunto del patrimonio audiovisual.

Así, las propias imágenes culturales pueden considerarse patrimonio, ya que preservan y transmiten la identidad y la memoria colectiva de un grupo o de una región sobre las que pueden ser apreciadas por su valor… Respetar el patrimonio de las imágenes implica "respetar los derechos de autor, promover la digitalización y el acceso público y establecer políticas de protección del patrimonio visual para las generaciones presentes y futuras" (p. 141).

Con la llegada del mundo digital, todavía se hace más presente la idea de que todas las fotos no pueden ser icónicas o trascendentes, pero es importante entender, cambiar de perspectiva, de fotógrafo/a a fotoperiodista. Y ese cambio se ejecuta desde el acto de modificar esa pasión, ese hobby, hasta conseguir que cada una de las fotos sean importantes para los y las protagonistas de esas imágenes, sus historias. Que lo que cuente la fotografía sea trascendente. Para ello, la postura que se utiliza es ponernos en la piel del receptor y formularnos las siguientes preguntas para entender mejor el arte fotográfico: ¿Qué mensaje habrá querido comunicar el o la fotógrafa? ¿Cómo lo ha logrado?

Ver más allá para conseguir un ojo fotográfico, que es la capacidad de prever la foto cuando es buena, pensar en ella e imaginarla antes de apuntar y ver tras el objetivo de nuestra cámara. Que nos ayude a ir más allá. Porque, desde las miradas conocidas, todos y todas tenemos ideas

preconcebidas. Por ello, debemos buscar más profundamente y ser creativos/as. De forma inevitable, la mayoría de las veces caemos en repeticiones.

Durante el siglo XIX, la fotografía se consideraba principalmente como un medio para reproducir la realidad y los/las fotógrafos/as se limitaban a capturar imágenes de manera objetiva, sin intervenir en el proceso creativo. Un ejemplo muy llamativo son las repetitivas imágenes que coleccionamos en nuestros viajes. Tras miles de kilómetros y la inversión de nuestros ahorros volvemos a casa con la misma imagen que cientos o miles de personas.

Hablamos de la típica fotografía sujetando la Torre de Pisa, comparando la altura de la Torre Eiffel… y tantos otros ejemplos que se engloban en lo denominado como "Turismo de Masas"[26]. Sobre ello, el debate ahonda en nuestros comportamientos como fotógrafos/as en lugares turísticos y forja un debate sobre la falta de respeto hacia monumentos o contextos. El ejemplo más llamativo son las fotografías sugestivas que se llegan a realizar en lugares de memoria como los campos de concentración. Una desconexión. Por otro lado, en nuestra sociedad informatizada, según Bañuelos (2005) se determinan dos vertientes de la imagen como parte del patrimonio cultural de un pueblo: 1) como objeto documental e histórico, como memoria, testimonio y como registro y 2) como soporte de almacenamiento de información visual de otros patrimonios culturales. También este autor estima que la digitalización de la imagen "impone un proceso distinto al que se ha seguido para la obtención, almacenamiento, gestión y conservación de la misma" (p. 2). La digitalización implica asimilar una nueva cultura frente a los usos, formas de gestión, aprendizaje y difusión de la imagen. Analizamos los procesos y momentos de la imagen fotográfica tradicional y de la imagen digital. Emerge así una nueva cultura de la imagen que se caracteriza, fundamentalmente, por cuatro variables dinámi-

[26] Incluido en el siguiente vídeo https://vimeo.com/253334732

cas que adquiere el signo digital y que son: "La virtualización/actualización, la interactividad, la simultaneidad y la intertextualidad, entre otras numerosas variables".

Por ello, para Peñalba y Gascón (2025, p. 137), la digitalización de las imágenes "es de gran importancia en la actualidad por razones que afectan tanto al ámbito cultural como al acceso a la información". La primera es que la digitalización permite, como se ha comentado, preservar y conservar las imágenes en formatos digitales y, como segunda, se facilita enormemente su acceso y difusión. Las imágenes digitales pueden ser compartidas y consultadas en línea, lo que amplía su alcance y permite que un mayor número de personas tengan la posibilidad de disfrutarlas y estudiarlas. Estas y otras numerosas variables dan pie al siguiente punto donde lo digital traspasa estas ideas y llega a la generación artificial de una cultura digital que mantiene dos amenazas latentes: la falta de respeto ante los derechos de autor y la falsificación. Por tanto, se comparte la idea de que, desde su existencia, la imagen fotográfica relata y describe visualmente hechos, modas, costumbres y lugares, convirtiéndose en la memoria visual, ahora, digital.

> Las imágenes circulan, sentimos que nos entretienen, las compartimos y percibimos el vacío de la incertidumbre, advertimos la ausencia de sentimientos aún no expresados. Una vez sumidos en los medios y en la hipercontaminación de imágenes, ¿cómo conocer los efectos que tienen y tendrán en nosotros? (Múnera, 2021, p. 9).

3. LA FOTOGRAFÍA Y LA REVOLUCIÓN ARTIFICIAL. *DEEPFAKE* Y DESINFORMACIÓN

FIGURA 5. *Charlot y el mecánico ante la máquina*

Fuente: Modern Times Copyright © Roy Export SAS

La revolución artificial en la que estamos inmersos se asemeja, en retos y cambios, a la ya vivida en la Revolución Industrial. Con esta idea se utiliza un *frame* de la película *Tiempos modernos* (1939) de Charles Chaplin. Sirve esta imagen para ilustrar, desde el desconcierto y el gag, como los retos actuales a los que se enfrenta la IA, antes no acabaron con otras sociedades. Aunque es cierto que todos nos enfrentamos a nuevas dudas y preguntas, tal y como lo hacía Charlot.

En un momento donde nos sorprenden las primigenias imágenes de IA, lo más interesante es la capacidad de las máquinas para aprender grandes conjuntos de datos, identificar tendencias, predecir resultados y tomar decisiones por sí mismas. La IA implica "la imitación por las máquinas de los sistemas cognitivos y de aprendizaje para la resolución de problemas" (Baum et al., 2017). Sobre lo que "el ser humano no es una

máquina", procesamos información, pero no de forma mecánica (Weizenbaum, 1976 en Lacruz, 2024, p. 317).

Por el momento, son las órdenes humanas a través de *prompts* las que deciden qué queremos ver. Es decir, las frases, las órdenes con las que pedimos a Chat GPT u otras herramientas que representen en texto o imagen lo que queremos. Este *prompt* se recoge por los algoritmos de las diferentes plataformas que se basan, a su vez, en los conjuntos de datos que actúan como base documental y se devuelve una imagen, fruto de la inteligencia generativa. Aquella sobre la que Aguado-Terrón y Grandío-Pérez (2024), en materia de creatividad, atisban una pérdida de la referencialidad y trazabilidad de las obras de las que se nutren, por lo que ponen el foco problemático en el futuro de la propiedad intelectual y en su impacto en las industrias creativas.

Pese a ello, determinan una apuesta por la revalorización de las experiencias compartidas, la *performance* y por el sentimiento de autenticidad. Para Bauman (2000) y su término de "modernidad líquida", frente a un sujeto determinado por los cambios y la plasticidad de una realidad en constante cambio, la inteligencia humana convive con la artificial. Así, sobre los riesgos de la IA se establece una época mediática en la que va a ser más complicado diferenciar entre una fotografía real y una falsa. Un hecho que tiene su mayor nivel de riesgo en lo concerniente a la intimidad de las personas. De tal forma, que usando derivaciones de imágenes de personas e incluso *deepfakes* (Gascón-Vera y Meléndez-Malavé, 2021) se incurre en el posible daño emocional y psicológico, con especial dirección a los más jóvenes.

> En esta era de posverdad, *fake news* y *deepfake* (específica alteración digital fraudulenta de documentos audiovisuales) es necesario no solo reclamar el compromiso con la verdad del informador, sino la preservación de un espacio para la ficción que no sea estigmatizado (Rodríguez-Ferrándiz, 2021, p. 121).

Así, en cuanto a IA se deben de tener en cuenta sus consecuencias éticas y legales, como, por ejemplo:

- Delito de falsificación.
- Delitos de odio (Zamora-Martínez et al., 2024) y discriminación.
- Delitos contra la propiedad intelectual.

No podemos obviar que la producción de fotos desde los últimos años del siglo XX se ha disparado gracias a los *smartphones* y, ahora, todavía más con su confluencia con la IA, por lo que es necesario extremar la vigilancia y recurrir al origen para neutralizar y evitar "noticias falsas", mejor dicho, bulos[27]. Se deben revisar los protocolos y normativas con el fin de obtener la máxima información posible de cada documento.

Así si la imagen está generada por IA el primer paso es delimitarlo en los créditos e incluso añadir el *prompt* para conocer la orden de creación y desvelar posibles sesgos algoritmos que pueden perpetuar estereotipos (Gascón-Vera et al., 2025). Para aterrizar el enorme potencial de esta nueva tecnología, se escoge como ejemplo la herramienta Canva que es conocida por los y las estudiantes y por el público en general al ser muy popular. Se trata de una web que permite la creación de proyectos e imágenes desde Canva Magic Studio™ con IA[28], pero que, en sus términos de producción, en su política de uso, no ofrece garantías, ni acepta responsabilidades, así lo delimita:

> Descargo de responsabilidad[29]: El resultado de los productos de IA se genera mediante inteligencia artificial. Canva no ha verificado la precisión del resultado y no representa las opiniones de Canva. Canva no ofrece garantía alguna en cuanto a la precisión, integridad o confiabilidad del Resultado y no acepta ninguna responsabilidad que surja de cualquier manera de su uso del resultado o de cualquier omisión o error que contenga. Le recomendamos que obtenga asesoramiento profesional e independiente antes de actuar según cualquier consejo contenido en el resultado o confiar en la precisión del resultado.

Al mismo tiempo, desde su aviso legal determina: "Usted es responsable de cualquier texto que escriba, o imágenes u otro contenido que cargue, en AI, así como del material resultante que genera, como imágenes o texto" y que esos materiales cumplan la Política de uso aceptable[30] antes de utilizarla o compartirla. Una cuestión que es importante

[27] Entrevista a Patricia Gascón sobre las fake news en PEQUERRELLÉN RADIO del CEIP Montes del Castellar de Torres de Berrellén (Zaragoza) 3/3/2025 https://cutt.ly/YriTwFko

[28] Puede consultarse en https://www.canva.com/es_es/generador-imagenes-ia/

[29] Fuente de esta información https://www.canva.com/policies/ai-product-terms/

[30] Puede consultarse en https://www.canva.com/policies/acceptable-use-policy/

detenernos para ver esa doble vara de medir. Por una parte, los resultados no son responsabilidad de la herramienta, pero sí existe una política, difícil de encontrar y de leer que sí compromete nuestro papel como creadores. En ella, Canva dice que "no apoya ni tolerará que su servicio se utilice para discriminar a otras personas, especialmente por motivos de raza, religión, sexo, orientación sexual, edad, discapacidad, ascendencia u origen nacional", tampoco que dañe a los niños o sea invasivo para la privacidad personal o sea sexualmente explícita o pornográfica. Por otro lado, si el mecanismo falla, se anima a utilizar el botón de denuncia o ponerse en contacto con el equipo de asistencia. Por ello, ante la inteligencia artificial solo queda la humanidad. El caso analizado nos llega a decir "Be a good human", lo que traducido es (Sé una buena persona al usar productos de IA y no crees productos dañinos). Asimismo, delimitan qué está prohibido para productos de IA:

- Engañar a alguien creyendo que el contenido generado por productos de IA es generado por humanos.
- Proporcionar consejos médicos o cualquier contenido relativo al tratamiento, prevención, diagnóstico o transmisión de enfermedades.
- Proporcionar asesoramiento legal o financiero. Generar contratos u obligaciones legalmente vinculantes.
- Generar contenidos políticos incluso para su difusión en campañas electorales.
- Generar código fuente, generar spam, virus u otro *software*.
- Generar desnudez o contenido impactante que incluya gestos obscenos, fluidos corporales u otros temas profanos.
- Generar o difundir información que sea utilizada para la administración de justicia u otros fines legales.
- Aquella que implemente una toma de decisiones totalmente automatizada.

Por tanto, se debate cómo la problemática en el periodismo no es tanto si usar o no la IA, sino la asunción por parte del/ de la periodista de la responsabilidad y de las garantías de la fiabilidad de la imagen que se está transmitiendo, ya que, generalmente, no ha recibido una comprobación ética. De tal forma que entra en el escenario la ética profesional individual - capítulo 7- al tener en nuestras manos y en las de cualquier usuario/a la responsabilidad en imágenes sobre salud o contenido político, espacios donde la IA marca una progresión más incipiente.

FIGURA 6 y 7. *Interfaces de Grok y un resultado de búsqueda*

Fuente: https://x.com/i/grok 21/12/2024

En una investigación sobre el liderazgo social de la risa (Gascón-Vera, 2024b y 2025) se ha analizado la explosión que ha supuesto la campaña electoral estadounidense de 2024. Cómo Donald Trump llegó a utilizar, en reiteradas ocasiones, imágenes de su rival Kamala Harris creadas por inteligencia artificial sin anunciar que se efectuaban bajo esta herramienta, lo que derivó en un efecto dominó con los usuarios de plataformas como X que responden con nuevas creaciones IA.

Por ejemplo, esta red social delimita que no se pueden usar "fotos de perfil tomadas de bancos de imágenes, robadas o generadas por IA, biografías de perfil copiadas o robadas, o información de perfil engañosa con el propósito de engañar a otras personas". Una restricción que sí se permite en las cuentas de parodia "solo si su propósito es el debate, la sátira o el intercambio de información"[31]. De todos modos, gran parte

[31] Puede consultarse en https://help.x.com/es/rules-and-policies/authenticity

de esos contenidos infringen la normativa de X, una red social que dispone de Grok[32], su propia herramienta de IA generativa.

La herramienta está disponible y sus imágenes simulan fotografías cada vez más verosímiles. No obstante, al hacer una prueba crítica, y preguntar a Grok por la faceta fotoperiodística su resultado son generalidades que no sabemos descifrar. Primero en imágenes (Figura 6) y después en texto.

¿Qué posibilidades tienes como herramienta para la profesión del fotoperiodismo? Ante esta pregunta la herramienta responde las siguientes capacidades, sobre las que índice que "no solo pueden mejorar la calidad y veracidad del trabajo de un fotoperiodista, sino también facilitar el proceso de investigación, edición y publicación de material fotográfico".

Tal y como continúa:

- Puedo analizar imágenes subidas por los usuarios, lo que puede ser útil para verificar la autenticidad de las fotografías o para identificar detalles importantes en una imagen que podrían pasar desapercibidos.
- Tengo acceso en tiempo real a la web y a los posts de X, lo que permite buscar información actualizada sobre eventos, contextos o personas relevantes que podrían estar relacionados con las fotos tomadas por un fotoperiodista.
- Puedo proporcionar información y contexto sobre eventos actuales o históricos, lo cual es crucial para el fotoperiodismo, donde la narrativa visual debe complementarse con el contexto correcto.
- Aunque no puedo generar gráficos o diagramas específicos, sí puedo generar imágenes que podrían ayudarte a visualizar ideas o conceptos que te gustaría explorar en tu trabajo.
- Si es necesario, puedo obtener acceso a información de usuarios en X, como nombre de usuario, ubicación y sus publicaciones, lo cual puede ser útil para investigaciones periodísticas relacionadas con imágenes.

[32] Disponible en https://x.ai/

– Ayudo en la verificación de hechos al examinar críticamente las fuentes y no simplemente aceptar la narrativa establecida, lo que es esencial en el periodismo para asegurar que las imágenes no solo sean visualmente impactantes, sino también factualmente precisas.

– Puedo traducir y entender múltiples idiomas, lo que puede ser útil para fotoperiodistas que trabajan en entornos internacionales.

Tras estos resultados, desde la perspectiva periodística, nos detenemos en el uso de la IA generativa expuesta desde el *The New York Times*[33] para asentar el debate generado:

– Nuestro talento es lo que hace de *The NY Times* el mejor recurso del mundo para personas curiosas. La IA generativa a veces puede ayudar con partes de nuestro proceso, pero el trabajo siempre debe ser administrado por periodistas y rendir cuentas a ellos.

– Vemos la tecnología no como una solución mágica, sino como una herramienta poderosa que, como muchos avances tecnológicos anteriores, puede usarse al servicio de nuestra misión.

– Deberíamos contarles a los/as lectores/as cómo se creó nuestro trabajo y, si hacemos un uso sustancial de la inteligencia artificial generativa, explicar cómo mitigamos los riesgos, como el sesgo o la inexactitud, con la supervisión humana.

– El aprendizaje automático ya nos ayuda a informar sobre historias que de otro modo no podríamos contar, y la IA generativa tiene el potencial de reforzar aún más nuestras capacidades periodísticas.

Tras estas ideas se pide al público la creación de una imagen desde Canva o herramientas como Imagine.art[34]. La sorpresa de este ejercicio viene cuando no se ejecuta un logo para la asignatura desde el ejemplo de un *prompt* como: "Genera un dibujo significativo de un aula de fotoperiodismo con alumnos y alumnas interesados en materia de la imagen", sino que se dedican a realizar avatares sobre ellos mismos o sus

[33] Puede consultarse en https://www.nytco.com/press/principles-for-using-generative-a%e2%80%a4i%e2%80%a4-in-the-timess-newsrom/

[34] Herramienta disponible en https://www.imagine.art/dashboard/image

compañeros/as. Con lo que se refuerza dos conceptos ligados a la imagen el actual: el reto de creación y difusión de imágenes virtuales y la importancia de sus avatares (Gascón-Vera et al., 2025).

> Lo sorprendente del momento que vivimos es que estamos abocados a la virtualidad, al intento de llevar a cabo una comunicación eficaz en y por la red (…) a narrar con imágenes. Somos de manera simultánea exploradores inmersivos, usuarios de este frágil y potente universo que nos está reinventando a nosotros mismos, cambiando nuestras antiguas nociones de cuerpo, tiempo, comunidad, mundo (Múnera, 2021, p. 9).

FIGURA 8. *Logotipo de Fotoperiodismo Unizar.*

Fuente: Canva IA

LA REALIDAD SON IMÁGENES. CÁMARAS Y EDICIÓN

> Te cuelgas la cámara al cuello, así como te calzas los zapatos, y ahí está, un accesorio del cuerpo que comparte la vida contigo. La cámara fotográfica es un instrumento que enseña a la gente cómo ver sin una cámara fotografía (Dorothea Lange).

1. ¿QUÉ ES LA FOTOGRAFÍA? ORIGEN Y DEFINICIÓN

De forma etimológica, la palabra fotografía deriva de los vocablos griegos Phos (φως), se traduce por luz, y Graphos (γραφίς) que se interpreta como dibujar. De modo que, juntos, se podrían traducir literalmente como escribir/dibujar con la luz.

Es una técnica que forma parte del arte visual y que consiste en capturar imágenes perdurables, utilizando como medio principal la luz, sin el que no puede existir la fotografía. Este elemento da vida a la fotografía. Sin luz, como se desentrañaba, es imposible plasmar la realidad. Así este primer elemento entra al cuerpo de la cámara a través de la lente, del objetivo, con el fin de ser proyectada sobre medios fotosensibles físicos o digitales. Ningún campo parece olvidarse de las preguntas de su origen ¿Qué es la fotografía? Son numerosos libros *Qu'est- ce qu'une photographie*? (Benovsky, 2010), *Cómo leer una fotografía* (Salkeld, 2015) o *What Photography Is* (Elkins, 2011), así como diversas exposiciones, las que intentan responder a esta pregunta.

El término fotografía fue utilizado, por primera vez, en una carta que Herschel escribió en 1839 al astrónomo y físico británico William Henry Fox Talbot, quien, como veremos, es uno de los nombres propios del desarrollo de la fotografía[35]. En esa carta, Herschel propuso el término *photography* como una forma de describir el proceso de creación de imágenes mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible.

[35] Puede consultarse en https://josealvarezfotografia.com/etimologia-de-la-fotografia/

Según Gustavson (2016, p. VIII), "la luz tiene un comportamiento curioso (…) la cámara tiene que permitir la entrada de la cantidad de luz correcta, de la forma correcta, sobre una superficie adecuada". Gracias a la luz, el cerebro puede interpretar la información que reciben los ojos y crear una compleja representación tridimensional y a color del mundo. La luz hace que los colores y las formas sean visibles al ojo humano y la fotografía lo hace perdurable a través del tiempo. Para ello son precisos unos conocimientos técnicos y una mirada estética.

La cual se plasma desde las cámaras fotográficas, las que son un elemento propio o forman parte de otros dispositivos como tablets o *smartphones*. Asimismo, los formatos de imagen digitales más comunes son el JPG, GIF y RAW. Sin embargo, con el tiempo se han introducido otros formatos como PNG y TIFF, que ofrecen mayores capacidades de compresión y de calidad de la imagen, con especial interés para todo lo que es imagen digital, webs, redes sociales y plataformas en línea. En ellas, la comprensión y la velocidad de carga son totalmente habituales, de hecho, se añaden al término viralidad.

2. EL ABC DE LA FOTOGRAFÍA: CONCEPTOS FOTOGRÁFICOS TÉCNICOS Y ESTÉTICOS

En el listado de conceptos esenciales en lo técnico, se incluye el triángulo de exposición, que se ajusta con la apertura, la velocidad de obturación y el ISO, y determina la cantidad de luz que entra a la cámara. Al mismo tiempo actúa la composición que es la que guía cómo se distribuyen los elementos en la imagen. Por su parte, desde el aspecto estético se atiende el equilibrio y el uso del color, lo que influye en cómo se percibe una foto, creando armonía o contraste, según la intención del fotógrafo/a. Esos círculos tienen más o menos posibilidades, pero todos se rigen por una serie de características significativas y comunes en las fotografías a las que hacen "efectivas y atractivas" (Peñalba y Gascón-Vera, 2025, p. 134). Para ello, se relatan las principales características de las imágenes (p. 135):

– Claridad. Una buena imagen debe ser clara y nítida, mostrando detalles y evitando distorsiones que puedan dificultar la comprensión.

– Color. El uso de color en una imagen puede cambiar mucho, puesto que los colores pueden transmitir sentimientos y atraer la atención del espectador. Es esencial elegir y combinar de forma correcta. Sobre ello existen múltiples grafismos en Internet que explican la teoría del color. Asimismo, el blanco y negro es una decisión que marca la imagen.

– Composición. Es el orden dentro de una imagen y que debe ser agradable y efectiva. Una buena composición implica un equilibrio, armonía y una disposición cuidadosa de los motivos visuales.

– Contraste. Es la diferencia que hay entre las partes más claras y más oscuras de una imagen, puede resaltar los elementos cruciales y agregar dimensión y profundidad a la imagen.

– Enfoque. Asegura que los detalles importantes sean visibles y se destaquen correctamente sobre lo no enfocado.

– Perspectiva. Se utiliza para representar la profundidad y la distancia en una imagen. Su uso adecuado puede crear la ilusión de espacio tridimensional y hacer que la imagen sea más realista y atractiva.

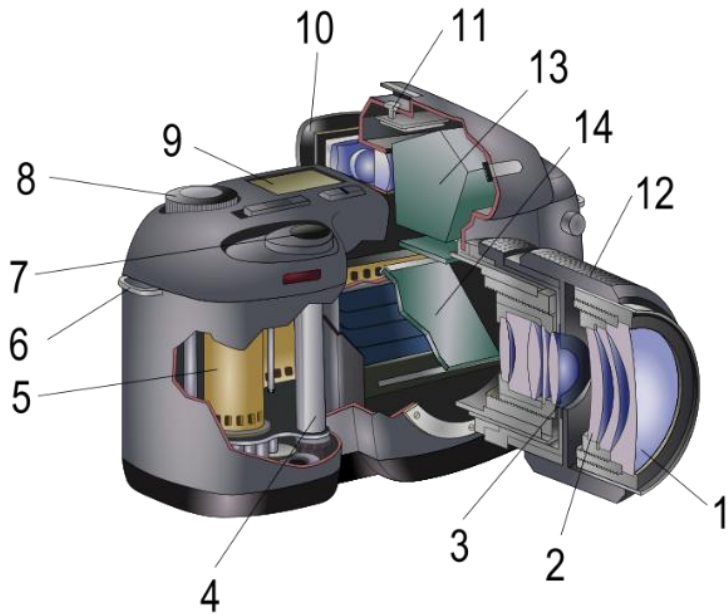
Todo ello unido a la creatividad y a la originalidad en la elección de sujetos, ángulos y enfoques pueden hacer que una imagen sea más memorable y significativa. Una imagen efectiva puede evocar una respuesta emocional y lograr una conexión con el espectador (Gabelas-Barroso, 2017) para lograr efectos visuales impactantes y comunicar mensajes poderosos[36].

2.1. Partes de la cámara y posibilidades técnicas

Los cuerpos de la cámara son, como se verá, una evolución de la caja oscura, todos tenemos entre manos una cámara oscura; aunque, ahora, en las lentes de nuestros móviles esto se deba a chips y sensores. Por ello, generalmente, nuestra cámara responde a este esquema:

[36] Recursos sobre el valor de la imagen
https://www.youtube.com/watch?v=UKLIVVFgH3I&t=58s
https://educarencomunicacion.com/imagenes-y-emociones/

FIGURA 9. *Sección transversal de una cámara réflex y su objetivo.*



Fuente: Wikimedia Commons Anuskafm[37]

1. Elementos frontales del objetivo/ objetivo frontal.
2. Elementos intermedios del objetivo.
3. Diafragma.
4. Obturador. Está situado justo delante del dispositivo fotosensible y está formado generalmente por dos cortinillas, una de apertura y otra de cierre que se mueven en la misma dirección.
5. Película fotográfica (sólo en fotografía analógica).
6. Sujeción de correa.
7. Disparador.
8. Mando de velocidades, selector de velocidad de obturación.
9. Pantalla superior de control.
10. Visor trasero.
11. Zapata del *flash.*
12. Anillo de enfoque.
13. Pentaprisma/pentaespejo.
14. Espejo réflex.

[37] Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reflex_camera_(description).svg

De todos ellos, solo nos detenemos en el visor, la parte por donde se visualizan las imágenes para realizar la foto. Hay varios tipos: de marco, óptico de las cámaras réflex y el de pantalla. El nombre de cámara réflex viene del hecho de que este tipo de cámara utiliza un espejo que refleja (réflex) la luz procedente de la escena y la dirige hacia el visor (ojo del o de la fotógrafo/a).

Así, la imagen captada por el objetivo rebota en el espejo interno y se forma sobre una pantalla mate que es recogida por el pentaprisma. Gracias a este sistema se carece de error de paralaje, la escena observada es exactamente la misma que aparecerá en la película. Por otro lado, tenemos las cámaras EVIL o *mirrorless*[38], en las que, sin este sistema, la luz puede llegar de forma directa al sensor de la cámara. Disponen de un cuerpo más compacto y menos pesado. Además, utilizan sistemas de AF híbrido de contraste y detección que enfocan de forma rápida y precisa y poseen gran cantidad de puntos de enfoque en comparación con las réflex digitales. Del mismo modo, en este listado, podemos encontrar la pantalla posterior. Si se trata de una cámara réflex servirá para previsualizar la futura toma, además de para establecer los parámetros de toma y otros valores de configuración y, lo más habitual, sirve para ver el resultado final de la fotografía. También nos encontramos con el sensor que es el encargado de captar la luz de la escena. La analiza y le otorga unos valores en forma de corrientes eléctricas que el microprocesador convierte en ı's y o's, para ser almacenados en las memorias que pueden ser internas o externas. Generalmente, son tarjetas SD con una amplia variedad de formatos, capacidad, calidad y precio. Es importante decantarse por un modelo que cubra nuestras necesidades y que sean rápidas para poder hacer tomas de ráfagas.

[38] Más información https://quecamaraevil.com/que-es-una-camara-evil-mirrorless/

2.1.1. Objetivos ¿La parte más importante?

Pese a que en sus orígenes el orificio de la "cámara oscura" no requería de un gran desarrollo, ni de materiales especiales, con su uso, sin gran tecnología ni especiales presentaciones, pronto se descubrió que con la colocación de una lente se mejoraban las prestaciones de la fotografía. Con una especial mención al término de nitidez que ayuda a distinguir figuras, límites de objetos. Aquella que, desde su definición fotográfica, se corresponde con: la claridad del detalle en una fotografía. Dado que imagen nítida se ve de forma clara, tanto en el enfoque como en el detalle[39]. A ese componente del objetivo se une su diafragma, la puerta que abre paso a la luz de la escena que se desea la fotografía y que regula la cantidad de luz, ya que junto con aperturas muy amplias determinan el precio de los objetivos, entre otras casuísticas.

Así, en el acto de realizar una fotografía, la luz entra en la cámara en un breve instante, pasando primero por el objetivo, un elemento que podemos incorporar a nuestra cámara y que se encuentra compuesto por lentes situadas una tras otra, de forma más o menos compleja. Lo que incrementa su coste. Además, tenemos que tener en cuenta que es necesario adquirir objetivos específicos para cada equipo. Para Cartier-Bresson (2022, p. 19), "es muy importante disponer de varios objetivos por si la composición exige diferentes distancias focales".

Otra de las partes del objetivo que tenemos que conocer es el anillo de enfoque. Lo habitual es dejar ese enfoque en modo automático, mediante un motor de enfoque, aunque podemos enfocar de forma manual, para decidir con nuestra acción qué parte de la escena que desea aparezca enfocada. Así, se puede dirigir la atención del que mira la fotografía hacia ese punto, como se verá en un epígrafe próximo. Mientras tanto, es importante conocer que los objetivos fotográficos pueden cubrir ángulos de campo, que van desde los 5º a los 180º, y que se clasifican en función de su ángulo de campo, lo que está relacionado con la distancia focal -se amplía en el siguiente epígrafe-.

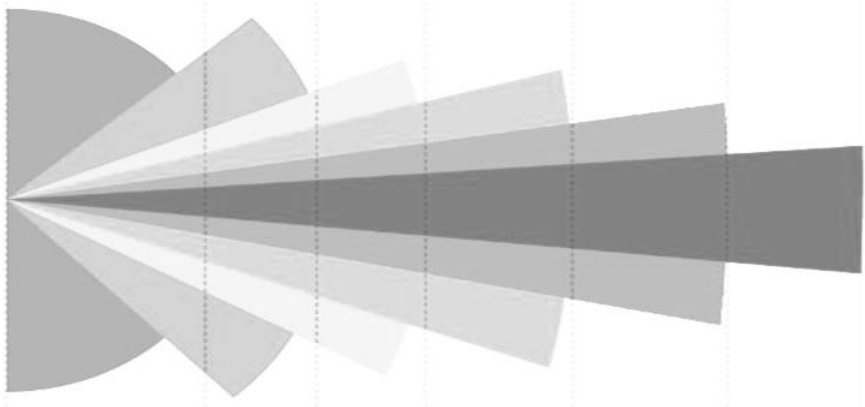
[39] Para más información https://capturetheatlas.com/es/nitidez-en-fotografia/

- Gran angular (18 a 28 mm), con un ángulo superior a los 45º es mayor a la visión del ojo humano, aunque el 35 mm es el más cercano. Con su uso se amplía la profundidad de campo y se permite relacionar al sujeto con el medio. Es preciso conocer que deforman la realidad, parece más grande y exagera la distancia entre objetos. Se utilizan para reportajes de interiores o exteriores y de paisajes para tener más punto de vista de la escena.
- Normales, con ángulo de 45º, son los que disponen de ángulo de visión similar al ojo humano. Gracias a una distancia focal de 40 o 50 mm aportan una imagen neutra que ayuda a conseguir una perspectiva equilibrada. No resalta el ambiente, ni personas, al aportar una relación normal entre los distintos planos de la imagen. Tiene una función versátil para retratos, callejera y documental.
- Teleobjetivos, con un ángulo inferior a los 45º. Se recomiendan para retrato al aislar al sujeto del fondo y disminuir la profundidad de campo. Sobre todo, se caracterizan por comprimir la perspectiva original, al hacer grandes los objetos que están lejos. Se utilizan para naturaleza, deporte y retrato de detalle y se subdividen en:

    - Distancia focal: 75, 85 mm. Teleobjetivos moderados.
    - Distancia focal: 105, 135 mm. Teleobjetivos medios.
    - Distancia focal: 200, 300 mm. Grandes teleobjetivos.

FIGURA 10. *Imagen gráfica de las distancias focales con otra clasificación similar.*

Ojo de pez	Gran angular	Normal	Teleobjetivos moderados	Teleobjetivos	Grandes teleobjetivos
8 mm	<35mm	35mm - 70mm	65 a 100 m	100 a 160 mm	Más de 160 hasta 600 mm



Fuente: Elaboración propia

También existen los ojos de pez (6 a 16 mm) que distorsionan la perspectiva de las líneas de una imagen, haciendo que se curven hacia fuera, una distorsión en tonel. Por otro lado, nos encontramos con los objetivos macro que enfocan a una distancia muy corta y que son capaces de reproducir los elementos o imágenes enfocados a un tercio o cuarto de su tamaño real (Figura 14). La distancia focal de los objetivos macro se encuentra entre los 50 a 20 mm y, por ello, son ideales para realizar fotografías con gran proximidad a flores, insectos… Además de estos objetivos fijos podemos tener los de tipo zoom, por ejemplo, de 35mm a 70mm, 28mm a 70mm, 70mm a 135mm, etc. Al tener una focal variable, se puede tener en un solo objetivo las características de más de uno (Figura 13). Por tanto, un zoom de 37 a 135mm tendrá las propiedades de un angular, un normal y un teleobjetivo, aunque su luminosidad es variable, puede trabajar si está en normal con diafragmas abiertos (f/4), pero si está en teleobjetivo trabajará solo con diafragmas medios a cerrados (f/5,6 a f/22).

FIGURA 11. *Imagen gran angular, 20mm, Torres de Berrellén (Zaragoza)*

Fuente: Patricia Gascón Photography

FIGURA 12. *Objetivo zoom 55mm, Isla de Lobos (Fuerteventura).*

Fuente: Patricia Gascón Photography

FIGURA 13. *Teleobjetivo 250mm, Castillo de El Castellar, desde Torres de Berrellén.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

2.1.2. Manual y prioridades semiautomáticas

Cada fotógrafo/a debe elegir la manera que le resulte más adecuada para hacer fotos. En el modo manual, el o la fotógrafo/a es el que elige el diafragma, la velocidad y la sensibilidad y ajusta la combinación de estos parámetros hasta que el exposímetro de la cámara ofrece una lectura coherente con la escena. Si trabajamos en manual, una vez realizado el cálculo de la exposición, si no cambia ni la luz ni la dirección de la cámara, podremos disparar todas las fotos que queramos sin necesidad de alterar otras variables.

FIGURA 14. *Ejemplo de fotografía macro, tomada en El Pirineo (Huesca).*

Fuente: Patricia Gascón Photography

No obstante, con los modos de prioridad y automáticos, cada fotografía implica una nueva medición de la luz y un posible error por parte de la cámara, ya que los automatismos sirven para que la cámara ajuste determinados parámetros. Cuantas más variables seamos capaces de manejar, mayor será nuestro control sobre el resultado. Lo importante es

que cada uno de nosotros nos sintamos cómodos con nuestro sistema de trabajo habitual: TÚ manera de obtener mejores fotos.

No obstante, desde este texto se apuesta por el paso al modelo manual, sobre todo, tras la primera aproximación a estos primeros términos y su comprensión para los cuáles es preciso invertir tiempo para mejorar las imágenes. Como suelo repetir, los primeros días son un desastre, parece imposible saber manejar dos ruletas, velocidad y luz, pero, una vez las controlas, cuando eres capaz de decir qué fotografía haces, es decir, que no la que hace la cámara, cambia tu mundo y empieza otro. El mejor inicio continúa en el siguiente punto.

2.2. Conceptos técnicos. Decisiones de toma

FIGURA 15. *Dance de Torres de Berrellén, Ermita de la Virgen de El Castellar, 8 de mayo de 2015.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

"F/8 and be there" (f/8 y estar ahí). En la década de 1930 el fotógrafo Arthur Fellig, conocido como Weegee, célebre por ser el primero en

llegar a los sucesos y fotografiar a la alta sociedad en Hollywood[40] pronunció esta frase que se convirtió en una clave del fotoperiodismo. Trabajó para *Life* y *Vogue* y su técnica estaba basada en el uso de la cámara Speed Graphic[41] de 4 x 5 pulgadas preparada con un enfoque a 10 pies, unos 3 metros, 1/200 de segundo, además del citado diafragma. De esta decisión se atisba, primero, la importancia de aprovechar la oportunidad de una fotografía en lugar de preocuparse demasiado por utilizar la mejor técnica. Lo que también exaltaba Henri Cartier-Bresson y su famoso "instante decisivo". Después, en cuanto a técnica, con ese diafragma se controla la profundidad de campo y se posibilita que la estampa fotográfica esté en foco. Así que puede ser nuestro primer punto de partida, familiarizarnos con esta apertura para, después, seguir aprendiendo.

2.2.1. Enfoque

Como hemos avanzado, el enfoque nos muestra con mayor nitidez, con mayor precisión, un objeto, una persona y/o un espacio. Es parte de la decisión fotográfica: seleccionar el qué enfocar. De forma general, prima la realidad y, después, el concepto estético, pero en el periodismo esta regla está para saltarla al tener entre nuestros objetivos el de crear interés. Es una decisión que se toma previamente al disparo y determina la toma final. Lo más sencillo para tomar esta primera decisión es considerar si aquel punto de interés que queremos utilizar en nuestra composición es vinculante o no para que sea reconocido por el espectador. También si desde ese desenfoque más cercano o más lejano se va a seguir reconociendo al sujeto u objeto.

Como se avanzaba, es la opción en la que preferimos controlar qué zonas están enfocadas por razones creativas. El desenfoque se convierte en una estrategia formal y puede ser apreciado por sí mismo como una característica estética, como la siguiente imagen. Es una forma de en-

[40] Puede visionarse un reportaje https://www.telecinco.es/noticias/cultura/20240917/fotografo-arthur-fellig-weege-exposicion-recoletos-sala-madrid_18_013476893.html

[41] Cámara visible en https://www.icp.org/browse/archive/objects/weegees-speed-graphic-camera

foque en la que un objeto o sujeto se mantendrá en primer plano totalmente enfocado, mientras que el resto de la imagen queda completamente fuera de foco o desenfocado.

FIGURA 16. *Enfoque selectivo de un componente natural sobre el mar y los barcos, Tossa de Mar (Cataluña), 2024.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

Por ejemplo, si desenfocamos a un jugador o jugadora de fútbol para enfocar al graderío podemos hacer énfasis en el público, en sus reacciones, mientras que por la camiseta de fútbol y, por ejemplo, el color de pelo o de piel, el jugador o jugadora puede ser reconocido. Este valor se une a la decisión de profundidad de campo que después se detalla. Por tanto, tras determinar si enfocamos o no elemento central, podemos decidir el resto de parámetros para que los elementos complementarios como personas, coches, monumentos para que formen parte de la composición de forma accesoria para generar ritmo o puntos de fuga, entre otras cualidades que prosiguen. Además, el enfoque tiene otras dos cuestiones a determinar.

2.2.1.1. Modos y puntos de enfoque

Como se avanzaba, desde el anillo de enfoque, situado en el objetivo, disponemos del modo de enfoque manual. Es el mejor para realizar fotografías de la vía láctea, del cielo nocturno, dejando el enfoque a infinito. Es decir, en las situaciones de baja luz o en aquellas en las que nos encontramos motivos rivales en el encuadre. Por ejemplo, al realizar una fotografía a través de una red o una tela, un cristal…

FIGURA 17. *Enfoque manual para captar los edificios tras la tela, puente de Brooklyn (Nueva York), 2014.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

Cuando en el encuadre tenemos objetos igual de contrastados y de tamaños similares, el autoenfoque es incapaz de decidirse por uno de ellos, si enfocar a la verja o al fondo. Además, también se limita su uso en macro para captar sujetos estáticos, como un bodegón, por ser más fiable la opción manual.

Por otro lado, el modo de autoenfoque automático de la cámara es el que usamos en la práctica totalidad de situaciones y de forma única en

los sujetos en movimiento en temáticas como deporte, fauna o fotografía de calle. Su funcionamiento se inicia cuando la cámara emite una luz infrarroja o una señal de ultrasonido en dirección al motivo que deseamos enfocar. La cámara es capaz de calcular la distancia a la que se encuentra el motivo, gracias a uno de los métodos, y lo enfoca.

Para principiantes, no debemos confundirlo con la luz de asistencia o lámpara de ayuda que salta cuando trabajamos en condiciones de luz escasa en nuestras cámaras para ayudarnos a enfocar. Al mismo tiempo, en ese proceso podemos escoger entre diferentes modos[42]:

1. Autoenfoque único (AF-S/AF/ONE-SHOT/Single-shot AF). La cámara bloquea el enfoque en el sujeto que quieres fotografiar. Es el mejor modo para sujetos estáticos, se utiliza cuando no tenemos que efectuar un seguimiento o cubrir un área amplia. Puede ser preciso para retratos, macro o arquitectura, incluso paisaje.
2. Autoenfoque continuo (AF-C/AI SERVO/Continuous AF). Se utiliza para sujetos en constante movimiento, como los ojos en retratos, fotografía deportiva y de fauna. Al fijar este enfoque la cámara continuará haciendo un seguimiento al sujeto incluso si este se mueve en el encuadre. Esto hace que la cámara y el objetivo tengan que realizar más ajustes internos, lo que acorta la duración de la batería y ralentiza la ejecución fotográfica porque la cámara va a analizar la imagen al completo, independientemente de los puntos de enfoque.
3. Modo de autoenfoque automático (AF-A/AI FOCUS AF/ Hybrid Autofocus). Es una combinación de los anteriores y cambia dependiendo del movimiento del sujeto. Es la mejor opción en aquellas situaciones en las que el movimiento del sujeto es impredecible como niños, fotografía de eventos… Aunque la mayoría de los/las fotógrafos/as que capturan deportes y naturaleza prefieren utilizar el AF AI Servo.

[42] Más datos en
https://www.canon.es/support/consumer_products/content/faq/?itemid=tcm:86-1098111

FIGURA 18. *Enfoque manual para captar la lluvia en la ventana, Torres de Berrellén (Zaragoza, 2021.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

Es momento de hablar de los puntos de enfoque[43], los que pueden trabajar de forma automática, por zonas y de forma puntual. Desde el aula y desde las experiencias de los/las fotógrafos/as que han participado en este proyecto se ha promovido el uso del punto de enfoque central y, tras enfocar, ejecutar un reencuadre de la escena. Se trata del área de autoenfoque de punto único (Manual Point AF/ Single Point AF/ Center/ Flexible spot). Permite seleccionar un único punto de enfoque entre todos los disponibles para que la cámara lo utilice para enfocar recursos estáticos dentro de la escena, generalmente el central, aunque a veces se usan los extremos derecho e izquierdo. Otra posibilidad es el área de autoenfoque dinámica hasta llegar a la selección automática, donde la cámara seleccionará uno de los puntos AF disponibles, en un rango entre 11 y 179 puntos para enfocar al motivo. Por otra parte, como última

[43] Para más información https://capturetheatlas.com/es/modos-de-enfoque/

posibilidad, las cámaras con detección de caras + seguimiento y AF con detección de ojos facilitan la captura de retratos nítidos.

2.2.2. Triángulo de exposición

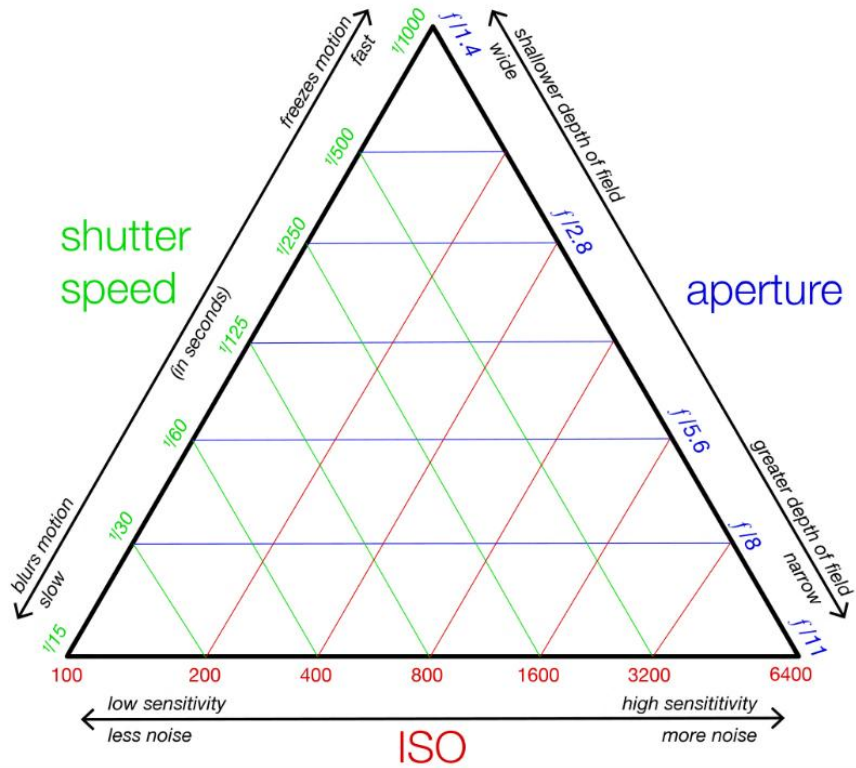
El triángulo de exposición se basa en tres decisiones:

1. Diafragma/apertura. Es la encargada de regular la cantidad de luz que pasa por el objetivo hacia el sensor de la cámara.
2. Velocidad de obturación. Es el tiempo que el obturador de la cámara permanece abierto.
3. ISO. A medida que aumenta el valor ISO, el sensor se hace más sensible a la luz.

Las tres variables del triángulo de exposición se combinan entre sí para dar con una exposición correcta. Básicamente se trata de ir compensando entre las tres variables, la suma o resta de luz que hagamos con cada una de ellas. Por ejemplo, subir un paso de luz es pasar de 100 a 200 el ISO o pasar de una apertura f/4 a f/2.8. Es lo que se conoce con el nombre de Ley de la reciprocidad. La cual se basa en el principio lógico de compensar la exposición o hallar el equilibrio entre todas las variables para lograr una exposición correcta al fotografiar en modo manual.

La fórmula de la ley de la reciprocidad (a modo de curiosidad) es: Exposición = Intensidad (I) x Tiempo (T). De este modo, partiendo de una imagen con una exposición correcta, si abro el diafragma porque quiero desenfocar más el fondo de mi retrato, al hacerlo estaré dejando pasar más la luz, lo que significa que, si no corrijo esta entrada "extra" de luz, la imagen quedará sobreexpuesta. Para corregirlo, jugaré con las otras variables: ISO y/o velocidad. En este caso, puedo aprovechar para bajar el ISO para obtener más nitidez en la imagen o bien, si ya lo tengo al mínimo o necesito más velocidad de obturación, puedo aprovechar para fotografiar a una velocidad más rápida.

FIGURA 19. *Esquema del triángulo de exposición.*



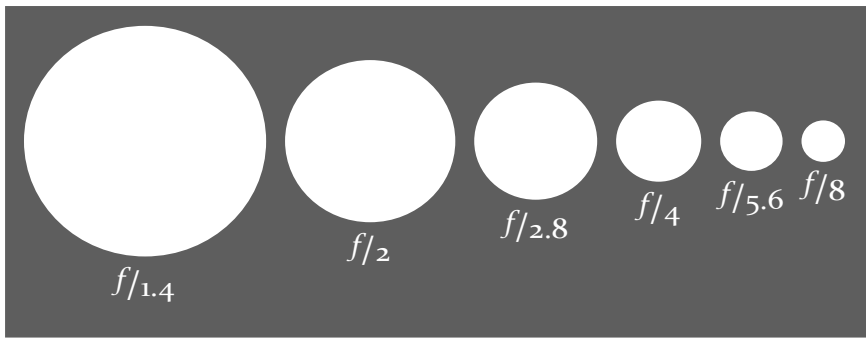
Fuente: WClarke and Samsara CC BY-SA 4.0[44]

2.2.2.1. Luz y diafragma

La fotografía es luz. El diafragma es el mecanismo que regula la entrada de la luz desde el objetivo, donde se encuentra situado, hasta el sensor de nuestra cámara. Funciona como el iris del ojo. La apertura de diafragma se establece mediante la letra f/ y los valores máximos y mínimos de apertura dependen de cada objetivo intercambiable o de las posibilidades de la cámara.

[44] Extraído de https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62043086

FIGURA 20. *Diafragma decreciente, cada apertura tiene la mitad del área de captación de luz de la anterior.*



Fuente: Cbuckley, CC BY-SA 3.0[45]

El valor de la luminosidad indicado en números f/ es el cociente entre su distancia focal y el diámetro de su abertura. Cuanto más abierto está el diafragma, más luz pasa hacia el sensor -y el valor f/ es más bajo- y cuanto más cercano está el diafragma a valores elevados, menos luz dejamos pasar hacia el sensor. Por ejemplo: f/1 - f/1,4 - f/2,8 - f/11 - f/16 - f/22 - f/32… Además, como efecto colateral a la apertura del diafragma, nos encontramos que:

– A más apertura de diafragma más luz, pero a la vez se reduce la profundidad de campo. Ideal, para cualquier foto en la que queramos un gran desenfoque.

– A menor apertura de diafragma menos luz, pero a la vez se amplía la profundidad de campo. Ideal para paisajes.

Siempre es mejor usar la luz natural, antes de utilizar el *flash* en tus fotos, ya que así no pierdes calidad. Siempre es mejor aprovechar las fuentes de luz natural que se puedan encontrar, incluso tras el anochecer.

2.2.2.2. Velocidad, el obturador

Cuando usamos una velocidad de obturación por debajo de la que deberíamos estar usando, o nuestra cámara se está moviendo al disparar a

[45] Disponible en https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1911215

pulso, por el viento, o por cualquier otro motivo, nuestra imagen sufrirá desenfoque por movimiento, con la consecuente pérdida de nitidez. El concepto de trepidación[46], en fotografía, es esa borrosidad otorgada por el movimiento de la cámara durante el tiempo de exposición. Para fotografías a velocidades muy bajas es preciso usar trípode y disparador autónomo. No obstante, con estas decisiones también se marca el estilo y la creatividad del fotoperiodista.

Para congelar el momento tenemos que acometer una gran velocidad de obturación, mientras que, por ejemplo, entre 1/500, 1/125 sería la velocidad habitual para un momento periodístico y con 1/80 o por debajo deberíamos usar trípode, ya que es una velocidad lo suficientemente lenta para captar el movimiento. Esto es, por ejemplo, para captar las líneas de las luces de los coches, el movimiento del gentío, etc. Es decir, conseguir a una persona o elemento emborrado por su propio movimiento. El obturador controla el tiempo durante el que se expone la instantánea. Las distintas velocidades disponibles en una cámara, siguen los preceptos de una escala racional: el doble/la mitad. Para un lado aumenta el doble, para el otro disminuye a la mitad. Una escala de velocidades podría ser la siguiente: Bulb - 8 - 4 - 2 - 1 - 1/2 - 1/4 - 1/15 - 1/30 - 1/60 - 1/125 - 1/250 - 1/500 - 1/1000 - 1/2000 - 1/4000… Por último, comentar que el modo Bulb[47] es una configuración de la cámara que nos permite lograr exposiciones prolongadas manteniendo el obturador de la cámara abierto durante un período personalizado.

2.2.2.3. ISO

Es el nivel de sensibilidad del sensor a la luz. Cuanto más elevado es el valor del ISO, más luz es capaz de captar el sensor. Lo que es útil en fotografías nocturnas o en interiores. El mejor consejo para aplicar este concepto es averiguar a qué valor ISO nuestra cámara deja de dar resultados aceptables en lo que a nitidez se refiere y que, tras conocerlo, se intente no sobrepasarlo. Por el contrario, cuanto más bajo es el valor,

[46] Para más detalles https://www.jardinremoto.net/curso-iniciacion-fotografia-digital-online/movimiento-velocidad-obturacion/

[47] Se complementa con https://proedu.com/blogs/photography-fundamentals/bulb-mode-photography-long-exposures-made-easy

menos sensible es a la luz. Por lo que, si estamos en un lugar luminoso podemos tener el ISO en el valor 100. Puede dejarse en la opción automático, sobre todo, en los inicios, hasta manejar las demás variables.

2.2.2.4. Distancia focal

Es la medida en milímetros (mm) de la distancia entre el centro óptico de la lente y el sensor de la cámara cuando la lente está enfocada. Por tanto, es una característica que viene determinada por el objetivo que estamos usando y que determina cuánto acerca o aleja un objeto en la fotografía, como se ha expuesto en el epígrafe sobre los objetivos. No obstante, cabe indicar que seleccionar, en este momento técnico, la distancia focal adecuada es esencial para lograr la perspectiva deseada, ya que, como se ha visto, una distancia focal más larga tiende a aplanar la perspectiva, mientras que una corta exagera la profundidad, además de afectar a la sensación de compresión de la imagen. Como se continuará, el siguiente término responde a la cantidad de la escena que está enfocada nítidamente, tanto por delante como por detrás del sujeto principal.

2.2.2.5. Profundidad de campo

La profundidad de campo se refiere al rango de distancias dentro del cual los objetos aparecen nítidamente enfocados en una fotografía. Si hacemos una foto donde solo el sujeto está enfocado y el fondo está borroso tenemos una profundidad de campo pequeña, pero, si en la foto todo está nítido y enfocado es una profundidad de campo grande. Como decíamos este concepto está influenciado por tres factores principales: la distancia focal de la lente, la apertura del diafragma y la distancia al sujeto. Una apertura amplia (f/2.8) crea una profundidad de campo reducida, lo que significa que solo una pequeña parte de la imagen está enfocada y que el resto aparece desenfocado, lo que es útil para retratos donde deseas que el sujeto destaque contra un fondo borroso.

FIGURA 21. *Retrato sin profundidad de campo y con bokeh.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

En contraste, una apertura grande, como f/16, aumenta la profundidad de campo, logrando que más partes de la imagen estén en foco como en la fotografía de paisajes o el fotoperiodismo de eventos. Así para generar un retrato con poca profundidad de campo, deberemos abrir el diafragma hasta el límite, acercar al sujeto y utilizar una lente con una distancia focal amplia. Con ello se logra el efecto *bokeh*, sobre el que existe un auténtico culto social y de fotógrafos/as apasionados/as por esta palabra japonesa que significa "borroso". En él se visionan los reflejos especulares, perfectamente circulares u octogonales producidos por las laminillas del diafragma en el objetivo. Una técnica que, con la aparición del modo retrato y filtros de edición, se ha llegado a convertir en una posibilidad automática. Otra de las herramientas de la cámara es el botón de previsualización de la profundidad de campo. Al apretarlo cierra el diafragma hasta la apertura elegida, permitiéndonos ver a través del visor realmente qué zonas van a quedar enfocadas y cuáles no en la imagen final.

FIGURA 22. *Hiperfocal nocturna, El Castellar (Zaragoza), 2016.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

Por último, solo nombrar el término de distancia hiperfocal, que es la distancia a la que debemos enfocar para alcanzar la máxima profundidad de campo. Hace que casi toda nuestra escena, desde la mitad de la distancia hiperfocal hasta el infinito, esté aceptablemente nítida y en foco, esto se calcula por una fórmula matemática: H = (F*F) /(f*D) en donde F es la distancia focal del objetivo, f es el diafragma y el diámetro del círculo de confusión. No obstante, existen diferentes *apps*, calculadoras[48] o tabla de equivalencias que facilitan su cálculo.

2.3. Las reglas para obtener una buena fotografía. Composición: Decisiones de imagen

La composición es la forma en la que se ordenan los elementos en el plano que finalmente va componer nuestra toma fotográfica. Qué queremos que aparezca para después decidir el cómo. La composición es la clave de la fotografía. Pecar de exceso, determinar una imagen demasiado simple… Un cúmulo de decisiones que son resultado de las

[48] Por ejemplo https://www.photopills.com/es/calculadoras/pdc

opciones de la creatividad que, también, se delimita desde las opciones técnicas vistas. Al igual que el ojo humano que selecciona lo que hay delante puede distinguir una cosa u otra. Lo mismo hace el/la fotoperiodista. Composición es el valor que le damos a los distintos motivos dentro de nuestro encuadre. Como fotógrafos/as es la habilidad del profesional que le diferencia del resto. Por ejemplo, la fotografía desde diferentes ángulos cuenta diferentes historias. Puede generar mayor profundidad o altura y destaca entre otras imágenes que, normalmente, se toman de frente.

Debemos jugar con los recursos para expresar un determinado mensaje. Por ello hay varios caminos fotográficos con los que conseguir la composición, pero al fotoperiodista solo se les permite uno. Éticamente en cuanto a composición solo se le permite cambiar los elementos de la composición cambiando de ángulo. No podemos cambiarlos ni editarlos con postproducción.

1. Lo primero será seleccionar una imagen llamativa para nuestros objetivos periodísticos, que pueda ser recordada, que cree expectación y recoja los hechos de forma honesta.
2. Pensaremos el centro de atención y el tratamiento del enfoque según criterios periodísticos e informativos.
3. El elemento humano ayudará a transmitir la escena. Busca gestos y motivos. Dice Kobré (2006, p. 7) que hay que fotografiar a las personas en acción, evitar "las fotografías convencionales".
4. No olvides lo que sucede en el fondo. Si suma demasiado ruido, cambia la profundidad de campo para desenfocar.
5. Seleccionamos del triángulo de la exposición de forma certera y con estas decisiones técnicas:
    a. Cuánto más cerrado el objetivo, más nítida la imagen.
    b. Cuántos más fotogramas por segundo, más nítida la imagen.
    c. Cuánto menos valor del ISO, más nítida la imagen.
6. Decide la iluminación y el tratamiento del color.

7. Resuelve los elementos compositivos. Recuerda aplicar la regla de tercios para situar de forma clara el centro de interés. Mantén el horizonte derecho, a menos que rompas esta regla con fines creativos…
8. Cuanto más sencilla la imagen, mejor; menos, es más. Busca líneas, curvas, puntos para guiar la mirada del espectador al punto de interés o enmarcarlo de manera natural.
9. Juega con el ritmo y la textura.
10. Evita las imágenes sin profundidad, encuadres sin puntos de interés, tras lo que decidiremos el mejor ángulo de toma, el lugar óptimo para tomar la fotografía: qué distancia, qué encuadre.
11. Toma la fotografía.

2.3.1. Iluminación y luz

La luz es un fenómeno electromagnético que tiene una serie de características que el/la fotógrafo/a debe recordar. Es irradiada por una fuente (sol, bombilla, fuego, vela, *flash*). Es muy rápida y cuando llega a un cuerpo incide, el comportamiento de la luz va a cambiar dependiendo de la superficie y la constitución del objeto. Estas son sus propiedades ópticas:

a. Absorción - cuando llega un rayo de luz a una superficie negra y opaca es absorbido casi en su totalidad y transformándose en calor.
b. Reflexión - cuando la luz incide en una superficie lisa y brillante se implica un grado igual de llegada, pero si la superficie no es del todo lisa o brillante va a reflejar sólo una parte de la luz. Esto es la base de la teoría del color: al llegar la luz a un objeto este absorbe unas longitudes de onda y refleja otras que son las causantes del color que vemos.
c. Transmisión - habla del poder de la luz para atravesar objetos no opacos.
    a. Directa cuando el halo de luz se desplaza de un espacio a otro atravesando el objeto de forma lineal los objetos transparentes.

b. Difusa objetos o cuerpos en los que el rayo se dispersa en varias direcciones como el papel cebolla, las cortinas y eso consigue una luz difusa en muchas direcciones.

d. Refracción - cuando la luz pasa de un medio con una densidad a otro medio con densidades diferentes como entre el agua y el aire.

e. Dispersión - se refiere al cambio en cada una de las variaciones. El cambio de halo de luz se refracta de forma desigual.

f. Difracción - es la desviación de los rayos de luz cuando llegan tocan con el borde un objeto opaco. Esto nos interesa por la capacidad de crear sombras y zonas de penumbra.

Se utiliza la luz para muchas decisiones frente a una realidad dada. Algunos teóricos de la imagen fotográfica creen que algo que vaya más allá de una imagen descriptiva ya es manipular la realidad, la iluminación en fotoperiodismo es un elemento más. Es importante conocer los factores que determinan la iluminación para conocer qué valores debemos poner en nuestra cámara:

a. Origen natural o artificial.

b. Número de fuentes luminosas.

c. Dirección o posición de la fuente respecto a la cámara y el motivo, si tomamos como referencia la dirección de la luz.

    a. Luz frontal: resalta detalles.
    b. Luz lateral semilateral o 3/4: resalta texturas.
    c. Luz cenital: desde arriba otorga perspectiva.
    d. Luz trasera: resalta siluetas y crea efectos de aura.
    e. Cenital (o picada): carga contra el elemento.
    f. Contra cenital (nadir o contrapicada): encumbra.
    g. Trasera o contraluz: contextualiza.

d. Difusión o forma de emanar y llegar al objeto: directa, difusa, etc.

e. Duración continua o instantánea.

f. Intensidad: luz dura, luz semidifusa, luz suave, luz y *flash*.

g. Color de la luz que lo ilumina.

De forma resumida las principales propiedades de la luz son: cantidad, calidad, dirección y color. La dirección de la luz determina qué parte del objeto o sujeto quedará en sombras y qué parte quedará iluminada. Al mismo tiempo determina aspectos como el volumen o las texturas, por lo que es muy importante saber trabajar con ella para obtener los resultados que queremos en nuestras fotografías.

Tras estas consideraciones, el paso es calcular la cantidad exacta de luz que debe recibir el sensor para tener una fotografía perfectamente expuesta ya que la exposición correcta se consigue cuando el sensor recibe la cantidad precisa de luz para registrar la intensidad del color y los detalles de la escena. Si no hay suficiente luz, una imagen queda subexpuesta y demasiado oscura. Con un exceso de luz, la imagen queda sobreexpuesta y se ve demasiado clara. Esto también ocurre con el *flash*. Un recurso que altera negativamente los colores y hace que los sujetos humanos se vean con reflejos o luces. No obstante, el *flash* como fórmula creativa puede jugar con las sombras o crear una silueta.

2.3.2. Color

El color se capta por la iluminación. Los mayores problemas son el contraste excesivo y las dominancias inesperadas, sus propiedades son:

- Tono: cantidad de color puro, son todos los colores del círculo cromático: primarios, secundarios e intermedios. Un color tiene varios tonos dependiendo de la cantidad de blanco que tenga.
- Saturación: si tiene mucha pureza de color cuando está saturado y si es poco, es que tiene mayor cantidad de gris.
- Brillo: determina la mayor claridad u oscuridad de un color. Cuando se modifica el brillo, el color se mantiene puro a diferencia de cuando se manipula la saturación.
- Temperatura del color: es la variación del color con el cambio de la luz, puede editarse con postproducción o decidirlo desde las opciones de la cámara.

El balance de blancos[49] (*White balance o WB*) es la forma para equilibrar los colores dominantes de una escena para que se vean naturales. Se decide en grados Kelvin. Para temperaturas más cálidas, por ejemplo, un atardecer es más bajo; mientras que para temperaturas más frías son más altos. Con las posibilidades de nuestra cámara, neutro, luz cálida, luz fría… podemos tomar decisiones creativas y salvar fotografías con colores predominantes sin ejecutar acciones de postproducción.

- Luz día/sol. Se usa para fotografía de exteriores con sol brillando.
- Sombra/casa con sombra. Algo más cálido que el nublado, agrega colores naranjas a la fotografía. Es preciso para atardeceres y amaneceres y zonas en sombra.
- Nublado/nube. Para días nublados o en sombras. Produce imágenes algo más cálidas que la luz del sol.
- Incandescente, tungsteno/bombilla. Solo con luz de bombillas de tungsteno, sino la imagen se verá muy azul.
- Fluorescente/tubo incandescente: Cuando estés bajo luces fluorescentes o la luz tienda a verde.
- *Flash*/rayo: Al usar el *flash* de la cámara.

Además, otra posibilidad es trabajar con el AWB que es la funcionalidad automática y con la opción de personalizado donde podemos indicar manualmente el valor Kelvin. Por otro lado, en cuanto a la simbología del color, desde la Teoría del color (von Goethe, 2019; Itten, 2020 y Heller, 2012), existen una serie de significados:

- Blanco. Mayor sensibilidad frente a la luz. Símbolo de paz o rendición e inocencia. Si se mezcla con otro color cambia, es positiva, crea una impresión lumínica de infinito.
- Negro. Símbolo del misterio y, en ocasiones, algo impuro y maligno. también transmite nobleza y elegancia. Es la muerte, la ausencia del color.

[49] Información obtenida de https://www.blogdelfotografo.com/balance-blancos/

– Gris. Es el centro, ya que se encuentra entre el b/n, el producto de la mezcla entre ambos. Simboliza neutralidad, indecisión… Es una fusión entre penas y alegrías.

– Amarillo. Envidia, ira, cobardía y emoción. Es el color de la tradición de la luz, del poder oro, arrogancia y la mala suerte.

– Rojo. Se une a sangre, calor, pasión, disputa, guerra, diablo…

– Azul. Sueños, sabiduría, agua, pureza y descanso...

– Verde. Mundo vegetal, vida, alimentación y naturaleza.

Los colores tienen diferente realce según el contexto en el que se dispongan o se encuentren. Existen dos formas compositivas del color, armonía y contraste. Armonía es la combinación de un mismo tono o las armonías cromáticas con tres colores: uno dominante, otro tónico y, por último, otro de mediación. Por el contrario, el contraste cromático es el que se ejecuta por dos colores que se encuentran uno frente al otro en la rueda de colores, como el verde y el rojo. Al ser opuestos crean naturalmente un contraste enérgico visualmente atractivo dentro de las composiciones. El color en la prensa es más apreciado, igual que los anuncios en color son más impactantes y más habituales (Gascón-Vera y Zamora-Martínez, 2024). Por su parte, los elementos realizados en blanco y negro recuerdan más detalles y por más tiempo.

Las fotografías en color de noticias o deportes atraen más la atención, se eleva al 80%, mientras que en las de interés general el valor de atención es por un igual sobre el 60%. El color destaca en los grupos de fotos, pensar en color tiene un proceso: hay que entender el color y la luz y el sujeto de un modo distinto. La realidad ofrece un color que es interesante contemplar ya que esa referencialidad con lo real se necesita para transmitir el valor de la imagen. Una buena fotografía en color debe provocar una respuesta emocional acorde con el tema que representa.

Por ello, se trabajan ciertas combinaciones de color resultan en general armoniosas, otras son más llamativas o discordantes, por ejemplo, los colores claros parecen situarse más cerca del observador que los oscuros. Lo mismo ocurre con la saturación, debemos mantener un nivel

correspondiente con la realidad, no exagerar la colorimetría como sucede con los filtros de imagen. Es preciso contemplar los sujetos en términos de su equilibrio tonal. Por su parte, las imágenes creadas en blanco y negro destacan por su impacto y por su rareza, por la diferencia con la realidad visible. Algunos profesionales y agencias trabajan con esta predilección, al aportar dignidad y seriedad. Con el blanco y negro se manifiestan los volúmenes y detalles el complejo juego de luces y colores en tonalidades del gris.

2.3.3. Cuatro reglas de composición. La organización

La mirada escrutadora del ojo es algo que el/la fotógrafo/a debe imponer a la imagen mediante el enfoque selectivo o cambiando el punto de toma para que los detalles sin interés desaparezcan, se emborronen (mediante la profundidad de campo), se oculten o queden supeditados a la composición general. Para lograrlo hay que aprender a mirar las escenas como fotoperiodista, al concentrar solo lo que le interesa. Para ello, contamos con diferentes leyes de encuadre de organización, muy útiles para componer rápidamente con los elementos visuales de la realidad.

1. Regla de los tres tercios. Deben de trazarse imaginariamente dos líneas verticales y dos horizontales todas equidistantes. Se crean tres partes iguales y en los puntos de interacción puede colocarse el centro de interés, el sujeto, aquello que quiera tener el mayor impacto visual. Se puede cultivar la vista desde líneas y curvas y, aunque no es válida para todas las fotos, es una de las fórmulas compositivas más utilizadas.
2. Ley del horizonte. Es colocar la línea del horizonte en una de las líneas horizontales de la rejilla. Debe de organizarse la escena dibujando imaginariamente dos bandas dibujan diferentes planos visuales que el fotógrafo/a debe decidir, por el tamaño de cada banda. Aquí está la creatividad.
3. Proporción áurea. El número áureo también llamado número de oro, o divina proporción es un número irracional, representado por la letra griega φ (phi) en honor al escultor griego Fidias. A esta grafía se atribuye un carácter estético sobre los objetos cuyas medidas guardan la proporción áurea desde diversas obras como *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci. Desde la fotografía, Cartier-Bresson lograba esta composición en muchas de sus

imágenes, con las que transmitir un acomodo y unas proporciones agradables para el ojo humano.

4. Espacio negativo. Es el espacio que queda entre el marco y el espacio positivo. Es un espacio 'vacío', sin información relevante, pero que ayuda a crear una composición.

5. Ley de la mirada. Cuando se hace un retrato de una figura debe haber más espacio del sujeto a la cámara que del objeto a su fondo o lo que quede atrás. Se basa en dejar espacio suficiente en la que nuestro modelo esté mirando y se complete de forma visual la dirección de la mirada.

6. Composición centrada. Suele utilizarse cuando realizamos primeros planos de objetos que nos interesan mucho para no dar oportunidad a dudas. Se colocan los objetos o sujetos a destacar en cuanto a uno o varios elementos o en solitario para crear una atención única.

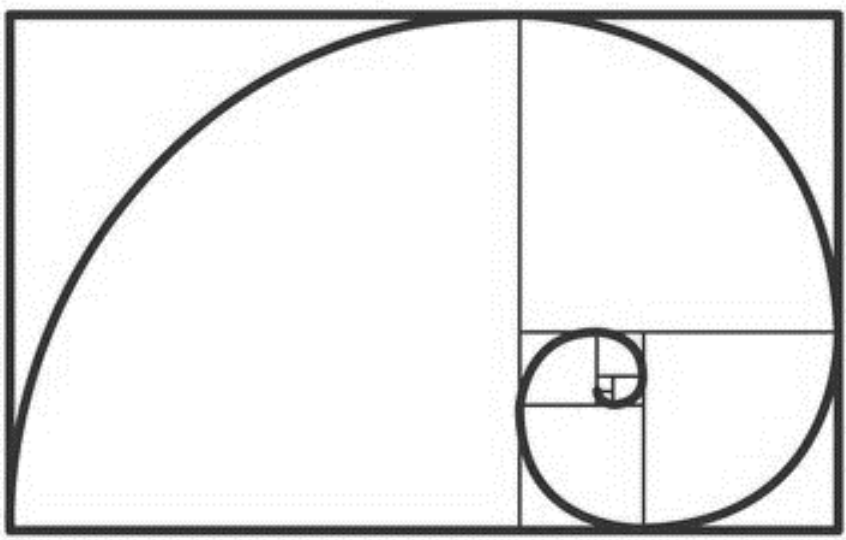
***FIGURA 23**. Calle de Nueva York, 2014.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

FIGURA 24. *Un barco y la Isla de Manhattan (Nueva York), 2014.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

FIGURA 25. *Esquema de la proporción áurea.*



Fuente: Diseñado por Freepik

2.3.3.1. Componentes de la imagen: el centro de atención y la profundidad

Mediante la fotografía expresamos emociones, ideas y sentimientos; al observar el entorno. Cuanto más complicado sea lo que estemos observando, más importante será determinar un punto de vista y un ángulo que clarifiquen la imagen e ilustren exactamente lo que se pretende narrar de forma periodística. Cada vez que el o la fotoperiodista hace una fotografía tiene que preguntarse qué es lo que se quiere decir y analizar estas intenciones de forma consciente, lejos del azar o algo más cercanas a la intuición. Por ejemplo, al inclinar la cámara hacia abajo y hacer la toma desde este punto se elimina el primer plano.

Es fácil olvidar la importancia que tienen ciertos detalles a la hora de contextualizar y establecer una escala de tamaños en una fotografía, lo que exige concentrarse en el visor para no dejar fuera nada importante. Así, el tamaño del sujeto sólo será obvio si en la imagen se incluye algo de tamaño conocido con qué compararlo, como una persona. La creación de la sensación de profundidad en una superficie plana es un problema que los fotoperiodistas podemos solventar desde los principios geométricos de la perspectiva lineal, inherente a casi todas las fotografías.

2.3.3.2. La geometría en la fotografía y los tres elementos básicos de composición: el punto, la línea y la forma

El punto como elemento compositivo básico es cualquier elemento dentro de nuestra fotografía, debe ser de pequeño tamaño que tenga contraste con el fondo y esté relativamente aislado del resto de elementos. Es como un acento, una llamada de atención para que te fijes en un determinado sujeto. Otra de sus peculiaridades es que, si tenemos varios puntos a cierta distancia, nuestra mente tiende a unirlos. Son las Leyes de la Gestalt. No debe confundirse ni con el centro de atención, aunque pueden coincidir, ni con el punto de fuga.

Cartier-Bresson (2022, p. 11) reflexiona que el fondo debe de ser representado de forma justa sin ser menoscabado o estropeado por "una mala forma". En su caso, sus imágenes están construidas sobre planos de lí-

neas de fuerza casi geométricas y de medidas proporcionales. Un equilibrio en partes que parecen insignificantes, pero que son complementarias en un conjunto. Esto se vincula con la armonía y rechaza el ruido compositivo. De ahí la gran complicación de componer, de encuadrar en el momento de la toma en segundos. Para él "lo que prima es la forma, no la luz" (p. 115).

Por otro lado, las líneas son trazados o sucesiones de puntos que tienen movimiento, direccionalidad y connotaciones. Entre las características de la línea una de las que tendríamos que tener más en cuenta es que cuanto mayor sea su grosor más fuerza puede poseer o puede transmitirnos con más intensidad su mensaje. No tienen el mismo tipo de atracción visual que posee el punto, pero sí una peculiaridad, llaman a nuestra mirada para que las recorramos de un extremo a otro, como si de caminos visuales se tratara.

Cuando vemos una línea y ésta capta nuestra atención, nuestra vista se pasea por ella y nuestra mente espera que lleve hacía algún lugar. Hay, principalmente, cuatro tipos: las líneas horizontales, las verticales, las diagonales y las curvas. Además, pueden tener una característica más, que sean convergentes. Todas las figuras y escenarios se pueden descomponer en formas geométricas simples como círculos, cuadrados y triángulos. Hay ocasiones en que el punto es tan grande que podría ser definido como forma o la forma tan pequeña que actúa como punto.

¿Dónde están los límites? Es difícil ser concreto en el tamaño máximo de un punto del mínimo de una forma, por el momento, debemos fiarnos de nuestra percepción. Normalmente, depende de lo que nos transmite, si tiene las características del punto (atracción visual, aislado, pequeño, inactivo), sería tal; pero si tiene las propias del círculo (dinamismo progresivo, protección, pero visual) se trataría de este último.

2.3.3.2.1. Ritmo

El ritmo es la repetición de un elemento formal y visual dentro del encuadre. Hay maneras diferentes de presentar el ritmo o la repetición dentro de la imagen, donde hay que tener en cuenta que la repetición

viene dada por la escena. No obstante, el/la fotoperiodista, por el enfoque la puede exponer gracias a la decisión de:

- Repetición de objetos del mismo tamaño.
- Aquellos motivos que se alejan haciéndose más pequeños o que se agrandan de forma progresiva.
    - Repetición irregular.
    - Combinación de recursos anteriores que se alejan con el mismo tamaño.

2.3.3.2.2. Textura

La fotografía puede reproducir la textura de una superficie con una fidelidad tal que es fácil percibir la sensación que produciría tocarla. El resultado dependerá siempre de la iluminación. Cuando la luz es oblicua se resalta una textura. Por ello, muchas superficies, sin aparente interés, quedan transformadas en temas muy decorativos. Explorar nuevos aspectos en objetos cotidianos es tratarlos como texturas: un tablón de madera, la raíz de un árbol, una hoja y sus nervaduras…

2.3.3.2.3. Encuadre, planos y punto de interés

El encuadre, en fotografía, hace alusión a la porción de la escena que se representa, determina el contenido de la misma, así como los mensajes y sensaciones que transmiten entre las partes. Una relación semántica entre los elementos visuales del encuadre que se plasma dos tipos de relación:

- Armónicas. Los recursos de la imagen son coherentes con la escena.
- Contradictorias. Los elementos son opuestos para lanzar un mensaje irónico.

Para ello, el o la fotoperiodista selecciona los planos de visión que se clasifican tomando como referencia el cuerpo humano.

- Plano general. Es el más amplio, abarca mayor espacio dentro de la actualidad. Es difícil por el número de motivos que hay en la imagen. Por ejemplo, una foto de familia o de unos premios.
- Plano de cuerpo entero. Una imagen de pie o sentado, pero entero.

– Plano americano o de tres cuartos. Una persona de pie desde la rodilla hasta la cabeza.

– Plano medio. Se utiliza para denominar al plano en el que aparece una persona de cintura a cabeza.

– Primer plano. Es una toma de un sujeto de una gran carga emotiva y se utiliza para mostrar el rostro y el pecho de una persona o un objeto de muy cerca. Suelen incluirse a veces las manos, cerca del rostro, cabeza o pecho.

– Primerísimo primer plano. Tiene un gran impacto visual, muy relacionado con la emotividad de los sujetos. Se centra en el rostro.

FIGURAS 26 y 27. *Plano general y plano medio, estreno de la película Menudas Piezas.*

Fuente: Patricia Gascón Photography[50]

– Plano detalle. Es el más cerrado de todos los planos, puede llevar a confusión al no dar referencia alguna del entorno. Elimina información y carga más emoción. No suele ser utilizado por el fotoperiodismo de forma habitual por ello cuando se utiliza impacta. Un ejemplo es la fotografía de Susana Vera (Reuters)[51].

Para Kobré (2006, p. 13), es importante "asegurar la variedad visual", ya que si el lector de esas imágenes estuviese en el lugar de los hechos estaría rodeado de una multitud de imágenes y miraría en diferentes planos y ángulos para hacerse una idea completa de la realidad ante la que se haya. Y, sobre ello, continúa estableciendo que el plano medio es el que explica la historia y que debemos aproximarnos para obtener dramatismo desde un primer plano, el cual también añade "intimidad" (p. 39), esto también puede ocurrir con un teleobjetivo como la imagen aludida. En cuanto al ángulo de la cámara, se promueve la búsqueda diferencial, agacharnos, buscar lo creativo, el mejor ángulo.

[50] Fuente de la noticia https://periodismo.unizar.es/menudas-piezas-un-tablero-de-emociones/

[51] Eva Defez sostiene la mano embarrada de su marido, Enrique Fernández, en Utiel (Valencia), disponible en https://elpais.com/espana/2024-10-31/los-danos-de-la-dana-en-imagenes.html Esta imagen formó parte del análisis del examen de evaluación continua.

– Toma a nivel. La fotografía se realiza al mismo nivel que el objeto. El plano focal está paralelo al objeto, perpendicular al suelo.

– Picado. La imagen se toma desde una posición más alta que el sujeto o el objeto: de arriba a abajo. Tiene efectos psicológicos porque el objeto aparece empequeñecido.

– Contrapicado. La fotografía se toma desde un ángulo más bajo que el suelo u objeto: de abajo arriba. La sensación psicológica es que los objetos se agrandan y connota enaltecimiento y poder.

– Cenital. La imagen se toma de arriba a abajo con un plano perpendicular y vertical.

Una de las habilidades más desarrolladas por los y las fotoperiodistas es la espera del momento, saber intuir cuando va a llegar el instante preciso. Qué supone la diferencia del antes y el después. Este instante fue dominado por Cartier Bresson como un momento fugaz e irrepetible que resuelve una imagen con fuerza decisiva aquella que vale la pena que sea documentada y tratada. Para ello hay cinco consejos principales:

– Estar siempre vigilante de la realidad que nos rodea.
– Analizar la situación que se desarrolla y tener paciencia.
– Componer con un centro de atención.
– Determinar la composición, profundidad y perspectiva.
– Aprender la forma de extraer los objetos de un escenario con uso del blanco y negro en la forma o desde el color.

Al evaluar una escena o leer una fotografía, lo primero es preguntarse si hay un punto de interés, también conocido como centro de interés. Preferimos el término punto de interés porque lo que más destaca en una fotografía no tiene que estar necesariamente en el centro. En la fotografía novel es muy común encontrar que falta un elemento motivo o sujeto que resalta en la escena. Es el poder de establecer con claridad de qué trata la fotografía. A veces, se cree que por el hecho de que nuestra mente le pone atención a una parte de la escena de la cámara lo hará también. En esta materia, Robert Capa, fotoperiodista de renombre, decía que si las fotos no eran buenas era porque el/la fotógrafo/a no se había acercado lo suficiente por una triple cercanía:

- Física. Se puede percibir cuando el autor está lejos de la escena, característica común en el/la fotógrafo/a tímido/a que inicia y tiene miedo de acercarse. Tenemos que acercarnos.
- Emocional. Tiene que ver con el grado de compenetración entre el creador y el tema de su obra; si le es indiferente el/la fotógrafo/a, el producto será una imagen distante. Tiene que haber un conflicto a resolver.
- Punto de interés. Si el/la fotógrafo/a abre demasiado el cuadro, los elementos disminuyen de tamaño y puede que no exista un punto concreto que destaque; pero si se acerca demasiado pierde perspectiva. Se aporta ese plus desde el fotoperiodismo.

La receta final son pocos elementos, con un enfoque claro y una historia que contar que nos concentre y genere curiosidad. Encontrar la distancia fotográfica y ese punto de atención es una tarea que nos diferencia a los y las fotoperiodistas, el paso de una foto de DNI a un retrato periodístico, ya que ese retrato tiene un porqué, algo que contar.

FIGURA 28 y 29. *Ritmo y composición centrada con poca profundidad de campo.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

FIGURA 30. *Contraste cromático y textura.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

FIGURA 31. *Alto contraste, armonía cromática de tres colores, Kuramathi island (Maldivas).*

Fuente: Patricia Gascón Photography

FIGURA 32. *Reflejos, Puerta del Carmen (Zaragoza).*

Fuente: Patricia Gascón Photography

FIGURA 33. *Perspectiva lineal y profundidad, Puente de Brooklyn, (Nueva York).*

Fuente: Patricia Gascón Photography

2.4. Proceso de elaboración, producción y puesta en página de las fotografías

Un curso de edición sería motivo de otro volumen o de un curso de formación *ex profeso*. De todos modos, es preciso conocer las principales claves de este proceso, tal y como se relata en este punto. Para ello, lo primero es concretar el flujo de trabajo, tras una salida fotográfica a la llevada a la redacción o al centro de prensa ejecutamos estás acciones:

1. Copia en local desde tarjeta.
2. Crear una carpeta con fecha. Formato DÍA_MES_AÑO.
3. Pulir y borrar las imágenes inservibles. Un visor más rápido es FastStone Image Viewer.
4. Seleccionar en carpeta las elegidas o marcar en el programa Lightroom con estrellas las imágenes finales
5. Editarlas con el módulo de revelado de *Lightroom*.
6. Exportarlas en la calidad escogida y renombrar.
7. Envío a la redacción, jefe/a de fotografía, redactor/a…
8. Copia de seguridad en Google Drive o OneDrive.
9. Envío a protagonistas.
10. Subida al archivo del medio y al banco de imágenes propio.
11. Compartir en RRSS propias y nuestro portfolio.

En ese punto cinco, el primer elemento en el que nos vamos a detener va a ser el histograma que es la representación gráfica de negros, blancos y tonos de nuestra fotografía, cada fotografía tiene el suyo y podemos mejorar mucho la toma y tomar estas decisiones.

– Fotografía con clave alta. Cuando haces una fotografía con clave alta, vas a tener grandes cantidades de tonos brillantes, altas luces y blancos. Asimismo, carece de tonos medios, incluso de sombras y el esquema estará inclinado a la derecha.

– Fotografía con clave baja. Se representa con un histograma inclinado a la izquierda, lo que representa un negro absoluto sin tonos medios, los colores negros realmente aparecerán grises.

– Fotografía con alto contraste. Cuenta con muchas sombras y tonos brillantes, lo que nos da como resultado un histograma con picos en las zonas de tonos brillantes y sombras, con un pequeño hueco en el centro.

Tras ello, llegan las posibilidades de edición:

– Eliminar del encuadre lo accesorio.

– Recortar el encuadre para centrar la atención.

– Cortar y eliminar, pero mantener siempre los elementos proporcionan el ambiente a la fotografía.

– Ajuste de balance de blancos y de la temperatura de color.

Este último parámetro garantiza que los colores se vean naturales y fieles a la realidad. Se pueden corregir tonos fríos o cálidos según las preferencias y la atmósfera que se desea transmitir, pero sin llegar a cometer una tergiversación del color natural, lo mismo que ocurre con otros errores comunes al editar fotos en Lightroom.

La saturación desmesurada es un error común, la tentación de hacer que los colores que se resalten puede llevar a resultados poco naturales y llamativos. Como consecuencia, las imágenes saturadas en exceso tienden a perder detalles y realismo. Los colores pueden parecer artificiales, restándole autenticidad a la fotografía. Para ello, es preciso usar el panel de ajuste "HSL/Color'' en Lightroom. El cual ajusta la saturación de colores específicos de manera gradual hasta lograr un equilibrio natural. La opción es observar la imagen en conjunto y buscar tonalidades que se vean realistas y atractivas. El perfil que te garantiza la compatibilidad con el mayor número de pantallas e impresoras es el SRGB.

Asimismo, otro error es que al quitar demasiado ruido o grano de las fotos noticias para buscar un enfoque de gran exageración lo que es coincidente con una foto nada realista. Ambos errores este y el del color exagerado vienen condicionados en nuestros ojos y nuestro gusto visual generacional en pro del uso de filtros. Sin color total o sin enfoque total no creemos que estamos ante una foto de calidad, este es un error provocado por las nuevas fórmulas visuales. Sí que se

promueve la posibilidad de subir un par de puntos la calidad de las fotografías, mientras que el tratamiento del enfoque sigue siendo una parte determinante.

Desde la cantidad se puede controlar la cantidad de enfoque que se aplica a la imagen. Si se ajusta hacia la derecha, la imagen se verá más nítida y si el ajuste es hacia la izquierda, se suavizará.

Para empezar a trabajar con la cantidad de enfoque, se puede aplicar una cantidad entre dos y tres veces la resolución de la cámara en megapíxeles. Por ejemplo, para una cámara de 24Mpx, se puede utilizar una cantidad de enfoque de entre 50 y 75%. Es importante tener en cuenta que solo se aplicará el enfoque en las zonas que se hayan seleccionado y que la máscara de enfoque es la clave para obtener buenos resultados. Asimismo, se puede usar desde el botón ALT/OPTION en el módulo de enfoque de Lightroom.

Por su parte, el radio controla el tamaño del área de enfoque. Si lo ajustas hacia la derecha, se enfocará un área más grande de la imagen. Es recomendable no pasar de 1.5px para evitar halos poco naturales en la imagen, aunque para retratos se pueden utilizar valores de 5-1, mientras que para paisajes o arquitectura puedes dar valores de entre 1 y 1.5px. En lo relativo a la reducción de ruido encontramos estos parámetros:

– El control de luminancia de reducción de ruido controla el ruido en áreas de la imagen que deberían ser uniforme en color y luminancia. Si se ajusta este control hacia la derecha, el ruido de estas áreas se suavizará, mientras que, hacia la izquierda, se aplicará menos suavizado. Para fotografías con mucho ruido, se puede utilizar un valor de 50-60, mientras que, para fotografía con menos ruido, un valor de 20-30 sería suficiente.

– El control de detalle de reducción de ruido controla la nitidez de los detalles en la imagen. Hacia la derecha, se suavizará menos y los detalles serán más nítidos, mientras que hacia la izquierda, se suavizará más. Es importante encontrar un equilibrio para no restar realidad a las fotografías y caer en una visión más ilustrativa.

– Desde el control de contraste y color también se repite la fórmula de que al ajustar el control hacia la derecha el suavizado del ruido en estas áreas será mayor, mientras que a la izquierda será menor.

– Para el control de suavizado se debe tener en cuenta que el suavizado excesivo puede hacer que la imagen aparezca borrosa o sin detalles, por lo que se debe encontrar un equilibrio entre la reducción de ruido y la nitidez de la imagen en general.

Por último, cabe nombrar la técnica HDR, lo que significa *High Dynamic Range*. Se trata de una técnica que expresa detalles en el contenido en escenas muy brillantes y muy oscuras. Para ejecutarla tenemos que tomar series de fotografías con mayor y menor luminosidad y montarlas.

Este término que se ha extendido en los móviles y en los monitores, significa que es capaz de generar un brillo muy elevado y que, desde sus cualidades se producen mejores gradientes de color, los cuales están exagerados, no son realistas. Es habitual cuando comienzas a fotografiar y editar sobrepasar los límites de esta técnica, después te recompones y vuelves a la naturalidad. No obstante, es una técnica que para algunas fotografías como la siguiente puede ser muy interesante.

FIGURA 34. *Técnica HDR en Lightroom, Barcelona (España), 2016.*

Fuente: Patricia Gascón Photography

LA REALIDAD Y LAS PRIMERAS IMÁGENES. HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

1. NOTAS DE PARTIDA Y DEBATE SOBRE LA IMAGEN: USO POPULAR Y POSTFOTOGRAFÍA

La fotógrafa belga Martine Franck, que fue esposa de Henri Cartier-Bresson, hablaba de una fotografía como "un fragmento de tiempo que no volverá". Así, una imagen es una forma de convertir en eternos los instantes, "somos testigo de lo efímero" (Cartier-Bresson, 2022, p. 29). Lo cierto es que la historia estuvo varios siglos intentando detener el tiempo hasta que se logró materializar. El lograr plasmar la realidad fue el gran reto de los primeros nombres propios de la historia de la fotografía.

Los primeros experimentos fotográficos datan del siglo XVIII, pero fue a mediados del siglo XIX cuando la fotografía se popularizó. Y, aunque la técnica fotográfica seguía siendo limitada en muchos aspectos, abrió la puerta a una nueva forma de representación visual que cambiaría la forma en que percibimos el mundo. De forma resumida, Fontán del Junco et al. (2022, p. 15) equiparan la historia de la fotografía a las etapas vivenciales. El nacimiento, sobre 1840; su "tímida infancia y juventud", hasta 1945; su madurez, hasta final del siglo XX; sus crisis y reinvenciones de las últimas etapas y una senectud actual de la que nos distanciamos. Dado que se estima que las actuales imágenes de la vida artificial se pueden unir a su reflexión de que la fotografía contemporánea sigue siendo "una mirada que fluye".

Al mismo tiempo que se produce esa fluidez, es preciso incorporar, en este texto dedicado también al análisis de la imagen (Marzal Felici, 2007), el carácter de simulación de las imágenes en nuestra cultura contemporánea (Guy Debord, 1967; Jean Baudrillard, 1984) y que nos hace llegar hasta la denominada "era de la *postfotografía*" que acuñó William J. Mitchell en 1992. Tras décadas de fotografía digital (Marzal Felici, 2008) a nuestras espaldas, el cuestionamiento visual traspasa la

objetividad y vive momentos de duda, tal y como reflexionan Marzal Felici y Casero Ripollés (2017). Consideran que "la fotografía ha empezado a verse como `sospechosa´, como una muy poderosa herramienta para mentir y engañar a los ciudadanos", aunque "todo el mundo -niños, adultos y ancianos- consume y produce fotografías, en cantidades ingentes, y éstas, además, son compartidas en las redes sociales más diversas" (p. 14). Como continúan, recuerdan que no es la primera vez que "el medio fotográfico provoca una revolución en la cultura y en el pensamiento visual", algo que ya ocurrió, como se va a explicar en este capítulo, desde su primer momento, al provocar una crisis sin precedentes en la historia de las artes plásticas (Bazin, 1990).

> Si la fotografía no apareció hasta el siglo XVIII, no se debe a la dispersión de las piezas del rompecabezas entre pintores y científicos, matemáticos y químicos, ni a la impotencia de la imaginación para fecundar el saber técnico existente. Simplemente, la sociedad no estaba preparada para recibirla (…) (Lemagny y Rouillé, 1988, p. 15).

Una revolución para la forma de representar el mundo, de ver y simbolizar. Tras tanto tiempo de espera, pronto, la técnica para capturar y reproducir imágenes se difundió por todo el mundo. La fotografía se utilizó en diversos ámbitos, desde la documentación de la arquitectura hasta la captura de retratos y paisajes. Pero fue especialmente en el ámbito del periodismo y a través de la información donde la fotografía se convirtió en un medio de gran importancia. La fotografía se consideraba principalmente como un medio para reproducir la realidad.

Los periódicos y las revistas comenzaron a publicar fotografías para ilustrar sus noticias y los y las fotógrafos/as comenzaron a registrar los acontecimientos históricos y sociales de la época. Una buena fotografía es aquella que no podemos olvidar, dice Santi Palacios. Hay un mundo para capturar para este arte de la fotografía, aquel que deja congelado un momento efímero y preciso que, sin ser contrario, es infinito. En este sentido, la fotografía, según Newhall (2002, p. 23), acercó "al público una riqueza de registros (…) que excedía todo lo que se hubiera conocido antes". Como cita Marzal Felici (2007, p. 330), para Sieff la forma es un elemento prioritario, pero delimita que "las buenas fotografías son muy raras y escapan a cualquier definición", aunque con un "punto en

común: la emoción que suscitan va más allá de la imagen que representan, su significado es mucho más rico que lo que parecen sugerir (…)".

Para romper el relato cronológico que trazará las clases sobre la historia, primero de la fotografía y, después, del fotoperiodismo, se recoge un artículo digital de *National Geographic* (2022)[52] que repasa los orígenes a través de hitos y que expone esta definición:

> La fotografía es una disciplina que mezcla en sí misma arte y ciencia. Hace de mediación tecnológica entre la vivencia humana y la realidad, capturándola con toda su belleza y esplendor, con toda su crudeza.

Por tanto, una fotografía puede ser una herramienta útil, una historia condensada en una imagen o una puerta a la sensibilidad del espectador. Dos concepciones de gran utilidad que sirven a este texto como un doble punto de partida. El primero, la historia, se conecta con las imágenes del espacio para reflexionar sobre el poder del tiempo, la grandeza y la conexión científica. Lo más lejano que se puede capturar con una cámara es el espacio.

Concretamente, es oportuno detenerse en dos fotografías que captó el telescopio Hubble, para después visionar un conjunto. Es importante debatir cómo los próximos pies de foto son descripciones técnicas, pero entendibles al mismo tiempo que exponen ese detalle. Asimismo, para su análisis, se expone un vídeo tutorial[53] que explica cómo, realmente, las imágenes que toma el telescopio son en blanco y negro, con más de 60.000 tonos de gris. Por tanto, todos sus colores tan llamativos, no son irreales, solo necesitan ser tratados de forma digital para ser vistos. Se habla del espectro visible por los ojos humanos y de la técnica de colorimetría a través de la aplicación de filtros azules, rojos y verdes a la imagen para ver dónde predominan estos colores.

[52] Fuente: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/historia-fotografia-arte-dibujar-luz_20128

[53] Puede visionarse en https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=YfT93lAfC2w

FIGURA 35 y 36. *El telescopio Hubble y su visión de hace 10 billones de años.*

Esta imagen de casi 10.000 galaxias se llama Campo Ultraprofundo del Hubble. La instantánea incluye galaxias de distintas edades, tamaños, formas y colores. Las más pequeñas y rojas, unas 100, pueden estar entre las más distantes conocidas, ya que existían cuando el universo tenía tan solo 800 millones de años. La imagen requirió 800 exposiciones tomadas a lo largo de 400 órbitas del Hubble alrededor de la Tierra. El tiempo total de exposición fue de 11,3 días, entre el 24 de septiembre de 2003 y el 16 de enero de 2004. Es la imagen más profunda del universo tomada con luz visible

La nebulosa de la Burbuja, también conocida como NGC 7635, es una nebulosa de emisión ubicada a 8.000 años luz. En esta imagen, los colores se corresponden con la presencia de diferentes elementos: el azul es oxígeno, el verde es hidrógeno y el rojo es nitrógeno

Fuente: NASA, ESA, & HUBBLE HERITAGE TEAM

FIGURA 37. *Campo amplio de la Nebulosa de la Burbuja*[54].

Fuente: NASA, ESA, Digitized Sky Survey 2 Davide De Martin

[54] Para consultar el origen https://cutt.ly/be21KRyp

Para dar la posibilidad de interactuar con ello, se presenta la web de ESASK[55] que permite visualizar y descargar datos astronómicos públicos e interactuar con los filtros de color, conocer la ubicación de las galaxias y descargarnos nuestras capturas de pantalla. No en vano, ya disponían Lemagny y Rouillé (1988, p. 71) que "el aparato fotográfico vino primero a prolongar los dos grandes instrumentos ópticos que la revolución epistemológica del siglo XVII había elaborado: el microscopio y el telescopio". Tras ello, llega la segunda idea de partida, la de la sensibilidad. Sobre ella, se exponen cuatro imágenes de impacto para promover la reflexión social. La primera se tomó la mañana del 11 de junio de 1963, se trata de la autoinmolación de Thích Quảng Đức. Un monje budista que se quemó a lo bonzo, en una calle abarrotada en Saigon, como rechazo a la opresión que el gobierno de Ngo Dinh Diem ejercía sobre la religión budista en Vietnam del Sur. Con esta foto, Malcolm Browne de Associated Press ganó el Premio Pulitzer, en 1964, a la mejor fotografía periodística del año. En esta instantánea juega un papel fundamental el momento y la técnica, pero, sin duda, se juzga el también el entorno. Puesto que el monje ardió en la posición del loto, sin inmutarse, rodeado de compañeros budistas y estupefactos ciudadanos. Nadie intervino. La quietud frente al fuego, sobre la que el diario ABC (2018) recoge el testimonio del presidente Kennedy: "Ninguna imagen en la historia ha generado tanta emoción a lo largo del mundo". Además, el grupo musical *Rage Against the Machine*, la utilizó como portada de un disco.

FIGURA 38. *Álbum musical citado.*

Fuente: Spotify[56]

[55] Consultar https://esawebb.org/images/.

[56] Disponible en: https://cutt.ly/sri5UBQU

FIGURA 39. *El fotógrafo Malcolm Browne con la obra aludida.*

Fuente: Jack de Nijs for Anefo, CC0, vía Wikimedia Commons[57]

La segunda fotografía que se utiliza para despertar la curiosidad histórica es la que muestra a James Brock, el dueño del hotel Monson Motor Lodge, en St. Augustine, Florida, vertiendo ácido en la piscina exclusiva para blancos. El 18 de junio de 1964, manifestantes blancos y negros saltaron a la piscina de este hotel americano y esa acción de su dueño se convirtió en un icono de odio y resistencia. El conjunto de fotografías realizadas por el fotógrafo Horace Cort[58] ayudan a ver de forma completa este momento que se convirtió en noticia y en una vergüenza para los EE. UU. Tal es que esta famosa fotografía jugó un papel relevante en la aprobación de la Ley de Derechos Civiles.

[57] Consultar https://cutt.ly/hrePxRYi

[58] Documento del MOMA sobre este fotógrafo https://www.moma.org/artists/62330

FIGURA 40. *Momento del 18 de junio 1964 en el citado hotel.*

Fuente: AP/Horace Cort Alamy Stock Photo Available for Editorial use only[59]

FIGURA 41. *Repartidor en las oficinas de White Star Line, Londres, 16 de abril de 1912.*

Fuente: Universal Public Domain

[59] Disponible en https://cutt.ly/IrqmNbxS

Por su parte, la tercera imagen une historia y prensa. Es una representación de cómo se puede plasmar un acontecimiento, sin verlo, sin realmente tener acceso al evento original, solo con un titular y una composición con un elemento central. Cómo, pese a ello, el fotoperiodismo puede mostrar la incredulidad del hundimiento del Titanic frente las puertas de su compañía ejecutora.

La muerte también es la protagonista de la última imagen utilizada para armar la sensibilidad de la fotografía, un tema recuperado en el epígrafe dedicado a la ética. Se trata de la imagen que se ha denominado "el suicidio más hermoso" y su historia es la siguiente.

El 1 de mayo de 1947, la señorita Evelyn McHale, tras dejar su relación amorosa y escribir una nota de suicidio, saltó desde la plataforma de observación del Empire State Building. En su trayectoria cayó en el techo de un vehículo de las Naciones Unidas estacionado a los pies del edificio. Tras ese instante, cuatro minutos después, el estudiante de fotografía Robert Wiles consiguió la impresionante foto. En ella, la estética es un elemento clave, composición, azar, emoción… Una serenidad, sobre la que también nos interesa la perversión del destino. La joven McHale dejó escrito:

> No quiero que nadie dentro o fuera de mi familia vea alguna parte de mí. ¿Podrían destruir mi cuerpo incinerándolo? Les ruego que no me hagan ningún funeral o ningún tipo de ceremonia. Mi novio me pidió casarnos en junio. No creo que pueda ser una buena esposa para nadie. Él estará mucho mejor sin mí. Díganle a mi padre, que tengo muchas de las tendencias de mi madre.

Tras este mensaje de despedida, se conoce que la familia cumplió sus deseos y no hubo funeral[60], aunque nunca fue invisible. *The New York Times*, en la página 23, del 2 de mayo de 1947, escribió este obituario: "Al regresar ayer por la mañana de una visita a su prometido, un ex soldado que asiste al Lafayette College en Easton, Pensilvania, una atractiva contable de 20 años se precipitó hacia la muerte desde la plataforma de observación del piso ochenta y seis del Empire State Building". Del mismo modo, la impresionante fotografía fue publicada un

[60] Revisar este artículo para más datos https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/la-historia-detras-de-el-suicidio-mas-hermoso/

par de semanas más tarde, el 12 de mayo de 1947, por la revista *Life*, en su página 43 dentro de la sección *Picture of the Week*. Acompañada de la siguiente leyenda: "At the bottom of Empire State Building the body of Evelyn Mchale reposes calmily in grothesque bier her falling body punched into the top of a car" (En la parte inferior del Empire State Building, el cuerpo de Evelyn Mchale vuelve a posar tranquilamente en un grotesco féretro, con su cuerpo cayendo golpeado contra el techo de un automóvil). Sobre la imagen, Ben Cosgrove, de la revista *Time* la elogió como "técnicamente rica, visualmente convincente y francamente hermosa", describiendo su cuerpo como "descansando, o durmiendo, en lugar de muerto". Esa aparente placidez se refleja porque parece que haya sido colocada. La posición de su cuerpo no es trágica ni violenta; la mano enguantada agarrando el collar, los pies cruzados a la altura de los tobillos y su expresión facial aparentemente relajada.

FIGURA 42. *Registro actual y digital del citado artículo.*

The New York Times

EMPIRE STATE LEAP ENDS LIFE OF GIRL, 20

Share full article

May 2, 1947

Fuente: nytimes.com[61]

Por todo ello, se ha convertido en una imagen de la cultura popular. Andy Warhol la utilizó en uno de sus grabados titulado *Suicide* (Fallen Body). Ha sido portada del álbum *Surviving You Always* de Saccharine Trust, lanzado en 1984; se utilizó como recreación para el vídeo de 1993

[61] Puede consultarse en https://www.nytimes.com/1947/05/02/archives/empire-state-leap-ends-life-of-girl-20.html

de David Bowie *They Say* y, también, en 1995, para el sencillo *Street Spirit* de Radiohead. Todo este recorrido, hasta poder decorar nuestro salón, por algunos euros, gracias a plataformas de compras masivas.

FIGURA 43. *Poster de Evelyn McHale en un comercio digital a precio popular.*

Fuente: Aliexpress

Tras enseñar esta posibilidad y su venta en unas chapas[62], efectuamos en los y las lectores/as e interesados en estas líneas la siguiente pregunta: ¿Los usos relatados de la imagen responden al sensacionalismo o al arte[63]? En un artículo de prensa que intenta responder a esta pregunta, Vallés (2024) recoge la voz de Susan Sontag, autora del ensayo titulado *Sobre la fotografía.* Publicado por primera vez en 1973, en sus líneas reflexiona sobre el hecho de que el embellecimiento de la fotografía sobre la realidad, puede llegar a restar credibilidad y veracidad (Sontag, 2006). Una tendencia a la estética bella, a lo naif, donde desde

[62] https://www.redbubble.com/es/i/chapa/Evelyn-McHale-en-verde-de-gezzoto/60022931.NP9QY

[63] Puede consultarse en https://www.elconfidencial.com/el-grito/2024-05-08/suicidio-foto_3879242/

su encuadre bello o de composición estilística deja de transmitir la angustia de forma 100% consciente, neutralizando parte del mensaje.

> El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición (…) En las últimas décadas, la fotografía 'comprometida' ha contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertarla (Sontag, 2006, pp. 38-39).

Belleza y acción. Lo que sí es evidente es que Robert Wiles encontró aquel día de 1947 una fotografía eterna, la única que llegó a publicar, ya que nunca fue un fotógrafo profesional. La que siempre conseguirá provocarnos un estremecimiento, un producto de ese choque entre la repulsión y la atracción, entre lo bello y lo macabro.

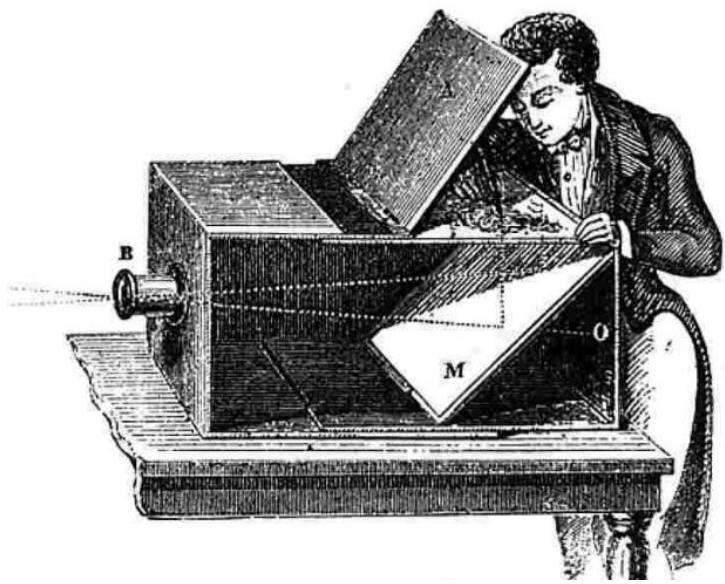
2. Nombres propios del nacimiento de la fotografía

La fotografía como tal no apareció hasta el siglo XIX, pero una serie de inventos anteriores le allanaron el camino. Se trata de los llamados dispositivos visuales, como la linterna mágica o la cámara oscura, la cual era ya conocida por Aristóteles, aunque él la utilizaba para observar eclipses solares. Antes, el padre del método científico, el persa Alhacén o Alhazen (965-1040) demostró con la primera cámara oscura de la historia, que el sol emite luz y los objetos la reflejan, permitiendo que el ojo humano capte esa luz. Este término deriva de "camera" que en latín significa "habitación" o "cámara", un instrumento óptico que permite obtener una proyección plana de una imagen externa. Este fue uno de los dispositivos originarios, no en vano, los aparatos actuales todavía llevan su nomenclatura. La cámara oscura[64] es una caja cerrada, generalmente de madera y que puede replicarse en cartón, en la que un agujero, generalmente provisto de un lente, proyecta la imagen expuesta exterior. Así, a través de la luz, la imagen invertida de la escena, debido a la distancia entre el agujero y la superficie interior, se refleja en el fondo, en una placa, en un papel.

[64] Tutorial para realizar una caja oscura
https://youtu.be/CDm1Mpixjuw?si=LbigXd7T7LISWPG2.

Este sistema, primero, se utilizó para dibujar, como relató Leonardo da Vinci, hasta convertirse en el objeto precursor que trazó el descubrimiento de la fotografía. Por tanto, esta primera pieza clave de la fotografía, nace con fines científicos y después fue adaptada y perfeccionada para las artes del dibujo, como detallan Lemagny y Rouillé (1988, p.12). Para ellos, consigue reproducir la inmediatez de la realidad, detener el tiempo a través de un uso de la luz. Así, a diferencia de otras innovaciones de esa época, se presenta como una invención sencilla, su puesta en marcha no exigía grandes capitales, sino un desarrollo de conocimiento y la unión de diferentes piezas: invención y talento.

FIGURA 44. *Caja de cámara oscura siglo XVIII, se dibuja la imagen formada por la lente (b) y reflejada por el espejo (M) Sobre el cristal (N)*



Fuente: Dominio público[65].

[65] Fuente https://es.m.wikibooks.org/wiki/Archivo:Camera_Obscura_box18thCentury.jpg

2.1. Niépce, Daguerre y Talbot

Por increíble que parezca, los primeros ingredientes que terminarían constituyendo la fotografía se conocían, pero no se combinaron hasta el año 1827, fecha de la primera fotografía realizada por Joseph Nicéphore Niépce que, junto a Daguerre y Talbot, además de diferentes colaboradores y colaboradoras, llegaron a conseguir plasmar la imagen. Para el relato de este proceso es de gran interés el material recopilado en la web[66] del Museo-Casa de Nicéphore Niépce. Ubicado en Saint-Loup-de-Varennes, en Francia, el mismo lugar en el que Niépce tomó la primera fotografía y donde se mantiene el taller y el laboratorio fotográfico más antiguo.

A sus primeras pruebas, Niépce, en mayo de 1815, las denomina "retines", porque están en la retina, pero la imagen no permanecerá fijada y estas reproducciones de imágenes de la naturaleza terminan por ennegrecerse. Tras ello, prosigue con el estudio del efecto de la luz y las sustancias e interactúa hasta llegar a la litografía a través de las piedras calcáreas, las resinas Gaiac y minerales como el betún de Judea que será parte del fotograbado. De tal forma que, desde 1824, Niépce grabará sus imágenes sobre cobre y después sobre estaño. En sus primeras experiencias, dispone en el fondo de una cámara oscura, hojas de papel emulsionadas con sales de plata, las que se ennegrecen bajo la acción de la luz. El método que logra se denomina *heliografía* y permitiría obtener un dibujo grabado en el metal al desde un producto fotosensible que es el betún de Judea. Para ello, como se relata en el recurso informativo citado, los pasos eran los siguientes:

– Disponía esta solución en una capa fina sobre el soporte (vidrio, piedra, cobre, estaño, plata). Por medio de un secado al calor, obtenía un barniz brillante.

– Exponía la placa así emulsionada en la cámara oscura. Después de la exposición, ninguna imagen resultaba visible. Niépce sumergía la placa en un baño de esencia de lavanda diluida, que disolvía las partes que no habían recibido la luz.

[66] Dirección web https://photo-museum.org/es/

– La imagen obtenida era negativa. El tiempo de exposición en una cámara oscura era de varios días a pleno sol. Para obtener un positivo, Niépce explota dos fórmulas:

  – Sin tratamiento posterior, a condición de haberla realizado con un barniz excesivamente delgado que por reflexión y sometido a una ligera subexposición (a partir de 1827) parecía en positivo.

  – Atacándola con vapores de Iodo, para obtener una imagen positiva sobre plata (de 1828 a 1831). En algunos minutos los vapores de iodo oxidaban la plata insuficientemente protegida por el barniz. Se formaba en la superficie el metal una capa de ioduro de plata que, una vez el barniz eliminado, se oscurecía bajo la acción de la luz. Obtenía entonces una imagen perfectamente positiva.

Con este proceso consiguió la primera fotografía estable registrada en 1827, aunque algunos historiadores apuestan porque se logró en 1826 (Gustavson, 2016). Resultó tras ocho horas de exposición. La imagen creada por una cámara oscura quedó fijada en una placa de peltre a la que, previamente, Niépce aplicó betún de judea. Fue el primero en conseguir lo que se llevaba intentando desde hacía siglos y, más allá de lo químico, avanzó en la técnica con el desarrollo del diafragma que se cierra como el iris del ojo. La siguiente imagen es la primera fotografía producida con la ayuda de la *cámara oscura* que se conoce y que sobrevive en la actualidad. Físicamente pertenece al Harry Ransom Center, de la Universidad de Texas en Austin[67].

Tras este hito, Niépce conoce, en París, a Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Pintor y decorador que llegó a ser famoso por desarrollar dioramas de gran éxito y que cambiaban la atmósfera de una misma escena, lo que llegaba a crear la ilusión de la realidad. Era experto en iluminación y en la cámara oscura. En 1829, ambos se asocian para lograr imágenes más luminosas en las que experimentan con destilación de la esencia de lavanda, lo que reduce el tiempo de exposición y se denomina fisautotipo[68]. Un proceso que llega hasta el 5 de julio de 1833,

[67] https://norman.hrc.utexas.edu/photopublic/fullDisplay.cfm?CollID=16075

[68] Puede consultarse https://photo-museum.org/es/niepce-nicephore-daguerre-invencion-fisautotipo/

cuando Niépce muere súbitamente, sin que sus invenciones hubieran sido reconocidas.

FIGURA 45. *Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), Point de vue, 1827. Heliografía sobre peltre, 16,7 x 20,3 x 0,15 cm.*

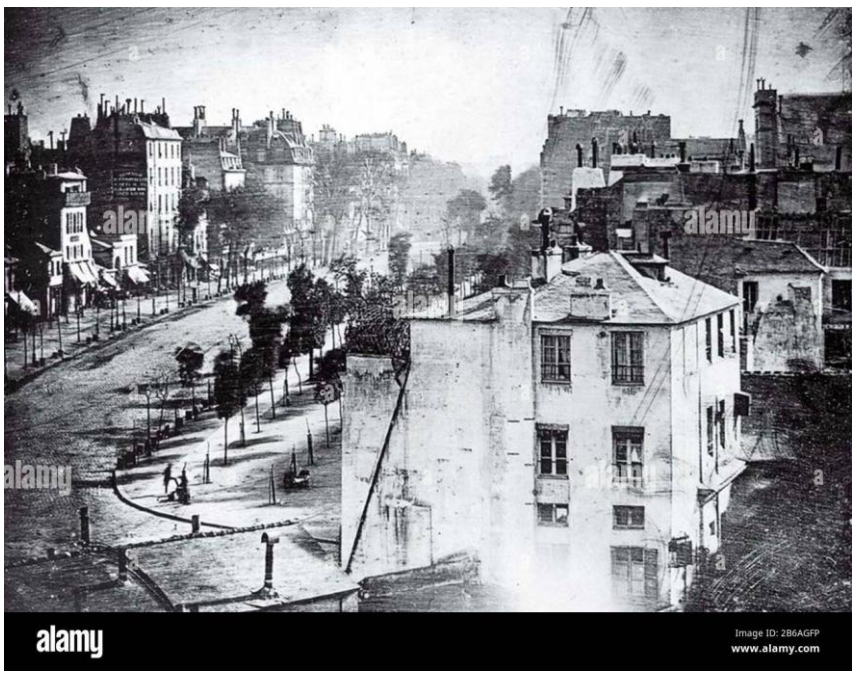
Fuente: Colección Gernsheim, compra, 964:0000:0001, Harry Ransom Center, Universidad de Texas en Austin

Por su parte, Daguerre avanza de forma progresiva. En 1835, obtiene imágenes positivas con tiempos de toma mucho más cortos, con lo que las dos técnicas, la heliografía y el fisautotipo, son reemplazadas antes de haber sido divulgadas. Daguerre inventa, en 1838, el daguerrotipo, un procedimiento que comprende una etapa de revelado. En este proceso, una placa de plata recubierta de una fina capa de ioduro de plata

era expuesta en la cámara oscura y, luego, se sometía a la acción de vapores de mercurio. Esto es lo que provocaba la aparición de la imagen latente invisible que se formaba en el curso de la exposición a la luz. Este revelado consistía en una gran amplificación del efecto de la luz, con lo cual el tiempo de exposición no pasaba de los 30 minutos.

Además, los daguerrotipos "eran extremadamente detallistas, con una bonita pátina plateada", asevera Gustavson (2016, p. 6) sobre estos resultados que, hoy en día, pueden visionarse en museos y colecciones, ya que, como veremos en siguientes líneas, supusieron la socialización de esta incipiente técnica desde el retrato.

FIGURA 46. *Primera fotografía con presencia humana.*

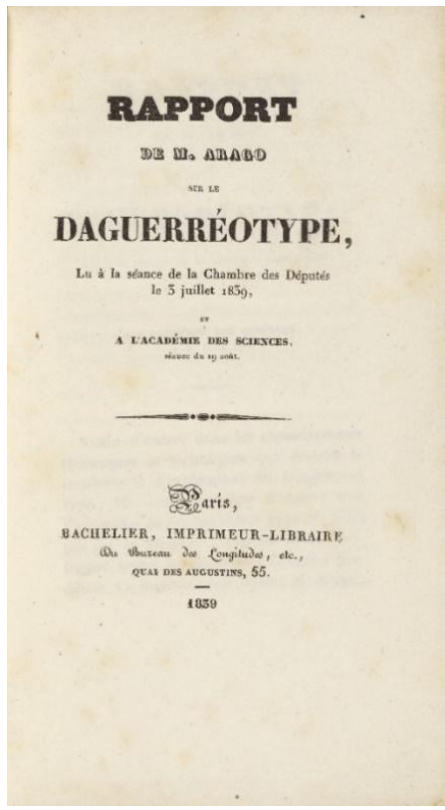


Fuente: Pictorial Press Ltd / Alamy available for Editorial use

También, en ese mismo año de la invención, Daguerre registró la primera fotografía en la que se visualizan personas. Sin embargo, pesa sobre este logro la posibilidad de que fuera un montaje. Según la investi-

gadora Shelley Rice[69], no se había conseguido reducir el tiempo de exposición a menos de diez minutos. Por lo que es imposible que se capturaron dos personas en la calle, un limpiabotas y un cliente, a menos que fueran actores contratados. Con todo ello, Daguerre propone a Isidore Niépce, hijo del inventor, divulgar los tres procedimientos, aunque el suyo será el único explotable comercialmente. Por ello, Daguerre realizó una campaña de *marketing* para vender la patente.

FIGURA 47. *Informe del señor Arago sobre el daguerrotipo, 1839.*


RAPPORT

DE M. ARAGO

SUR LE

DAGUERRÉOTYPE,

Lu à la séance de la Chambre des Députés
le 3 juillet 1839,

ET

A L'ACADÉMIE DES SCIENCES,
séance du 19 août.

Paris,

BACHELIER, IMPRIMEUR-LIBRAIRE
Du Bureau des Longitudes, etc.,
QUAI DES AUGUSTINS, 55.

1839

Fuente: Museo J. Paul Getty, Los Ángeles, 84.XB.1163. Programa de Contenido Abierto[70]

[69] https://historia.nationalgeographic.com.es/a/louis-daguerre-mago-imagen-precursor-fotografia_14907

[70] https://www.getty.edu/art/collection/object/107TJF

Contactó con el secretario de la Academia de Ciencia de Francia, François Arago, quien, por el tipo de utilidades que ofrecía esta tecnología versátil, consideró que debía estar en manos de todo el mundo para contribuir a la igualdad social. Así, el Estado francés compró la patente y Arago difundió el proceso del daguerrotipo para el uso público. Tal y como puede verse en la imagen precedente del documento sobre el Daguerrotipo, leído en la sesión de la Cámara de Diputados, el día 3 Julio y en la Academia de Ciencias, en su sesión del 19 de agosto.

> Nous venons d'essayer de faire ressortir tout ce que la découverte de M. Daguerre offre d'intérêt, sous le quadruple rapport de la nouveauté, de l'utilité artistique, de la rapidité d'exécution et des ressources précieuses que la science lui empruntera. Nous sommes efforcés de vous faire partager nos convictions, parce qu'elles sont vives et sincères, parce que nous avons tout examiné, tout étudié avec un scrupule religieux; parce que s'il eût été possible de méconnaître l'importance du Daguerrétype et la place qu'il occupera dans l'estime des hommes, tous nos doutes auraient cessé en voyant l'empressement que les nations étrangères mettaient à se saisir d'une date erronée, d'un fait douteux, du plus léger prétexte, pour soulever des questions de priorité, pour essayer d'ajouter le brillant fleuron que formeront toujours les procédés photographiques, à la couronne des découvertes dont chacune d'elles se pare. (Acabamos de intentar sacar a la luz todo lo que el descubrimiento del señor Daguerre ofrece de interés, bajo el cuádruple aspecto de la novedad, de la utilidad artística, de la rapidez de ejecución y de los preciosos recursos que la ciencia podrá tomar prestados de él. Hemos tratado de compartir con vosotros nuestras convicciones, porque son vivas y sinceras, porque todo lo hemos examinado, todo lo hemos estudiado con escrúpulo religioso; porque si hubiera sido posible ignorar la importancia del Daguerretipo y el lugar que ocupará en la estima de los hombres, todas nuestras dudas habrían cesado al ver el afán con que las naciones extranjeras se apoderaban de una fecha errónea, de un hecho dudoso, del más mínimo pretexto, para plantear cuestiones de prioridad, para tratar de añadir la brillante joya que siempre formarán los procedimientos fotográficos, a la corona de descubrimientos con que cada una de ellas se adorna) (Arago, 1839, pp. 50-51).

Así, en 1839, la Academia de Ciencias divulgó los procedimientos de la heliografía, del fisautotipo y el daguerrotipo. La presentación eclipsó instantáneamente los dos primeros. El daguerrotipo provocó un inmenso entusiasmo, Daguerre fue una la celebridad del mundo entero, mientras el nombre de Niépce quedó sin interés. Ya en 1840 se comer-

cializaban aparatosas cámaras fotográficas, como la de Giroux, que permitían a cualquiera que conociese la técnica realizarse sus propias fotografías, dado que tomaban imágenes positivas (sin negativos), sobre una placa de plata o de cobre plateado, que daba una imagen muy detallada. Alphonse Giroux era el cuñado de Daguerre y sus cámaras estaban confeccionadas en madera con lentes de Chevalier, "un óptico de París" que ya había provisto anteriormente a Niépce y Daguerre (Newhall, 2002, p. 23).

Por tanto, con este paso, se comercializan las primeras cámaras fotográficas. Alexander S. Wolcott (1804-1844) comenzó a trabajar con John Johnson (1813-1871) en cuanto la técnica se hizo pública. Los dos socios se dedicaron a tomar daguerrotipos para los retratos y decidieron construir una cámara propia diseñada, especialmente, para la fotografía de estudio. El 8 de mayo de 1840, Wolcott recibió la primera patente americana (Nº.1582) para ser la primera réflex en el mercado.

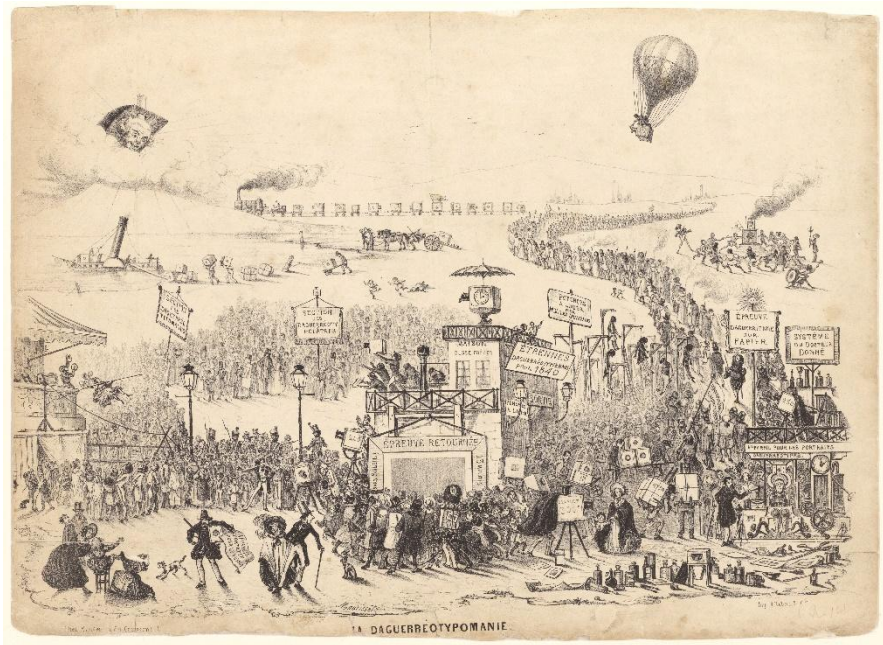
También el inventor inglés William H. Fox Talbot[71] había estado trabajado en su propio método, partiendo, igualmente, de la cámara oscura. Un proceso desde el que patentó, en 1841, un nuevo sistema denominado calotipo que significa "bella imagen" (Newhall, 2002, p. 43). Según explica Gustavson (2016, p. 21) era lo contrario al daguerrotipo porque empezó siendo un negativo que después creaba una copa positiva, un principio que se aplicó a las placas negativas y a las películas. Un sistema fácil de exponer y que, por ello, permitía la reproducción de las imágenes. En 1844 autopublicó *The Pencil of Nature* en el que mostraba algunos ejemplos de sus resultados fotográficos.

Talbot no era empresario como Daguerre, y solo se dio cuenta del potencial de su invento después de que el francés patentase su dispositivo. Estas iguales y ampliadas posibilidades pasaban porque desde su proceso podía obtener múltiples copias positivas. Fue un paso importante, ya que permitía impresiones. Por lo que se extendió entre grupos de clase alta que empezaron a practicar la fotografía amateur. La fotografía ya no era una mera técnica que fijaba una imagen ahora podía interpretarla

[71] Documental https://www.youtube.com/watch?v=Sgr3YyVJa1s 'Les Primitifs de la photographie'

y componerla. Este cambio se plasma en la siguiente litografía de Théodore Maurisset quien imagina un mundo dominado por la fotografía.

FIGURA 48. *Litografía Daguerreotypomanie de Théodore Maurisset diciembre de 1839.*



Fuente: J. Paul Getty Museum, donación de Samuel J. Wagstaff, Jr. CC0 1.0 Universal[72]

En ella, la multitud espera a retratarse y miden el tiempo con un instrumento parecido a una cámara fotográfica. Desde una visión cómica, se transmiten los miedos de la sociedad, los grabadores se "suicidan" ante la llegada de la cámara, así como los temores de los artistas ante este descubrimiento del que otros empresarios esperaban sacar provecho, por ejemplo, con la enseñanza a hacer un daguerrotipo. Pero hay mucho más en esa litografía, hay condena, hay esclavitud, hay ocio… Años más tarde se realizó la primera fotografía tomada a color. "Tartan ribbon" que se logró (1861) por Thomas Sutton, con la ayuda de James Clerck Maxwell, profesor de física en la universidad King's College. Se consiguió superponiendo tres imágenes en blanco y negro tomadas cada una con un filtro de diferente color: rojo, azul y verde. Durante los años

[72] Disponible en https://www.getty.edu/art/collection/object/104AFR

siguientes se siguieron realizando experimentos para perfeccionar la fotografía a color, incluso los hermanos Lumière hicieron contribuciones al proceso, pero este formato tardó un siglo en popularizarse.

Pese a este *impasse*, la fotografía, pronto, desarrolló un lenguaje propio. Del mismo modo, se le descubren otros usos y se desarrolla muy rápido. Así a finales del siglo XIX y principios del XX la fotografía va a evolucionar hacia caminos diferentes:

– Monopolización de la representación objetiva de la realidad. Hasta ese momento la realidad la reproducían los pintores que intentaban copiar de una forma fiel, pero al llegar la fotografía, está la sustituye. Y, por esto, la pintura en el cambio del siglo XX comienza en la abstracción. Se trabaja una representación de la realidad, de monumentos y paisajes, estática, hasta que la fotografía de estudio y la proliferación del retrato "en las clases medias y acomodadas", aseveran Lemagny y Rouillé (1988, p. 63). Al mismo tiempo, en 1850, la manipulación llega desde el negativo, al poder eliminar la imagen de personas, se abre una nueva vía de cambios en la imagen.

– Reproducción masiva de imágenes. Junto con la ayuda de otras técnicas fotomecánicas, se disparó la densidad iconográfica marcada desde las pinturas rupestres, las vidrieras en las iglesias de la Edad Media o las copias de imprenta… hasta el mundo digital. Desde este momento las imágenes dominarán nuestra comunicación.

No en vano, la primera historia ilustrada con fotografías "*How the other half lives*" se plasma en el *Scribner´s Magazine* en diciembre de 1889 (Lemagny y Rouillé,1988, p. 64). Por ello, desde una evolución artística, la fotografía de prensa que nos ocupa en este texto y que comienza a tener una exposición comunicativa, precisó de las cámaras de fotografía para su consecución.

2.2. El desarrollo de Kodak

George Eastman (Nueva York, 1854-1932) fue el fundador de la Eastman Kodak Company (Ackerman, 2000) y el inventor del rollo de película. Un sistema que sustituiría a las placas de cristal que, hasta entonces, usaban la mayoría de cámaras y que fue fundamental para el desarrollo del cine. Fue una de las primeras cámaras de "apunta y dispara",

dice Gustavson (2016, p. 130) y añade que revolucionó el mercado fotográfico por dos motivos: su fácil manejo y la liberación de la química y el cuarto oscuro. Con su invento, consiguió poner la fotografía a disposición de las masas.

En 1884 patentó el primer rollo de película y, en 1888, puso a la venta su primera cámara, la Kodak Vista 100 que permitía ese número de exposiciones. Se vendía ya cargada y lista para realizar las fotos. Una vez usada se devolvía a la fábrica que revelaba las fotos y la devolvía otra vez cargada. La cámara cargada costaba 25 dólares y el revelado del carrete y uno nuevo costaban 10$. Con este procedimiento, hoy llamativo, se popularizó la fotografía, al poner en manos de cualquier humano la posibilidad de hacer fotografías sin necesidad de tener conocimientos. Así, su famoso eslogan fue: "Usted sólo tiene que apretar el botón y nosotros haremos el resto". Además, el formato de las imágenes era redondo, de 6,5 cm de diámetro, para compensar la mala calidad en las esquinas.

En 1897 comenzó la fabricación de cámaras plegables de fuelle que permitía plegar la cámara al mismo tiempo que se conservaba la distancia entre el plano de la película y la lente, gracias al fuelle. Con estas características comenzó un proceso donde las cámaras fueron mejorando técnicamente hasta que, en 1889, llegó la película transparente a base de nitrocelulosa. Después, en febrero de 1900, apareció la Kodak Brownie, este nombre se debía a que estaban basados en una especie de duendecillos de tradición escocesa. Esta serie llegó a tener casi 200 modelos, lo que perfeccionó el rollo. Por ello, la nº2 fue la primera en utilizar rollo de película de tipo 120 (6x9 cm). La idea de Kodak fue hacer de la fotografía algo cotidiano, con el mejor soporte. Gustavson (2016, p. 142) asegura que con la Brownie "se creó una industria" y, con ella, Eastman produjo "un imperio de investigación y desarrollo".

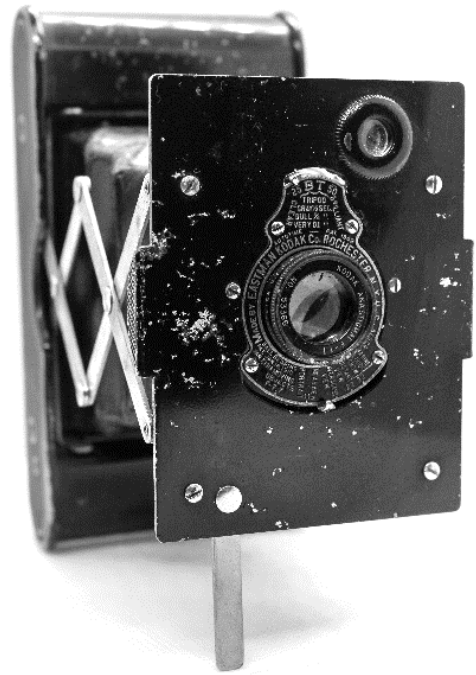
FIGURA 49. *Diferentes modelos Brownie, adquiridos en Atenas, Zaragoza y Lérida.*

Fuente: Colección Patricia Gascón-Vera

A continuación, desde 1915 a 1926, se comercializa la Vest Pocket Kodak VPK[73]. Una cámara pequeña y fácil de transportar de la que se vendieron más de dos millones de unidades, al coincidir con el auge en las ventas de cámaras vinculado al estallido de la Primera Guerra Mundial (Boisset y Ibáñez, 2018). Asimismo, este artículo comenta que uno de sus objetivos era el Kodak Anastigmat f/7.7 de foco fijo. Según su catálogo "era tan plana, lisa y pequeña que cabía en el bolsillo del chaleco" (Gustavson, 2016, p. 179). Además, tenía una característica especial, permitía al fotógrafo/a escribir en el papel de respaldo de la película con un punzón metálico.

[73] Más datos en https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/the-vest-pocket-kodak-was-the-soldiers-camera/

FIGURA 50. *VPK conocida como The Soldier's Camera, adquirida en el rastro viejo de Zaragoza, 2024.*



Fuente: Colección Patricia Gascón-Vera

Kodak ha sido el símbolo de la fotografía popular y de calidad. En mi caso, recuerdo abrir con cuidado el carrete Kodak, su caja amarilla, y ponerlo en la cámara 935 para viajar de vacaciones.

Diferentes generaciones hemos crecido y desarrollado la fotografía analógica, junto con hitos como ser la cámara utilizada por los astronautas de la misión Apolo 11. La primera foto de la Tierra tomada desde el espacio profundo fue capturada por Lunar Orbiter I con hardware Kodak. Otro hito a comentar es cómo, seis años más tarde, en 1975, Steve Sassen, un ingeniero de Kodak inventó la cámara digital. De forma primigenia, el dispositivo almacenaba imágenes en una cinta de casete, con una resolución de 0.01 MP, tras 23 segundos de exposición (Clay, 2010). Posteriormente, se desarrolló el primer sensor de megapíxeles y en 1991. Con ello, Kodak creó la primera cámara SLR digital.

No obstante, la empresa no explotó esta vía, al ser la referente en el uso analógico, había inventado su disolvente, podríamos decirlo así, pero el que ellos no la explotasen no significó que esa oportunidad no fuese bien recibida por otras marcas como Nikon y Canon. Así, Kodak en 2009 dejó de vender 35mm, después de 74 años de producción. Pese a ello sigue siendo una marca referente en la producción de film, también para el cine.

3. HISTORIA DE LAS CÁMARAS HASTA LA ACTUALIDAD

FIGURA 51. *Cámara de fuelle con placas de cristal y cámara alemana de los años sesenta comprada en Alemania por Antonio Vera Tomás.*

Fuente: Colección Patricia Gascón-Vera

Las cámaras fotográficas antiguas son piezas que atesoran los inicios de la historia de la fotografía[74]. Desde los párrafos anteriores, mientras Kodak desarrolla la película flexible, en Francia, los hermanos Lumière vendían las placas Autochrome patentadas en 1903. El primer y único sistema de fotografía en color hasta 1935.

[74] Puede consultarse en https://www.antiguedadestecnicas.com/camaras-antiguas.php https://david-g.com/blog/2018/01/01/historia-fotografia-el-estudio-del-fotografo/ y http://camaracoleccion.es/Historia_camaras.html / https://curiosfera-historia.com/historia-de-la-fotografia/ https://www.antiguedadestecnicas.com/camaras-antiguas.php/

Por otro lado, al finalizar el siglo XIX la evolución técnica fue rápida, se crean, cámaras *gadget* en relojes[75] o pistolas. También, en 1916, llega la competencia desde Alemania con la marca Agfa y otras marcas europeas como Voigtländer y Gevaert, así como con la aparición de las cámaras réflex que mostraban en el visor la imagen a fotografiar y que aparecería después exactamente en la fotografía. Es preciso detenerse en las *Speed Graphic*, una cámara de periodista producida por Graflex, en Rochester, Nueva York, desde 1912 hasta 1973. Llegaron a ser unas cámaras muy populares, con especial relevancia en el mundo de la prensa, aunque, para nuestra sorpresa; hoy en día, su exposición requería un complejo y rápido proceso. El/la fotógrafo/a tenía que cambiar el soporte de la película, abrir el obturador de la lente, retirar la diapositiva oscura del soporte de la película, enfocar y soltar el obturador del plano focal.

Entre otras particularidades está que su frontal puede abatirse y que la película se coloca en un chasis posterior con capacidad para dos únicas exposiciones, a modo de *casete*, cara A y cara B. Kobré (2006, p. 353), sobre este hecho, expone que los editores pocas veces publicaban más de dos fotografías por lo cual los/las fotógrafos/as de las primeras décadas del siglo XX no necesitan más allá de tomar este número de fotos. También cuenta, tal y como se ve en la siguiente imagen, con un telémetro lateral. Todo ello hace que la cámara llegue a superar los cuatro kilos de peso y que fuese transportada en maletines junto con filtros, película y otros elementos como su característico *flash*. Tal es así que a partir de la década de los 30 se comercializaron los primeros *flashes* de bombilla y *flashes* portátiles aumentaron sus funcionalidades.

[75] Un ejemplo https://www.antiguedadestecnicas.com/productos/C-805.php

FIGURA 52. *Graflex Pacemaker Speed Graphic 4x5 Large Format, adquirida en Georgia, EE. UU., 2024.*

Fuente: Colección Patricia Gascón-Vera

Pero si realmente hubo una revolución en el diseño de las cámaras fotográficas, fue la aparición de las cámaras fotográficas compactas. Estas máquinas, fáciles de manejar y cómodas de transportar, fueron todo un éxito, cuyo diseño ha perdurado hasta nuestros días, con piezas tan célebres y prestigiosas como las famosas cámaras Leica. Lo que contribuyó a la aparición de diferentes modos de fotografía.

– La fotografía para fines domésticos o recreativa se asoció con la documentación amateur de aspectos de la vida cotidiana.
– La fotografía documental registra eventos sociales y políticos a los fines de documentación y comunicación.

Kodak fue el artífice del rollo de película, pero el mérito de que el formato de 35mm fue del alemán Oskar Barnack quien, al trabajar para la empresa de Ernst Leitz, se empeñó en crear una cámara que fuera manejable, con la que se pudieran hacer varias tomas de una sola vez.

En 1913 creó el primer prototipo, la UR-Leica, que utilizaba película en rollo de 35 milímetros, un estándar que había sido desarrollado en 1889 a medias por Kodak y Thomas Alva Edison. Y ya en 1925 presentaron la Leica I, Leica A, entre 1925 y 1936, el punto de partida de una revolución para la fotografía. Una de sus principales mejoras es que permitía intercambiar la lente, lo que ofrecía al fotógrafo/a la posibilidad de elección durante su trabajo (Newhall, 2002, p. 221).

Otras marcas fueron Contax y Ermanox. Sobre todo, esto fue un paso más allá para los fotorreporteros que tuvieron en su mano una nueva herramienta, pequeña, rápida y capaz, para capturar imágenes en cualquier lugar[76]. Cientos de reporteros europeos llegan hasta España para cubrir el conflicto armado y es entonces cuando se descubre la verdadera utilidad de las cámaras en miniatura. Los y las fotoperiodistas como Gerda Taro llevan una Leica y una Rolleiflex, las cuales les permiten moverse con agilidad por los frentes de batalla.

Las imágenes obtenidas son la noticia y no importa si su calidad es comparable o no con las cámaras de placas. La cuestión es que las cámaras pequeñas son lo suficientemente robustas para soportar un trato duro y sus imágenes son suficientes para ser ampliadas como titular de un periódico o una revista.

Para hacernos una idea actual de la importancia de estas cámaras, que hoy en día siguen siendo el Ferrari de la fotografía, se relatan algunas curiosidades. Por ejemplo, la primera máquina con carrete fotográfico se vendió en una subasta por 14,4 millones de euros. También es curioso el hecho de que, entre 1933 y 1939, Ernst Leitz II consiguió crear un entramado para sacar a los trabajadores judíos de su empresa y destinarlos a otras oficinas para escapar del nacismo (Dabba Smith, 2002). Por último, está el caso de que la gran mayoría de las Leicas que hay en el mercado con el símbolo de la esvástica y/o las inscripciones

[76] Idea extraída de https://www.photolari.com/la-historia-de-la-fotografia-contada-a-traves-de-diez-momentos-que-marcaron-su-curso/

"Wehrmacht", "Marine", "Luftgewehr", "Imagine Reporter" son falsas[77]. Asimismo, también se desarrolló la fotografía instantánea. Polaroid presentó el Modelo 95, en 1948, la cual, desde un proceso químico, permite revelar la película en menos de un minuto. Ya en la década de 1960, tenía muchos modelos en el mercado y el precio había bajado.

FIGURA 53. *Polaroid años 80, cámara familiar perteneciente a Carlos Gascón Murillo.*

Fuente: Colección Patricia Gascón-Vera

También es de gran interés el proceso de Canon o Nikon, las cámaras japonesas, dos de las marcas actuales de fotografía por excelencia. El 10 de agosto de 1937 es la fecha oficial de fundación de Canon. Su primer presidente, Takeshi Mataraí, llegó con la misión de superar a la Leica y, por ello, Nikon fue lanzada en Japón en marzo de 1948. La Segunda Guerra Mundial detendría gran parte de la industria manufacturera de Japón y también, por esta causa, la empresa comenzó a fabricar objetivos para cámaras fotográficas de otras firmas. Se produjeron lentes fotográficas, desde 50mm hasta 700mm, y, por ello, la primera Canon llevaba un objetivo Nikkor 5cm f/3.5. Esta cámara es una pieza

[77] Puede verse en https://kameramuseum.de/objekte/leica-ii-kopie-gold-marine/

muy demandada tanto por los coleccionistas de Nikon, como por los de Canon. Ambas marcas centraron su atención en otra parte, específicamente, en el desarrollo de cámaras réflex. Canon lanzó la primera DSLR con capacidad de grabación de vídeo Full HD, la EOS 5D Mark II. Un paso que marcó la fotografía digital con lo narrado desde en Kodak hasta otra mayor revolución que llegó en 2007 con el lanzamiento del iPhone. Un dispositivo que inició la masiva popularización de la fotografía que vivimos hoy día gracias a los *smartphones*.

Por tanto, los desarrollos de la cámara digital y la cámara del teléfono móvil han transformado el proceso de producción y desarrollo de la fotografía contemporánea. Aquella que, por el incremento de las prestaciones, ya no se trata únicamente de un instrumento en manos de profesionales o del capricho de aficionados sino de un artilugio electrónico más de los que actualmente tiene el poder del gran público (Antoni, 2009). Para finalizar estos recursos son importantes para este capítulo y el siguiente:

– Línea de tiempo historia de la fotografía y de las cámaras https://www.tiki-toki.com/timeline/entry/332582/Historia-de-la-Fotografa/

– Ponencia de Michel Frizot, Historiador de la fotografía, CNRS-EHESS, París. Los primeros años de la fotografía. La invención de un Arte, 1839-1855. Fundación MAPFRE https://www.youtube.com/watch?v=XbkrJv1GmCI

LOS PRIMEROS NARRADORES DE LA ACTUALIDAD. HISTORIA DEL FOTOPERIODISMO

Quiero fotografiar las cosas que deben cambiar
y las cosas que debemos apreciar
(Lewis W. Hine).

1. INTRODUCCIÓN A LA PROFESIÓN

Tras la narración de la historia de las cámaras y de algunos de los hitos, se parte de la situación de que los daguerrotipos despiertan la curiosidad de la sociedad hacia el medio fotográfico, a través de la actuación de los retratistas de salón y de calle, en las representaciones de las escenas populares o en las ilustraciones de la geografía y los monumentos más importantes. Por ello, las técnicas fotográficas, las de reproducción y el fotoperiodismo son tres realidades que "evolucionan al mismo tiempo en una interacción constante", estima Saiz (1999, p. 174). No obstante, es gracias al desarrollo de la prensa gráfica cuando la fotografía alcanza su verdadero valor como documento histórico.

El tiempo y el espacio amplios, extensos, que se necesitan para una descripción histórica, nos la puede transmitir una fotografía, en un instante. Esta cualidad se produce a través de las imágenes realizadas por los reporteros gráficos. Por tanto, en el momento en el que la historia entra en la fotografía, la prensa también hace historia.

Tras esta reflexión, se parte de varias cuestiones determinantes en la evolución del fotoperiodismo. La primera, los avances tecnológicos y en la técnica, como el *flash* o el carrete de color los que ayudaron a mejorar la profesión. También, en segundo lugar, la creación y expansión de los servicios telegráficos, que proporcionan mejores sistemas de transmisión de imágenes, aunque los periódicos y las revistas gráficas no tenían un soporte con muchas tiradas, mensuales o diarias.

Todo ello planteó la profesión del fotógrafo/a como profesional que tenía el encargo no sólo de ilustrar, sino de dar una información extra. En este cometido, uno de los hitos fue la guerra de Crimea y también se incluye la república de Weimar.

1.1. Nacimiento de la profesión: el *halftone* y el fotograbado

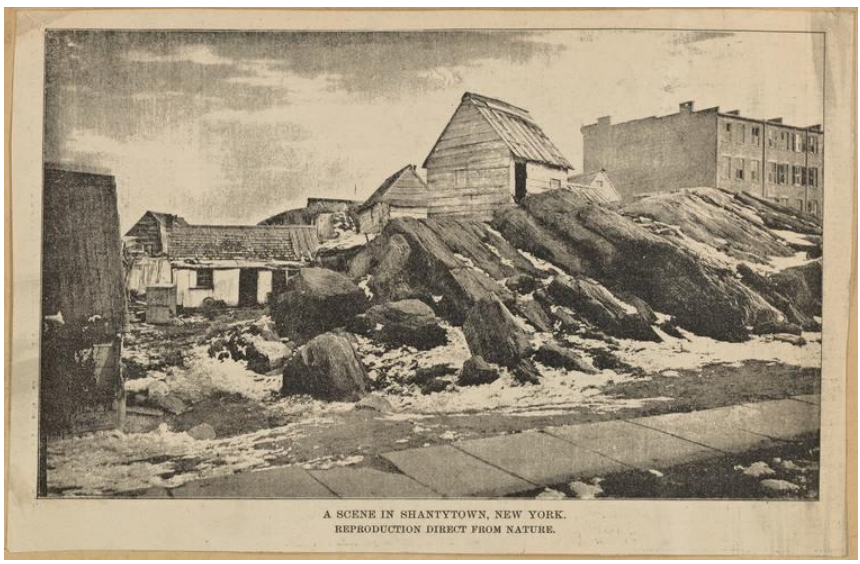
En 1848, *The Times* instala la primera rotativa. El *halftone* fue el avance tecnológico decisivo para incorporar la fotografía de prensa en la historia del periodismo gráfico. Este proceso usaba una pantalla con una trama de puntos que se colocaba sobre una película sensible en la cámara del grabado y éste copiaba la fotografía original a través de dicha pantalla. Con ello, se descomponían los tonos en puntos de diferentes tamaños: puntos grandes para las zonas más oscuras y pequeños para los grises y blanco. El grabador revelaba la placa y realizaba una copia por contacto sobre una plancha metálica, así la trama conseguida se transfería a esa plancha y en la imprenta los puntos pasaban al papel.

La revista canadiense *Canadian Illustrated News* fue la primera en publicar un medio tono, hasta que, el 4 de marzo de 1880, el *New York Daily Graphic* será el primer diario en publicar una fotografía impresa[78]. Hasta la creación del *Daily Mirror,* en Inglaterra, en 1904, este periódico fue el primero en utilizar la fotografía como única forma de ilustración otorgando a ésta un valor periodístico prominente (Saiz, 1999, p. 175). Para ello y como hito, publicó una fotografía del arrabal neoyorkino de Shantytown (Milstein, s.f.) -expuesto en la siguiente figura-. Por ello, se considera el primer diario ilustrado de Estados Unidos y, posiblemente, del mundo. Desde entonces el periodismo ha incorporado la imagen como representación de la realidad y, también, desde entonces, el papel de los fotoperiodistas ha sido vital para relatar los conflictos del mundo, sobre todo, en su vertiente bélica. Por su parte, el fotograbado resulta de los procesos para producir placas de impresión por medio de métodos fotográficos. En general, es una placa recubierta con una sustancia fotosensible que es expuesta a una imagen. La mayoría de las veces sobre una película, por lo que es útil para la

[78] Fuente https://josealvarezfotografia.com/nacimiento-del-fotoperiodismo/

reproducción de fotografías, desde la vía del proceso de semitono. Los diarios lo utilizaron de forma prolongada desde la primera década del siglo hasta el uso masivo de la fotografía en la prensa diaria, en la Primera Guerra Mundial. En 1880 se dan los primeros pasos para el fotograbado, una técnica con plantas de impresión que mezclan las técnicas de fotografía y fotomecánica. En España, *La Vanguardia* implanta el fotograbado en 1910 y en 1913 le seguirán otros como *El Noticiero Universal* y *El Diario Gráfico* bajo el modelo de *Daily Mirror*.

FIGURA 54. *Shantytown de Stephen Henry Horgan.*



Fuente: Biblioteca Pública Nueva York [79]

2. LOS PIONEROS: ROGER FENTON Y MATHEW BRADY

Desde esa publicación de grabados en los medios, la fotografía periodística surgió al narrar los conflictos bélicos. La guerra de Crimea forjó a William Simpson y Roger Fenton, así como a Mathew Brady al documentar la guerra de Secesión de EEUU. Fenton[80] fue comisionado por el editor de Manchester *Thomas Agnew & Sons* para documentar al

[79] Disponible en https://cutt.ly/sreP4AAL

[80] Puede consultarse https://josealvarezfotografia.com/roger-fenton-guerra-de-crimea/

ejército británico durante la guerra de Crimea. Una misión adelantada por la propia Reina Victoria que le puso una condición: no mostrar los horrores que provocan los conflictos bélicos, para que los familiares de los soldados y la ciudadanía no se desmoralizasen. Así, de marzo a junio de 1855, produjo en su cuarto oscuro tirado por caballos, los 360 negativos de vidrio húmedo que obtuvo gracias a su gran dominio técnico. Lo que le convirtió en el primer reportero de guerra, al capturar, también, la intensidad psicológica. "A él se le atribuye la transformación de la fotografía documental en arte" (Gustavson, 2016, p. 39).

FIGURA 55. *Roger Fenton y las balas de cañón, El valle de la Sombra de la muerte, 1855.*

Fuente: Art Institute of Chicago, CC0 Public Domain Designation[81]

Asimismo, Fenton fundó la Sociedad Fotográfica, en 1853, y fue nombrado el primer fotógrafo oficial del Museo Británico. Y destacó en todos los géneros: arquitectura, paisaje, retrato, naturaleza muerta y reportaje[82]. Debido a que los lectores clamaban por representaciones realistas, fue necesario que las primeras fotografías fueran exhibidas en galerías de arte.

[81] Disponible en https://www.artic.edu/artworks/123407/the-valley-of-the-shadow-of-death

[82] Fuente de información https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/valley-shadow-death-134407

Puede tener una crítica que esto no es fotoperiodismo, ya que es una imagen que se ve que posan. No da la realidad, pero es el inicio de la cultura visual en la prensa, ya que, al introducir fotografías de manera habitual, comienza la necesidad de incorporar fotógrafos/as especializados en la fotografía, gracias a un proceso de oferta y demanda. Asimismo, desde la técnica del semitono, se consigue más detalle las fotografías.

Por su parte, Mathew Brady aprendió a realizar daguerrotipos[83] con Samuel Morse, el creador del telégrafo (Colorado, 2013a) con los que retrató a personajes tan ilustres como Abraham Lincoln o Edgar Allan Poe (Castellanos, 1999), todo desde su Estudio Brady que le convirtió en un gran negocio, en una marca.

FIGURA 56. *Fotografías de Mathew Brady de la época de la guerra civil, 1921-1940.*

Fuente: Use Unrestricted, National Archives Catalog[84]

Durante la guerra de Secesión (1861–1865) creó un equipo de colaboradores, Thimothy O'Sullivan, William Pywel, George Barnard y los hermanos Alexander y James Gardner, junto con los que Brady sumó cerca

[83] Recursos de retratos https://npg.si.edu/es/exhibition/antebellum-portraits-mathew-brady

[84] https://catalog.archives.gov/id/529185

de ocho mil placas[85]. Gran parte de ellas fueron publicadas en prensa y en el libro *Photographic Sketch Book of the War* firmado por Gardner en 1866, tal y como referencian Olivera Zaldúa et al. (2018). Unas fotografías que sí relataron la tragedia al exponer los cadáveres, dando, con ello, imagen del cuerpo e imagen del rostro a la barbarie. Es decir, dando detalles a quienes iban al frente de la batalla. Asimismo, *The New York Times*, el 20 de octubre de 1862, aseguraba: "Esas imágenes poseen una terrible nitidez" (Newhall, 2002, p. 91).

Para Lemagny y Rouillé (1988, pp. 77 y 78), "la verdadera introducción del reportaje fotográfico", en la prensa americana, tiene lugar en 1898 con la guerra hispano-norteamericana y la labor de James Henry Hare y John C. Hemmet para las revistas Collier´s y Leslie´s. Otra figura representativa será Frances Benjamin Johnston, una de las primeras fotorreporteras en su caso desde el *Bain News Service* en Washington (Kobré, 2006, p. 341).

2.1. La Primera Guerra Mundial y los tabloides

En 1914, *The New York Times* publicaba el *Mid-Week Pictorial War Extra* centrado en este conflicto para el que fotógrafos/as y agencias tuvieron que salvar muchos obstáculos. De hecho, les prohibieron ir a los campos de batalla y el bando aliado siempre ejercía la censura de las fotografías que se tomaban. Pese a ello, se consiguieron tomar fotografías de la lucha en las trincheras, de los efectos de los gases venenosos y de la destrucción de la población civil, las que exponían desde su propia agencia Wide World Photos[86], que estuvo operativa de 1919 a 1941. Al mismo tiempo, muchas de estas imágenes fueron tomadas por soldados que estaban luchando y que tenían cámaras por ser aficionados a la fotografía. Durante la Primera Guerra Mundial, este periódico y su dominical, pusieron al servicio de sus lectores testimonios extraordinarios del conflicto europeo. Con gran valentía y compromiso, la nueva

[85] https://cutt.ly/uroO2zGh

[86] Disponible en https://www.icp.org/browse/archive/constituents/wide-world-photo?all/all/all/all/0 y https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp86260/wide-world-photos

figura del fotoperiodista retrató algunas de las grandes guerras que marcaron la historia mundial, como las guerras mundiales, la guerra de Vietnam, la guerra civil española, entre otros conflictos y desastres naturales. Gracias a la reproducción masiva de las imágenes los diarios introducen la fotografía de manera generalizada, desde 1930.

FIGURA 57. *Mid-Week Pictorial War Extra, 1915-07-01, vol.1 Iss 43, pp.8-9.*

Fuente: *The New York Times*, Internet Archive[87]

Por otro lado, además de esa información esencial para el acontecer mundial, se aborda cómo a finales de la década de 1910 nació otro "fenómeno periodístico que cautivaría al público" (Kobré, 2006, p. 347): el tabloide. Y, sobre ello, añade cómo "el público enloqueció por la fotografía". Por ello, para saciar ese "apetito de imágenes", los/las primeros fotógrafos/as con sus primeras y grandes cámaras comienzan a salir de la calle, aunque predominen los posados. Así, desde el retrato y el retoque, muchos/as fotógrafos/as se lanzan a desarrollar su propio

[87] https://archive.org/details/sim_midweek-pictorial_1915-07-01_1_43/page/8/mode/2up

estilo y su propia creatividad en el mundo de la burguesía y de los famosos. Eran periódicos de medio formato, fáciles de consumir e icónicos, ya que se nutrían de muchas imágenes para relatar historias cortas, generalmente sensacionalistas con crímenes, delitos, escándalos sexuales… Lo que también facilitaba el consumo de población analfabeta o inmigrante que desconocía el idioma y para los que, desde esas imágenes, el acontecer llega como un lenguaje universal.

En EEUU, el primer tabloide fue *New York's Illustrated Daily News* (1919), luego llamado *Daily New York's Picture Newspaper*. Por su parte, *The New York Evening Graphic*[88] (1924-1932) ejemplificó el periodismo sensacionalista al inventar la composografía, una fotografía falsa y escenificada. También, Newhall (2002, p. 249) determina que la primera revista semanal que dio preferencia a las fotos sobre el texto fue *The London News*, fundada en 1842. Además, este autor, asevera que los periódicos se retrasaron, sobre las revistas, en el uso de las fotografías.

2.2. El ensayo fotográfico en Europa

Erich Salomon (Berlín, 1886 - Auschwitz, 1944) fue un fotógrafo alemán afincado en USA, cuyo estilo espontáneo y de eventos cotidianos le valió como uno de los nombres propios de la expansión del periodismo fotográfico. Él pertenecía a una familia rica, lo que le permitió asistir a reuniones y fiestas privadas, así como a lugares exclusivos como tribunales o conferencias diplomáticas. Esta circunstancia se traducía en fotos poco protocolarias de las que se hizo eco la prensa de noticias de corazón como aquellas en las que se producía una presentación de personas. Este estilo que le hizo famoso llegó a muchas revistas como Münchner Illustrierte Presse (alemana) o en la Illustrated London News (UK), donde realizó reportajes gráficos y ensayos basados en las personas. Asimismo, con diferentes planos y ángulos solía recortar las fotos haciendo montajes para aumentar el impacto visual. Se trataba de un esquema visual, muy interesante, como metáfora visual que efectuaba, primero, con una cámara Ermanox y, después, con una Leica

[88] Puede verse la imagen en https://bernarrmacfadden.com/graphic/

(Lemagny y Rouillé, 1988, p. 166). Por tanto, los pioneros de la fotografía pertenecían a la alta burguesía por el alto nivel de precios de los materiales y, también, tenían sus propios estudios. Muchos fotógrafos/as llegan a desarrollar su propio estilo y su propia creatividad, la cual invierten en el mundo del retrato de la burguesía y de los famosos.

2.3. Estilo fotográfico de los años 20 en Estados Unidos

Después de los años 20, de ese movimiento intelectual y de revistas gráficas, la realidad converge con el nazismo en Alemania, la cuna de todo este movimiento. Todo debía pasar por la censura, el gobierno sólo dejaba publicar en los caminos afines al régimen. Se trata de un control propagandístico que coincide con el nuevo apogeo de las agencias de prensa. Jimmy H. Hare fue un reportero gráfico inglés que portaba dos cámaras plegables y una película de rollo de 12 exposiciones. Esa ligereza le permitió ser muy prolífico, desde 1870 hasta 1930, al ser capaz de documentar 1.128 diapositivas, 709 negativos de vidrio, 333 negativos de nitrato, 150 copias antiguas y 1.047 copias realizadas en el Ransom Center[89]. En 1895, Hare se unió al periódico semanal *Illustrated American* como fotógrafo de noticias, hasta que, en 1898, por la explosión del acorazado USS Maine llega a ser fotógrafo especial en el *Collier's Weekly* donde cubrió una gran variedad de temas, incluidos eventos políticos, naufragios. Llegó a América Latina como fotógrafo de guerra cuando surgieron oportunidades hasta ser la fuerza impulsora detrás de que *Collier* se convirtiera en una revista de gran circulación (Gould y Greffe, 1977). Sobre él, el investigador Marz (2013) asegura que revela la historia del fotoperiodismo temprano y afirma la siguiente declaración:

> Generalmente hemos sostenido que el fotoperiodismo moderno comienza con la Guerra Civil Española de 1936-1939 y con fotógrafos como Robert Capa, Gerda Taro y los Hermanos Mayo. El fotoperiodismo moderno se define por varios elementos: las fotografías son espontáneas en lugar de posadas; se han tomado en medio de la acción y con una cámara pequeña que permite al fotógrafo ponerse en esa situación sin exponerse al fuego enemigo; las imágenes a menudo contienen movimiento dentro del marco, ya sea porque eso ocurrió realmente o porque el fotógrafo lo creó moviendo la cámara ligeramente (…).

[89] Puede visitarse en https://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=01471

FIGURA 58. *Collier's. v.34 nº.15-26 en 1905.*

ABOUT "JIMMY" HARE

A Personal Sketch of Collier's War Photographer with the Japanese Army, by Frederick Palmer

"JIMMY" HARE AT LIAO-YANG

DEVELOPING PHOTOGRAPHS IN KOREA

"Never Mind Me. Save My Camera"

Not Competing with "Button Pushers"

Fuente. Public Domain, Google-digitized[90]

Por otro lado, Frances Benjamin Jhonston[91] es considerada la primera fotorreportera, ejemplifica cómo en esa época algunas mujeres se sal-

[90] Disponible en https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=pst.000068357702&view=1up&seq=222

[91] Cita en https://50mmfotografas.com/fotografas-olvidadas-francis-benjamin-johnston/.

taron los límites y empezaron a fotografiar. En su caso sobre las escuelas y comparando la vida de familias pobres y ricas para demostrar la importancia de la educación, también fue la fotógrafa de la Casa Blanca y, en 1895, abrió su estudio fotográfico en Washington DC.

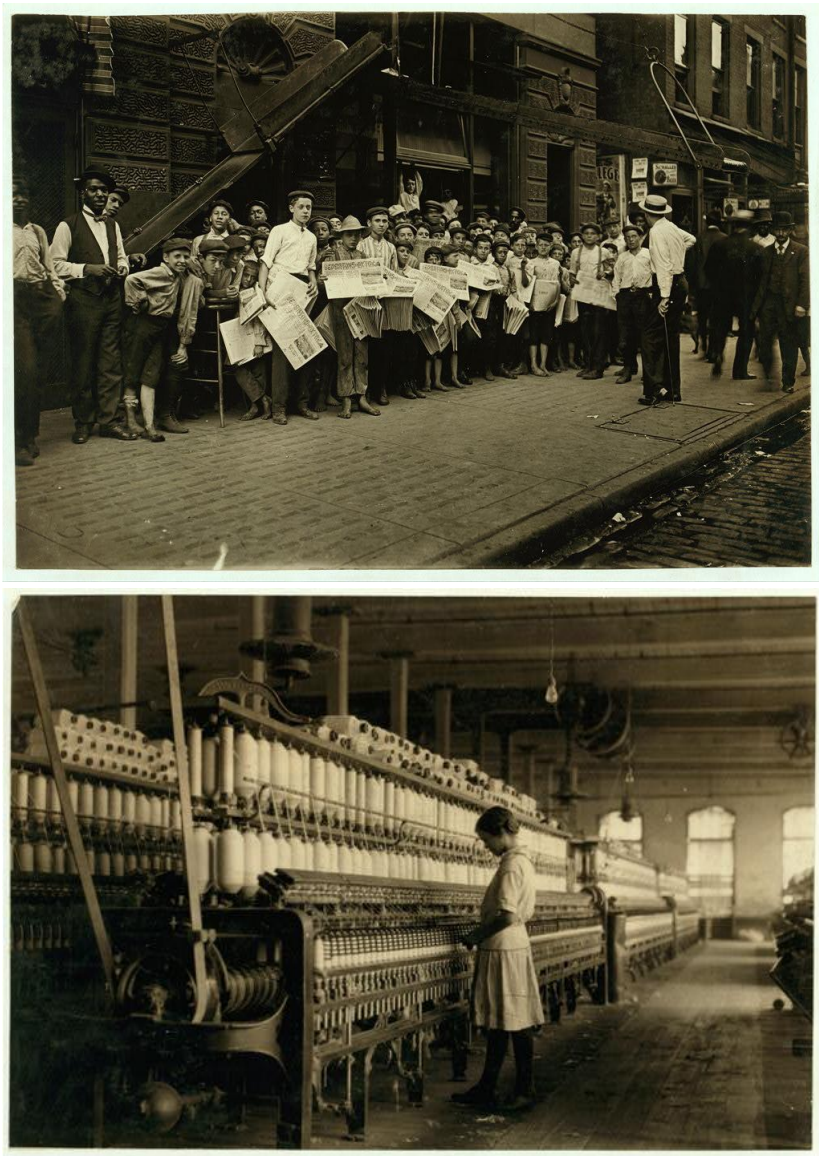
3. LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA COMO MEDIO DE REFORMA SOCIAL

Desde estos inicios que se relatan, la labor del reportero gráfico se inclinó a tener esta profesión como un instrumento de reforma social. Es importante mantener la idea de que la finalidad del reportero es mostrar a los lectores un objetivo más allá de un mero ejercicio fotográfico.

En este sentido, los fotoperiodistas Jacob Riis y Lewis Hine demostraron que la cámara podría ser una potente herramienta para el cambio social al documentar suburbios, inmigrantes, explotación infantil… Riis mostró las condiciones denigrantes en las que vivían los inmigrantes a su llegada al sueño americano de New York. Para él, "la fotografía solamente tenía un propósito: ayudar a implantar una reforma social" (Kobré, 2006, p. 343). Por su parte, Hine se infiltró en las fábricas americanas para documentar la situación de niños obligados a trabajar por su situación de pobreza. Unas fotografías que "propiciaron la aparición de leyes contra el trabajo infantil" (p. 344). Después, hablaremos de Dorothea Lange y de las filas de personas esperando para conseguir un pedazo de pan por la Gran Depresión americana. Todos ellos son reportajes que parten de un estudio y una función social, aquellos que nacen de un problema y buscan una solución. Hine[92], en 1908, comenzó a trabajar para el *National Child Labor Committee*, yendo a los barrios más pobres y olvidados, desde St. Louis a California. En esta línea, Hine se educó como sociólogo en la Universidad de Chicago. Concibió al medio como una vía para estudiar y describir las condiciones sociales que lo rodeaban. Por todo ello, se habla de él quizás más a menudo como reformador social que como creador de imágenes.

[92] Para más datos https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/lewis-hine-biografia-vida-obra/

FIGURA 59 y 60. *Imágenes de Hine que muestran las facetas laborales de los niños*



Fuente: Biblioteca del Congreso, División de Grabados y Fotografías, Colección del Comité Nacional del Trabajo Infantil[93]

[93] Autoría de la imagen https://guides.loc.gov/p-and-p-rights-and-restrictions/rights#097_hine.html - https://hdl.loc.gov/loc.pnp/nclc.02873

Sin embargo, él mismo se dio cuenta de que sus fotografías "no probaban nada"; y que, por ello, si iban a contribuir al cambio social, primero debían afectar la sensibilidad de quienes las viese. "Constituían críticas poderosas y rápidamente comprensibles", afirmaba sobre sus fotografías comprometidas Newhall (2002, p. 235). También, Lemagny y Rouillé (1988, p. 69) aseveran que "fue el fotógrafo que mejor supo evitar el sensacionalismo periodístico" y recuerdan que en 1909 efectuó una conferencia titulada *La fotografía social. Cómo el objetivo puede contribuir a la ascensión social*, donde reflexionó sobre cómo esta técnica es un símbolo al contar una historia.

Hine fue uno de los maestros de, por entonces, una nueva cámara llamada Graflex 4x5 pulgadas (Szarkowski, 1973) y que se comenta en estas páginas. Con ella protagonizó su obra e instantáneas famosas. Sobre todo, las fotografías sobre la construcción del Empire State Building de Nueva York y que prácticamente todos y todas tenemos en nuestra retina[94].

En torno a 1930 Dorothea Lange y Walker Evans, además de otros profesionales, recogieron los estragos de la grave crisis que asoló EE. UU y de las repercusiones de la cruel sequía en las explotaciones agrícolas. Para ello se efectuaron programas para intentar paliar estos efectos por parte del gobierno de Roosevelt, el mismo que instruyó el organismo *Farm Security Administration* (FSA), en 1935, en el cual se estableció un departamento de fotografía cuyo propósito fue registrar las actividades del organismo, desde la coordinación de Roy Stryker (Colorado, 2013b).

En el caso de Evans, en 1936, realiza una serie de fotografías para *Fortune* sobre familias de alparceros miserables en el condado de Hale Alabama, de ello editó en 1941 el libro *Let us now praise famous men*. Lange trabajó para la FSA periódicamente, entre 1935 y 1939, principalmente viajando por California, el suroeste y el sur para documentar las penurias de los agricultores migrantes que habían sido empujados al oeste por las devastaciones de la Gran Depresión y el Dust Bowl. "Sus

[94] Consultar https://www.gettyimages.es/fotos/lewis-hine-empire-state-building

fotografías, sufragadas por el Gobierno, constituyen uno de los proyectos documentales más excepcionales del siglo XX", asegura Gustavson, (2016, p. 257).

La ayuda social de la fotografía como medio de cambiar las cosas y las situaciones se prolonga hasta la actualidad, pero uno de sus hitos se produce en la década relatada. En 1930, cuando recogieron las consecuencias de la sequía y los programas para paliar esta situación. Con ello, se consiguió que el Congreso destinase más fondos. Esas fotografías duras de hambre y miseria lograron leyes, más ayudas y una distinción a los lugares que en ellas aparecen.

Por ello, las fotografías perspicaces y compasivas de Dorothea Lange (1895-1965) han ejercido una profunda influencia en el desarrollo de la fotografía documental moderna[95]. La preocupación de Lange por las personas, su aprecio por lo cotidiano y la sorprendente empatía que mostraba por sus sujetos la hacen única entre los fotógrafos de su época[96]. Ejemplo de ello es la que se convertiría en una de sus imágenes más famosas, la conocida como *Migrant Mother* (Madre migrante). Este archivo digital que se muestra en la próxima figura se realizó a partir del negativo de nitrato original, el cual se retocó para borrar el pulgar que sostiene un poste de tienda de campaña en la esquina inferior derecha. Sobre la historia de la fotografía, Lange, al día siguiente, descubrió de dónde eran los migrantes y cuánto tiempo llevaban viajando: ¿Qué los hizo abandonar su hogar? Una historia que escribió en unas notas de campo escritas a mano, como las llamaba, y que, a menudo, formaban la base de los extensos epígrafes que escribía para acompañar a sus fotografías de ese período:

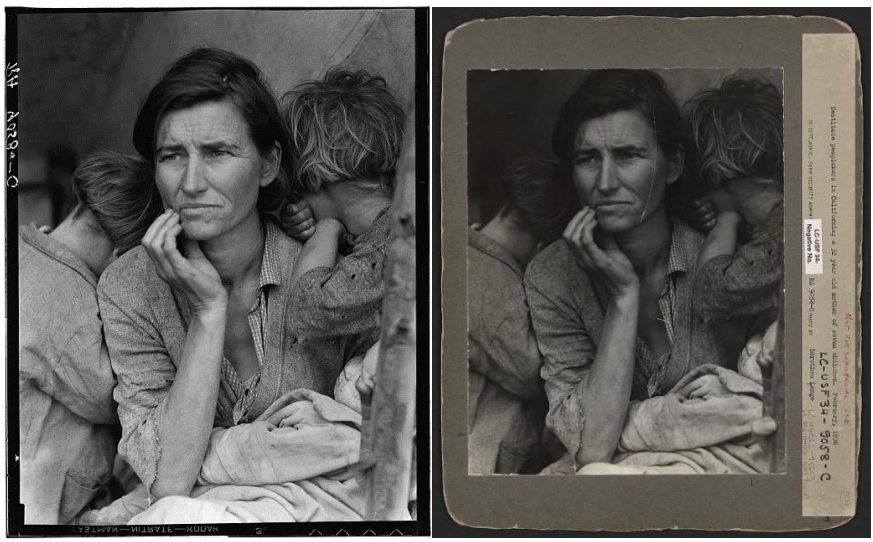
> No recuerdo cómo le expliqué mi presencia o mi cámara, pero sí recuerdo que ella no me hizo preguntas. Hice cinco exposiciones, trabajando cada vez más cerca desde la misma dirección. No le pregunté su nombre ni su historia. Me dijo su edad, que tenía treinta y dos años. Dijo que habían estado viviendo de verduras congeladas de los campos circundantes y de pájaros que los niños mataban. Acababa de vender

[95] Puede consultarse su archivo en Oakland Museum of California Collection https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/ft3f59n5wt/dsc/#dsc-1.8.6

[96] Fuente de esta declaración https://www.moma.org/artists/3373

> las llantas de su auto para comprar comida. Allí estaba sentada en esa tienda de campaña con sus hijos acurrucados a su alrededor, y parecía saber que mis fotografías podrían ayudarla, y por eso ella me ayudó a mí. Había una especie de igualdad al respecto[97].

FIGURA 61 y 62. *Migrant Mother, Nipomo, marzo de 1936.*



Fuente: Biblioteca del Congreso, Colección FSA/OWI LC-DIG-fsa-8b2951698. Dominio público

La fotografía fue publicada en el periódico al día siguiente, el 11 de marzo, acompañando al editorial "¿Qué significa el *'New Deal'* para esta madre y sus hijos?". El mismo día, *Los Angeles Times* informó que la Administración de Ayuda Estatal entregaría raciones de alimentos a 2.000 agricultores itinerantes de fruta.

Todos ellos eran recolectores de guisantes indigentes en California.

---

[97] Fuentes de información https://www.moma.org/collection/works/50989 y https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/media-arts/dorothea-lange-migrant--mother/

[98] URL de la imagen https://loc.gov/pictures/resource/fsa.8b29516/ y de la impresión del archivo antes del retoque https://loc.gov/pictures/resource/ppmsca.12883/ Todos los datos en https://www.loc.gov/pictures/item/2017762891/

3.1. La edad dorada del fotoperiodismo. Fotografía de prensa hasta mediados del siglo XX

Hasta 1925 no se instaló una línea permanente de transmisión con Estados Unidos. Fue entonces cuando la American Telephone and Telegraph Co (AT&T) abrió la línea telegráfica comercial entre NY-Chicago y San Francisco, la que cobraba a 60$ por enviar 1 fotografía de costa a costa. Fue en 1926 cuando apareció publicada por primera vez una imagen transmitida desde Londres por radio, fue en el *The New York Times*. Aunque todo el siglo XX fue un momento de crecimiento a modo de golpe (Bustos, s.f.), los años de mayor avance fueron aquellos que se vivieron entre ambas guerras mundiales, de 1930 a 1950. Los que pusieron a prueba a la fuerza todos los avances tecnológicos. Por ejemplo, en Alemania, el fotoperiodismo tiene una serie de hitos:

- En 1907 el profesor alemán Alfred Korn demostró el funcionamiento de un aparato eléctrico que empleaba una célula fotoeléctrica y que era capaz de enviar y recibir fotografías por los cables telegráficos
- En 1919 sucede la creación de la Bauhaus por Walter Gropius.
- En 1925, Oskar Barnack inventa la cámara Leica y la toma se reduce a fracciones de segundo.

En otro orden de cosas, el desarrollo de la fotografía trajo consigo también la primera organización nacional de reporteros gráficos que se fundó, en 1912, en Dinamarca. A esta asociación se sumaron otras tantas, hasta terminar con escuelas de periodismo en muchos países del mundo y con organismos que dan vida a famosos premios que han llegado hasta nuestros días, como el *World Press Photo*. Por ende, se comenzó a conocer el mundo lejano a través de las imágenes publicadas en prensa y las primeras revistas ilustradas se trabajaron en temáticas y desastres, como se avanza.

3.1.1. *Life*

Desde 1936 hasta el año 2000, la colección de Fotografías *Life* y sus manuscritos son la crónica visual del siglo XX. Uno de los archivos

fotográficos más importantes de los Estados Unidos, con más de 10 millones de fotografías y ensayos a lo largo de 120.000 historias[99]. El editor y el director de las revistas *Time* y *Fortune* tenían en mente el éxito que tenían las revistas gráficas en Europa, especialmente en Alemania e Inglaterra y ese interés propició una revista nueva y de gran formato. Un proyecto que, en su primer número, envió a Margaret Bourke-White a fotografiar la presa de Fort Peck[100], en la localidad de Montana. Ella ensalzó la geometría de la presa, pero también relató las características del pueblo y sus duras condiciones de vida. Un hecho que se convirtió en el modelo de reportaje sobre el que trabajaría *Life* y otros títulos como *Look*, en 1937, en Gran Bretaña, con varias diferencias.

> Además de la falta de calidad de imagen frente a *Life*, *Look* que se decantó por el sensacionalismo, *Pix, Pictures* o la revista *Click*. *Life* consagraban su portada a un único personaje o escena estrenando en su interior los ensayos fotográficos que se tornaban biográficos al seguir una historia paso a paso. La publicación concedía a sus fotógrafos el grado de artistas y lo que es más importante el grado de reporteros gráficos, a ella se debe la publicación de reportajes que han pasado a documentar relevantes momentos de nuestra historia contemporánea (Amiguet, 2016).

La filosofía de *Life* es ser testigo de los grandes acontecimientos: observar los rostros de los pobres y las expresiones de los orgullosos… establecer contrariedades. Ejercer la composición fotográfica del más alto nivel para ver y disfrutar viendo, para ver y divertirse, para ver y aprender. Porque muchas de las imágenes son obras de arte, son pósteres, bolsos y camisetas que se pueden adquirir en su tienda online[101]. Su esencia se puede resumir en "imágenes al poder". El éxito de *Life* se debió a que las fotografías pasaban a ser las protagonistas en detrimento del texto, toda una innovación para la prensa de la época, al mismo tiempo que fue el precedente de la televisión comercial (Gascón-Vera, 2022, p. 63), para la que faltaban seis años para su creación, en 1941.

---

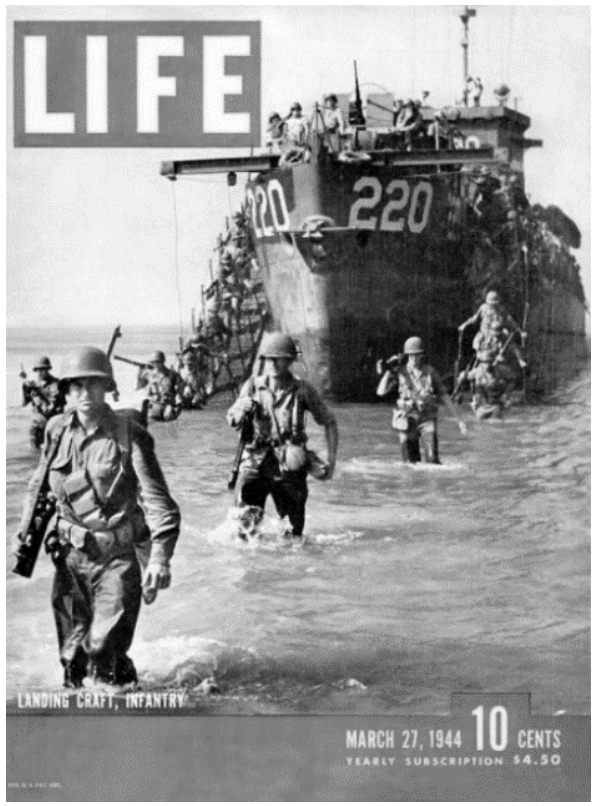
[99] Todos los números semanales de *Life,* desde 1936 hasta 1972, están disponibles en con Google https://books.google.es/books/about/LIFE.html?id=R1cEAAAAMBAJ&redir_esc=y así como su galería de fotografías con 4.402.104 elementos en https://artsandculture.google.com/search/asset?q&p=life-photo-collection

[100] Disponible en https://cutt.ly/7reSk21O

[101] Fuente https://www.lifephotostore.com/us-en

Sus portadas exclusivas, que Amiguet (2016) califica como "puro *reality* de la época", inauguraron una nueva era en la que la prensa se convertía en vehículo de los lectores para alcanzar la realidad. También el glamour fotogénico de las estrellas, hasta robar imágenes de la realeza.

FIGURA 63. *Portada del 27 de marzo de 1944 titulada "Barco de desembarco, infantería".*



Fuente: Time Inc. George Rodger, Public Domain[102]

Sin olvidar su compromiso con el periodismo: la II Guerra Mundial, el ataque a Pearl Harbor en 1941 el Día D del desembarco de Normandía o la guerra civil española[103] -se amplía en siguientes epígrafes-, las cuales son imágenes históricas y de conocimiento global.

[102] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Landing-Craft-Infantry-LIFE-1944.jpg

[103] Fuente https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/death-loyalist-militiaman-muerte-miliciano-republicano

FIGURA 64. *Miliciano abatido en el fuerte de Córdoba, 1939.*

Fuente: Robert Capa, Magnum Photos[104]

3.1.2. *National Geographic*

Fue en 1905 cuando *National Geographic* publicó una serie de fotografías no interrumpidas por el texto. Un hecho que sucedió por casualidad. El mismo día que el director tenía que llevar la revista a la imprenta, se encontró con 11 páginas en blanco, en las que no tenía texto con el que rellenarlas[105].

Casualmente, ese mismo día, había llegado un paquete de fotografías enviadas por la Sociedad Geográfica Rusa sobre la ciudad tibetana de Lhasa. Gilbert Grosvernor, su director, estaba casi convencido de que le iban a despedir, pero, al contrario de lo que se esperaba, los lectores le paraban en la calle para felicitarle. Después de este éxito volvió a repetir el experimento publicando 32 páginas seguidas de imágenes, casi sin texto, lo que significó la inflexión de la revista y que definió su formato moderno. En 1910 publicó las primeras fotografías coloreadas a mano y, ya en la actualidad, lleva más de 130 años contando historias desde cualquier parte del mundo. La organización fundada en 1888 se expandiría, durante el mandato de Grosvenor, a la televisión, el cine, los libros, las publicaciones infantiles y los medios digitales y en papel. Gilbert M. Grosvenor[106] se retiró en 2010, poniendo fin a cinco generaciones y 122 años de administración familiar.

---

[104] Disponible desde https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-capa/

[105] Fuente de información: https://opplehouse.com/las-primeras-revistas-de-fotografia/

[106] Disponible en https://www.nationalgeographic.es/historia/2022/09/la-historia-de-la-familia-fundadora-de-national-geographic-contada-desde-dentro

4. LA PROFESIÓN DE FOTÓGRAFO/A DE PRENSA Y SUS PROCESOS, PASADO Y PRESENTE

Con la Segunda Guerra Mundial, el público se acostumbró a tener más imágenes y una cultura visual que daba una información extra. Además, los editores empiezan a reconocer el valor de las imágenes como medio para relatar noticias. Con ello mejoró el estatus profesional. Burt Williams: *National Press Photographers Association*, 1945. A pesar de las innovaciones, el lento avance de la técnica frenó el desarrollo de la noticia audiovisual y no fue hasta que nació la famosa Leica de 35mm, en 1925, cuando comenzó la llamada edad dorada del periodismo gráfico.

4.1. Henri Cartier-Bresson

> Fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen supone una gran alegría física e intelectual. Fotografiar, es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira. En lo que a mí respecta, fotografiar es una manera de comprender que no puede separarse de los otros medios de expresión visual. Es un modo de gritar, de liberarse, no de probar ni de afirmar la propia originalidad. Es una manera de vivir (Cartier-Bresson, 2022, p. 7).

Esa Leica junto con un objetivo Elmar 50mm, un gran angular 35 mm y el 85 mm y un Nikkor f/1,5 para la noche han sido las herramientas por excelencia de Henri Cartier Bresson (22 de agosto de 1908 - 3 de agosto de 2004). Un fotógrafo francés considerado como el padre del fotorreportaje. Predicó la idea de atrapar el instante decisivo, aunque la célebre frase es un plagiarismo de la versión traducida de su libro *Imágenes a hurtadillas* (1952) que fue *The Decisive Moment*. Lo que sí recoge esa frase atribuida, es que él sostenía que la dinámica de cualquier situación dada alcanza en algún momento su punto álgido, instante que se corresponde con la imagen más significativa. La que ocurre por azar, de forma fortuita (2022, p. 36):

> La foto se hace aquí y ahora. No tenemos derecho a manipular ni a engañar. Debemos librar una batalla constante con el tiempo: lo que desaparece ha desaparecido para siempre. Se trata de captar lo inmediato, el gesto fugaz, la sonrisa imposible de recuperar (…) nuestro único momento de creación es el 1/25 de segundo en que apretemos el botón, el instante de oscilación en que la cuchilla cae.

FIGURA 65. *Perfil de Henri Cartier-Bresson.*

Fuente: Magnum Photos[107]

A lo largo de su carrera, tuvo la oportunidad de retratar a Pablo Picasso, Henri Matisse, Irène Joliot-Curie, Édith Piaf, Fidel de Castro y Ernesto "Che" Guevara y, también, cubrió importantes eventos, como la muerte de Gandhi y de la guerra civil española, donde filmó el documental sobre el bando republicano *Victorie del vie*. En la Segunda Guerra Mundial participó en la Unidad de Cine y Fotografía del ejército galo. Fue cofundador de la Agencia Magnum y su obra fue expuesta en el parisino museo del Louvre en 1955[108]. Como consideran Lemagny y Rouillé (1988, p. 171), recorrió el mundo durante veinte años y fue considerado el "reportero más importante de su época". Junto a su esposa, la también fotógrafa Martine Frank, creó, en 2000, una fundación, situada en el barrio parisino de Montparnasse[109]. Sus imágenes tienen una gran fuerza de concepción. Son consideradas a la vez un trabajo artístico, documental que da por resultado un periodismo gráfico de autor.

4.2. Robert Capa

El corresponsal de guerra estadounidense comenzó su carrera con fotografías de la guerra civil española y, al igual que Cartier-Bresson, plasmó tanto escenas bélicas como la situación de la población civil. Su

[107] Disponible en: https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/

[108] Consultado en https://documentacion.fundacionmapfre.org/documentacion/publico/es/media/group/1125767.do

[109] Consultar en: https://www.henricartierbresson.org/fondation/lieu/

fotografía de un miliciano herido dio la vuelta al mundo como testimonio. Según Pérez Puyal (2001), fue el fotógrafo que mejor retrató la guerra civil española, muy comprometido con el sufrimiento de las personas que fotografió.

Capa también cubrió el desembarco de las tropas estadounidenses en Europa durante la II Guerra Mundial y la guerra de Indochina, donde halló la muerte en 1954, con 40 años. Uno de sus hitos fueron las fotografías que realizó el conocido como Día D, el desembarco de Normandía y su batalla. Fue capaz de tomar un centenar de fotografías sobre las que una anécdota nos hace reflexionar sobre el curso de la fotografía. El caso es que las fotografías llegaron a Londres y tenían que enviarse a *Life* a Nueva York, esa prisa provocó que el ayudante del laboratorio cerrase el armario donde se sacaban los rollos, tres de los cuatro se perdieron y el restante quedó reducido a once fotogramas con un grano excesivo por este accidente.

Una particularidad que las ha hecho únicas en la historia de Capa. Hablamos de Endre Friedmann, el fotoperiodista húngaro, puesto que Robert Capa, el fotógrafo americano rico y famoso, es un nombre inventado junto a Gerda Taro, de la que ahora hablaremos. Una figura ficticia que responde a un acto de ingenio (Lorao, 2024), ante las necesidades económicas que atravesaban.

Ambos compartían *copyright* y realizaban bajo este seudónimo (Janeczek, 2019) unas fotografías que han se han adentrado en la cultura popular. Como explica el libro *Robert Capa, retrospectiva 1932 - 1954*, Endre se hacía pasar por operador de laboratorio de Capa y Gerda se encargaba de vender las imágenes como originales, además, era la que conseguía excusar la presencia de este nombre si algún editor quería ver a Capa o entrevistarse con él. Por tanto, Capa es un subterfugio para lograr vender las imágenes a un precio más elevado y, además, como apunta el título del artículo sobre Gerda Taro[110], de la colección del *In-*

[110] https://www.icp.org/exhibitions/gerda-taro y https://cutt.ly/1reSIY94

ternational Center of Photography, también esta decisión era una respuesta al antisemitismo alemán y a la antipatía de los franceses hacia los extranjeros.

Gerda Phorylle Stuttgart (Alemania, 1910)[111] emergió como una voz incisiva en un mundo convulsionado por el periodo de entreguerras. Su origen judío y su activismo con causas sociales obreras y comunistas, le llevaron a enfrentarse directamente al régimen opresor de Hitler y a sufrir una persecución que terminó con su detención en 1933. Ya en libertad, huyó a París donde se encontró con Friedmann y, junto con (David Seymour) Chim, llegaron a España para mostrar la destrucción de la guerra desde el punto de vista de las víctimas, su objetivo era ejercer presión directa sobre el poder y las decisiones políticas. Taro murió en España, mientras cubría la batalla de Brunete (Maspero y Méndez, 2010), fue la primera mujer fotoperiodista que murió en el frente[112]. Así, el 1 de agosto de 1937 miles de personas la despidieron en las calles de París. De la historia de amor, se dice que Capa se encerró y cuando resurgió, no parecía el mismo hombre e incluso que murió "por dentro" el mismo día que Taro, dice Fernández del Castillo (2013) sobre una historia que denomina "El héroe inventado". Por esa temprana muerte, Friedmann mantuvo "el nombre, la fama, la leyenda, el prestigio… Y las fotos", recoge un artículo[113] crítico con la postura del fotógrafo y la imagen que ha trascendido de Taro como novia y no de artista. Los medios de comunicación la proclamaron una heroína de izquierdas, una mártir de la causa antifascista y un modelo a seguir para las mujeres jóvenes de todo el mundo.

111 https://historia.nationalgeographic.com.es/a/gerda-taro-primera-fotoperiodista-guerra_14575

112 Fuente: https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/gerda-taro-first-woman-war-photographer-to-die-in-the-field/

113 Disponible en: https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/carta-a-gerda-taro/

FIGURA 66. *QR Imágenes de Gerda Taro.*

Fuente: Centro Internacional de Fotografía, Magnum Photos

No obstante, en los años siguientes, Taro cayó en el olvido y sólo tiempo después fue plenamente reconocida como fotoperiodista por derecho propio. En 2007, el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York inauguró la primera retrospectiva de la obra de Taro. Tres años después, la exposición y el catálogo que acompañaba a esta retrospectiva se nutrió de la "Maleta mexicana", un conjunto de negativos de la guerra civil española pertenecientes a Taro, Capa y Chim y que añadieron casi mil imágenes nuevas a la carrera de esta fotoperiodista.

El tesoro de la Maleta Mexicana[114] es otro momento culmen para esta historia. Capa intentó sacar de Francia parte de estas fotografías relatadas, en 1939, pero fracasó y los negativos terminaron en manos del embajador de México el general Francisco Aguilar González quien las llevó a casa y se olvidó de ellas. Los negativos estuvieron perdidos durante medio siglo.

En 1995, un pariente suyo, el cineasta mexicano Benjamin Tarver encuentra tres cajas con 165 carretes que incluían cerca de 4.500 instantáneas de excepcional valor documental. Unos negativos que llegaron en 2007 al *International Center of Photography* de Nueva York. Pero aquí no acaban las curiosidades con Taro, también se expone que, en 2018, un hilo de X, descubrió la foto de su muerte. John Kiszely publicaba la fotografía de su padre atendiendo a una joven que en el reverso coincide

[114] Información obtenida de https://bilbaomuseoa.eus/exposiciones/la-maleta-mexicana/

con el nombre y lugar de su fallecimiento: "Ms. Frank Capa. Brunete"[115] -puede verse en este enlace-.

5. AGENCIAS Y FOTOPERIODISTAS POR EL MUNDO

Como recoge García Gómez (2015, pp. 102-103), el fenómeno de las agencias dedicadas exclusivamente a la fotografía no se generaliza hasta 1930, cuando aparece la agencia Dephot de Berlín, fundada y dirigida por Simon Guttmann; y la más famosa la Black Star, fundada en Nueva York, en 1937.

Más tarde aparecerán Associated Press, que, aunque fue fundada en 1848, abre su sector gráfico en 1935; mientras que la Agencia Efe se funda en España, en 1939, con una fotografía oficialista que reforzaba la presencia del régimen dictatorial. Según narra Pantoja Chaves (2004, p. 718), sus fotógrafos eran Hermes Pato y Pedro Menchón. Lo que, además, compara con la creación de Europa Press con "un reporterismo de actualidad, una actitud moderna y renovadora", gracias a Paco Ontañón, Antonio Alcoba o César Lucas.

Otras agencias son Reuters, France Press y United Press que empezaron a surgir en la década de los años cincuenta. Por otra parte, como se avanzaba, en 1946, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa y David Seymour fundaron la Agencia Magnum Photos. "Por qué ser explotados por otros?", le preguntaba Robert Capa a la fotógrafa Gisèle Freund, según el artículo de Crespo MacLennan (2017) que repasa cómo supuso la elevación del fotoperiodismo al arte. A continuación, en los años sesenta y setenta, al calor de los reportajes sobre la guerra de Vietnam, será cuando resurjan las más importantes agencias como Gamma (1968) y Sygma (1973) en Francia; Contac (1976), en EEUU, y Cover (1975) en España.

[115] Disponible en https://x.com/johnkiszely/status/953322789582319617

5.1. Evolución hasta los 2000 y el nuevo fotoperiodismo. La fotografía como medio de comunicación

Para Gustavson (2016, p. 345), en la última década del siglo XX, aunque la fotografía siempre ha sido un medio mutable, "ha experimentado un cambio trascendental en cuanto a su uso, apariencia, distribución y significado". En estas décadas que se atienden y con fuerza en la actualidad, las prácticas fotografías analógicas mantienen su espacio y se unen a nuevas expresiones creativas de gran alcance que se incluyen en el término posfotografía o postfotografía, como continúa este autor.

Según García Gómez (2015, p. 103), en la década de los años 60 se constituye una "época dorada del comercio fotográfico, ampliándose la compra de cámaras fotográficas por parte de jóvenes usuarios aficionados que años más tarde dará lugar a una trayectoria profesional encaminada a la del reporterismo fotográfico". También en esa etapa, en los 60, es la primera vez que se envió una fotografía por satélite salvando los problemas meteorológicos y temporales.

Por tanto, hasta los 70, el papel de la fotografía era el medio más efectivo para dejar constancia de todo lo acontecido en el terreno de las tendencias culturales, hasta la llegada de la imagen en vídeo y "la fatídica fecha del 28 de diciembre de 1972", cuando se publica el último número de la revista *Life* y acaba su fórmula periodismo gráfico moderno (Rodríguez Merchán, 1992, pp. 326-327). En gran parte, por la llegada de la televisión. Una pérdida de una fórmula que reinventa el fotoperiodismo, no lo olvida.

Este mismo autor considera que el concepto de reportaje fotográfico se fue renovando, al buscar menos el acontecimiento sensacional y el gran despliegue de medios, para detenerse en la fotonoticia y en el reportaje psicológico, aquel que reflexiona sobre la vida cotidiana. A continuación, en la década de los 80 los medios audiovisuales van a agilizar la posibilidad de ofrecer nuevos modos de representación, según García Gómez, que aporta (pp. 103-104) dos líneas:

– La fotografía de prensa es el reflejo más fiel del proceso de cambio entre el fin de la dictadura franquista y la consolidación de la sociedad democrática.

– Los/as fotógrafos/as de prensa tienen una mayor presencia internacional, lo que supone un acercamiento al mundo internacional desde la óptica de nuestro país.

Algunos teóricos como Bustos (s.f., p. 13) deciden con respecto al siglo XXI que ha habido al menos tres hitos que han marcado "una nueva era para el fotoperiodismo" y su relación con las nuevas tecnologías.

1. El 11 de septiembre de 2001[116]. Miles de imágenes de turistas, y trabajadores, con los primeros dispositivos móviles crearon el relato fotográfico de primera mano.
2. Guerra de Irak[117]. La crueldad de la guerra en las fotografías despertó la parte humana y, por ello, muchas personas se levantaron en contra de un hecho que se conocía con rapidez.
3. Tsunami de 2014[118]. Se repite en imágenes de gran intensidad y de un suceso que nutrió las portadas ya esencialmente digitales.

En ese primer periodismo digital (López y Humanes, 2024, p. 402), en la primera década de las cabeceras online referencian las principales carencias apuntadas por Camino et al., (2006):

– El tamaño de las fotos es muy pequeño y se denominan "cromos".

– Los criterios de calidad considerados a la hora de editar una foto en medios impresos no se emplean, casi nunca, en la Red.

– Se apuesta por otros recursos multimedia, quedando la fotografía en un segundo o tercer plano, donde parece que pasa prácticamente desapercibida.

Tras ello, con la llegada de las nuevas tecnologías, la iconografía de la imagen a través de las redes sociales y desde las pantallas provocan la apropiación de la imagen fotoperiodística. Esta realidad también sucede

[116] Consultar: https://www.nationalgeographic.es/fotografia/recordando-el-11s-en-imagenes?image=01sept11gallery.ngsversion.1473431724878&gallery=1886

[117] Disponible: https://www.publico.es/opinion/hemeroteca/5-fotografias-guerra-irak-5-historias.html

[118] Imágenes en: https://cnnespanol.cnn.com/2024/12/26/mundo/fotos-tsunami-oceano-indico-2004-trax

a través de los memes, protagonistas de muchas de las recreaciones visuales de la era digital (Saldívar Chávez y de los Santos, 2022), lo que marca una nueva realidad informativa que atrae al receptor a los discursos fotoperiodísticos, los que, sin duda, siguen siendo esenciales para narrar los acontecimientos de impacto. En palabras de Mäenpää (2022), los fotoperiodistas juegan un papel clave en la producción y en la elección de la información visual, al decidir qué imágenes son de interés periodístico, a través de su experiencia profesional y una acumulación de conocimiento fruto del seguimiento de las noticias. En este punto, debido al gran número de profesionales que se podrían estudiar y narrar, se aportan estos enlaces y se favorece la búsqueda por el lector/ra.

– https://www.magnumphotos.com/photographers/
– https://www.worldpressphoto.org/
– http://www.nppa.org/

6. HISTORIA DEL FOTOPERIODISMO EN ESPAÑA, REPORTEROS/AS GRÁFICOS

En España, la relación entre prensa y fotografía fue "muy rudimentaria", ya que estaba condicionada por las limitaciones técnicas que arrastraban los diarios. En cuanto a su capacidad de reproducir imágenes y, sobre todo," porque las primeras fotografías no presentaban el atractivo que más tarde mostraron las instantáneas en la prensa (Pantoja Chaves, 2007, párr. 11). Este mismo autor, estima que, desde la prensa, la fotografía ha alcanzado "la modernidad y su madurez", hasta llegar a ser aceptada por la sociedad. Un proceso, la relación entre prensa y fotografía que ha marcado la "evolución interna" de los medios de información y comunicación de masas. Al mismo tiempo comenta que "el antecedente más notable" de la imagen en prensa en nuestro país es *El Diario Mercantil de Valencia,* en 1852, que ilustra sus páginas con un daguerrotipo obtenido por Pascual Pérez Rodríguez. Así como el nombre de J. Laurent, uno de los primeros testigos de la fotografía de prensa, en 1860, la reina Isabel II le nombró fotógrafo de cámara y tam-

bién publicó retratos de los personajes más notorios entre otras imágenes que conforman el archivo visual español más importante de la época[119].

Saiz (1999, p. 179) destaca que *La Vanguardia* implanta el fotograbado en 1910 introduciendo además algunos grabados. Además, continúa explicando que sólo excepcionalmente se publican fotografías directas en la prensa diaria y aun en las revistas predomina a principios de siglo el grabado. Utilizando dibujos a partir de fotos como, por ejemplo, los que efectuó en *Heraldo de Madrid* en 1902 por la jura del Rey.

Hasta que el 31 de mayo de 1906 se incluye una noticia a toda plana del atentado de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia. Tras el enlace matrimonial, tomada por Eugenio Mesonero Romanos. Como recoge Ayala (2015), los fotógrafos de *ABC*, tras revelar, se percatan que no había ninguna fotografía del atentado. Ante esa circunstancia Torcuato Luca de Tena recibe a un estudiante de medicina de diecisiete años que dice haber fotografiado la comitiva Real desde un balcón de una casa en la calle Mayor. Esto supone la primera gran exclusiva gráfica de la prensa en España y que se publicó en la prensa universal. A partir de fotografías como esta, los reporteros empiezan a ser conscientes de la importancia de su trabajo y cada uno va a aportar su visión con la que buscar los instantes decisivos de forma voluntaria y las escenas en las que la intuición prevalezca sobre lo fortuito, señala Pantoja Chaves (2007). Y es que los diarios no van a introducir la fotografía de una manera generalizada y cotidiana hasta 1930 después de la Exposición Universal de Barcelona y los reporteros gráficos no estaban en plantilla, se contrataban *ex profeso* o eran ellos los que ofrecían sus trabajos a las redacciones al actuar como *freelance*.

[119] https://www.cultura.gob.es/actualidad/2021/03/210302-catalogo-jean-laurent-en-linea.html

FIGURA 67. *QR de la fotografía de Mesonero Romanos.*

Fuente: Biblioteca digital Memoria de Madrid[120]

El caso más llamativo es el legado del estudio Alfonso que, según un artículo de la Universidad Complutense[121], "constituye una crónica visual de la España de la primera mitad del siglo XX, que abarca desde los acontecimientos políticos de la época, como la guerra del Rif, la proclamación de la Segunda República o la Guerra Civil, hasta las escenas más costumbristas". También este texto pone en evidencia que, pese a existir el acuerdo de que la ya vista agencia Magnum es la "responsable de elevar el fotorreportaje, en España existía un precedente importante: la firma fotográfica Alfonso.

Creada en 1915 como agencia de información gráfica de prensa, es la pionera del fotoperiodismo. Alfonso Sánchez García (1880-Madrid, 1953) vivió en Madrid desde su infancia, trabajó para *El Imparcial* y fue director de la sección fotográfica *El Gráfico*. En 1910 abrió un estudio en la calle Fuencarral, y en 1918 empezó a trabajar con su hijo mayor, Alfonso Sánchez Portela (1902 - 1990), conocido como Alfonsito. Al inicio de la Guerra Civil, en 1936, fueron confiscados sus estudios y condenados al ostracismo profesional por su significación y colaboración con la prensa republicana, aunque, después se centró en el retrato de estudio incluyendo, también, a los mismos artífices de esa condena. Su labor más importante como fotoperiodista la desarrolló en el frente de Madrid y la batalla de Teruel, aunque estuvo en muchas más zonas como Guadalajara o Toledo.

[120] En https://cutt.ly/DruLfFH1

[121] Fuente: https://www.ucm.es/periodismo-comunicacion-global/textos/430791

FIGURA 68. *QR de la Galería de imágenes de Alfonso Sánchez Portela, 1902 – 1990.*

Fuente: Museo Reina Sofía[122].

Como recogen Parras y Cela (2014, p. 117), "lo más interesante es que supo captar no solo los frentes de batalla y los combates desde las trincheras, sino también la cotidianeidad de la guerra, la vida diaria de la población civil (…) demostrando la supervivencia del ser humano ante situaciones límites". Por todo ello, el impacto internacional y la atención que la Guerra Civil llegó a los principales medios gráficos internacionales. Así, de este proceso que ya se ha narrado, se desarrolla el carácter ejemplar y premonitorio del conflicto español cautivó a muchos corresponsales de guerra extranjeros (Saldívar Chávez y de los Santos, 2022, p. 114) y fue el inicio de la leyenda de Capa, Taro y Chim y también fotógrafos españoles como Agustí Centelles y los Hermanos Mayo. Asimismo, se recoge el nombre de Gerardo Contreras que trabajó desde los 14 años como informador gráfico, oficio al que dedicó toda su vida en el Madrid de la posguerra y del franquismo.

La Dictadura, que se mantuvo en España hasta 1975, se inició con situaciones de pobreza, donde los fotógrafos carecían de material adecuado como papeles sensibles, de negativos o cámaras. Ante esta situación muchos optaron por recurrir a procedimientos arcaicos como placas de cristal con la que fotografiar a gente anónima, como Luís Escobar, Antonio Avilés, José Marsal, Pedro Manchón o Rufino. Todo ello se recoge desde el artículo de Martínez Rivas (2009) quien, también, señala que el régimen dictatorial no permitía la innovación artística y

[122] Disponible en https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/sanchez-portela-alfonso

que, en 1949, el 90% de los fotógrafos eran retratistas, en lo que se detiene en profesionales como Jalón Ángel o Gyenes. Martínez Rivas (2009, pp. 13-14) estima que la década de los 70 "fue la más brillante del fotoperiodismo español desde los años de la República".

En ella los y las fotógrafos/as de prensa aportaron un estilo renovado tras la censura. La realidad sociológica fue postergada por Carlos Corcho, Paco Elvira o Eduardo Rodríguez entre otros. Hasta que, en los 80 la nueva situación socio-política que marca el inicio de la fotografía pensada y elaborada. En esta etapa, Romero y Lorna (2024) destacan en su obra dedicada a la Transición momentos como las fotografías de Anna Turbau y su testimonio de las mujeres en las movilizaciones en contra de la construcción de la Autopista del Atlántico y la práctica fotográfica feminista de Pilar Aymerich. También Marisa Flórez (León, 1948), quien comenzó a trabajar en la prensa en 1971 y llegó a ser directora gráfica de El *País.* Una de las primeras reporteras gráficas en la historia de la fotografía española y Premio Nacional de Periodismo de España en 1981[123]. Así, se exponen a continuación nombres de gran interés y se termina el capítulo con especial atención al fotoperiodismo aragonés.

Joana Biarnés[124](Terrassa, 1935-2018). Considerada la primera mujer fotoperiodista en España, sus imágenes muestran una etapa clave del siglo XX: los años del franquismo. Supo captar a una sociedad cambiante, dejando, asimismo, testimonio de catástrofes, eventos deportivos y acontecimientos sociales. Ante su cámara desfilaron: Dalí, Buñuel, Lola Flores, Rocío Durcal, Rocío Jurado, Marisol, Massiel, Joan Manuel Serrat o Los Beatles, siendo la única que llegó a fotografiar a la banda en la intimidad de su hotel, en su gira española.

Pilar Aymerich[125] (Barcelona, 1943). A partir de 1965 ejerce la fotografía en Londres (Gran Bretaña) y dispone de estudios de dirección teatral en la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual. En 1968 se establece en Barcelona como fotógrafa profesional, publicando habitualmente en las

[123] https://ccinformacion.ucm.es/marisaflorez

[124] https://www.iac.org.es/documento-usuario/618/783

[125] http://www.pilaraymerich.com/sobremi.html

revistas del país: *Serra d´Or, Destino, Triunfo, la Calle, El País, Fotogramas, Qué Leer* etc. Realiza cartelismo, cubiertas de discos, especializándose en retrato, reportaje social y teatro. Miembro del Consejo Directivo UPIFC (Unión de Profesionales de la Imagen y Fotografía de Catalunya) y premio Nacional de Fotografía 2021 Ministerio de Cultura.

Cristina García Rodero[126] (Puertollano, 1949). Premio Nacional de Fotografía en 1996, Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2005 y Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo en 2014. Su comienzo se remonta a 1973, cuando la Fundación Juan March le concedió una beca de creación artística con la que compró su primer equipo y recorrió durante un año los pueblos de España con el fin de documentar y preservar sus fiestas, ceremonias, ritos, tradiciones y formas de vida. Fruto de ese trabajo editó la serie de fotografías de *España oculta* (1989).

Santi Palacios[127] (Madrid, 1985) es un reportero gráfico independiente que se ha enfocado gran parte de su trabajo en las personas migrantes y en su procedencia, así como en la ecología humana, intereses derivados de su formación como sociólogo. Su trabajo ha recibido un *World Press Photo*, el Premio Ortega y Gasset o el Premio Nacional de Fotoperiodismo de España dos años seguidos. En 2016 formó parte del equipo nominado por Associated Press al Premio Pulitzer de Fotografía de Última Hora; y, en 2018, fue seleccionado por el Programa de Talentos 6x6 de *World Press Photo* en Europa.

Manu Brabo[128] (España, 1981) se especializa en fotografía en la Escuela de Bellas Artes de Oviedo en 2003 y comenzó su carrera como fotoperiodista independiente, en 2007, en Kosovo. Actúa como *freelance* en lugares de conflicto como Haití, Bolivia, o Kosovo y ha utilizado la fotografía para investigar la violencia entre los seres humanos y su consecuencia fotografiando para medios como el *Wall Street Journal* o *The Associated Press*, ONG como RSF o fundaciones como *The Welcome Trust*. En su carrera ha sido galardonado con numerosos premios, entre ellos el Pulitzer (2013) *Picture of the Year* en 5 ocasiones, y los *British*

126 https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/cristina-garcia-rodero-espana-oculta/

127 https://www.santipalacios.com/bio

128 https://www.manubrabo.org/

Press Awards. Su obra ha sido expuesta de forma colectiva e individual en festivales, galerías de Europa y EE. UU.

Emilio Morenatti[129] (1969, Zaragoza). Ha cubierto conflictos armados, principalmente en Medio Oriente, Afganistán, Pakistán, Irak, Norte de África y Ucrania para la agencia de noticias estadounidense The Associated Press donde actualmente dirige el departamento de fotografía en España y Portugal. Tiene un máster en Fotoperiodismo y Fotografía Documental por la Universidad de Arte de Londres y ha sido nombrado mejor fotoperiodista del año en Estados Unidos en dos ocasiones, en 2009, por *Pictures of the Year International* y, en 2010, por la *National Press Photographers Association*. Entre sus premios destacan Fotopress 2009, el Premio Godó de Fotoperiodismo, el Ortega y Gasset y el World Press Photo en dos ocasiones y el Premio Pulitzer 2021 en reportaje fotográfico.

Gervasio Sánchez (Córdoba, 1959). Es periodista desde 1984 y vive en Zaragoza desde hace 33 años. Sus trabajos se publican en *Heraldo de Aragón*, colabora con la *Cadena Ser* y la *BBC.* Dirige desde el 2001 el Seminario de Fotografía y Periodismo de Albarracín. Es autor de más de una docena de libros fotográficos. En 2009 se le concedió el Premio Nacional de Fotografía. Es enviado especial por la paz de la UNESCO desde 1998. En 2004 el gobierno de Aragón le entregó la Medalla al Mérito Profesional[130]. De especial relevancia es toda su serie de fotografías y su proyecto *Vidas Minadas*.

Judith Prat (Altorricón, Huesca, 1973) es una fotógrafa y documentalista española. Licenciada en Derecho y especializada en derechos humanos y libertades dedicada a la fotografía y el cine documental. Con especial atención a las violaciones de derechos humanos, el territorio y la memoria, y las mujeres. En sus últimos proyectos explora narrativas visuales que generan una relación entre las imágenes y el pensamiento crítico. En 2017 obtiene el Premio *Artes&Letras* de Fotografía. Ha sido

[129] https://premioluisvaltuena.org/jurado/emilio-morenatti/

[130] http://www.gervasiosanchez.com/

seleccionada para el *New York Times Portfolio Review* y recibido la Beca Leonardo de investigación en comunicación Fundación BBVA[131].

Tabla 1. Fotoperiodistas de Aragón:

Alfonso Reyes	Félix Bernad	Laura Trives
Álvaro Calvo	Francisco Jiménez	Luis Correas
Ana Palacios	Gervasio Sánchez	Luis Sol
Ángel Burbano	Guillermo Mestre	Maite Santonja
Ángel de Castro	Jaime Galindo	Marcos Cebrián
Antonio García	Javier Belver	Miguel Ángel Gracia
Aránzazu Navarro	Javier Blasco	Laura Uranga
Carlos Moncín	Javier Broto	Miguel G. García
Chus Marchador	Javier Cebollada	Oliver Duch
Cintia Sarría	Javier Escriche	Pablo Segura
Cris Aznar	Javier Romeo	Rafa Gobantes
Daniel Marcos	Jesús Antoñanzas	Ramón Comet
Daniel Pérez	José Miguel Calvo	Rogelio Allepuz
Diego Ibarra Sánchez	José Miguel Marco	Tino Gi
Esther Casas	Juan Antonio Pérez	Toni Galán
Fabián Simón	Judith Prat	Verónica Lacasa
		Víctor Ibáñez

Fuente: https://www.fotoperiodistasaragon.com/quienes-somos

[131] Disponible en https://cultura.uah.es/es/evento/Judith-Prat/

GÉNEROS Y SUBGÉNEROS DEL FOTOPERIODISMO. LA REALIDAD EXPUESTA DESDE EL FOTOPERIODISMO

> La fotografía de prensa no es únicamente un oficio. Es algo más que una carrera profesional. Es una forma de vida (Keene, 1995, p. 9).

1. INTRODUCCIÓN

El periodismo gráfico puede inducir cambios. Existen fotoperiodistas comprometidos/as que llaman constantemente la atención sobre temas sociales y humanos, como Jacob Riis, Lewis Hine o Dorothea Lange. La fotografía es el medio que engloba y participa en todo tipo de tendencias, actitudes y corrientes para dejar constancia de hechos fugaces, lo que expuesto desde Cartier-Bresson, tiene lugar en la vida cotidiana.

Como se reflexionará sobre los retos digitales, nuestro día a día, cada vez más, está cargado de información, sobreinformación y/o infoxicación, y, por ende, resulta más complicado ofrecer como fotoperiodistas espacios desde los que se pueda reflexionar de una manera moderada, sobre el papel que cumple la propia imagen como medio de información. El rápido devenir de acontecimientos sucesivos y el uso social de la fotografía, la han convertido, desde décadas atrás, en el medio de comunicación de las masas (Susperregui, 1987).

Cohabitamos en una época en que el producto visual tiene una mayor facilidad para captar la atención que el texto. Así, las noticias que ocupan un lugar preferente siempre tendrán una imagen impactante e incluso provocadora. A su vez, esta imagen irá resaltada con titulares y, a ser posible, contará con el refuerzo visual del color. La imagen periodística es clave para cumplir los objetivos del cuarto poder como atraer la atención del lector o hacer entender la información que se está transmitiendo (Moreno, 2014). De todo ello, partimos con la siguiente premisa: La imagen gobierna el mundo comunicativo. De ahí que, como

se verá y se ha expuesto de forma histórica, algunos y algunas periodistas y otros muchos/as amantes de la fotografía se han especializado en la profesión del fotoperiodismo y en sus géneros.

2. ¿QUÉ ES LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA, EL FOTOPERIODISMO?

La fotografía profesional es una disciplina con numerosas vertientes. Al detenernos en el periodismo gráfico, es preciso reincidir en la idea de que se concentra en narrar historias por medio de las imágenes[132], proyectar las emociones del momento, así como lograr concienciar sobre un tema en específico desde un género. Todo esto debe hacerse desde una mirada objetiva e imparcial, como bien lo sugiere su carácter periodístico, para el cual se necesita un gran manejo del trabajo de campo, lo que se diferencia de la fotografía documental.

La primera está ligada estrechamente con el factor de la noticia, se concentra en la inmediatez para difundir acontecimientos actuales y de interés común. La fórmula es estar en el lugar justo y en el momento adecuado, para capturar una imagen única que retrate lo importante. Por su parte, la segunda, la documental, muestra la realidad con profundidad, con seguimiento de los protagonistas. Ambos tipos se concentran en las mismas temáticas, pero con diferentes abordajes. Para ello, se detallan las características generales de la fotografía periodística[133]:

1. Actualidad. El fotoperiodismo debe enfocarse en sucesos y hechos relevantes. El factor de temporalidad es muy importante en su ejecución.
2. Objetividad. Como defiende el periodismo, el/la fotógrafo/a debe mostrar la realidad tal cual acontece, deberá dejar los juicios de valor y las opiniones o desarrollarlos desde los géneros de este tipo.

[132] Extraído de https://toomanyflash.com/fotografia-periodistica-fotoperiodismo/

[133] Fuentes de información https://www.blogdelfotografo.com/fotoperiodismo/ y https://universidadeuropea.com/blog/que-es-fotoperiodismo/

3. El propósito informativo o de opinión condiciona la forma de trabajar a través de las modalidades de fotoperiodismo y sus múltiples objetivos.
4. Narrativa. De forma habitual el reportaje fotográfico se compone de varias tomas fotográficas que van narrando el hecho ocurrido y que deben generar un hilo discursivo que haga conexión con el espectador.
5. Estética. Se debe encontrar el perfecto equilibrio entre la parte artística y la narración para lograr una composición armónica e impactante.
6. Interpretación y estilo. La mirada del que inmortaliza con una cámara fotográfica condiciona lo que se ve a través de ella. Puede dar tantos matices como ángulos existen para tomar la instantánea.
7. La técnica es fundamental. Es preciso conocer las distintas opciones de encuadre, optimizar el uso de la luz en cada momento y buscar la mejor expresividad desde la composición, tal y como se ha estudiado.
8. El entorno de la noticia. Para obtener el mejor producto final, es recomendable llegar con anticipación al lugar en el que van a transcurrir los hechos. Para encontrar el mejor ángulo de visión, captar distintas secuencias e identificar a tiempo posibles inconvenientes.
9. La capacidad de atención. Es preciso ser consciente de lo que sucede para captar cualquier mínimo detalle que pueda dar pie a una nueva información.
10. La importancia de una edición limitada. Antes de mostrarlas al gran público se puede editar sin condicionar lo que se va a transmitir.
11. El compañerismo en el sector. Por encima de la constante competición por conseguir la mejor fotografía y lograr que se publique, prima el apoyo a los y las compañeros/as. Nunca se sabe cuándo puede necesitar material de otro fotoperiodista, la empatía es una de nuestras herramientas.

Tras ello, se aporta la definición de fotoperiodista:

Es un/una profesional que investiga y toma sus imágenes con el propósito de dar a conocer una historia con criterio periodístico[134] y que ayude a comprender acontecimientos, añade Doménech (2005, p. 56), al ser un "experto en información que aporta un valor añadido al texto noticiado". Busca lograr, desde su toma fotográfica, una lectura más allá de la mera imagen, son capaces de ver más allá de lo cotidiano.

> Los y las fotoperiodistas deben tener una mente curiosa, un conocimiento general y amplio y una intuición especial sobre los temas que interesan a los lectores en cada momento, así como la capacidad de adivinar cuáles serán los temas que interesan la próxima semana (Keene, 1995, p. 10).

Como definición propia se parte de la palabra honestidad para determinar que la fotografía periodística cuenta una historia real a través de imágenes cuya toma hace al periodista testigo de los hechos. Apunta, ofrece algo más que lo obvio. Quiere concienciar, informar… tiene un propósito, no solo estético.

Asimismo, según Hernán (1991, pp. 225-2026), la obra periodística se diferencia de otros autores en que el principal objeto es la información, un derecho de la comunidad, necesario para lograr el bien común de la misma. El interés social de ser informados debe situarse por encima del interés particular, en este caso, del autor y de la protección de su obra. Y ese principio es válido, tanto desde el punto de vista ético como desde el legal. Para esta autora "la justificación ética es clara: el periodista, antes que a sí mismo, se debe a la comunidad"[135].

2.1. Clasificación géneros y tipos de fotografía

> En la fotografía siempre habrá géneros que buscarán representar los hechos y documentar eventos, personas y situaciones que pasarán a la posteridad como documentos históricos (Torres-Mestey y Do Montes, 2024, p. 135).

[134] Fuente: https://emarkc.com/fotoperiodista-caracteristicas/

[135] Fuente: https://fundaciongabo.org/es/consultorio-etico/consulta/1574

Los géneros son estructuras formales establecidas con cierta estabilidad para poder ser comprendidas y que facilitan la organización coherente de los diferentes tipos de discursos periodísticos[136]. En la tesis (Gascón-Vera, 2022, p. 23) se recoge la postura de Casasús (1991, p. 88) quien afirma que "se transforman y evolucionan, pero no se puede afirmar que hayan desaparecido" y reniega de la posición de debate que "niega sin más su vigencia". De ahí, que se comparta esa visión y se añade la idea de que se sigue usando década tras década.

Para Marta-Lazo (2012, p. 25), "los géneros sirven para establecer diferentes taxonomías en función de la disciplina en la que se integren", también en una actualidad donde, tanto periodísticos como los audiovisuales, siguen "renovándose y experimentando desde la hibridación" (Gascón-Vera, 2022, p. 26). Según Claro León (2005), se distinguen por la predominancia de alguno de los tres criterios siguientes:

– Propósito informativo. La fotografía informativa es la más común y dispone de dos corrientes definidas, la de la fotonoticia y la del fotorreportaje. Los tipos de discurso son: exposición, descripción y narración.

– Propósito de opinión. Suele presentarse el punto de vista parcial del fotógrafo/a, pero esto tiene como fin una narrativa compleja de la realidad. Se trata del gran reportaje y del ensayo fotoperiodístico

– Género híbrido. Se componen de la mezcla de varias corrientes de fotografía periodística y su uso es a tenor de la discreción del fotógrafo/a con uno o varios tipos discursivos: Se subdivide en retrato y columna fotoperiodística.

2.1.1. Fotonoticia y trasfondo de la noticia

Se define como la narrativa visual de un acontecimiento único y relevante con un desenlace definido o *clímax* informativo (Claro León, 2005). Generalmente se compone de una sola foto, pero puede darse el caso que se presente una secuencia. Dado que existen determinados sucesos que solo pueden comprenderse cuando se muestran en distintos instantes de tiempo. En estos casos puede ser propicia la utilización de

[136] Disponible en https://toomanyflash.com/fotografia-periodistica-fotoperiodismo/

más de una foto, aunque prima el hecho de que sean pocas, para favorecer el impacto sobre la saturación. Para Kobré (2006, p. 68), dar trasfondo significa "explicar cuál es la causa de la historia que se ha convertido en noticia". Es decir, analizarla desde la "perspectiva psicológica, sociológica y económica".

Como relata García Gómez (2015, p. 102), tras la guerra de Vietnam y con el surgimiento primeros tabloides, la fotonoticia se impone en la información de actualidad, desde "la competición" los reporteros gráficos buscan el *scoop* o exclusiva periodística (Trinidad Sánchez, 2015, P. 6) que vender en exclusiva; pero no todos los días sucede.

Así, la fotonoticia nace a finales del siglo XX como una herramienta para representar la realidad, lo que permite ilustrar los hechos de manera empírica, determina Solivellas (2020) y añade que se caracteriza por impacto mediático.

Una notoriedad que le permite circular por sí misma, captar la atención del lector. Gracias, primero, a que las agencias diversificaron los campos de trabajo al color y a la prensa del corazón, después con los periódicos digitales y de redes sociales como Twitter o Instagram hasta llegar a obtener imágenes de cierta calidad de las emisiones televisivas para publicar como fotonoticias.

La fotonoticia "es una instantánea que recoge la acción inmediata de un acontecimiento, el retrato de un personaje de actualidad…", que ilustra, comenta o acompaña una noticia o que la protagoniza por completo, ya que tiene validez informativa por sí misma, considera García Gómez, (2015, p. 102).

Por otro lado, para el futuro de este género, se apuesta por dar trasfondo a la noticia, es decir, explicar cuál es la causa de la historia que se ha convertido en noticia. Esto supone analizar la imagen informativa desde la perspectiva (Bobo Márquez, 2010) psicológica, sociológica y económica al mismo tiempo que puede ser narrativa:

– Fotografía de relato: acompaña a una noticia.
– Fotografía de archivo: ayuda a comprender, pero no es exacta.

La fotonoticia son los ojos ante la realidad, es un testigo de lo ocurrido, sin ella no hay noticia y sus requisitos son la sangre fría y la oportunidad, y, sobre todo presencia; mientras que para el reportaje necesita personalidad, estilo de autor y comentario.

2.1.2. Fotorreportajes: relatar historias mediante imágenes

"Se construye una historia a través de una secuencia de imágenes. Previamente es necesario realizar una investigación y planificación que nos permita abordar una temática", definen Ahmed y Bermúdez (s.f., p. 1) y añaden que este tipo de foto se denomina "historia fotográfica", porque cada una representa momentos y/o escenas que dan cuenta del relato en sus diferentes modalidades.

Fotorreportaje corto: es eminentemente narrativo en su discurso simbólico, se entremezcla con esta forma narrativa y la descriptiva (Claro León, 2005) para relatar progresivamente, con fotografías periodísticas significativas, la complejidad de los fenómenos sociales de actualidad vinculados a la información diaria (Fernanz et al., 2015). Como continúan, suele centrarse en acontecimientos puntuales, normalmente sucesos, y suele requerir una pequeña cantidad de fotografías.

El fotorreportaje corto requiere de una planeación mínima, su tiempo de entrega es casi inmediato y se desarrolla en conjuntos de 4 a 10 fotografías, aproximadamente. También puede documentar un evento o acontecimiento de mayor duración, como una sesión de índole política o deportiva que, debido a su cobertura online su cantidad es más laxa. Al igual que un evento en directo, las propias necesidades informativas obligan al continuo tratamiento y al envío de material fotográfico para actualizar según el devenir de los acontecimientos[137].

Fotorreportaje profundo o gran reportaje. Se caracteriza por un discurso narrativo de forma descriptiva y expositiva, dado que este tipo de reportaje permite la interpretación del/de la fotógrafo/a en su rol de observador, tal y como apunta (Claro León, 2005).

[137] Fuente de información: https://universidadeuropea.com/blog/que-es-fotoperiodismo/

Como se ha avanzado, es necesario tener un conocimiento profundo del fenómeno que se va a documentar, para lo que se prevé elaborar un esquema de trabajo para su seguimiento a través del tiempo[138]. Se trata de una planeación previa para abordar de manera crítica, detallada y en profundidad asuntos y/o problemas no necesariamente informativos, sino de tipo estructural: antropológicos, sociológicos, económicos, culturales, ambientales, etc. (Claro León, 2005).

El número de fotografías requeridas en este género fotoperiodístico es regularmente amplio y depende de las necesidades discursivas de cada fotoperiodista (Fernanz et al., 2015). Todo fotorreportaje, según Bustos (s.f.), debe estar compuesto por los siguientes elementos: un título, que debe ser preciso y breve, llamando la atención del lector/espectador; tras el que se incorpora un texto principal que anticipa la explicación del tema a partir del cual se despliegan las imágenes como narración visual. El conjunto de fotografías, habitualmente cuatro o más fotos en el corto y más de ocho en el largo, deben componerse a partir de distintos planos que se acompañan de una serie de epígrafes de extensión variable para aclarar, comentar o aportar datos de interés. Asimismo, este último autor, expone una serie de tipologías:

- Política, deportes, economía, basado en hechos recientes. También en asuntos de interés permanente vistos con un nuevo ángulo, un hecho novedoso que revive un asunto.
- De denuncia social, de justicia... Las imágenes encierran un impacto importante que busca llamar la atención de los lectores.
- De archivo. Utiliza fotos de acontecimientos ocurridos en el pasado, a veces combinadas con otras de actualidad que ayudan a recordar o a modo de semblanza en el caso de fotorreportajes biográficos.
- Espectaculares. Se procura resaltar el lado llamativo de sucesos, de desastres naturales, de gestas o hitos históricos.
- Costumbristas. Son muy utilizados en los suplementos dominicales. Son hechos que se repiten en torno a determinadas tradiciones de un pueblo, supervivencia de oficios artesanales o aspectos folklóricos.

[138] Información extraída de https://toomanyflash.com/fotografia-periodistica-fotoperiodismo/

Los reportajes cuentan con una narración y las imágenes deben acompañar a este texto al tiempo que ilustran de manera estética lo que se está contando. En función del tipo de reportaje los fotoperiodistas buscan:

– Documentar modos de vida.
– Explorar temas en profundidad.
– Expresar un punto de vista o mostrar diferentes visiones de un suceso/situación.

Mostrar un modo de vida, cómo vive un pueblo, cómo cambia una zona urbana… Para Kobré (2004, p. 63), los ingredientes para una cobertura en profundidad son: temas importantes, tiempo y fuerza gracias a su publicación. Asimismo, este autor también se refiere al hecho de que "una historia conduce a otra". En cuanto a su presentación narrativa, todo ensayo, reportaje o narración tiene la misma estructura:

– Presentación / planteamiento / problema.
– Nudo / desarrollo.
– Desenlace / solución.

Tabla 2. Diferencias entre narración fotográfica-colección de fotografías.

Narración fotográfica	Colección de fotografías
Tiene un objetivo. Cohesión narrativa. Tienen una temática que apoya al objetivo. Demuestran/apoyan al tema propuesto o hecho dado. El título demuestra que hay un enfoque claro.	No tienen un objetivo más allá de la reunión de imágenes. No hay una lectura profunda. No se persigue demostrar nada.

Fuente: Elaboración propia

Solo el problema: no es narrativa, solo la solución: no es narrativa. Se necesita el desarrollo para la narrativa, es decir, la acción. Tras ello sumamos las ideas de que "los problemas muchas veces no tienen solución" y que "el problema ha de ser visual y no solo interno" (Kobré, 2006, p. 147). Por otro lado, puede desarrollarse desde una estructura que se asemeje a la cinematográfica:

– Acto primero. Presentación del hecho y de su contexto.
– Acto segundo. Problemas / especificidades del hecho.
– Acto tercero. Desarrollo, final o solución del hecho.

– Cuarto, conclusión. Cambio de la tendencia, cumplimiento de la estadística y corroboración del objetivo del reportaje.

Como consejos para realizar un buen reportaje narrativo, Ahmed y Bermúdez /s.f., p. 1) aseveran que hay que seguir el curso de la historia de forma natural dejando espacio al cambio imprevisto. También buscan que el lector participe en la historia, sin olvidar cuestiones técnicas como preparar el equipo o la composición de la imagen. En el caso de recurrir a imágenes de archivo, recomiendan no abusar y elegir entre una y dos imágenes de archivo para una secuencia de cinco fotografías. Sobre el texto. El título debe anclar la información que va a contar el reportaje, después se aconseja escribir epígrafes cortos y que sean significativos para el relato y su orden. No redundar, ya que como indica el refrán "una imagen vale más que mil palabras". Es decir, en otras palabras, no es conveniente repetir lo que ya va a expresar la imagen.

En el caso de Kobré (2006, pp. 142 y 143), este autor asegura que la narración se diferencia de una colección en que la primera tiene una temática y además del título precedente, apuesta por buscar la actualidad y las historias humanas desde lo conocido. Para ello pone de ejemplo lo ya estudiado y conocido popularmente desde referentes como las revistas *People*, *Time* o *Vanity Fair*. Llevarlo a nuestro terreno "a lo poco conocido pero representativo" unido a una "consistencia visual". Con la finalidad última de enriquecer la mirada (Hernández Barroso, 2017), puesto que es importante observar fotografías de prensa, fotorreportajes y practicar su lectura.

En esencia un fotorreportaje es una narración que debe contener los aspectos básicos del periodismo. Esta ilustración está basada en la teoría de las *5 Ws* (López del Ramo y Humanes, 2024): "*What* (qué), *who* (quién), *why* (cómo), *when* (cuándo), *where* (dónde)". Generalmente, se inicia con una imagen que resume bien el tema, no suele ser la primera ni la última que se tomó, puesto que la secuencia dependerá de cómo ha sido la evolución, se necesita una acción para desarrollar la narrativa, hasta llegar al desenlace y se finaliza con el desenlace definitivo. De forma general no se conoce al iniciar el proyecto, excepto en

hechos conocidos. Asimismo, para comprimir el tiempo hay varias opciones:

– Solución clara y rápida planificada con anterioridad. Por ejemplo, elecciones, competición deportiva, examen…

– Solución parcial. Puede ser establecer un momento dado como un final: el fin de la operación, volver al trabajo...

– Archivo. Concluir con la introducción de imágenes de archivo del lugar o persona para comparar cómo era antes.

– Diferentes fases. Al hablar de un hecho muy dilatado en el tiempo se toman muestras de diferentes personas o momentos.

Para lograr esa narrativa en los fotorreportajes los pasos a seguir pueden ser los sucesivos:

1. Buscar toda la información. Investigación, trabajo y paciencia. Saber cómo enfocar la historia y especializarse en una temática concreta y sus novedades.
2. Realizar llamadas y concertar entrevistas para hablar con cada una de las personas que necesitamos. A menudo no se toman imágenes de estas primeras entrevistas, sirven para centrar el tema.
3. Ir apuntando todas las historias alternativas que vayan surgiendo, el reportaje puede dar un cambio con una de ellas o servirnos para continuar o volver a hablar con las fuentes iniciales por si han surgido nuevos datos.
4. Documentación como clave. No se pretende dar una opinión personal sobre un hecho. Se debe mostrar a los lectores algo especial, interesante, relevante humana o socialmente, extraordinario por su naturaleza... Documentar un lugar, un país, una religión, una ciudad, un barrio, una calle, un edificio. La mayoría de las veces no se incluyen opiniones, sino una serie de observaciones permitiendo al lector juzgar por sí mismo.
5. Tras tomar las fotografías podemos guardar el material hasta que acabemos el reportaje o ir enseñándoselo al editor. Podemos escribir nosotros mismos el tema o bien trabajar con otro periodista o escritor.

Este proceso puede tener diferentes fuentes de financiación, la publicación se encarga y paga los gastos, a través de becas y ayudas, premios o la financiación propia del fotoperiodista.

2.1.3. Ensayo periodístico

Es la modalidad más subjetiva de la fotografía periodística, se caracteriza por la libertad creativa e interpretativa, la cual afectará directamente la composición y mensaje proyectado en las fotografías[139]. En ese caso, el interés proviene de la propia mirada del fotoperiodista que retrata lo que está sucediendo en ámbitos desde el sociólogo al cultural.

Las instantáneas describen lo que el ojo del fotoperiodista quiere narrar y el relato se articula desde una historia, escrita a través del seguimiento del proceso social desde etapas y momentos relevantes. De esta manera, cada fotografía que conforma el ensayo fotoperiodístico podrá leerse como un texto visual autónomo y, por tanto, el número de fotografías utilizadas es variable (Claro León, 2005).

Los ensayos fotográficos han sido un pilar del periodismo durante décadas y abarcan muchos enfoques desde el paisaje y el documental hasta el retrato y las bellas artes. Ya estamos familiarizados con "La Gran Depresión" de Dorothea Lange o más contemporáneos como el creado por David Wells sobre la relación entre israelíes y palestinos. Los tipos principales son[140]:

- Temático. Se crean en torno a una idea o un asunto. Pueden abarcar desde la fotografía callejera a una historia más amplia con espacio para la interpretación.
- Narrativo: siguen una línea argumental y, por lo general, son mucho más específicos. Documentales, de bellas artes, conceptuales… Son los que se centran en una historia de principio a fin.
- Editoriales. Pretenden expresar una opinión basada en el estudio del hecho.

---

139 Información de https://toomanyflash.com/fotografia-periodistica-fotoperiodismo/

140 Documentado desde https://proedu.com/blogs/news/how-to-build-a-photography-story-with-a-photo-essay

Por tanto, los grandes ensayos fotográficos han de tratar cosas de la gente: dilemas humanos, desafíos humanos, sufrimiento humano. Una frase que se atribuye a Maitland Edey. Ante la pregunta de ¿cuál es el tema más importante?, Cartier Bresson (2022, p. 10) responde que es "el hombre y su vida, tan breve, tan frágil, tan amenazada". Asegura que él se ocupaba de "lo más urgente", sin separar al humano de su entorno. Todos los ensayos fotográficos comienzan con un tema o idea que el fotógrafo/a quiere explorar, transmitir o comprender[141].

Una vez que él o la fotoperiodista lo sabe puede abarcar mucho tiempo, como el estudio de un grupo de personas o un entorno, o puede completarse en un corto plazo, como un ensayo de estilo. Para ello puede escoger temas poco conocidos pero interesantes, representativos o que muestren una tendencia. En este sentido, se pone de ejemplo la web https://www.unicef.org/es/ensayos-fotograficos

Asimismo, se traslada el caso de W. Eugene Smith. El fotoperiodista estadounidense más importante en el desarrollo del ensayo fotográfico editorial, al abordar el destino más frecuente del ser humano, el dolor, la tristeza, la soledad o el desamparo. Buscaba la imagen perfecta y a veces "manipulaba" en el cuarto oscuro sus fotos para buscar una forma aún más real. Sin ser contrario, la búsqueda desde la honestidad, como una prolongación de su propio ser, le condujo al imposible de la objetividad plena. Esta imposibilidad de llegar a la verdad de las cosas le hizo ser infeliz[142] y llegó a que le tacharan de "problemático". "La primera palabra que eliminaría de los anales del periodismo es la palabra objetivo", se le atribuye como declaración, puesto que Smith era, ante todo, un periodista y no ocultaba su enfoque decididamente subjetivo[143]. Según sus palabras, en 1974:

> La fotografía es, en el mejor de los casos, una voz pequeña, pero a veces –sólo a veces– una fotografía o un grupo de ellas pueden atraer nuestros

141 https://oscarenfotos.com/2015/03/07/el-foto-ensayo-tema-sujeto-y-narrativa/

142 Fuente https://www.photomuseum.es/index.php/eu/component/k2/item/1594-eugene-smith

143 Atribuido desde https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/w-eugene-smith-minamata-warning-to-the-world/

> sentidos hacia la conciencia. Mucho depende del observador; en algunos casos, las fotografías pueden evocar suficiente emoción como para ser un catalizador del pensamiento.

Tal y como determinan Lemagny y Rouillé (1988, p. 169), se obstinaba por controlar las fotografías "de principio a fin", sin permitir ninguna intervención, estas y otras intransigencias llevan al límite "las contradicciones del reportaje clásico" (p. 170). Así, para publicar "*Country doctor*" (1948), Smith pasó 23 días en Kremmling, Colorado, haciendo una crónica de los desafíos diarios que enfrentaba un infatigable Dr. Ceriani, el único médico en aproximadamente 400 millas (Cosgrove, s.f.).

Se desarrolla una narrativa de introducción, nudo y desenlace abierto con tres microhistorias[144], las cuales están dotadas de un realismo y un dinamismo que permanecen intactos (Colorado, 2017). Además, tuvo un gran impacto al cautivar a los millones de lectores de la revista *Life* en un momento de posguerra, sin otros medios de difusión. Otros de sus trabajos fueron "*Spanish Village*" que comienza con una niña tomando la primera comunión y acaba con el velatorio de un hombre que acaba de morir y "*Nurse Midwife*".

FIGURA 69 y 70. QRs del ensayo fotográfico "*Country Doctor*".

Fuente: *Life*[145] y Magnum Photos[146]

[144] Citado desde https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/w-eugene-smith-vida-obra-biografia/

[145] En https://www.life.com/history/w-eugene-smiths-landmark-photo-essay-country-doctor/

[146] En https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/w-eugene-smith-country-doctor/

"Minamata" fue su el nombre de su último gran ensayo. En 1971 el editor de *Life* le convenció para que viajase a esta ciudad pesquera del sur de Japón cuyos habitantes habían sido envenenados por una empresa química que arrojaba metilo de mercurio sin control en el mar, por lo que sufrieron graves malformaciones.

FIGURA 71. QR del ensayo de W. Eugene de Minamata, Japón en 1972.

Fuente: Magnum Photos[147]

Lo que iban a ser tres meses de proyecto se convirtieron en tres años (1971-1974) junto con su segunda mujer Aileen Mioko Smith[148.] publicó en la revista semanal[149] bajo el título "*Death-Flow From a Pipe"* (La muerte que fluye de una tubería) el 2 de junio de 1972 (Emi, 2019). Asimismo, provocó investigaciones posteriores como la de *The New York Times*[150]. Aquellas desde las que el mundo entero conoció la tragedia y los enfermos, más de 17.000, emprendieron su lucha para que el gobierno japonés reconociese la enfermedad de Minamata 1 de mayo de 1956. Como relatan desde Magnum[151], Smith era obsesivo en la búsqueda de su visión. Smith vio el trabajo como una "advertencia al mundo" y, en última instancia, arriesgó su vida para dar voz a las víctimas.

---

147 Puede consultarse en https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/w-eugene-smith-minamata-warning-to-the-world/

148 Fuente: https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/w-eugene-smith-vida-obra-biografia/

149 En: https://www.slightly-out-of-focus.com/product-page/w-eugene-smith-minamata-life-2nd-june-1972

150 Consultar https://www.nytimes.com/1997/08/03/weekinreview/the-end-of-a-tragedy-in-pictures.html

151 Información extraída de https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/w-eugene-smith-minamata-warning-to-the-world/

2.1.4. Retrato periodístico

Se enfoca en los principales protagonistas de los acontecimientos relevantes. Pueden ser retratos en el momento de la noticia o producidos con previa planificación, es decir, ser espontáneos, un retrato honesto y creíble; o un posado, según los gestos y la iluminación (Claro León, 2005).

FIGURA 72. *QR del retrato de Sharbat Gula.*

Fuente: Nat Geo Image Collection

Al mismo tiempo, "puede enfatizar alguna peculiaridad de los personajes fotografiados, o bien hacer hincapié en la atmósfera simbólica y/o contexto social que los rodea" (Fernanz et al., 2015). Su función es reproducir el aspecto físico y emocional, huir de una imagen plana, en pro de transmitir rasgos de la personalidad o un estado de ánimo. Steve McCurry es el autor del icónico retrato "*The afghan girl"*, realizado a una niña de 12 años en un campo de refugiados de Pakistán y que volvió a retratar 17 años después. Se convirtió en un ícono cuando apareció en la portada de junio de 1985 en la revista *The National Geographic*.

Al trabajar con las personas debemos interactuar con los sujetos, conocerlos, saber por qué es noticia… Para obtener un buen retrato es necesario procurar que la persona se relaje: mirar a los ojos, favorecer la naturalidad y medir bien el tiempo. Asimismo, debemos trabajar las especificidades, reflexionar sobre la personalidad si es tímido/a, extrovertido/a; sus inquietudes, circunstancias y su profesión para tener un control de la escena. Un paso más allá es conseguir la introspección psicológica. Y, sobre ello, nos detenemos en Annie Leibovitz, una fotógrafa

estadounidense que fue la primera mujer en exponer su obra en la Galería Nacional de Retratos de Washington DC y la fotógrafa mejor pagada del mundo.

FIGURA 73. *QR del perfil de esta fotógrafa en Instagram.*

ANNIELEIBOVITZ

Fuente: Instagram

Ha trabajado para revistas como *Vanity Fair*, *Rolling Stone* y *Vogue*. Recientemente, ha efectuado dos retratos a los Reyes de España. Y, según Kobré (2006, p. 113), es la referente a la hora de realizar retratos psicológicos ya que "no le interesa mostrar detalles de la vida del personaje ni de su entorno (…) ella se imagina el aspecto que tendría que tener la fotografía y entonces lo crea".

2.1.5. Columna fotoperiodística y subgéneros

Es una de las corrientes menos conocidas del fotoperiodismo (Claro León, 2005) y es el género periodístico que de forma más clara manifiesta el YO (Casals, 2000). Se asemeja a la estructura de una columna editorial y su temática puede ser tanto de noticias como como interpretativa, a través de la opinión de su autor/a. En algunos casos se suelen publicar columnas con distintas opiniones sobre un mismo tema para poner a disposición diversos puntos de vista en torno a un tema[152] o ser columnas de autor o sobre un asunto en particular (Pérez y Gardey, 2021).

Los temas suelen ofrecer un foco de interés en lo social, lo político y lo económico; pero su fotografía no es determinante para clasificar una

[152] Algunas ideas de https://www.webcolegios.com/file/142ed4.pdf y https://prezi.com/vrssvfxevqy0/columna-periodistica/

columna como analítica o personal. Lo mismo ocurre en otras opciones, por ejemplo, al ilustrar las encuestas o sondeos de opinión, asi como las reseñas de obras o de exposiciones. La más habitual es la foto ilustración, la que se diferencia por estar generada *ex profeso* para ilustrar un tema. Puede ser una manipulación sobre una imagen o una ilustración generada desde varias fotos.

La imaginación es la que manda y existen numerosos ejemplos de resoluciones muy estéticas. Un ejemplo que mezcla arte desde la ilustración y la fotografía es la revista *Time* y sus portadas. Para finalizar, como termina (Claro León, 2005), hay que precisar que estos géneros "nunca son homogéneos, conviven, se fusionan, se entremezclan, según la finalidad comunicativa de cada autor para elaborar su propuesta visual". Para su comprensión se explora este ejemplo:

– Fotonoticia: llegada de inmigrantes procedentes del reparto anunciado por el Gobierno de España a la delegación de Gobierno de Huesca. Hecho periodístico.

– Reportaje corto: dónde van a dormir, comer, vivir… una descripción previa o, después, su llegada al centro. Qué más podemos saber sobre ese hecho.

– Reportaje largo: cómo ha sido ese centro en un año, la primera semana, cómo se han integrado, cómo es la inmigración en la comarca… Qué y quiénes. Respuesta e investigación a una pregunta periodística.

– Ensayo: la inmigración desde la mirada del más mayor del pueblo, su integración social en el colegio, en el médico de la localidad... La mirada, cada foto es una unidad narrativa de interpretación social.

3. ELEMENTOS FUNDAMENTALES CON LOS QUE DEBE CONTAR UNA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

La fotografía de prensa no es más simple que el texto escrito, puede tener un discurso abstracto y subjetivo. Tiene autonomía propia y es especialmente útil en ciertos procesos de identificación, ya que tanto la

foto como el texto se apoyan en procesos cognitivos, representativos para el lector, a través de dos funciones:

– Relevo. Texto e imagen se completan. Cuando texto e imagen son entendidas como unidades indivisibles funcionan a pleno rendimiento
– Anclaje. Centra y concreta las posibilidades y significativas de la imagen. Para evitar la polisemia, advertida por Barthes (1977) para quien las palabras pueden anclar o restringir el significado de las imágenes estáticas.

Como estudian Echevarri y Díez (2013, p. 88), la teoría semiótica y la teoría de la comunicación describen a la imagen fotográfica como "objeto polisémico capaz de comunicar múltiples significados y que, a su vez, no es el reflejo perfecto de la realidad, sino que está mediatizada por el punto de vista del fotógrafo".

Por eso es esencial el pie de foto, ya que puede limitar dicha polisemia. "Muchos mediadores de las imágenes cometen el error de pensar que las fotos hablan por sí mismas y en cambio cualquier instantánea espera su explicación con un pie", expresa Doménech (2012, p. 53). Para quien, además, una foto mediocre, desde un punto de vista técnico e informativo puede convertirse en una foto más eficaz, si se le adjunta una leyenda adecuada y explicativa.

Para ello, el/la fotógrafo/a de prensa ha de tomar correctamente los datos de la información del hecho y de lo que aparece en la imagen, de su redacción depende que se puedan explicar las circunstancias cruciales para la correcta interpretación del hecho del que se nos informa. De ahí, el gran debate entre la relación texto-imagen y viceversa:

> Es un mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir, a insuflar uno o varios significados secundarios. En otras palabras, esto representa un vuelco histórico importante, la imagen ya no ilustra la palabra; es la palabra la que, estructuralmente, es parásita de la imagen (Fontcuberta, 1900, p. 174).

Además, gracias a la firma de autoría de las fotografías, según Puebla-Martínez (2022, p. 98) que aglutina 50 variables para el análisis de imágenes informativas, se puede conocer la importancia que se otorga al trabajo de ciertos profesionales, así como constatar los recursos del medio.

3.1. Pie de foto y textos fotoperiodísticos

> Debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones (Walter Benjamin, 1973, p. 82).

Magnum Photos manifiesta que, por su respeto por la fotografía tal como se hizo y se seleccionó en su momento, los pies de foto están escritos o aprobados directamente por los propios fotógrafos/as. Como avanza esta declaración de intenciones, los pies de foto o leyenda son una pieza básica en el fotoperiodismo, al salvar a las fotografías de su laxitud y polisemia. Cartier-Bresson (2003, p. 28) señala que "los pies de foto deben ser el contexto verbal de las imágenes, o pueden completar la imagen con lo que no se puede obtener a través de la cámara fotográfica".

El pie de una fotografía ha sido por tradición neutro e informativo, al otorgar una fecha, un lugar, nombres, a lo que Doménech (2012, p. 53) añade la consideración de "aséptico".

Para ello, el estilo de redacción debe de ser claro, concreto, conciso; no incluir hechos que no estén relacionados. Además de separar los hechos con puntos, no con otros signos de puntuación y disponer todos los verbos en el mismo tiempo verbal. También es preciso evitar lo obvio, no especular o dar una opinión personal. Por otro lado, si necesitamos ampliar la información desde el pie de foto, éste podrá ser más extenso con unas 15 líneas como máximo o, por el contrario, llevará un título y constará tan sólo de tres o cuatro palabras. Martínez Albertos, sobre las limitaciones propias del pie de foto, en su *Manual de Redacción Periodística* (1983) estima que, como máximo, podrá contestar a cinco preguntas (qué, dónde, cuándo, quién y por qué), pero sin especial interés en el cómo.

– ¿Qué? Las primeras palabras deben explicar el hecho. Deben captar la atención del lector con los hechos más importantes, interesantes o extraños.
– ¿Quién? Suele iniciarse con el nombre si la persona es sobradamente conocida. Nombre y edad, en su caso. Indicaciones de posición: "de izquierda a derecha", "el que lleva el gorro rojo" "el primero en la fila superior".
– ¿Cuándo y dónde? Si son necesarias para comprender la imagen.
– ¿Por qué? Depende de la extensión del artículo o la opinión del editor.

"Las fotografías comunican parte del qué y del cómo, pueden comunicar el quién, pero no suelen dejar claro el cuándo ni el dónde, ni tampoco explicitan los efectos ni los antecedentes de los hechos", así lo determina Erausquin (1995, p. 101). Por su parte, Echevarri y Díez (2013, pp. 102-103) clasifican los pies de foto según su contenido en poéticos, que son ambiguos al agregar nuevos significados y una lectura más amplia, o referenciales, que transmiten información desde la forma literal de las palabras y con oraciones enunciativas que pueden ser:

– Informativas. Incluyen datos para identificar la escena mostrada en la fotografía y las seis cuestiones básicas del periodismo.
    – Registro básico. Contestan a la pregunta: ¿quién aparece en la fotografía? Pueden informar también sobre el cargo o currículum del personaje retratado.
    – Registro adicional. Contestan a otras preguntas, por ejemplo: dónde, cuándo o cómo ocurrieron los hechos.
– Explicativas. Buscan aumentar la comprensión del lector y dar una visión más completa de la historia en la que se inserta la fotografía. Pueden ser de causa y responder a ¿por qué ocurrieron los hechos? O explicativas que registran efectos o consecuencias.

Sobre este elemento, Kobré (2004, p. 223) estima que es preciso escribir "sentencias cortas, concisas y con el menor número de palabras posible". No incluir hechos que no estén relacionados entre. Dejar hablar a la fotografía por sí misma y sin adjetivos ni adverbios como recoge desde las palabras de Hall Buell. Para este aspecto clave en la disciplina

fotoperiodística, Doménech (2004, p. 6) efectúa una la propuesta de mejora: un pie de foto explicativo y comprometido. Explicativo porque, a su juicio, "la foto es muda y depende de lo narrativo para decir, para comprender". Esto lo ejemplifica sobre cómo las estadísticas publicadas en prensa van acompañadas obligatoriamente por unos datos que nos permiten interpretar esas cifras.

Las fotografías periodísticas podrían -ésta es la propuesta- ofrecernos algún dato técnico de cómo se ha tomado: con qué óptica, con qué velocidad de obturación, con qué diafragma e incluso detalles de por qué, es decir, cuáles son las circunstancias que rodearon la toma. Todo para alcanzar una mejor interpretación y, por ende, una mayor calidad informativa de lo que vemos publicado. Todo ello es una revisión para educar en la mirada fotográfica a los/las lectores/as, a los/las espectadores/as. Y es ahí donde ancla el concepto de comprometido:

> Siempre habrá quien niegue que el público tenga que reclamar más información en el propio pie, ya que puede suponer un esfuerzo añadido a aprender unas nuevas coordenadas, un nuevo lenguaje; pero si lo llegáramos a conocer mínimamente comprenderemos mejor que supone una determinada foto con respecto a la realidad y sería más difícil encontrarnos con un público crédulo y pasivo que consume fotografías. (…) El fotoperiodista debería ser el primer profesor del público. De ahí la necesidad de un pie de foto explicativo que resuelva las incógnitas y atempere los ruidos comunicativos que pueda presentar dicha imagen informativa (Doménech-Fabregat, 2003, p. 7).

Con un aprendizaje básico entenderíamos, frente a las fotografías informativas en prensa y en su extensión digital (Caminos Marcet et al., 2006) y desarrollaríamos una actitud más escéptica y, al mismo tiempo, más crítica. En definitiva, tendríamos mayores habilidades y herramientas para poder utilizar las imágenes en pro de nuestra mejor información y formación.

- Añadir detalles en el pie en su caso, un comentario dicho por el protagonista.
- Indicar, en su caso, si la imagen está preparada o manipulada.
- Subrayar la atención sobre detalles que el lector puede pasar por alto.

Joan Fontcuberta (1997, p. 166) advierte de la peligrosidad de un pie de foto que intente ocultar más que mostrar. Por ejemplo, cuando se suponen más detalles de los que nos enseñan: "Partidarios del gobierno muestran casquillos de bala supuestamente disparados por manifestantes". Se estudia este caso para determinar el error de que el periodista intente acallar sus remordimientos deontológicos con la redacción de este pie de foto dubitativo, todo lo contrario de explicativo.

Rechazamos "unos pies de foto alejados de todo compromiso moral para con el conjunto de la humanidad", puesto que, propicia que "vivamos dominados y anestesiados frente a unas imágenes que sustituyen la realidad: lo veo, pues es cierto" (Doménech, 2003, p. 6).

Como ejemplo final de los datos, se trabaja este pie de foto: "Spanish actress and singer Carmen Sevilla with Spanish composer Augusto Alguero (1934 - 2011) after their wedding in Saragossa (Zaragoza), Spain, 27th February 1961". (La actriz y cantante española Carmen Sevilla con el compositor español Augusto Alguero (1934 - 2011) después de su boda en Zaragoza, España, el 27 de febrero de 1961)[153].

4. LIBROS DE ESTILO

Los periódicos de ámbito nacional y de gran tirada, prestan, paradójicamente, exigua atención al tratamiento de las imágenes cuando cada día sus páginas son más visuales o televisivas. Para mantener y/o rechazar esta afirmación y para conocer sus pautas para un adecuado tratamiento del pie de foto y en los procesos de los propios fotoperiodistas y demás mediadores de la imagen repasan los manuales de estilo. Para ello se consultan diferentes ediciones y el TFG de Hernández Bernal (2015), el que se pone de ejemplo a lo largo de la asignatura y que, después, se citará en el capítulo 7.

[153] Fuente de la imagen: https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/spanish-actress-and-singer-carmen-sevilla-with-fotograf%C3%ADa-de-noticias/954625144?adppopup=true

El País[154] solo permite manipular para mejorar la calidad, no se pueden voltear las imágenes y pide extremar el cuidado con el encuadre. Aquel que selecciona por obligación la realidad ante la que el autor se encuentra. Al mismo tiempo indica que esa captura parcial no debe hurtar elementos relevantes y que su supuesta ausencia distorsione el sentido que el lector infiere al mirar la imagen. Por ejemplo, sobre las tomas generales de manifestaciones, dice que se intentará reflejar el grado de concurrencia sin subterfugios técnicos como teleobjetivos, ya que ofrecen una mayor o menor densidad de la real.

Igualmente, las galerías de imágenes en *ElPaís.com* deben ofrecer todos los puntos de vista posibles en acontecimientos como manifestaciones o protestas, pero también en actos oficiales o artísticos. Regula el uso de la cámara oculta, solo como último recurso posible para obtener una información y obliga a proteger la identidad de las personas que lo requieran. También se expone que no se grabará o fotografiará a menores de edad de manera que se facilite su identificación, si ésta puede perjudicar a su intimidad o a su propia imagen, en la actualidad o en un futuro. Sin embargo, no hacen falta estas cautelas en momentos de normalidad, como el comienzo del curso escolar. Al mismo tiempo, el documento señala que se protegerá a los miembros de las fuerzas de seguridad y similares de modo que no pueda identificarse su rostro y determina que no se debe mostrar esposadas a personas que no han sido declaradas culpables.

Al mismo tiempo invita a extremar el cuidado con las imágenes de archivo y señala que los y las redactores/as han de velar por estas inserciones, sobre todo, por los posibles problemas al ser extraída del entorno en que fueron tomadas, así como que no dañe la imagen de las personas que aparezcan en ellas. Los títulos de las fotonoticias no deben tener necesariamente carácter informativo, al ser la fotografía un elemento noticioso en sí mismo, el título puede acompañar simplemente a la imagen y el redactor dispone de una mayor libertad para escogerlo.

[154] Consultado en https://archive.org/details/manual-de-estilo-de-el-pais/page/38/mode/1up

La fotonoticia consiste en una imagen que tiene validez informativa, se estima así en el libro de estilo. Además, el periodista gráfico está obligado a facilitar a la redacción el mayor número de datos posibles sobre las personas y los objetos retratados, así como el contexto en que fue tomada la imagen. También aporta que las leyendas, pancartas, carteles y demás textos que aparezcan en una foto escritos en otros idiomas deben traducirse en el pie. Nunca debe estar redactado como un título o frase relacionada con el texto y tampoco debe de ser una frase escogida del texto, salvo en casos excepcionales (Manual de Estilo, 2002, pp. 48-49).

Para el grupo *Vocento*, las escenas deben estar identificadas y anima no utilizar imágenes confusas, también indica que se evitará la publicación de imágenes desagradables.

Por su parte, *El Mundo* expone un listado requisitos para publicar o no y permite la manipulación de las fotografías, pero solo para mejorar su calidad, expresa que las imágenes de archivo deben aparecer indicadas como tal y atesora un tratamiento de cuestiones éticas (identificación, imágenes desagradables…) y *La Vanguardia* refrenda consideraciones éticas y legales (imágenes desagradables, identificación de menores, imágenes violentas) y atiende una lista de técnicas prohibidas en relación con la manipulación de fotografías (añadir o quitar elementos de las fotografías), además de prohibir de pies de foto acusadores o fuera de contexto en las imágenes

La agencia *EFE*, en su manual (Lascuráin, 2024), sobre el uso de herramientas de creación de imágenes, determina que "solo es aceptable para ilustrar descubrimientos que no pueden tener una foto" (p. 41) y que se hará constar de forma clara e inequívoca en el pie de foto o el texto que acompañe al vídeo la naturaleza de las misma. También se hará constar los posados, es decir, cuando "las imágenes son fruto de una disposición pactada entre fotógrafos/as o camarógrafos/as y los personajes" (p. 70).

Así, en su epígrafe dedicado a la fotografía cabe destacar que se aboga por que el valor informativo "no es incompatible con la calidad estética ni con la utilización de los recursos narrativos" (p. 155). Asimismo, se destaca esta declaración: "La foto debe también servir como símbolo

de un hecho y adquirir un valor metafórico o interpretativo, siempre que el resultado se ajuste a los hechos".

Sobre los pies de foto se indica que "han de ser veraces y precisos, fieles a lo que aparece en la imagen" y su estilo (p. 159).

Además, debe ser concisa y clara, y debe resaltar aquello que tenga particular no reiterar: ¿A quién vemos en la imagen? ¿dónde y en qué acontecimiento fue tomada? ¿cuándo se captó? ¿qué es lo que ocurre?

Por último, desde Radiotelevisión Española (RTVE)[155], sobre las características de las fotografías, manifiestan en su libro de estilo que deben estar bien tratadas y sin manipular (ni siquiera invertidas) que el pie de foto debe ser conocido en las fotografías actuales y de archivo y que se velarán los rostros de los cuerpos de seguridad y de los detenidos menores de edad.

[155] Disponible en https://cutt.ly/mrePS07g

FUNCIÓN SOCIAL DE LA FOTOGRAFÍA. LA REALIDAD ES SOCIAL, LA FOTOGRAFÍA ES SU DIARIO

> Las fotografías son documentos sociales que narran, comunican y contribuyen a la historia y a la memoria individual y social. Las fotografías, como documento social que son, tienen su propia narrativa comunicativa y son contribuciones a la historia y a la memoria (Múnera y Chaves, 2020).

1. IMAGINARIO SOCIAL

Como se ha conocido en las páginas precedentes, las imágenes son el poder de nuestro imaginario social, plasman nuestra realidad cotidiana y la de nuestro pasado. Para esta reflexión se parte de tres fotografías de impacto, como en temas precedentes.

1. Portada del álbum *Nevermind* de Nirvana[156].
2. La imagen tomada desde Brooklyn por Thomas Hoepker el 11 de septiembre de 2001[157].
3. Imagen del 1 de diciembre de 1955, cuando Rosa Parks se negó a ceder su asiento a un hombre blanco[158].

La fotografía juega un papel crucial en la sociedad, especialmente, cuando se vincula con el periodismo, donde su función va más allá de la simple captura de imágenes. La fotografía periodística tiene más capacidad que la de documentar la realidad, transmite emociones y genera un impacto inmediato que se prevé duradero en la audiencia. Su importancia radica en que ofrece una forma visual de narrar historias que completa y, a menudo, amplifica el mensaje de los textos periodísticos, desde el que copar, totalmente, la realidad. Esa manida frase de "una

[156] Disponible en https://www.bbc.com/mundo/noticias-62790747

[157] Puede verse en https://www.elmundo.es/la-lectura/2024/01/08/658f07aee9cf4a77718b459b.html

[158] Disponible en https://historia.nationalgeographic.com.es/a/rosa-parks-mujer-negra-que-no-cedio-su-asiento-a-blanco-autobus_9945

imagen vale más que mil de palabras", no es absoluta, ya que necesitaremos, en diferentes porcentajes de contextualización, algo más que nos aterrice en lo que estamos viendo. No obstante, ese refrán también es válido para transmitir informaciones que necesitan ser visuales. Así, la fotografía periodística es la que despierta un acontecimiento social, es *per se* la protagonista.

En el contexto social, la fotografía actúa como una herramienta poderosa de comunicación. En un mundo saturado de información, una imagen puede capturar la atención de manera instantánea y transferir un mensaje de forma más directa y accesible que las palabras.

Las fotografías periodísticas, al ser distribuidas en medios de comunicación como periódicos, revistas y plataformas digitales, permiten que la audiencia tenga acceso a eventos y realidades que, de otro modo, podrían permanecer invisibles. Esta capacidad para visibilizar lo que ocurre en diferentes partes del mundo refuerza el rol de la fotografía como testigo de la historia y de la verdad. Además, la fotografía tiene la habilidad de evocar empatía y de crear una conexión emocional con él o la espectador/a y los eventos que se muestran.

Las imágenes de conflictos, desastres naturales, manifestaciones o la vida cotidiana pueden influir en la opinión pública, provocar reacciones sociales y políticas y, en algunos casos, movilizar a la sociedad hacia la acción.

Por ende, la fotografía periodística no sólo informa, sino que también puede ser un catalizador para el cambio social, como se ha comprobado en los temas dedicados a la historia. Las fotografías sirven como pruebas visuales que pueden validar o cuestionar narrativas oficiales, proporcionar una evidencia en investigaciones, así como preservar la memoria colectiva de acontecimientos significativos. A diferencia de otras artes, tal y como expone Dager (2019), la fotografía tiene en sí un carácter solo comparable con el cine: "Todo registro fotográfico es una muestra de lo que es o era el mundo, una persona, un lugar, un acontecimiento, un momento; por tanto, es un documento social y la forma más efectiva de comunicar". Esas posibilidades intrínsecas para trans-

mitir información "hacen que él o la fotógrafo/a tenga una responsabilidad social al decidir qué mostrar y qué no y de qué forma", continúa este autor.

Por ello, es de vital importancia en la era de la desinformación donde la fotografía periodística es esencial para la credibilidad de los medios, ya que las imágenes auténticas, capturadas y presentadas con ética, refuerzan la confianza del público en las noticias. La idea fundamental de este capítulo es explorar cómo la fotografía periodística es una herramienta indispensable en el proceso de informar, sensibilizar y, en última instancia, contribuir al bienestar social a través de la comunicación visual de la realidad.

2. LA EDUCACIÓN VISUAL DE LA CIUDADANÍA

> Una fotografía es siempre un recuerdo, una remembranza y, como ella, es frágil, se extravía, se desvanece, se pierde (…). Hoy las imágenes nos reclaman una interpretación para comprender lo que nos narran; de ahí su gran poder comunicativo y su importancia para construir la realidad (Múnera, 2021, p. 4).

Sobre ello, quiero recoger una contribución divulgativa con motivo de la iniciativa promovida por la Universidad de Valencia de restaurar las fotografías dañadas a causa de la DANA para devolverles su significado. La exalumna y periodista de *El Heraldo de Aragón*, María Melús, tuvo el gesto de preguntarme por este hecho. Así, varias de las declaraciones que adjunto formaron parte del titular y de esta noticia.

Declaración íntegra efectuada a *Heraldo de Aragón* el 11/06/2024:

> En un tiempo actual donde las fotografías impresas son residuales, donde los instantes solo se materializan en papel en las bodas, bautizos y comuniones… es preciso el debate del recuerdo fotográfico. No solo hablamos de visionar fotografías en las que reír o debatir sobre la moda de esa época, sobre las gafas o bigotes de nuestros padres o las hombreras que llevan nuestras madres, son nuestro recuerdo familiar. La fotografía es un arte, una disciplina, una comunicación que llega hasta el fotoperiodismo, pero que tiene en la población y en su práctica amateur el poder del registro del tiempo. Es decir, cada cámara y cada foto son testigo de una sociedad y de un hecho que, raramente, vuelve a repetirse. En un momento de tremendo dolor, este ofrecimiento de la Universidad de Valencia es muy valioso, más de lo que a priori pueda

parecer. Recuerdo leerlo por X y sonreír en medio de este terrible acontecimiento. Agradezco que nuestros colegas de la Universidad puedan recuperar las fotografías. No son solo recuerdos, plasman la historia de estas zonas, las que han cambiado su forma y su vida, son un registro de la felicidad, son un papel que cumple una elevada función social. Ojalá poder ver y recuperar cientos de esas imágenes en un futuro archivo y que el barro solo sea una capa pasajera para unos recuerdos eternos.

FIGURA 74. *Titular de la noticia en la que participó Fotoperiodismo Unizar.*

Rescatar fotografías tras desastres naturales: "No son solo recuerdos, son un registro de la felicidad"

Una iniciativa promovida por la Universidad de Valencia se encargará de restaurar las fotografías dañadas a causa de la DANA para devolverles su significado.

Fuente: Heraldo.es[159]

Con esta experiencia de transferencia y de forma transversal, con la exposición de todos los contenidos a lo largo de esta obra, se pretende fomentar la educación visual de la ciudadanía, "otro de los pilares fundamentales sobre los que se asienta a la eficacia informativa necesaria para alcanzar una comunicación de calidad de imágenes informativas", considera Doménech (2004, p. 7).

Se aboga por la defensa de una cultura del lenguaje visual, en la que "entran en juego condicionantes socioculturales y pedagógicos" como capacidad para descifrar el mensaje iconográfico (Gómez Alonso, 2003, p. 152). Todo ello, está incluido en el concepto de la educación mediática (de Pablos Pons y Pagán, 2018; Martín y González, 2018 y Grandío-Pérez, 2016), la que, desde las competencias digitales (Levano-Francia et al., 2019 y Oliva et al. 2014) promueve una alfabetización ante una sociedad visual. Sobre todo, en un momento en el que es "necesario conocer y aproximarse a la ontología de la nueva fotografía periodística", continúa Doménech, para quien "sólo así puede germinar en el

[159] Fuente: https://www.heraldo.es/noticias/sociedad/2024/11/06/rescatar-recuerdos-fotografias-dana-valencia-1775722.html

público un espíritu crítico que le permita participar de pleno derecho de la información visual a la que diariamente está expuesto".

De este modo, expone Muñoz Morella (2020) que "es muy difícil saber cuántas imágenes podemos ver y crear en un solo día", en soportes como las redes sociales, televisión o publicidad. Tal como continúa, "crear una imagen, y estar frente a ella, posee un enorme potencial pedagógico" y, por ello, la alfabetización visual es una necesidad imperante en dos líneas de trabajo:

- Educar en el lenguaje y en la cultura visual como capacitación para desarrollar una lectura crítica y reflexiva ante la polisemia.
- Educar en expresión fotográfica como herramienta para conocer el entorno y a uno mismo, como estrategia para contar el mundo desde la propia autenticidad y verdad. Porque cuando creamos una imagen con nuestro móvil, no solo se representa lo que vemos, sino que construimos una imagen con lo que somos o podemos llegar a ser.

> Reflexionamos todo el tiempo, mejor o peor, pero no enseñamos a la gente a ver. Es un proceso muy largo. Aprender a mirar requiere muchísimo tiempo. Una mirada que pese, que interrogue (Cartier-Bresson, 2003, p. 61).

3. FOTOGRAFÍA COMO DIARIO, ICONO Y MEDIO DE COMUNICACIÓN

> Las fotografías son, desde luego, artefactos. Pero su atractivo reside, en un mundo atestado de reliquias fotográficas, en que también parecen tener la categoría de objetos encontrados, rebanadas no premeditadas del mundo. Así, trafican simultáneamente con el prestigio del arte y la magia de lo real. Son nubes de fantasía y cápsulas de información (Sontag, 2006, p. 103-104).

Sobre ese concepto, Marzal Felici (2007, p. 15) asevera que "el estudio de la fotografía se debate, todavía hoy, entre la consideración de este "artefacto" como arte o como un objeto de la cultura de masas". Y, sobre ello, Muñoz Morella (2020) lanza esta pregunta ¿qué puede hacer la fotografía por mí? A lo que responde que:

> La fotografía expresa dónde la palabra no llega, muestra la realidad desde la propia perspectiva, enriquece el autoconcepto. La fotografía es

> hoy un diario de bitácora de la vida de cada persona, construye la imagen del mundo personal, pero también de lo humano en general, ya que su carácter documental, aunque muestra el mundo de una persona en particular, describe eventos, tradiciones y lugares, convirtiéndose así en memoria visual colectiva.

De esta forma, como apunta Dager (2019), la función social de la fotografía puede resumirse con una metáfora: "La fotografía es el diario de vida de cada individuo y del sujeto colectivo, ya que construye la imagen del mundo, tanto en el ámbito público como el privado".

Muñoz Morella (2020), sobre la capacidad de la fotografía como reflejo de la "memoria visual de los pueblos", la considera, yendo un paso más allá, como una herramienta que define cómo es un grupo, una institución, o una época. En definitiva, "un tesoro para comprender la historia de las familias y las culturas", sentencia. Por esas fotografías de prensa de denuncia o de exposición ayudan a visibilizar y proyectar los problemas sociales. En el artículo de Meza Castro (2018) se recoge la cita de Azahua (2014, p. 21) para quien "no basta considerar a la fotografía como un documento social, debemos entenderla como un acto social". Puesto que, con esa imagen en papel, ese archivo en nuestro móvil o incluso nuestros *gifts* desde una *app* la intención es la misma: "Transmitir y comunicar información visual para sobresaltar el tiempo y el espacio" (Meza Castro, 2018, p. 7). A colación de estas ideas, desde un artículo de Cazorla (2016), se recogen las siguientes aportaciones:

> Susang Sontag, parafraseando a Wittgenstein, estima que el significado de una fotografía depende de su uso. Así que aquí viene la gran pregunta: ¿para qué usamos las fotografías? Colgamos más de doscientos cincuenta millones de fotografías a Facebook cada día, Instagram exige cada vez más tiempo para su escrutinio, los móviles disparan fotos con la misma frecuencia (o más) con que hacemos llamadas, y, sin embargo, no somos conscientes de que las sociedades se están volviendo compulsivamente sociedades de fotógrafos.

También continúa con las ideas de Barthes, de que la fotografía no es tanto un icono como un indicio; lo que explica al considerar que el referente real deja una huella en la fotografía que es, a modo de magia, una reminiscencia del pasado, al recordarnos lo que ha sido. Con esta idea se empezaba este libro, una capacidad de congelar el tiempo, hacer

magia sobre lo efímero. Flüsser (2002), en su artículo, expone su defensa de cómo la fotografía no es una forma de conocimiento, sino una magia, una especie de alucinación, ya que hemos aprendido a leer lo real desde la fotografía, y no al revés. Ese es su poder simbólico.

> El carácter mágico de las imágenes debe tenerse en cuenta a la hora de descifrarlas. Es un error, pues, tratar de ver en las imágenes sucesos congelados. En realidad, ellas sustituyen los sucesos por situaciones y los traducen en escenas. El poder mágico de las imágenes reside en su carácter bidimensional y en la dialéctica inherente a ella; la contradicción que encierran ha de verse a la luz de esta magia (Flüsser, 2002).

De este modo, una fotografía, especialmente si es antigua, forma parte de nuestra memoria, solemos considerarla como algo de nosotros mismos y esto sirve tanto para los recuerdos familiares o personales como para los sociales, atisba Díaz-Barrado (1996, p. 153) quien, además, apuesta por que el progreso científico y tecnológico de manera inseparable con la sensibilidad humanística, que hay que tener en cuenta.

La incorporación de sucesivas fuentes visuales a lo largo del tiempo supone diferentes miradas. No es necesario decir que no se mira igual un cuadro que una fotografía o la televisión (p. 156), con ello, llegamos a los soportes de información. Para Fuentes (2003), la imagen fotográfica es un mensaje visual de carácter icónico que, a diferencia de otros sistemas de representación, aporta una mayor sensación de realidad y veracidad. La cual, desde el contexto de la prensa, permite que esa impresión de realidad de las fotografías se traduzca por una "impresión de verdad" (Vilches, 1993, p. 19).

> En la imagen, el aspecto expresivo o significante ha de estudiarse como una "superficie textual" que tiene una cierta complejidad, es decir, como un conjunto de signos y códigos y no de elementos aislado (p. 40).

Con ello, "una fotografía es un icono, que normalmente transmite una avalancha de información" (Peirce, 2009). De tal forma que el acto de hablar de una imagen visual significa hablar de signos, de cuyo estudio se encarga la semiótica (Rodríguez-Miaja, 2024).

FIGURA 75. *Carlos Gascón Murillo en el momento preciso de su examen práctico de conducir en Zaragoza, en 1978.*

Fuente: Imagen del diario familiar de la autora

En palabras de Ferdinand de Saussure (1945 y 1987), el proceso de interpretación parte de un signo (una imagen, un sonido, etc.) y está compuesto por dos partes: el significante o la parte material que percibimos y el significado, que es el pensamiento que la imagen nos transmite. Sin embargo, la relación que existe entre significante y significado es arbitraria; es variable en función de los individuos, la época, el ambiente cultural, y no se produce de forma automática.

FIGURA 76. *Antonio Vera Tomás el 28 de octubre de 1964, al día siguiente emigró a Alemania. Se despide de su mujer e hija en la Plaza del Pilar de Zaragoza. Un hecho familiar que ilustra el momento de partida de los aragoneses en los años 60.*

Fuente: Imagen del diario familiar de la autora

Desde el punto de vista de la transmisión, Román Gubern (1974, en Susperregui p. 194) subdivide a los medios de comunicación en aquellos de transmisión temporal o espacial. Sobre ello, Meza-Castro (2008, pp. 7-8) considera que la fotografía es algo más que una imagen fija: "Es un medio de comunicación capaz de salvaguardar la barrera del tiempo, venciendo el carácter efímero" sobre otros medios con "un impacto único" y que, por ese motivo, los demás sí que caen en el olvido. Por

tanto, las imágenes son un recurso de información y comunicación social (Orozco, 1997) que nos permiten recordar, comprender e interactuar desde el esquema de los elementos de la comunicación visual de Jakobson (1981) el cual se puede entender desde el proceso de percepción fotográfica:

Contexto
Emisor (codificador)→ Imagen (mensaje visual) → Receptor (decodificador).
Contacto (canal de comunicación) + Código

Sin entrar en aspectos de la teoría de la comunicación y de la información (Aguado, 2004) que son otras asignaturas y cometidos, sí se recuerdan las declaraciones de "el medio es el mensaje" de Marshall McLuhan (1964) y la frase: "¡Qué importan los medios! lo importante son los contenidos" de Woody Vasulka (En Rivera Gallardo, 2015, p. 101). Así pues, desde el medio fotográfico y el contenido periodístico "la imagen posibilita la articulación de un lenguaje que recrea metáforas, persuade (…), las imágenes son mediaciones y mediadores, son un instrumento que dinamizan los intercambios y manifestaciones culturales, son autoridad y agentes políticos", por ejemplo, con el empleo de imágenes en la propaganda y publicidad, continúa Meza-Castro.

Ahora queda hablar de una cultura visual en las que las redes sociales donde se efectúan resemantizaciones desde las representaciones visuales. En palabras de Mirzoeff (2004, p. 19):

> La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entendiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observador o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet.

Según Rivera Gallardo (2015, p. 101), "el poder de las imágenes ha trascendido el dominio del arte", dado que "las tecnologías de la comunicación agregaron un vértigo caótico", lo que se ejemplifica en la retransmisión de las guerras en tiempo real y en la actitud de Google de "oráculo de la postmodernidad".

En ese círculo actual, unido a la parte de educación visual precedente, es importante añadir la idea de brecha digital, en el momento de mayor acceso a la información de la historia humana, ésta no es universal. También acceder a la imagen es una cuestión de recursos. Para ello, se debate sobre el poder de la imagen en los medios de comunicación con un hecho pasado, un hecho reseñable y un hecho actual. Con este fin, se utiliza una serie de imágenes para centrar todas estas reflexiones. Por ejemplo, desde la curiosidad al mostrar un hecho anodino y popular como la visita del músico y artista Michael Jackson a Zaragoza.

FIGURA 77. *Michael Jackson en un centro comercial de Zaragoza.*

Fuente: Cedida para este proyecto por el fotoperiodista Ángel de Castro

También el caso es la imagen más compartida en Twitter, sobre la que se realiza un análisis debido a su envergadura mediática. La imagen superó rápidamente, en unos escasos 40 minutos, el millón de retuits.

Como explican varias noticias de *El País*, la imagen, "a pesar de su escasa calidad y de estar desenfocada", tuvo un seguimiento masivo en la red (Marcos, 2014) gracias a un *selfie* "el acto más cotidiano, actual y moderno" (Avendaño, 2014), realizado por Bradley Cooper desde el

móvil de la presentadora de los Oscar Ellen DeGeneres, que integró a diferentes actores tan conocidos como Brad Pitt o Julia Roberts y que llegó a sumar un valor de entre 800 y 1.000 millones de dólares, según el grupo Publicis, que estuvo detrás de la imagen (EFE, 2014). Por último, de forma actual, se puede consultar el banco de imágenes sobre el Fentanilo, para debatir sobre imágenes efectistas: https://www.gettyimages.es/search/2/image?phrase=fentanilo.

FIGURA 78. *Imagen citada de la gala de los Oscar en el año 2014.*

Fuente: @THEELLENSHOW realizada por Bradley Cooper

4. IMPORTANCIA DE LA IMAGEN DE PRENSA

La fotografía de prensa, de forma incuestionable, debe referirse a hechos y fuentes comprobables como cualquier texto periodístico. Nada

de *Fake news* ni de *Fake images*[160]. Como en los textos o vídeos noticiosos, en su selección y clasificación del hecho fotoperiodístico, la imagen de prensa se apoya en el eje información →sociedad → reconocimiento→ realidad.

La fotografía de prensa "busca dar cuenta de los acontecimientos (problemas, denuncias, eventos y manifestaciones de toda índole) en algún lugar del mundo", expone Rivera Aguilera et al. (2019, p. 152). Sin olvidar que cumple una doble función (Sánchez Vigil, 2006) como información momentánea en agencias de noticias a través de sus diarios, semanarios, revistas, etcétera y como fuente documental, puesto que son la representación de una sociedad, en un momento. En su motivación está su capacidad para evocar sentimientos debido a su poderío emocional y a su fuerza informativa (Fernández Vázquez, 2013).

Expresión, información, emociones y sentimientos… Todos estos aspectos le confieren una alta carga de elementos cognitivos que dan como resultado ese gran impacto que genera en los lectores o espectadores a los que permite obtener información de manera rápida, creíble y verosímil (Arroyo, 2000). Todo, porque la fotografía no es la realidad, sino una representación de la misma resultado del proceso de codificación realizado por el/la fotógrafo/a con una intencionalidad y sentido informativos determinados. Por lo tanto, necesariamente ha de cuestionarse su pretendido valor como testimonio objetivo de un hecho, por más que éste aún sea aceptado en gran medida por el público receptor (López del Ramo, 2014, p. 417).

De esta faceta de recepción, Abril (2012) determina tres relaciones existentes con lo visual: la primera lo que se desea ver, la segunda lo que se sabe o se cree y la tercera lo que se hace con lo que se ve. Una de las habilidades de los fotoperiodistas es captar lo que subjetivamente el/la fotógrafo/a cree que es lo más expresivo o lo más destacado de un hecho.

Sin caer en el peligro de confundir efectivo con efectista, Erausquin (1995) nos anima a caer en la confusión entre la "eficacia" y el "efectismo" de la fotografía periodística. Por tanto, no se trata de mostrar

[160] Fuente: https://www.gettyimages.es/search/2/image?phrase=fake+images

fuegos artificiales, sino el momento que generan abajo en los ojos que los ven. "La fotografía periodística muestra, revela, expone, denuncia, opina…" (Sousa, 2004, p. 9) y de cada fotografía publicada, como parte sustantiva de un mensaje, conviene identificar sus atributos potenciales respecto a otros lenguajes presentes en el discurso periodístico (López del Ramo, 2017):

a. Atractivo visual.
b. Es universal al no representar ninguna limitación idiomática.
c. Rapidez y facilidad de comprensión por parte del lector medio.
d. Aporta información objetiva que enriquece el mensaje, e incluso puede ser en sí misma la noticia.

Freund (2004, p. 96) considera la fotografía de la prensa como "un fenómeno de capital importancia" capaz de "cambiar la visión de las masas". "La fotografía abre una ventana al mundo" e inaugura los *mass media* visuales, sin olvidar, -como se verá en el siguiente tema-, su poder de propaganda y manipulación. En ese paraguas nos detenemos en la capacidad de las fotografías de prensa de solaparse con las fotografías espontáneas.

Según el manual de Kobré (2006, pp. 88 y 89), este tipo de se ajusta a las fotografías curiosas que pueden caracterizarse por acciones en las que niños imitan a adultos, donde se producen incongruencias y, por ello, se da la sorpresa, encajada en "la teoría de la sorpresa como el efecto de descubrir algo repentino" (Gascón-Vera, 2022, p. 198), esto es una respuesta de una de las teorías del humor (p. 191); lo que también ocurre con las imágenes que contengan personas e historias que se muestren fascinantes.

4.1. Características esenciales de una fotografía para ser informativa

> La fidelidad y la complejidad son las características fundamentales de la imagen fotográfica informativa, según Doménech (2005, pp. 37-38) y Erausquin (1995):

1. Fidelidad a la representación. Es el grado de correspondencia entre la realidad y la fotografía, puede ser alto o bajo y es la adecuación de la representación de la realidad en las fotos informativas. Éste depende de las herramientas fotográficas e incluso del emisor de la imagen, ya que como fotoperiodistas construimos y transmitimos dudas, sentimientos o informaciones a tenor de las siguientes cualidades.
    a. Complejidad de la imagen que depende de tres factores:
        i. Número de elementos visuales que contiene el encuadre.
        ii. Grado de relación entre tales elementos (armónica, discordante).
        iii. Facilidad de comprensión de elementos visuales por parte de los receptores de la información.

Las fotografías con menos elementos y con más armonía son las más informativas, al ser más fáciles para su lectura. Pero, sin olvidar, que el/la fotoperiodista debe de buscar imágenes más creativas para atraer al lector, porque si son estandarizadas y poco descriptivas, gracias a la cultura audiovisual tan avanzada en la que convivimos, no tendrán efectividad. Se debe innovar para poder enganchar al público y más aún en un contexto periodístico que concede un valor preminentemente comercial, el cual ejerce desde la persuasión periodística.

Las fotos estandarizadas no funcionan porque no impactan. Por ello los medios periodísticos apuestan, a veces, por imágenes más comerciales que informativas. No debemos considerar como oponentes que el ejercicio de reflexión con la realidad pueda ser creativo gracias a las tomas, los enfoques…

De forma histórica se conocen varias estrategias. En 1939, Laura Vitray, John Millis y Roscoe Ellard intentaron una fórmula para medir el interés de un lector por las fotografías desde el *Pictorial Journalism* que se basaba el interés del hecho de la noticia, la notoriedad del sujeto y el grado de acción que había en la fotografía.

También, en 1953, Stanley Kalis y Clifton Edom, sobre *Picture Editing*, hablan de formas interesantes, tonos muy contrastados y de especial

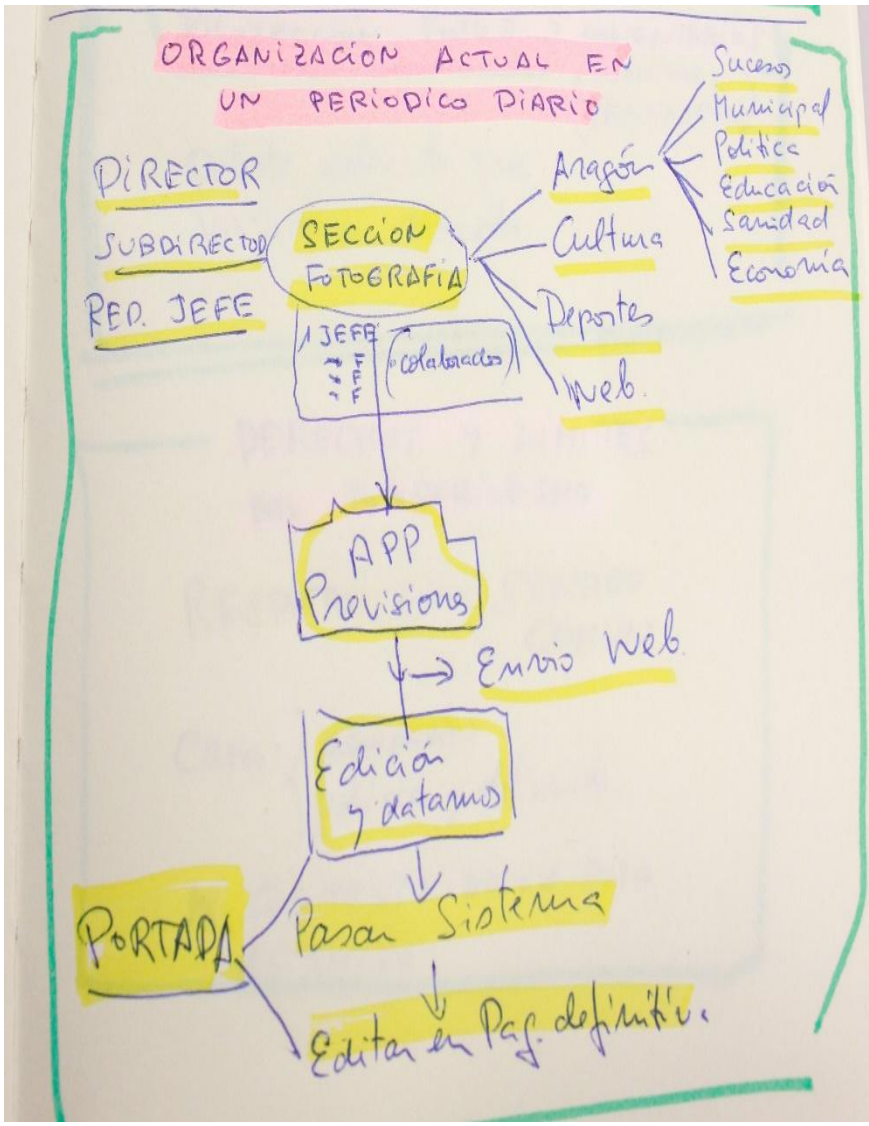
encuadre: horizontales anchos o verticales finos. Es cierto que no se puede crear, innovar en cada instante, pero su búsqueda desde la mesura y desde la valoración de la sencillez, son las ideas esenciales de una imagen de prensa que puede corresponderse con cuatro categorías no excluyentes y complementarias.

– Informativas: resaltan/muestran los hechos pueden ser cercanos o lejanos, según su objetivo.
– Atractivo gráfico: elementos estéticos, recursos creativos, imaginación.
– Emocionales: añaden dimensión al hecho y captan la emoción del sujeto.
– Íntimas: permiten al lector principal conocer algún aspecto desconocido o privado.

4.2. Organización del flujo profesional

Para ilustrar estas categorías y las siguientes funciones se utilizan fotografías del fotoperiodista aragonés Ángel de Castro. Felizmente jubilado, fue jefe de la sección de Fotografía de *El Periódico de Aragón*, medio al que se incorporó desde su fundación en 1990. De su gran catálogo, nos detenemos en las más informativas para dar cuenta, primero, de su paso del analógico a lo digital y, después, a la gran variedad de eventos que, en una jornada laboral habitual, puede narrar un fotoperiodista. Sucesos, cultura, deportes… Es un trabajo todoterreno. Según Kobré (2006, p. 9), "en una situación ideal", el reportero y el fotógrafo deberían reunirse o contactar con el/la jefe/a de redacción para comentar la forma de enfocar las historias y definir el modo de actuar. No obstante, el tiempo en el periodismo apremia y la información se abre paso, dejando la planificación a un lado, y promoviendo el talento y la valentía.

FIGURA 79. *Esquema de la organización de una redacción de un diario impreso. Fue realizado por el fotoperiodista Ángel de Castro para la asignatura de Fotoperiodismo Unizar.*



Fuente: Ángel de Castro

Desde ese organigrama, se trabaja con previsiones y sucesos y, durante la jornada, se van tomando decisiones informativas, hasta llegar a editar todas las páginas y maquetar la portada. Así, en ese punto, el y/o la fotoperiodista puede sugerir un enfoque visual de la historia. Sobre ello, prosigue en la idea de que se realizan reuniones en las redacciones para ver los espacios dedicados a cada asunto, para decidir la fotografía de portada etc. Todo ello deriva, también de "una buena planificación (p. 10), desde la elección de reportajes que se ejecutan con previsiones diarias y desde los imprevistos que surgen sin previo aviso. No todos negativos, pero, casi siempre, ligados a los sucesos", tal y como ilustra la siguiente imagen.

FIGURA 80. *Informativa y emocional, atentado de ETA. Casa cuartel de Zaragoza, 1987.*

Fuente: Cedida para este proyecto por el fotoperiodista Ángel de Castro

FIGURA 81. *Informativa, íntima, emocional y con atractivo gráfico.*

Fuente: Cedida para este proyecto por el fotoperiodista Ángel de Castro

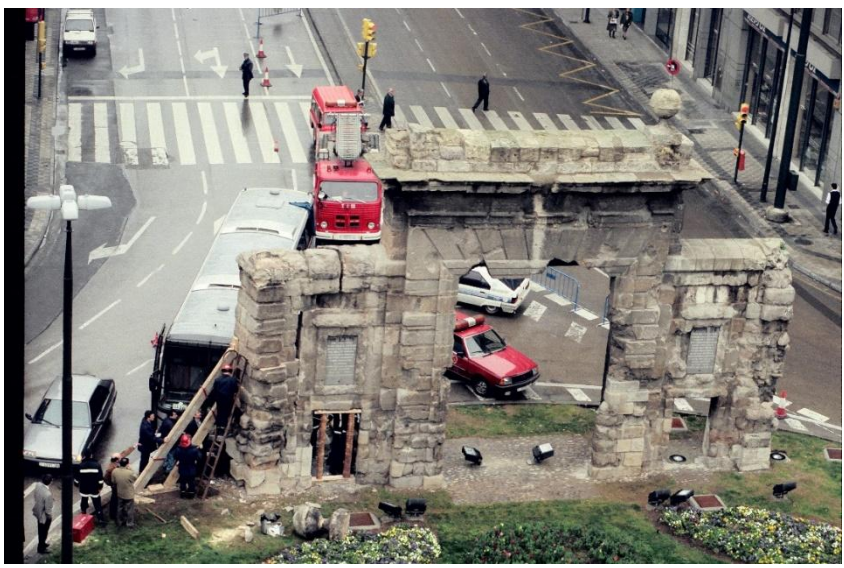
FIGURA 82. *Ataúdes contemporáneos por el COVID.*

Fuente: Cedida para este proyecto por el fotoperiodista Ángel de Castro

FIGURA 83. *Fotografía simbólica con notas humorísticas.*

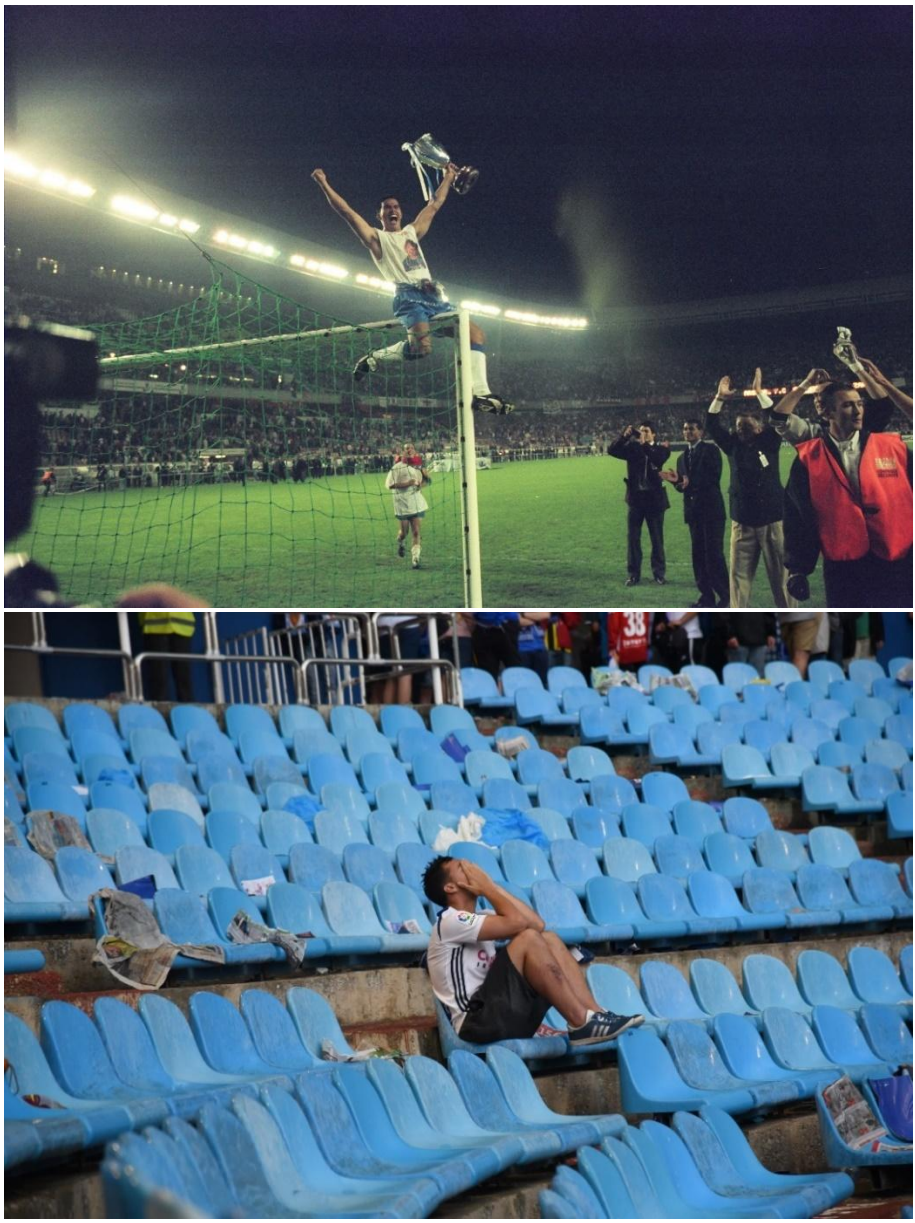
Fuente: Cedida para este proyecto por el fotoperiodista Ángel de Castro

FIGURA 84. *Fotografía periodística realizada desde la grúa de bomberos.*



Fuente: Cedida para este proyecto por el fotoperiodista Ángel de Castro

FIGURA 85 y 86. *Fotografía pasada y actual del Real Zaragoza.*



Fuente: Cedida para este proyecto por el fotoperiodista Ángel de Castro

FIGURA 87 y 88. *Fotografía pasada y actual de manifestaciones y su poder documental.*

Fuente: Cedida para este proyecto por el fotoperiodista Ángel de Castro

4.3. Funciones y retos de las imágenes de prensa

Las funciones de las imágenes en la prensa, según Araque (2015), son: informativa, simbólica, documental, ilustrativa y humorística. Por su novedad en el texto, el humor se produce cuando hay una alteración de valores. La fotografía humorística se convierte así en una magnífica fuente de comunicación, en una vía para subrayar insólito, lo absurdo, lo anacrónico, lo ridículo, lo exagerado, el contraste, el doble sentido, la reacción inesperada, la sorpresa, el exhibicionismo, los gestos, el desequilibrio, etc. En ese camino, la imagen en prensa ofrece un punto de vista de la realidad y, por ello, se presentan una serie de retos-problemáticas:

- Uso poco útil y adecuado de la imagen en prensa.
- Desatención de las exigencias informativas de la imagen.
- Subordinación excesiva al texto: mera ilustración.
- Falta del perfil del editor gráfico o mezcla de sus funciones.
- Imágenes más espectaculares que informativas.

Sobre la pregunta de si existe una crisis del fotoperiodismo. Para Bustos (s.f), el reporterismo tendrá sus ideologías, pero da un certificado de realidad. Por tanto, el riesgo proporcional que adoptan los y las reporteros/as gráficos "es menor que dar la responsabilidad entre el hecho y el público", reflexiona. Entre los retos, destaca el efecto de la superficialidad y clara disminución en la calidad del mensaje. Como ya indicaba hace más de una década Greenslade (2012), los/las fotoperiodistas de los periódicos están desapareciendo y están siendo intercambiados por el periodista "multitarea" (López y Humanes, 2024, p. 402).

Para afrontar estas problemáticas es importante la edición gráfica que es el conjunto de estrategias que atienden a la planificación, selección y composición en la página impresa de las imágenes. Y que se plantean desde la figura del editor/a gráfico que es responsable de los contenidos visuales de la publicación[161], en su caso, si existe, sino se opta por la

[161] Fuente: https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/diseno/el-primer-editor-grafico-interactivo-es-de-1963.html

autoedición: cada periodista monta su artículo. En este sentido las fases de la edición gráfica son:

– Planificación: planteamiento de los temas y reparto del espacio desde un punto de vista visual (reparto de espacio para fotografías, infografías, dibujos, gráficos…).
– Trabajo de campo y de edición, labor del fotógrafo o dibujante.
– Selección: clasificación y selección final de las imágenes, para evitar la reiteración, repetición, la redundancia (Palmer, 2012), contradicción…

Toda fotografía dice menos de lo que pretendía su autor, pero más que lo que éste piensa qué dice. Una de las cosas más importantes que debe recordar el/la editor/a y, por supuesto, el/la fotógrafo/a, es que no se debe confundir "ver" e "identificar", formas y figuras, con "entender" o "conocer". Esta confusión es usada, en ocasiones, por la imagen informativa-espectáculo para manipular. Como consejos editoriales, uno básico, pero importante, es que dar poco de buena calidad es mucho mejor que dar más de poca calidad, como señala Araque (2015):

– Cuando hay dos imágenes, una buena y otra mala, el resultado final es que las dos imágenes acaban siendo malas (la mala anula a la buena).
– Cuando hay dos imágenes sobre el mismo tema se anula la mitad de la información.

Así, en una realidad rodeada de imágenes, una densidad iconográfica que dificulta que las imágenes importantes se conviertan en nuestra memoria colectiva. Una idea que desarrolla con más amplitud McLuhan (2003) en *La galaxia Gutenberg*, desde la cual compara la llegada de la imprenta como punto dio paso al individualismo moderno, con la cultura audiovisual actual que, al despojarse de la letra impresa y empuja al ser humano a su forma primitiva de vivir y pensar.

Desde una visión más integradora se estima que, hoy, lo visual es la fuente principal de información sobre la realidad y el mundo, consumimos el universo a través de imágenes, las que están inmersas en nuevos retos ya adelantados y relativos al avance tecnológico. Según Araque

(2015), la imagen digital conlleva los mismos peligros que la fotografía química, pero elevados a la enésima potencia por la inmediatez. Una inmediatez vivencial (Palmer, 2013, p. 186) que es resultado la imagen digital, de la circulación global de las imágenes, que ha provocado el cambió el foco de la representación fotográfica a la imagen como experiencia (Van Dijck, 2007, pp. 112-115) más allá del fotoperiodismo. Profesión que es testigo del momento, a través de la ética y de los valores.

4.4. Reglas básicas para el/la fotoperiodista y valores sociales

A pesar de estos retos a la imagen en prensa se la sigue considerando: objetiva, literal, fiel y realista, es decir, sigue siendo un documento cuya función última es la comunicación y la transmisión de información. El lenguaje fotográfico es instintivo, permite expresar y/o provocar que lo se quiera decir sea más claro, con unos u otros recursos. Por ello, se exponen tres reglas básicas que el/la fotoperiodista debe tener presente:

- Aprender a ver, seleccionar y valorar ética, estética y gráficamente la realidad informativa.
- (Re)presentar la realidad. De tal modo que necesite la menor cantidad de texto posible para comprender o conocer el hecho y apostar por ese pie explicativo y comprometido que aporte los datos restantes y más profundos.
- Conseguir que, desde la vista de la imagen, el receptor sea capaz de relacionarla con la realidad en la que se halla inmerso y que sea crítico.

"Un fotógrafo sin convicciones personales y sin un sólido planteamiento, tanto hacía el medio como hacía el mundo en su más amplio sentido, no es un fotógrafo" estas son las palabras de Bill Jay, historiador y crítico, que recoge Fontcuberta (2003). Asimismo, en este punto y como punto aglutinador del tema escogemos el libro Gisele Freund, autora de una tesis universitaria dedicada a la fotografía en 1936, titulada *La fotografía como documento social*. Ella misma para subraya que "la fotografía en la vida contemporánea desempeña un papel capital" y como rasgos característicos atisba que es la idéntica aceptación

que recibe de todas las capas sociales, un instrumento de primer orden para reproducir la realidad (2004, p. 8) incluso una pandemia (Chaves Gil et al., 2020).

Un medio que es capaz de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento, capaz de exteriorizar nuestros sentimientos, continúa. Por ello, una imagen no significa lo mismo para cada ser humano, en momentos históricos o culturas distintas; nunca es la misma realidad, aunque se relacione con ella. Los usos individuales y colectivos, directos e indirectos de la imagen, deberían ser objeto de estudio y los siguientes epígrafes se detienen en diferentes problemas sociales desde estudios de caso que se unen al último tema sobre ética.

Para interpretar una imagen es necesario conocer la cultura que la sustenta y el momento histórico al que pertenece, unido con las creencias personales: los valores. En este momento, sobre este relato, para concienciar de los valores fotográficos se expone una imagen de una mastectomía realizada por Sáshenka Gutiérrez.

FIGURA 89. *QR Trabajo fotoperiodístico Jódete Cáncer.*

Fuente: Sáshenka Gutiérrez. Instagram

Todos y todas hemos oído y tenido cerca el drama del cáncer, pero una imagen de una mastectomía es algo íntimo. Con esta fotografía, la fotógrafa opta por ir más allá hacía unos valores sociales que, como este

caso, humanicen la enfermedad. En las palabras de esta fotoperiodista[162]: "Es uno de los segundos más bonitos de la representación del amor que me ha tocado retratar y que he visto. A pesar de la dureza de la enfermedad y la operación" y continúa:

> Siempre nos han dicho que debemos apartarnos de la noticia, pero la cámara sólo es una máquina que sirve para mostrar a otros lo que nosotros vemos, pero ciertamente es como nosotros lo vemos (…) yo no soy más que un ser humano retratando a otro ser humano.

4.4.1. Blanqueamiento de la historia vs. poder documental

Heinrich Hoffmann[163] (Furth, 12 de septiembre de 1885 - Múnich, 16 de diciembre de 1957) fue un "Reich Bild Berichterstatter". Un reportero fotográfico del Reich alemán, fue escogido por el líder del partido Adolf Hitler como su fotógrafo personal desde 1923, hasta 1944. Sus fotos, alrededor de 500.000 tomas y retratos fueron usados con fines oficiales, propagandísticos y como testimonio del futuro legado del régimen nazi para la posterioridad nacionalista.

FIGURA 90. *Las 5.538 fotos de stock de Heinrich Hoffmann.*

Fuente: Getty Images

[162] Disponible en https://premioluisvaltuena.org/entrevistas/la-fotografia-del-amor-y-la-sororidad-en-la-lucha-contra-el-cancer/

[163] Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Hoffmann_(fot%C3%B3grafo)

Además, en 1929, Hoffmann contrató como asistentes a las adolescentes Eva Braun y Greti Braun. Gracias al trabajo de Hoffmann, Adolf Hitler fue una de las personalidades del siglo XX más fotografiadas. Su archivo sirve para mostrar en la asignatura unas imágenes de carácter personal y social alejadas de lo ampliamente conocido sobre esta figura.

4.4.2. Infancia y dolor

Un ejemplo extraordinario es la investigación *La imagen transformadora. El poder de cambio social de una fotografía: la muerte de Aylan*, (De Andrés del Campo et al., 2016).

La fotografía de Aylan Kurdi, el niño sirio que apareció ahogado en una playa de Turquía, fue tomada por la fotógrafa turca Nilüfer Demir de la agencia Dogan. La difundió la agencia Reuters Ankara/DHA el 2 de septiembre de 2015. Aylan y su familia huían de Kobane. Tenía tres años cuando murió en aguas turcas, en el intento de alcanzar la isla griega de Kos. Según Reuters, naufragaron 23 personas en dos botes que volcaron por un golpe de agua, murieron cinco niños y una mujer.

La fotografía, además de remover conciencias políticas, provocó un dilema ético en sobre su difusión, tanto desde la deontología periodística, como ante la responsabilidad ciudadana. Tal y como traslada este texto, ningún periódico nacional alemán, ni francés difundió la foto, excepto *Le Monde*, mientras que los principales diarios británicos como *The Guardian*, *The Independent*, *Daily Mail*, *The Sun* sí lo hicieron. En España, *El Mundo* publicó el vídeo[164] en el que se testificaba el debate sobre su publicación en la reunión de edición.

Además de exponer ese vídeo y las diferentes portadas, se debate y se quiere promover la reflexión de cómo el aluvión mediático de la tragedia hizo estéril esa discusión porque su imagen se difundió a gran velocidad desde las redes sociales. ¿Adalides de la ética frente al acceso sin barreras?

[164] En https://www.elmundo.es/television/2015/09/03/55e8152de2704eae118b4582.html

Así, en este texto recogen una serie de opiniones de profesionales que, sin duda, defienden la publicación de esta imagen, cuyo poder recaer no solo por la magnitud de la tragedia, ni por la iconicidad de la imagen sino por "ser capaz de expresar un cambio de lógica (aspecto iconológico)", al parecer que ha sido un accidente no un naufragio.

> Los nuevos procesos que están permitiendo los medios digitales de recreación y redifusión de imágenes hacen que pueda afirmarse que el poder de una imagen hoy está en sus posibilidades de apropiación ciudadana como instrumento de comunicación, lo que trasciende el debate ético sobre la manipulación de imágenes. Emerge en cambio la cuestión del poder de cambio social conseguido por el factor dialógico y superador de la intervención abierta, reflexiva, creativa, política y responsable sobre la imagen (De Andrés del Campo et al., 2016).

ÉTICA Y VALORES EN LA FOTOGRAFÍA. POR UNA REALIDAD FIEL QUE TRANSMITA LOS VALORES HUMANOS

> Tenemos una gran responsabilidad y debemos ser absolutamente honestos con lo que vemos. El fotógrafo no debe censurarse (…) Las imágenes deben permanecer en su contexto (Cartier-Bresson, 2022, p. 28).

1. RESPONSABILIDAD Y OBRAS REFERENTES.

"La persona que hace fotografías tiene una gran responsabilidad social, ya que su capacidad para representar lo que sucede le otorga el poder de elegir qué deja dentro y fuera del encuadre, decide que fotografía y de qué forma", así lo afirma Muñoz Morella (2020). Para quien también existe una dualidad. Por un lado, se pueden construir imágenes que generen una realidad inexistente o distorsionada o, por otro, se puede mostrar aquello que interese social o políticamente. En ello, además de la ética del fotoperiodista, es importante que espectadores y creadores, miremos de forma atenta y crítica.

Por ello, desde la toma o desde la edición, la plasmación debe rehuir la posibilidad construir realidades mediante la manipulación digital o cambiar el contexto de las imágenes. Aquellas que, desde su responsabilidad, pueden denunciar los horrores del mundo, como en el caso del fotógrafo que captó la imagen de niños y niñas huyendo de un bombardeo del ejército estadounidense en Vietnam -siguiente imagen-.

Esa nefasta realidad movilizó a la opinión pública. Aquí se quiere incluir una reflexión sobre la postura "absolutista" de los fotorreporteros (Kobré, 2006, p. 331), aquella que persigue que nunca se debería retocar una imagen para que siempre fuera lo más coincidente con la fotografía de un negativo, hablamos de suavizar las arrugas, de hacer un color más intenso, de mejorar el enfoque…

FIGURA 91. *Nick Ut ganador del premio Pulitzer, 28 de abril de 2016.*

Fuente: Biblioteca LBJ David Hume Kennerly, Public Domain[165]

Tras haber tratado en un epígrafe la edición de imágenes y antes de llegar al extremo de la manipulación, se mantiene la idea de que la diferenciación de nuestra profesión fotoperiodística es la búsqueda de la realidad. Nos diferencia de la fotografía publicitaria, otra rama perfectamente combinable en los medios. Por tanto, cuantos menos cambios realicemos mejor, unos pequeños retoques de luz, un poquito de enfoque, un reencuadre mínimo es lo máximo. Sobre todo, para seguir una máxima: solo beneficiar la legibilidad de la imagen por parte del lector. La ética y la praxis periodística solo deben responder a esa idea solo se trata digitalmente aquello que puede "beneficiar claramente al lector" (p. 333).

2. FOTOMONTAJE Y MANIPULACIÓN. LA DESINFORMACIÓN VISUAL.

Para este epígrafe, se parte de la diferencia entre preparación de una imagen, dudas sobre la toma y cambios posteriores. Es decir, pactar una imagen o variar su ejecución, tomar decisiones en la toma de la imagen

[165] Fuente: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=51341333

que tergiversen lo acontecido y, por último, ejecutar alguna edición que varíe la verdad. Como se va a ver en este proceso se pueden ejecutar fotomontajes y manipulaciones. Para iniciar el debate se expone la fotografía de la patrulla que coronó el monte Suribachi, en la isla japonesa de Iwo Jima, e izó la bandera americana ante la el 23 de febrero de 1945.

FIGURA 92. *La bandera en Iwo Jima.*

Fuente: Joe Rosenthal 100224-M-9247F-003. Dominio público[166]

Una imagen que captó el fotógrafo de *Associated Press* y del *San Francisco Chronicle*, Joe Rosenthal, quien cubría el avance de las tropas americanas en el Pacífico. Es posiblemente la fotografía de noticias más famosa de la historia y de los Pulitzer[167] y levantó sospechas sobre su

[166] Según: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70626987

[167] Información complementaria: https://www.pulitzer.org/article/joe-rosenthal-and-flag-raising-iwo-jima

verdad por su aparente perfección[168]. Su autor se defendió constantemente de la acusación de que esta toma, hecha con una Graflex 4x5, fuese preparada. En otro lugar, está el caso del ganador del Premio Pulitzer 2013, Narciso Contreras, fotoperiodista mexicano, que alteró una fotografía eliminando una cámara de vídeo. Motivo por el que su agencia, *Associated Press* rompió el contrato por sus normas al respecto de la imagen. La pregunta es obvia: ¿Molestaba la cámara de la imagen? ¿Influye en la historia que Contreras quiere explicar, la supresión de la cámara? Desde nuestra posición la respuesta parece sencilla, pero no lo es:

> Todas las agencias permiten realizar cambios que no afecten a la imagen fotografiada, es decir, permiten técnicas que también podrían realizarse en un cuarto oscuro, como recortarla y ajustar su iluminación, sobreexponiendo o subexponiendo la imagen. Algo en lo que están todas de acuerdo es en la prohibición de modificar la imagen, ya sea añadiendo o eliminando elementos que aparecen en la fotografía original (Lavín de las Heras y Chivite, 2015, p. 346).

Sobre ello, Jesús León en artículo digital *El fotoperiodismo a debate* (2014) observa que, "por tradición, en el fotoperiodismo no se tolera la alteración o manipulación". Y asevera que, "mientras que otros géneros fotográficos incluso, del ámbito informativo, se acepta con más agrado que (…) se utilicen adjetivos o metáforas para explicar unos hechos", en la imagen informativa no es así.

Asimismo, este texto recoge un ejemplo que es tratado de forma amplia en diferentes documentales y tertulias periodísticas sobre atentados del 11-M y la fotografía de Pablo Torres Guerrero de la agencia *Reuters* en el que aparecía un miembro amputado en plena vía del tren. *The Times* o *The Sun* la borraron y pusieron más gravilla. *The Guardian* quitó intensidad borrando la sangre y el diario alemán *Der Spiegel* lo ocultó al titular justo encima. Con lo que optaron por maquillar el impacto, lo que suscita el debate sobre la manipulación y el uso ético (Castaños, 2004 y Lavín de las Heras y Chivite, 2015).

[168] Fuente https://www.nationalgeographic.es/historia/2020/02/fue-esta-foto-un-montaje-historia-real-imagen-iconica-ii-guerra-mundial

El procedimiento de alterar la imagen empezó a ser conocido por el nombre de fotomontaje, alrededor de 1918. El fotomontaje era la táctica de manipulación de la fotografía por antonomasia antes de la llegada de la tecnología digital. El término se atribuye a John Heartfield, George Grosz, Raoul Hausmann y Hannah Höch "para dar nombre a su práctica de hacer cuadros enteramente compuestos de fotos recortadas (...) casi siempre combinados con elementos tipográficos" (Bravo Ruiz, 2010, 153). Por su parte, Demetrio Brisset (2010, p. 43) define el fotomontaje como "una transformación fotográfica que, mediante distintas técnicas, integra imágenes diferenciadas –según diversos modos de producción– para mostrar una situación espacio-temporal manipulada, con una variable de verosimilitud, al servicio de una intencionalidad más o menos reconocible".

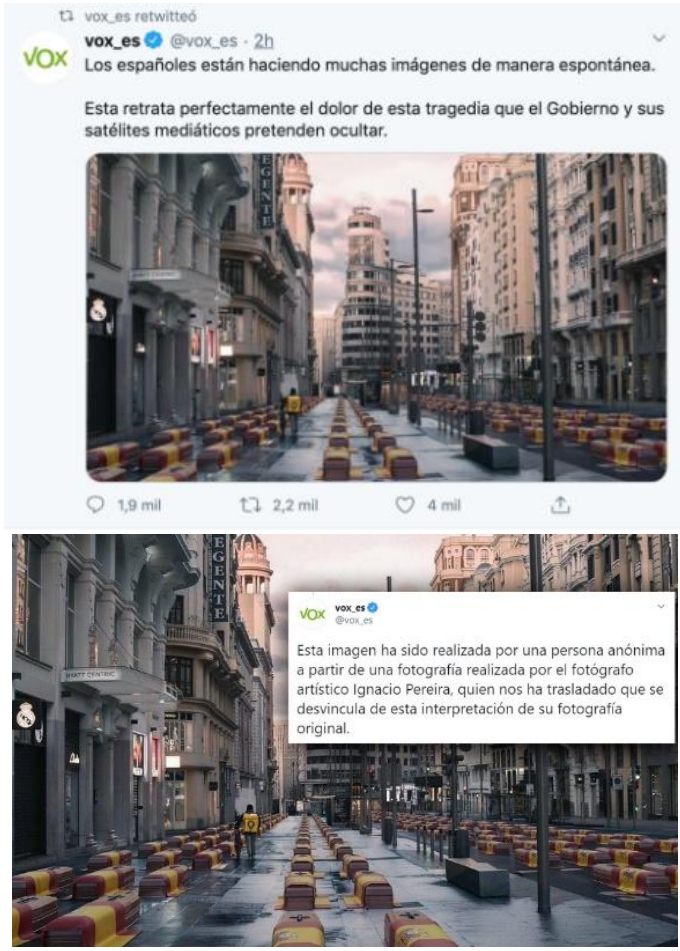
Desde el trabajo de Hernández Bernal (2015, p. 9), de interés para este epígrafe, nos detenemos en la "fotografía distorsionada más conocida" que se corresponde con la de la entrevista que mantuvo el general con Adolf Hitler, en Hendaya (Francia), el 23 de octubre de 1940 con Francisco Franco. En la fotografía original, ambos dictadores pasan revista a las tropas allí presentes. Franco aparece con los ojos cerrados y la diferencia de altura con Hitler es notable. Esta imagen fue retocada para abrir los ojos de Franco[169] y fue descubierta en los años dos mil en el archivo fotográfico de la Agencia EFE junto con otra toma en la que las figuras de Franco y Hitler se corresponden a un acto anterior. Fueron pegadas sobre el original de Hendaya, probablemente para realzar su imagen, también se toman de otro instante los militares que aparecen detrás de Hitler[170].

Para DJangi (2024), desde que existen las fotografías la gente las ha editado. En el caso de los pioneros de la fotografía creían que las imágenes eran algo más que registros objetivos de la realidad. Así, mucho antes de las ediciones digitales, los negativos podían exponerse dos veces, se podían combinar o producir imágenes compuestas, casi siempre para retocar los retratos y mejorar el aspecto de los líderes políticos.

[169] Disponible en https://efs.efeservicios.com/foto/espana-entrevista-franco-hitler/8021068820

[170] Consultar en https://efs.efeservicios.com/foto/entrevista-francohitler/8000748817

FIGURAS 93 y 94. *Pantallazos de las comunicaciones de VOX.*



Fuente: imagen manipulada compartida en X

Sobre ello, el fotógrafo Henry Peach Robinson (1869, p. 78) asevera: "Estoy lejos de decir que una fotografía deba ser un hecho real, literal y absoluto; (...) pero debe representar la verdad". De esos fotomontajes, la unión de diferentes fotografías, de los elementos que no se han dado en la toma, llega el concepto de manipulación. Según la RAE significa "intervenir con medios hábiles y, a veces, arteros, en la información, etc., con distorsión de la verdad o la justicia, y al servicio de intereses particulares". Para debatir, antes de la teoría, se trasladan unos ejemplos. En este momento, se explica y se debate la fotografía de Ignacio

Pereira, con la Gran Vía vacía de personas, y que fue utilizada como montaje por Vox[171] a través de *Twitter*. El propio autor declaró que, por estar en Internet, nadie se puede adueñar de una imagen[172]. Este hecho se saldó con una serie de denuncias, fue una infracción de los derechos de autor además de una condena para este partido por los daños morales producidos al autor.

En tercer lugar, se habla de la fotografía de la oveja Dolly y su clonación. El cual representó un doble desafío según Doménech (2004, p. 9): "El de la ética de la ciencia, trastocada por las manipulaciones genéticas, y el del fotoperiodismo profundamente afectado por las nuevas tecnologías que permiten manipular la imagen". Por ello, la publicación fue acompañada de la leyenda: "montada digitalmente por Steve Walkowiak", con esta decisión los fotógrafos mostraban la peculiaridad del hecho. Por tanto, se trataba de una recreación, de una manipulación informada a los lectores sobre un objetivo más importante, narrar algo que no puede plasmar una imagen, una clonación. Tras este ejemplo considerado ético y plausible a tenor de una narración periodística se tratan tres hechos concretos que ayudan a debatir el hecho de que no se puede confundir verdad y verosimilitud.

Para Gervasio Sánchez, el valor de la verosimilitud ha funcionado a lo largo de la historia de la fotografía informativa publicada en prensa… dado que la fotografía ha hecho creíble lo increíble desde su nacimiento (Doménech, 2005, p. 79). En palabras de Novaes Cirjanic (2017, p. 75), "el fotoperiodismo tiene una larga tradición de verosimilitud. El impacto de la imagen visual en el espectador viene directamente de la creencia que la cámara nunca miente".

[171] Fuente: https://www.lasexta.com/noticias/nacional/autor-fotografia-original-montaje-vox-anuncia-acciones-legales_202004085e8d7e403f79f30001747e37.html

[172] Más información en https://www.elindependiente.com/espana/2023/12/11/condenan-a-vox-por-la-foto-de-los-ataudes-en-la-gran-via-durante-el-confinamiento/

> Si el público no puede confiar en el fotoperiodismo, tenemos un problema serio. No sólo lo tiene nuestro trabajo, sino también la sociedad y la democracia" (Gary Knight, responsable del jurado del World Press Photo)[173].

La fotografía no ha perdido su capacidad para decir la verdad, lo que ocurre es que son usadas, en ocasiones, al servicio de una ideología o propuesta política, económica o social. Para rebatir en parte esta afirmación, se expone el caso de la publicación de *El País*, en la portada de su primera edición y en su página web, de una fotografía falsa de Hugo Chávez entubado en el hospital con el titular "El secreto de la enfermedad de Chávez"[174].

El País alegó que la fotografía se la había facilitado la agencia española Gtres Online y en el texto que acompañaba la foto se afirmaba que "*El País* no había logrado verificar de forma independiente las circunstancias, el lugar o la fecha en la que se había realizado la fotografía". Lo que, según el defensor del lector "fue un tremendo error"[175], lo que calificaron como uno de los mayores errores de su historia"[176] y que explicaron en el artículo: "La foto que *EL PAÍS* nunca debió de publicar[177]. También se expone cuando *El Mundo* mostró una fotografía con las letras ETA pertenecientes a una pancarta de una manifestación que se acompaña del siguiente pie: "Los 'abertzales' toman Bilbao". Pero la pancarta íntegra era: "Inposaketarik Ez, Nazioa Gara" (No a las imposiciones, somos una nación)[178]. Es pues un ejemplo de lo que puede hacer un zoom fotográfico y de una manipulación de la información, aunque su director aseguró que lo "deshonesto", hubiera sido "alterar

[173] Disponible en https://miquelpellicer.com/2015/04/el-debate-de-la-etica-en-el-fotoperiodismo-2/

[174] Fuente https://eticaydeontologiaperiodistica.wordpress.com/2016/11/19/la-portada-del-desastre/

[175] https://elpais.com/elpais/2013/01/26/opinion/1359234476_377464.html

[176] https://elpais.com/internacional/2013/01/26/actualidad/1359234203_875647.html

[177] https://elpais.com/internacional/2013/01/24/actualidad/1359060599_118030.html

[178] Disponible en https://hipertextual.com/2011/09/pedro-jeta-y-el-periodismo-de-manipulacion

la foto para que en la pancarta o detrás de ella aparecieran letras o personas que no estaban", que "habría sido deshonesto decirles a los lectores que la pancarta incluía una referencia expresa a ETA"[179].

Por otro lado, en la guerra del Golfo los periódicos de todo el mundo ofrecieron la fotografía de un cormorán, con el plumaje cubierto de chapapote como símbolo de la tragedia de la guerra en Kuwait. Pero, en realidad, esta fotografía pertenecía a la catástrofe del barco Exxon Valdez en las costas de Alaska[180].

Sobre ello, Soria (1999) expone cinco razones para velar por las verdades informativas que se reformulan desde un punto de vista más actual:

1. La sociedad necesita información cierta (fotografías, noticias, hechos...).
2. La publicación y consumo de fotografías falsas acarrean consecuencias negativas para el consumidor, no solo para el ejecutor.
3. La sociedad confía en la prensa para su conocimiento del medio y de la realidad que le rodea.
4. Las fotografías que inducen a engaño pueden crear un clima de desconfianza social en las imágenes. La confianza es básica para una comunidad.
5. La desconfianza y el engaño desciende el valor informativo de las imágenes, y, por tanto, pierden su eficacia informativa.

Tras estas reflexiones, se exponen dos clasificaciones para determinar los tipos de manipulaciones. Primero, Fontcuberta (1997, pp. 126-128):

– Manipulación del mensaje
    – Retoque: del negativo o del archivo digital.
    – Reencuadre: cortar o eliminar datos visuales de la toma. Según el punto de vista y la composición.

        Fotomontaje: sobreimpresiones, collages…no siempre es una tergiversación.

[179] Consultar: https://prnoticias.com/2011/09/14/pedrojota-ramirez-contesta-a-prnoticias-sobre-la-polemica-portada-de-eta-la-foto-es-de-pulitzer/

[180] En https://elpais.com/diario/1991/03/05/internacional/668127612_850215.html

– Manipulación del objeto: reconstrucciones ficticias, simulacros. Son alteraciones.
– Manipulación del contexto: Es incidir en el contexto para alterar la naturaleza del mensaje. Es esperar la naturaleza del mensaje icónico incidiendo en el contexto a través de infinidad de ejemplos.

Por su parte, Erausquin (1995, pp. 48-50) determina que las manipulaciones pueden dividirse según los mediadores, humana o técnica y sus grados.

Tabla 3. Diferentes manipulaciones de una imagen informativa.

Tipos de manipulación	Estadios
Manipulación técnica.	Estadio óptico: objetivos y filtros de color.
	Estadio del proceso: montajes, collages, coloreados… Químico y digital.
Manipulación humana.	Estadio espacial, la elección del encuadre: Reencuadre. Se habla de ángulo de toma, plano y la proporción de imagen a publica.
	Estadio gestual y proxémico Gesto: facial o corporal, intencional o no.
	Estadio escenográfico.
	Estadio lumínico.
	Estadio simbólico. Manipulaciones simbólicas (por gestos con políticos). El lector debe conocer el fondo del hecho y/o de los participantes. Manipulación en el orden y contexto: se dan a entender informaciones.

Fuente: Elaboración propia gracias a las ideas de Doménech (2005, p. 122)

3. LA REALIDAD COMO IDEOLOGÍA. EL MITO DE LA OBJETIVIDAD

> Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable, lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad (...) (Fontcuberta, 1997).

Objetividad, según la RAE, es lo perteneciente o relativo al objeto en sí mismo, con independencia de la propia manera de pensar o de sentir. Dado que es imposible la objetividad extrema hay que recordar que los fotoperiodistas se aproximan a la realidad a través de sus percepciones

e interpretaciones de la realidad visible. Son esos esfuerzos por conseguir una ajustada representación del hecho los que le otorgan una actitud de objetividad. Por ello no debe confundirse con neutral, que se define como aquel que no participa de ninguna de las opciones en conflicto (RAE).

Por tanto, para abordar el mito de la objetividad sobre el/la fotoperiodista, se conviene el hecho de realizar la toma desde su objetividad/neutralidad/sensibilidad e incluso desde su ideología, ya que para dar sentido a la imagen y la sitúa en el dónde, cómo y por qué. Es decir, se puede aportar un punto de vista y una sutil interpretación, siempre desde la honestidad. Tras esa reflexión llega otro aviso, el concerniente al riesgo de confundir los valores comerciales con lo informativo, es decir, la contrariedad entre vender prensa (hechos) vs. vender espectáculo (manipulación). Por ejemplo *Hola.com* se define como un "diario de actualidad".

El profesional, el o la fotoperiodista, debe luchar para que no se confunda la verdad informativa con el espectáculo, lo que se retoma en el epígrafe dedicado al derecho a la intimidad. Por su parte, en este debate sobre la relación del concepto se distinguen los tres periodos de Dubois (1986, p. 20). El primero, fotografía como espejo de lo real y como instrumento de la memoria documental. El segundo, como transformación de lo real no como espejo, sino como interacción; el tercero, la fotografía como huella real, la fotografía más que mostrar, demuestra. Mientras otra etapa sería la fotografía como sustituta de lo real. Se confía en las imágenes como si fueran en sí mismas la realidad y hay que establecer un cuidado con los extremos y los mitos. Así pues, el/la fotoperiodista, con el actual concepto de realidad, se mueve entre dos mitos: "el mito de que toda fotografía es real y el mito de que toda fotografía es incierta", según Fontcuberta (Doménech, 2005, p. 90). Para ello, se debate sobre el uso del primer plano como autentificador de verdades. Así, él es considerado como el mejor portador de verdad, una instancia pura y de inmediatez. Por el contrario, la realidad, cuando es dura, se abre camino sin necesidad de planos, tal y como muestra la impactante imagen que continúa.

FIGURA 95. *El día de Reyes una madre dio a luz a su bebé a bordo de la neumática, 2025.*

Fuente: Realizada por la tripulación de la Guardamar Talía. Salvamento Marítimo, autorizada su difusión[181]

La necesidad de "acercar" las cosas espacial y humanamente es casi una obsesión hoy día, al igual que la tendencia a negar el carácter singular o efímero de un acontecimiento determinado mediante la reproducción fotográfica. Existe una compulsión, cada vez más intensa, a reproducir el objeto fotográficamente, en primer plano (Walter Benjamin en Sontag, 2003, p. 264). Pese a desmontar la objetividad, abogar por la neutralidad, y disponer en estas páginas cientos de consejos técnicos y de grandes maestros y maestras, la realidad es la única que decide la fotografía. Newhall (2002, p. 257) habla del drama inmediato, de las emociones exageradas y afirma que "el fotógrafo no necesita tanto del artificio, de la sutileza de luz y sombra, de un sentimiento de composición, como de audacia, nervios resistentes y un dominio de su

[181] Contexto https://x.com/salvamentogob/status/1876927604118225247/photo/1

cámara que le permita un reflejo automático". Sentir, añade, el "instante exacto", aquel que, entre todos los factores, también incluye el azar.

La técnica poco puede hacer en momentos como el expuesto unos párrafos antes, aunque la belleza compositiva esté, aunque la técnica pase a un último plano, la vida se revela y la imagen es periodismo, es esperanza.

4. ÉTICA Y FOTOGRAFÍA

La Universidad de Zaragoza dispone de un Código Ético (BOA 3 de enero de 2023) desde los fines corporativos, institucionales y estratégicos que establecen los Estatutos de la Universidad. El cual se asienta en los principios de dignidad, respeto a la diversidad, igualdad, inclusión y equidad, cooperación, compromiso social y servicio público, liderazgo y ejemplaridad, integridad y honradez, transparencia y lealtad, participación, corresponsabilidad y diálogo, calidad y excelencia y sostenibilidad. La ética es algo que nos rodea y que, como veremos, tiene diferentes aristas. Antes de nada, es preciso detenernos en la afirmación de Victoria Camps: ex presidenta de la Comisión Especial Contenidos Televisivos, en el Senado:

> La tarea de la ética no es descalificar o afear la conducta del otro, sino, por el contrario, examinar y relativizar las propias acciones. A diferencia del derecho, la ética es autónoma, apela a la conciencia de cada uno y no es coactiva en el sentido de que pueda imponer una pena o un castigo al infractor. El papel que le es dado ejercer a la ética en las sociedades liberales o en los Estados de Derecho no es el de sustituir a la Ley, sino más bien el de ayudar a su justo cumplimiento y aplicación. La ética no habla, en efecto, de unas normas que no son leyes, de una responsabilidad que no es jurídica, de un control que no es heterónomo sino autónomo (en Aznar, 1999, p. 16).

Desde esta afirmación se llega a la reflexión de que la ética es una cuestión propia, en primer lugar, y después regulada por algunas normas que ayudan a defender derechos como el de la intimidad o la propia imagen.

4.1. Mecanismos de autorregulación

> La cámara otorga un poder fáctico al fotógrafo, que se constituye en voyeur universal; el mundo se entiende como territorio de caza fotográfica y que se divide en dos grandes grupos, observadores y observados. Controlar las imágenes se convierte, así, en una forma potencial de poder (Santos Zunzunegui, 1995, p. 135).

El/la fotoperiodista selecciona una realidad. Tiene un privilegio otorgado por la profesión y por la cámara, así que la primera decisión depende de la ética del propio fotoperiodista. La verdadera y profunda regulación ética de la profesión (Alfaro López, 2018) viene completada con la eficaz autorregulación: el/la fotoperiodista debe encontrar la razón de porqué fotografía.

- El/la fotoperiodista debe conocer su propia sensibilidad moral y tenerla presente para no perder su individualidad y capacidad reflexiva. De lo contrario se convertiría en un mero instrumento sobre los intereses del medio o de las propuestas económicas.
- La autonomía moral es imprescindible para la ética y correcta función del fotoperiodista, para que sus imágenes sean honestas. "Las malas personas no pueden ser buenos periodistas", exponía Ryszard Kapuscinski[182].

Así, el/la fotoperiodista es el primer eslabón que debe sustentar la ética profesional. El sentido común del fotoperiodista, su propia ética y su relación con la realidad y/o con el hecho son los factores que guiarán sus tomas. Kobré (2006, p. 299) habla de la conciencia propia: "Ese barómetro que guía el comportamiento y que, a fin de cuentas, mantiene el orden social". Y este autor expone la idea de que los "valores son cambiantes" y fluctúan con el paso de los años (p. 303).

En su caso, Cartier-Bresson (2022, p. 28) asevera que "la prensa nos permite acercarnos a los acontecimientos de la vida", y asegura que lo más satisfactorio no es el reconocimiento o el éxito, sino la comunicación. Es decir, que lo que plasmas y dicen tus fotos pueda "tener un

[182] https://www.cndh.org.mx/noticia/ryszard-kapuscinski-periodista-escritor-e-historiador-polaco-referente-moral-del-periodismo

significado para otras personas y revestir cierta importancia". Y continúa dando importancia al tono y la entonación, a los verbos, a los adjetivos que acompañan las imágenes.

En este momento viene al caso un ejemplo para la reflexión. Se trata de la imagen del salto al vacío de un hombre desde una de las Torres Gemelas de, WTC, en Nueva York, quince minutos después del primer ataque. La imagen de Richard Drew titulada *The falling man* fue publicada los primeros días en los medios de comunicación, pero posteriormente se censuraron fotografías que mostraban horror. Drew defendió su imagen, la cual es fruto de un disparo en ráfaga. Además, en una entrevista comentó que él no fotografió la muerte de esa persona: "Fotografié una parte de su vida".

La historia de esta fotografía es el objeto de un documental de la revista *Time*[183]. Asimismo, otra fotografía que se debate es una imagen del terremoto de Lorca que muestra una escena de dolor entre unas vecinas y un cuerpo entre los escombros fue publicada por diferentes medios de comunicación y efectuada por el fotoperiodista Israel Sánchez (*Agencia Efe*). Esta imagen, como se comentaba, fue utilizada por diversos medios, *La Verdad de Murcia*, *El Mundo*, un hecho que ocurre cuando una imagen es particularmente informativa y que resume a la perfección el hecho del que se habla.

Con esta imagen también se efectúa la pregunta de ¿morbo o responsabilidad informativa?[184]. En todo ello, entra en juego, primero, los mecanismos del propio periodista y, después, los códigos éticos de los medios, dado que como apunta (Caballo, 2005, p. 55) "la mayoría de las manipulaciones despiadadas se han cometido en las redacciones por orden de los que mandan o de los que mandan mandar". Así, la autorregulación depende de tres elementos participativos de la sociedad: los

[183] Visionar este documental para conocer la historia completa https://www.youtube.com/watch?v=SMDkvJRHaNM&rco=1

[184] Disponible en https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/lafotodelasemana/2011/05/12/morbo-o-responsabilidad-informativa.html

propietarios de los medios, los profesionales y el público que no rechaza esas imágenes.

4.2. Códigos éticos, columna vertebral de la profesión

Los códigos deontológicos, normas internas y libros de estilo, son propuestos y puestos en marcha desde y para las diferentes entidades y organizaciones relacionadas con el ejercicio de la profesión. En su sentido, procuran garantizar que la actividad de los medios y quienes trabajan en ellos se oriente en todo momento a la consecución de una información honesta y útil para la sociedad.

Por ejemplo, la Federación de Asociaciones de Prensa de España (FAPE) asegura que el primer compromiso ético del periodista es el respeto a la verdad, lo que llevará siempre al periodista a informar sólo sobre hechos de los cuales conozca su origen. Sin falsificar documentos ni omitir informaciones esenciales, así como a no publicar material informativo falso, engañoso o deformado. También cómo el periodista establecerá siempre una clara e inequívoca distinción entre los derechos que narra y lo que puedan ser opiniones, interpretaciones o conjeturas, aunque en el ejercicio de su actividad profesional no está obligado a ser neutral. Y, asimismo, pide "extremo rigor" cuando la información pueda afectar a menores de edad.

Por su parte, el Estatuto de redacción de *El País* dice que "se esfuerza por presentar diariamente una información veraz, lo más completa posible, interesante, actual y de alta calidad" y que "rechazará cualquier presión de personas, partidos políticos, grupos económicos, religiosos o ideológicos que traten de poner la información al servicio de sus intereses". De otro lado, el estatuto de redacción de *El Mundo* habla de la independencia informativa, la objetividad, el rigor y la no manipulación de los contenidos. Para *The New York Times*[185], su objetivo es **"**proteger la imparcialidad y neutralidad de la integridad de sus artículos", además atisban que, en muchos casos, la mera aplicación de ese objetivo con sentido común nos indicará cuál es el camino ético a seguir.

[185] Fuente: https://www.nytimes.com/editorial-standards/ethical-journalism.html#

A veces la respuesta es evidente: preguntarnos si esa acción daña la reputación del medio o, añadimos, de una persona. Así, por último, el código ético y deontológico para la fotografía e imagen informativa de San Martín (1996) califica como un de deber del profesional el respeto del derecho a la intimidad y dice que es un deber del profesional no presentar "los aspectos más negativos de los hechos noticiosos" a favor "de mantener la salud mental":

- Deberes del profesional.
    - No confundir.
    - No manipular, ni técnica ni connotativamente.
- Sobre los derechos del/ de la fotoperiodista.
    - A no ver alterado el significado de sus fotos.
    - A no ser coaccionado.
- Responsabilidades del/ de la fotoperiodista.
    - Elaborar fundamentos que ayuden a tomar decisiones frente a conflictos éticos.
    - Presentar imágenes imparciales y hechos objetivos.
- Deberes del público -entra en la libertad personal-.
    - A no consentir verse manipulado.
    - Acudir a asociaciones de usuarios o instituciones jurídicas.
- Derechos del público a ser informado verazmente y sin manipulaciones.
- Responsabilidades del público: ser agentes activos en el proceso comunicativo, efectuar una reflexión crítica.

4.2.1. Derechos, en especial, a la propia imagen

De forma inicial se deben de tener en cuenta estos derechos:

- Derecho a la libertad de expresión (CE art.20.1.a).
- Derecho a recibir información veraz (CE art.20.1. d).
- Derecho al honor, a la intimidad y a la propia imagen (CE art.20.4.).

El derecho a la propia imagen es personalísimo, inalienable, no se puede transmitir o ceder, solo se autoriza es el derecho a explotación de la imagen; imprescriptible, no puede prescribir; y es irrenunciable[186]. La regulación de este derecho está fijada por la Constitución Española y la Ley Orgánica 1/1982.

Además, existen una gran variedad de sentencias que establecen casos de intromisión ilegítima del derecho de la propia imagen. Lo que lleva consigo el pago de una indemnización por daños y perjuicios. Para el estudio de este punto se comparte el informe titulado *Derechos y límites del periodismo gráfico* (VV. AA. 2024)[187] y el capítulo de Kobré (2006) dedicado a responder "¿dónde pueden fotografiar los reporteros gráficos?". Ambos intentan responder ante las crecientes complicaciones y/o dificultades que se encuentra la profesión. Al ser objeto de limitaciones sociales, cuestionamiento y decisiones de restricción a las fotografías de prensa. "Sin testigos objetivos no se pueden garantizar los derechos democráticos", con esta premisa comienza el informe del que vamos a destacar los siguientes apartados.

El primero es responder: ¿Cuándo prevalece el derecho a la información sobre el derecho a propia imagen? Según la normativa antes citada (p. 10), prevalece el objetivo de informar si estamos un cargo público o una profesión de notoriedad o proyección pública y su imagen se capta durante un acto público o en lugares públicos, también cuando la imagen la componga una persona de forma meramente accesoria y al predominar un interés histórico, científico o cultural de relevancia. Así lo manifiesta el informe que, asimismo, apunta a que el consentimiento para ser fotografiado puede ser verbal o por escrito.

Para ello existen diferentes modelos que pueden obtenerse en la red. El mayor reto viene de las reticencias que escuchamos como "no me saques", "por qué haces fotos", "¿nos estás fotografiando?", "para qué es esta fotografía", "no quiero salir y no puedes hacer fotos aquí" …

---

186 Fuente de información https://www.conceptosjuridicos.com/derecho-a-la-propia-imagen/

187 Proyecto impulsado por el Sindicat de Periodistes de Catalunya / Sindicat de Professionals de la Comunicació (SPC), el Collegi de Periodistes de Catalunya (CPC), el Consell de la Informació de Catalunya (CIC) y el Sindicat de la Imatge UPIFC.

Estas y otras preguntas cada vez son más habituales y, cada vez, vienen unidas a un mayor desconocimiento de la labor periodística y al rechazo por norma. Ante ello, este texto apunta taxativamente que "los fotoperiodistas siempre pueden tomar imágenes en espacios públicos, mientras sean planos generales/abiertos o en actos donde la ciudadanía tiene acceso y la imagen de las personas es accesoria" (p. 10). Pese a ello, alienta a que "si alguien pide específicamente no aparecer" se respete esa decisión. También llega la complicación cuando realizas una fotografía la persona es consciente y luego reclama. El sentido común nos indica que si nos ve la cámara digamos acepta ese hecho, pero hay gente para todo y situaciones de todo tipo. Paciencia.

Se continúa con el hecho de que todos los edificios de la vía pública pueden ser grabados y fotografiados, al igual que las estaciones, puertos o aeropuertos, mientras que en los privados hay que tener autorización de los o las propietarias. Kobré (2006, p. 281) delimita que solo con permiso se pueden fotografiar aulas en horas de clase, tribunales, prisiones, bases militares o cámaras legislativas, así como instalaciones sanitarias de todo tipo. Tampoco los centros comerciales cuyas peticiones se suelen efectuar al gabinete o empresa de comunicación, regido por la dirección del mismo. Al mismo tiempo es conflictiva la toma de imágenes de miembros de las fuerzas de seguridad y funcionarios, los que pueden ser fotografiados en el ejercicio de su actividad siempre y cuando no se trate de una acción que exija el anonimato por seguridad. Otra casuística importante son los menores.

Pueden ser parte de una fotografía si su presencia responde a "hechos noticiables en espacios públicos y en planos generales abiertos (de manera accesoria)" y que "no afecte la reputación del menor" (p. 16). Siempre que no sea accesoria debemos contar con las autorizaciones de los tutores legales, no basta con un sí de un abuelo/abuela. En una situación muy distante que es la de los fallecimientos entra en juego el derecho al honor y es recomendable ejecutar una imagen en la que prevalezca el anonimato.

Otro caso es el de los accidentes, alguno de los más famosos en fotografía se ha relatado. Sobre ello, Kobré (p. 293) afirma que si un acci-

dente ocurre en un lugar público prevalece el derecho a tomar fotografías ya que las víctimas tienen "una condición médica pública", pero esto no ocurre ya en una ambulancia o un hospital.

Lo que sí está relacionado es el mundo de los *paparazzis*[188] y de las imágenes robadas. En ello, entra el debate sobre los tabloides. Un estilo más sensacional del periodismo que se indica desde el color rojo en la cabecera del periódico. En ellos, en la prensa amarillista, la fotografía es un gancho personalista. Antes la fotografía robada era un género en sí mismo, pero, ahora, teniendo en cuenta el poder mediático de las redes sociales, cualquier persona puede decidir qué publica y qué no.

La difusión de las imágenes ya no solo es monopolio de algunos medios. Las imágenes que hace unos años eran totalmente privadas y formaban parte del álbum familiar pasan al ámbito público. Para explicar esta argumentación se utiliza una imagen de la influencer Dulceida horas después de dar a luz donde aparece con un producto de alimentación en la cama con su bebé[189]. Al mismo tiempo se promueve un debate sobre algunas portadas de imágenes pactadas de Terelu Campos en revistas como *Diez Minutos*[190]*,* lo que se completa con imágenes de Instagram de artistas, así como portadas de la realeza europea. Todos estos ejemplos que rondan en nuestra mente sirven para esta reflexión.

5. PROBLEMAS ÉTICOS FRENTE A LA MANIPULACIÓN DIGITAL

Ser éticamente correctos es una de las primeras responsabilidades del fotoperiodista, también desde la manipulación digital. Las nuevas tecnologías facilitan enormemente nuestro trabajo, pero no ocupan su lugar. Todos los problemas de nuestra profesión, nuestras cualidades,

[188] Para añadir contexto https://www.antena3.com/noticias/cultura/medio-siglo-paparazzis-fotografias-iconicas_2023021063e672c57b624e0001abd443.html

[189] https://www.lavanguardia.com/gente/20241016/10027097/antojo-dulceida-dar-luz-influencer-posa-espetec-casa-tarradellas-mmn.html

[190] Visionar estos ejemplos https://www.diezminutos.es/famosos-corazon/famosos-espanoles/g63042611/terelu-campos-mejores-portadas-diez-minutos-intimidades-declaraciones-virales/

nuestro carácter artesanal, permanecen inalterables. Cualquier descubrimiento o avance técnico pueden, ciertamente, ayudarnos, pero no pueden ocupar el espacio de nuestro trabajo, de nuestra dedicación al mismo, de nuestro estudio, de nuestra exploración y búsqueda.

> Con la revolución digital, con la transformación de impulsos eléctricos en unos y ceros, la fotografía no cobra mayor dosis de objetividad (…) "A priori" se puede inferir lo contrario ya que cada vez son más los tamices que separan el objeto real de la imagen digital puesta en página. Es decir, en la actualidad digital han aumentado las interpretaciones (sumatorio de subjetividades: redactor, fotoperiodista, director de arte, maquetadores, etc.) ya que se multiplican los profesionales que interfieren y pueden así vaciar sus intenciones en la fotografía de prensa (Doménech, 2005, p. 98)

Como atiende este último autor, la manipulación en fotoperiodismo es inevitable dado que la imagen debe pasar por muchas manos, filtros y selecciones:

- Selección del fotógrafo/a de una realidad y selección del encuadre, ángulo, plano.
- Selección del editor/ra gráfico/a del medio o selección de la agencia.
- Selección del maquetador/a (en su caso) / director/a de arte (en su caso).

Cada uno/una de los participantes en el proceso aportan sus propias preferencias visuales. Además, estas nuevas responsabilidades, con la llegada de las nuevas tecnologías, se deben a una edición que se acentúa por la rapidez y generalización. Sin olvidar, las herramientas de IA que producen imágenes falsas, amenaza de manipulación sistemática y automática (Caballo, 2005).

Por ello, Hariman y Lucaites (2016) hablan de cómo la fotografía, aunque da testimonio y proporciona recursos para la comunicación democrática y para la reflexión reflexiva sobre los problemas sociales contemporáneos, ésta provoca ansiedad desde la representación fraudulenta y desde la exposición excesiva. "La fotografía se contempla como un elemento incrustado en el flujo de la vida: no solo la representa, sino que participa de forma activa en ella", nos dice Mira Pastor (2024).

Nuestras vidas son más fotografiadas que nunca (Sontag, 1980) y se habla de la "ecología de las imágenes", aquella que recae sobre la infinidad de imágenes repetitivas, estética y técnicamente, sin valor icónico: indiferentes e indiferenciadas (Fontcuberta, 2010 y 2016) las que provocan un efecto anestésico sobre nuestra sensibilidad ética y política. Con ellas, hacemos de la fotografía no solo un registro de lo excepcional, sino una plasmación de lo insignificante, por un lado, y, por otro, una repetición de lo socialmente estético y evocador. Es decir: la performatividad sobre lo fotográfico. Por ejemplo, desde los lugares más "instagrameables", como La Basílica de la Sagrada Familia en Barcelona[191] y sus 2,7 millones de fotos compartidas. Una "opulencia audiovisual" (Gubern, 2000, pp. 33-36) que favorece que la frontera entre la realidad construida con imágenes y lo tangible se vuelva borrosa.

> La sobreabundancia, verdaderamente torrencial de imágenes fotográficas, viene acompañada en gran medida de su desintegración. Cumplen una misión contingente inmediata, para luego ser destruidas (…) en un atentado contra la memoria, al preservar sólo por un breve instante un presente fugaz y desechable (Alfaro López y Raya Alonso, 2019, p. 10).

Sin significar lo contrario de ese momento único y efímero con el que abríamos este texto monográfico, se cierra con la defensa de una manipulación honesta. Aquella que "utiliza el fotoperiodista y el resto de profesionales que median hasta que la imagen llega ante el público con la intención de acercarnos a: esto es lo que hubieras visto si hubieses estado allí" (Doménech, 2004, p.8).

De todos estos apuntes se desgrana que la apuesta por la credibilidad en el fotoperiodismo es fundamental. Una profesión honesta, donde el punto de vista es esencial para mostrar la realidad, hay interpretación y hay realidad en fotografías de calidad, las del instante preciso. Las que ayudan y las que conciencian. Unas páginas en las que se ha intentado despertar el interés, responder a preguntas y dignificar a los/las fotoperiodistas, aquellos y aquellas que narran la actualidad, que descubren y

[191] Datos disponibles en https://www.segre.com/es/sociedad/231027/lugar-mas-instagrameable-espana_227972.html

“piensan el mundo en imágenes” (Fontcuberta, 1997). Para ello, una última motivación.

Huyamos de los estereotipos, de lo fácil y miremos el mundo desde el objetivo periodístico.

Así pues, los y las fotoperiodistas debemos permanecer vigilantes: es NUESTRA la credibilidad, la veracidad de NUESTRAS fotografías; NUESTRO futuro, está en juego y, para superarlo, hemos estudiado las reglas del juego. Gracias.

APLICACIONES EDUCOMUNICATIVAS DEL FOTOPERIODISMO

> El acto de buscar crea una tensión y tienes que estar a solas con esa tensión, puesto que tienes que buscar. La fotografía es algo muy difícil,
> Cartier Bresson (2022, p. 24).

1. CLAVES EDUCOMUNICATIVAS DEL ANÁLISIS DE LA IMAGEN

El título de este epígrafe, que abarca la visión educomunicativa, nace desde el interés de diferentes investigadores/as para proporcionar una formación en la pedagogía de la imagen (Ferrés Prats, 1998). En este sentido, Aparici y García-Matilla (2010) explican la importancia de formar a los y las usuarios/as en este tipo de competencias para que puedan descodificar el lenguaje de la imagen y que les permita identificar los signos básicos o elementos de análisis,

> La imagen apela directamente a la emoción y facilita la expresión. Su potencial simbólico abre y excita una interpretación diversa. En lo denotativo, la imagen muestra, y leemos lo que muestra. Es una mirada objetiva, enumerativa, resultado de la descripción. En lo connotativo es una mirada subjetiva, producto de la interpretación y la valoración, del contexto y la experiencia del espectador (Gabelas-Barroso, 2017).

Estas reflexiones se comparten también desde *La imagen: análisis y representación de la realidad* de Aparici et al. (2009) quienes explican con detalle cómo se leen las imágenes. Esta aparente familiaridad con los formatos visuales no significa, sin embargo, que los espectadores seamos verdaderos conocedores del lenguaje que los articula ni de los entresijos que éste encierra para representar la realidad (Aparici, 2009) y documentarla (Del Valle Gastaminza, 1999). Para ser capaces de analizar las cualidades de las imágenes en Peñalva y Gascón-Vera (2025, p. 133) se recoge el decálogo Pérez-Tornero y Tejedor-Calvo (2014, p. 131):

1. Desconfía de la imagen transparente.
2. Desconfía también del pie de foto.
3. Desconfía de las asociaciones espontáneas.
4. Desconfía de la retórica de la imagen.
5. Confía en la capacidad crítica del receptor, pero ábrele camino.
6. Confía en las imágenes construidas con honestidad.
7. Confía en las imágenes pedagógicas.
8. Confía en las imágenes interpretativas.
9. Confía en la pluralidad de la imagen, en su apertura.

Sobre ello, se conviene aprovechar todos los recursos de la escritura audiovisual y construye un mundo legítimo y fiable.

Para ahondar en este camino, la asignatura *Fotoperiodismo y técnica de la imagen* del Grado de Periodismo de la Universidad de Zaragoza consta de dos partes fundamentales que son complementarias. La primera implica los conocimientos necesarios de técnica y la teoría fotográfica. En ello, el alumnado adquiere una base de técnica fotográfica, así como también nociones de composición a fin de lograr imágenes capaces de transmitir lo que está aconteciendo en un punto informativo. De este modo, la segunda parte permite conocer la realidad práctica, salir a fotografiar las coberturas periodísticas que serán noticia.

Así es, ya que, al término de sus estudios, los graduados en periodismo por la Universidad de Zaragoza han de ser competentes en la indagación y análisis de la realidad en sus diversos ámbitos, lo que implica un buen conocimiento del estado del mundo, de su evolución histórica reciente y de los parámetros básicos en los diversos ámbitos, así como una adecuada capacidad de búsqueda y de gestión de la información.

Deben ser competentes para la comunicación en los distintos géneros, lenguajes, soportes y tecnologías, integrados en los diferentes contextos y medios profesionales en los que se desarrolla la actividad periodística.

Con ello, desde esta práctica educomunicativa, se dispone de dos cometidos esenciales: la base técnica y propiciar con casos prácticos y ejemplos de actividades complementarias esa faceta práctica. Con esta

división, que es una parte indivisible del conocimiento los resultados de aprendizaje, se espera conseguir, directamente, la adquisición de dos competencias:

1. Comprender, gestionar y aplicar una base de conocimientos sobre los distintos tipos de fotografía, la función de la fotografía periodística actual, con indicadores. Aplicar los fundamentos de fotoperiodismo al análisis, con espíritu crítico y sentido ético, de fotografías del campo periodístico en diversos soportes.
2. Comprender y aplicar conceptos, procedimientos y técnicas a la ideación y la producción y edición fotográficas, con indicadores. Aplicar el conocimiento procedimental y técnico a la realización y edición fotográficas de interés periodístico.

De este modo, este contenido expuesto en el Plan Docente de la asignatura cumple con las exigencias metodológicas del Espacio Europeo de Educación Superior al fomentar la implicación del docente en la mejora continua de los aspectos metodológicos y pedagógicos de la asignatura, con la actualización de las prácticas y la innovación en las actividades a desarrollar con el alumnado para mejorar los resultados académicos (Fernández Collados, 2013).

El sistema universitario debe girar en torno al estudiante, a su profesionalización y al aprendizaje más allá de los conocimientos y fomentando la interacción del alumnado en el proceso didáctico, sin olvidar la importancia en la autonomía. Poder ejecutar una fotonoticia, realizar un análisis crítico de una imagen, plasmar la realidad. Todo desde la integración de las nuevas tecnologías en las actividades académicas que se relatan como punto final de este proyecto.

2. APRENDIZAJE Y LECTURA DE LA IMAGEN

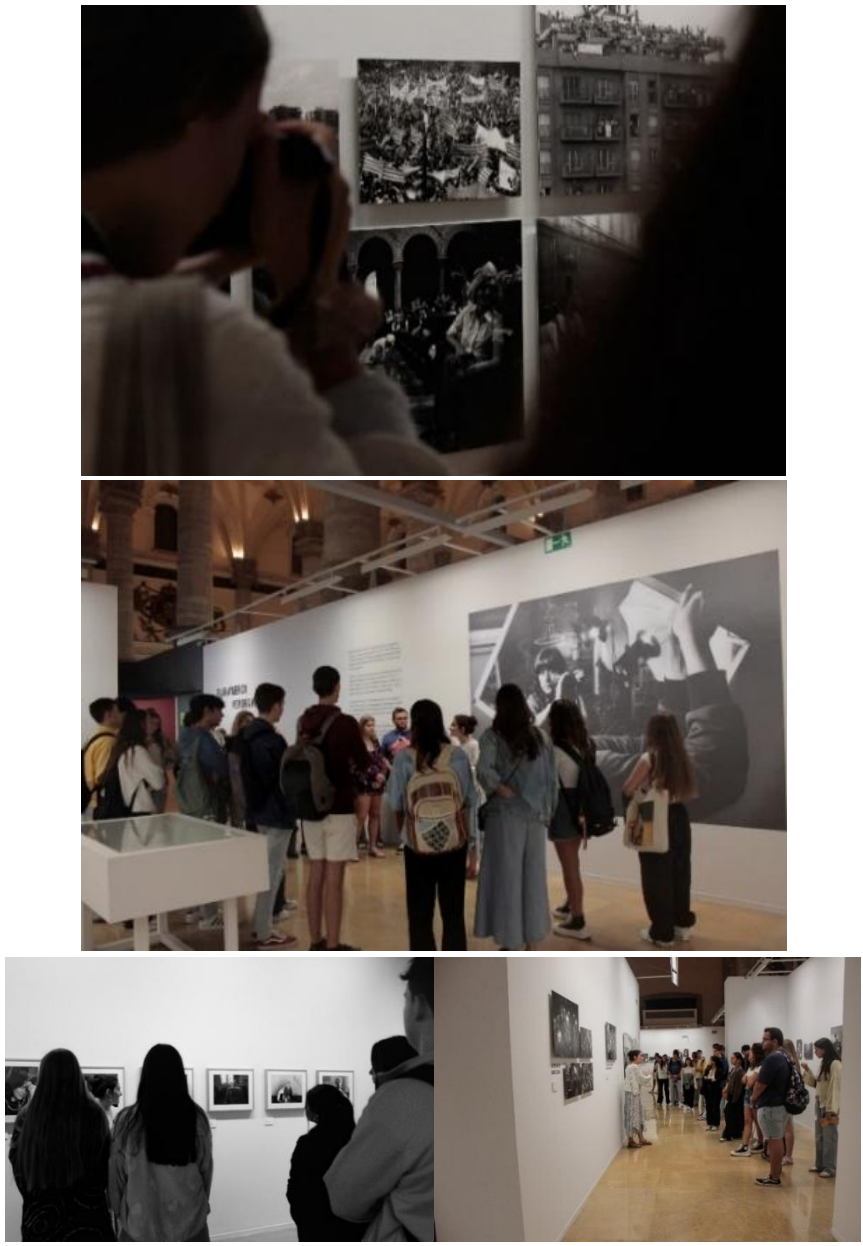
En su inicio, los ejercicios prácticos pretenden la familiarización del uso del equipo y las técnicas fotográficas, los comportamientos y actitudes en los diferentes escenarios en los que se produce la información, así como la mirada periodística. Se analizarán las imágenes aparecidas en la prensa del día de los principales periódicos. Se estudiarán ejem-

plos concretos de fotoperiodistas internacionales, nacionales, y aragoneses. Sobre ello, las clases prácticas, talleres, los seminarios de fotografía y de análisis de contenido se unen a la participación de profesionales, para afianzar en experiencias propias todo lo tratado. Concretamente en el curso 2024-2025 se ha contado con estas visitas y charlas profesionales, fuera y dentro del aula:

– Exposición Pilar Aymerich en La Lonja de Zaragoza.
– Jornada Persuasión y asertividad en la Universidad de Zaragoza.
– Charla. Anteayer Fotográfico Zaragozano.
– Charla. Víctor Mateo, realiza prácticas de fotografía en *Heraldo de Aragón* y es estudiante de cuarto de periodismo de Unizar.
– Charla. Ángel de Castro. Fotoperiodista aragonés jubilado, jefe de fotografía de *El Periódico de Aragón.*
– Visita. Gervasio Sánchez Masterclass en DKV seguros.

Se trata de una pequeña muestra de los cientos de posibilidades que la fotografía permite en museos y organizaciones. De todos modos, se considera de relevancia para la materia las salidas externas y las tomas de contacto con profesionales.

FIGURA 96 a 99. *Visita a la exposición Pilar Aymerich.*

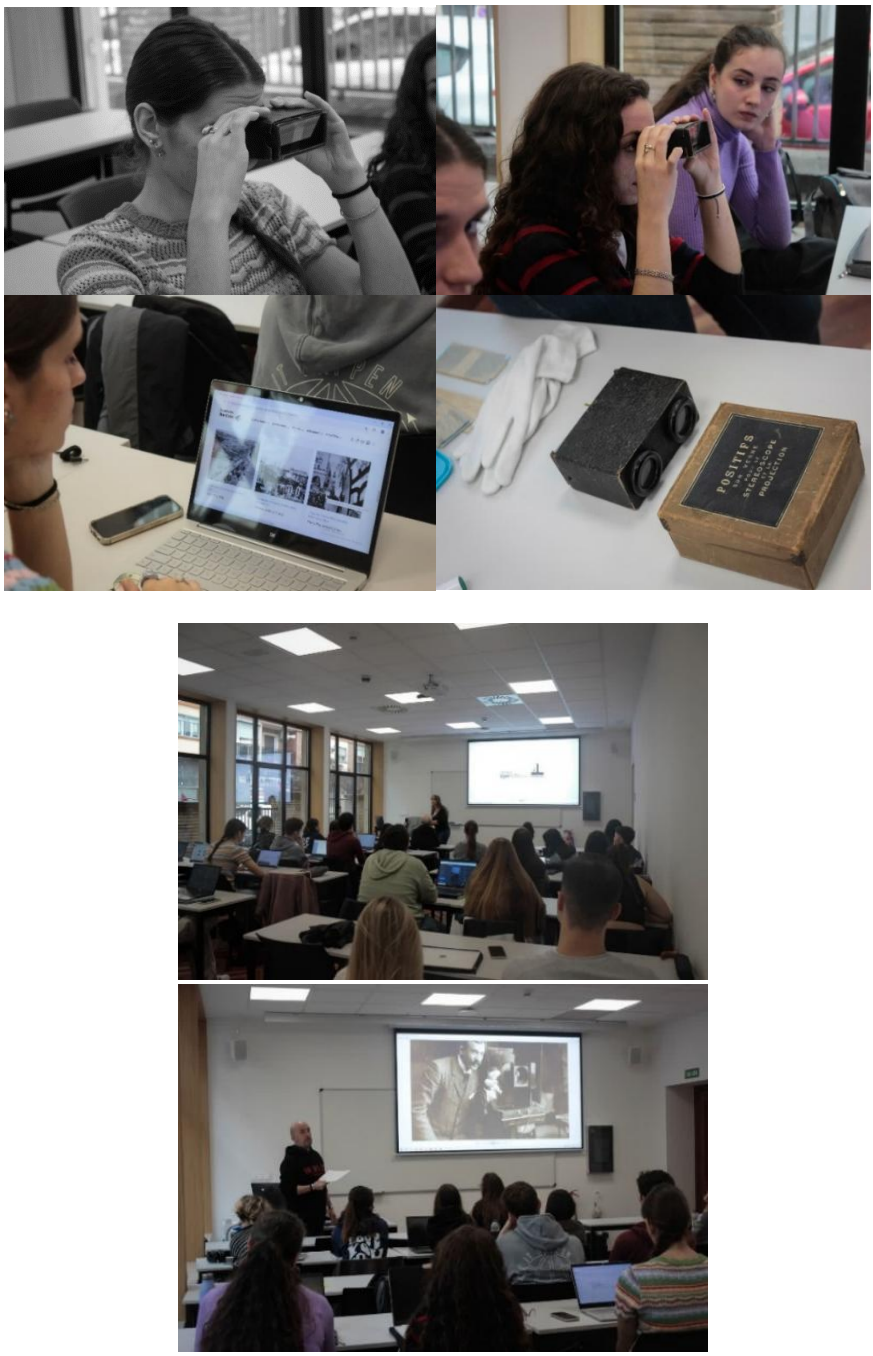


Fuente: Patricia Gascón-Vera

Asimismo, también desde las actividades previstas, el alumnado puede llegar a realizar diferentes prácticas como simulaciones de ruedas de prensa, realización de fotonoticias reales; además de elaborar una serie trabajos que los lleven a poder desarrollar fotografías propias que quedarán aglutinadas en un portfolio personal que sirva para exponer sus habilidades a modo de currículo y como banco de imágenes personal. Un modo de aplicación del aprendizaje por proyectos. Los cuales van hilados a experiencias fuera del aula como las anteriormente relatadas. Por ejemplo, para ejemplificar lo que se trató en el aula recojo las palabras de María Pilar Gonzalo, presidenta Anteayer Fotográfico Zaragozano:

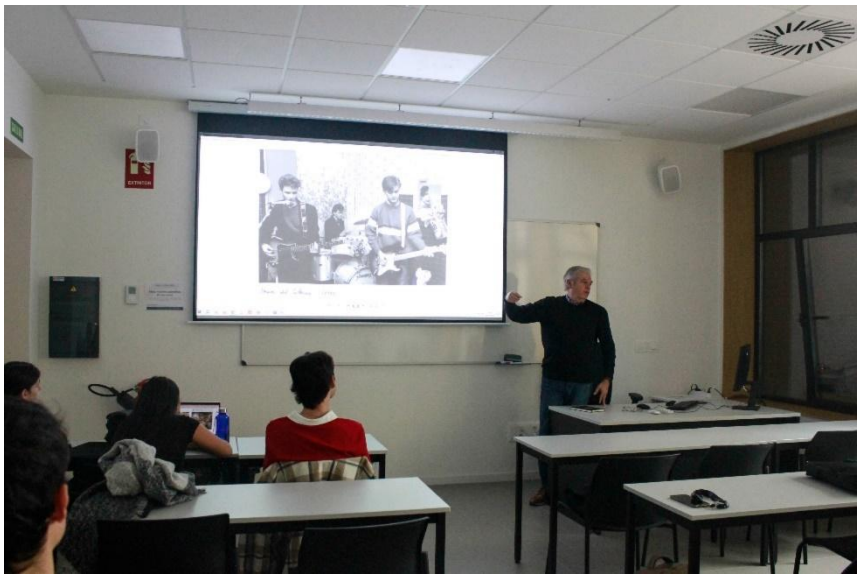
> Nuestro interés es que el alumnado comprendiera nuestra labor de recuperación del patrimonio fotográfico e interiorizar la importancia del rigor a la hora de compartir archivos fotográficos citando las fuentes originales, igualmente, el valor otorgado a la documentación exhaustiva para acompañar una imagen y la defensa de la preservación de nuestro patrimonio. Para la charla llevamos un visor estereoscópico y mostramos en él positivos estereoscópicos de vidrio. También albúminas estereoscópicas digitalizadas de una de las vistas de la ciudad más antiguas que se conservan de Zaragoza, tomada hacia 1858, o lugares transformados o desaparecidos de nuestra ciudad a principios del siglo XX. Sin lugar a dudas, las imágenes proporcionan un documento excepcional en el que se muestran los cambios políticos, sociales, culturales e históricos, y como no, la indumentaria de nuestros antepasados o el desamparo que sufría la infancia, por poner algunos ejemplos.

FIGURA 100 a 105. *Detalle de la visita de la Asociación Anteayer Fotográfico Zaragozano.*



Fuente: Patricia Gascón-Vera

FIGURA 106 a 109. *Víctor Mateo y Ángel de Castro en su visita a Unizar.*



Fuente: Patricia Gascón-Vera

Las próximas fotografías son imágenes de las prácticas de laboratorio de la asignatura. Jugamos con la velocidad, los reflejos, los retratos y la luz. Además, en las horas dedicadas a resolución de problemas y casos en el aula se realiza un análisis de la imagen sobre las fotografías de Javier Bauluz[192] a un inmigrante muerto en la playa de Zahara de los Atunes (Cádiz) y que fueron publicadas el 1 de octubre de 2000 por *La Vanguardia* y el 10 de julio de 2001 por *The New York Times*.

Por otro lado, se efectúa un taller de edición y una clase dedicada a la fotógrafa Vivian Maier, una niñera estadounidense que retrató la sociedad con 100.000 fotografías desconocidas y recuperadas hoy por el John Maloof, comisario principal de la obra de Vivian Maier y editor del libro *Vivian Maier: Street Photographer.* Se visiona este documental y su web. *Finding Vivian Maier*, https://www.vivianmaier.com/film-finding-vivian-maier/ y https://www.vivianmaier.com/

[192] Puede verse en https://www.instagram.com/javierbauluz2/?hl=es

FIGURA 110 a 115. *Alumnos y alumnas en las sesiones de fotografía.*

Fuente: Patricia Gascón-Vera

FIGURA 116. *Primer día de clase y hashtag de la asignatura.*

Fuente: Patricia Gascón-Vera

Desde el inicio de curso se cuelgan en Moodle unas plantillas de entrega y se estipulan los siguientes elementos mínimos de las 3 entregas obligatorias, los cuales siempre pueden cambiarse y mejorarse:

Fotonoticia 1 y 2

a. Título periodístico.
b. Pie de foto periodístico.
c. Metadatos de la fotografía y dónde se publicaría.
d. Datos y análisis de la imagen (técnicos, estéticos y de intencionalidad) análisis de la imagen.
e. Conjunto: integrado todo en una página web, publicación de RRSS, prensa... cómo quedaría.
f. ¿Texto de reflexión personal?

Reportaje corto

a. Título periodístico.
b. Breve texto (no significa poco significa conciso) que lo acompañe y explique informativamente.
c. Unas 4 fotografías y el pie de fotoperiodístico de cada una.
d. Metadatos de las 4 fotografías y dónde se publicaría.
e. Datos y análisis de las imágenes (técnicos, estéticos y de intencionalidad) análisis de la imagen.
f. Conjunto: integrado todo en una página web, publicación de RRSS, prensa... cómo quedaría.
g. ¿Texto de reflexión personal?

Reportaje en profundidad

a. Título periodístico.
b. Texto en profundidad.
c. Trabajo de investigación previo + diario de campo.
d. 8 fotografías con su pie de foto periodístico.

e. Metadatos de las fotografías y dónde se publicaría.

f. Datos y análisis de las imágenes (técnicos, estéticos y de intencionalidad).

g. Análisis de la imagen.

h. Conjunto: integrado todo en una página web, publicación de RRSS, prensa... cómo quedaría.

i. ¿Texto de reflexión personal?

2.1. ESQUEMA ORIENTATIVO PARA EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

2025 – Dra. Patricia Gascón-Vera[193]

1. IDENTIFICACIÓN
   - 1.1. Medio en el que se ha publicado.
   - 1.2. Fecha en la que se ha publicado.
   - 1.3. Agencia y/ fotógrafo/a.
     - 1.3.1. Autor, tendencia, confluencias.
   - 1.4. Título del reportaje.
   - 1.5. Autor del reportaje/noticia.

2. DESCRIPCIÓN
   - 2.1. Tema / historia.
     - 2.1.1. Emociones, metáfora, discurso, narrativa, marcas textuales.
     - 2.1.2. Intención, propósito, concepto, idea, diseminación, recepción.
   - 2.2. Lugar / escena.
   - 2.3. Acciones desarrolladas: primer plano + fondo.
   - 2.4. Elementos a destacar: primer plano + fondo.
   - 2.5. Simbología / mensaje / connotación.

[193] Fuentes de creación: asignatura de Fotoperiodismo impartida por la profesora Pilar Irala y tabla de elementos del lenguaje fotográfico del profesor Óscar Colorado https://oscarenfotos.com/2014/05/03/elementos-del-lenguaje-fotografico/

3. REALIZACIÓN
   - 3.1. Estilo, género, subgénero.
   - 3.2. Formato de la imagen.
     - 3.2.1. Elementos semióticos: Ícono, signo, símbolo, índice
   - 3.3. Encuadre o reencuadre.
     - 3.3.1. Punto de vista – plano (nivel, picado, contrapicado, cenital, de hormiga).
     - 3.3.2. Distancia del fotógrafo/a.
   - 3.4. Óptica.
     - 3.4.1. Objetivo.
     - 3.4.2. Enfoque / profundidad de campo.
   - 3.5. Iluminación.
     - 3.5.1. Contraste (alto, baja, escala de grises).
     - 3.5.2. Efectos lumínicos cromatismo.
     - 3.5.3. Elementos aportados (focos, pantallas,) (si procede).
   - 3.6. Color.
     - 3.6.1. Gama tonal prioritaria.
     - 3.6.2. Monocolor.
     - 3.6.3. Contraste.
     - 3.6.4. Color simbólico / cultural.
   - 3.7. Retoques en posproducción / efectos.
     - 3.7.1. Fotomontaje / collage.
     - 3.7.2. Filtros / nitidez.
     - 3.7.3. Poetización, dramatización… otros.

4. COMPOSICIÓN
   - 4.1. Composición. Regla de los tres tercios o proporción aurea.
   - 4.2. Componentes de la imagen.
   - 4.3. La geometría en la fotografía.
     - 4.3.1. Forma y línea.
     - 4.3.2. Punto de interés y de fuga.
   - 4.4. Color y blanco y negro.
   - 4.5. Iluminación y luz.
   - 4.6. Ritmo, patrón.
   - 4.7. Textura.
   - 4.8. Perspectiva, ángulos y planos.

2.2. PORTFOLIO Y PROYECTOS FOTOGRÁFICOS

De tal forma que es una asignatura esencialmente práctica con tres entregas prácticas y un examen. Las que se completan con talleres, prácticas voluntarias de aprendizaje y un posible portfolio personal que sirva como banco de imágenes y como presentación individual de cara a futuras oportunidades laborales. Para todo ello, el proceso de evaluación continua se estipula de la siguiente forma:

1. Septiembre. Prueba práctica. Elaboración de dos fotonoticia con título y pies de foto (10% de la nota final).
2. Octubre. Prueba teórico-práctica. Fotorreportaje corto: elaboración de un fotorreportaje de 4 imágenes y un breve texto, su título y pies de foto, sobre un acontecimiento concreto de (30% de la nota final). Actualidad.
3. Noviembre. Examen de contenidos teóricos de la segunda parte de la asignatura (valor 25% de la nota final).
4. Diciembre. Prueba práctica. Realización de un fotorreportaje en profundidad con 8 fotografías, con texto, título y pies de foto y presentación en el aula (35% de la nota final).

Las prácticas para entregar en la asignatura atienden los primeros géneros fotográficos, fotonoticia y reportaje. No se considera a la foto ensayo debido al componente temporal y narrativo que excede la planificación temporal de la asignatura, tal y como se ha comentado. Una de las propuestas de implementación futura es la creación de un porfolio de los trabajos de los alumnos que sirva como herramienta demostrativa ante posibles oportunidades laborales. Si bien es cierto, que muestra una complicación y es que las fotografías son muy incipientes técnica y compositivamente en la mayoría de los casos y, por tanto, no son un material elevado para poder ejecutar ese portfolio. Siendo pues el fotorreportaje largo y creación final una propuesta casi siempre publicable y demostrable del talento académicos conseguidos. Por ello, en el camino de progresión, se anima a los alumnos a la publicación de sus trabajos en medios locales, blogs, el medio del Grado Entremedios…

– Práctica voluntaria de iluminación.
– Taller de retrato en plató.

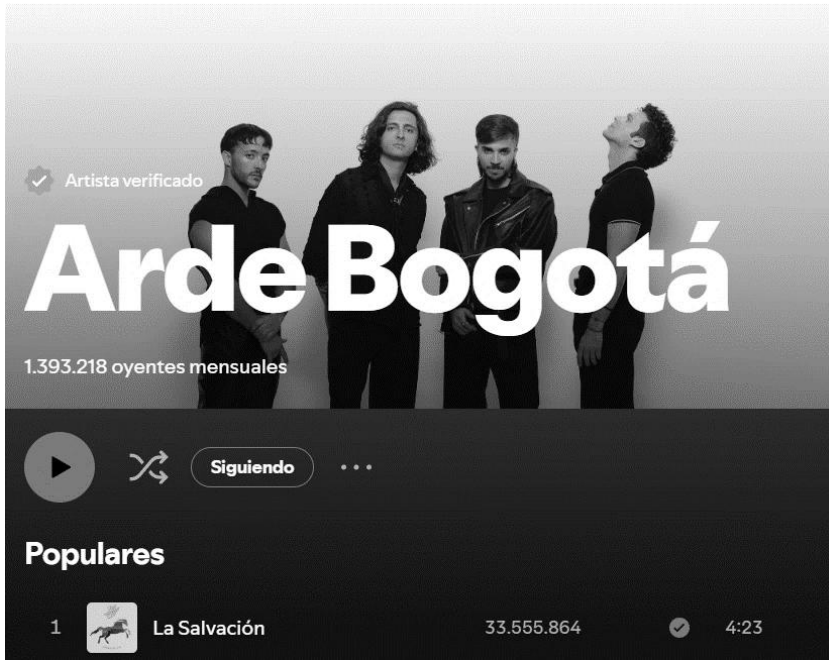
– Taller de fotografía de exteriores.
– Tutorías de aplicación temática del reportaje en profundidad.

Asimismo, para estas entregas se proponen una serie de temáticas, las cuales no son obligatorias, ya que como se ha planteado, la máxima de la asignatura es buscar la autorrealización creativa. Por ello, todas las entregas tienen la vía de entregar una temática propia, así como utilizar las fórmulas de entrega que se estimen, vía PDF, Power Point, vídeo…

Para las primeras fotonoticias se estimula la entrega sobre los primeros días de clase, sobre las primeras charlas o actos de la universidad. Con el objetivo de reflejar actos periodísticos cercanos y sencillos a su realidad. Para el fotorreportaje corto se proponen temas sociales de actualidad y de corte periodístico, para lo cual deben de dar un salto y buscar qué actualidad plasmar (Arrizabalaga Berrio, 2016). Por su parte, en la última entrega se promueve un punto de vista humanístico y se ha trabajado el concepto de "La Salvación", representado desde el mismo título de la canción original del grupo musical Arde Bogotá. Forma parte del segundo disco de la banda, Cowboys de la A3, publicado en mayo de 2023 y acumula en *Spotify* más de 33 millones de reproducciones. De ella, se recogen dos estrofas de la parte final:

> "Y ahora sé que la salvación
> Estaba dentro de un beso
> Y una caricia en el pelo
> Y aquella noche en el espigón
> La salvación
> De tantos dioses modernos
> No me compensa el momento
> De haber tenido que decir adiós".

FIGURA 117. *Imagen del grupo musical aludido y de sus reproducciones.*



Fuente: Spotify 14/12/2024

Se busca un tema fotográfico social y único. La salvación no ante lo negativo, sino como punto de arranque, de un filón personal o colectivo. Podremos salvarnos ☺, la esperanza, la opción B…Por ejemplo, alguien que con una mascota se ha recuperado de un mal momento, aquel que con un *hobby* ha descubierto su pasión profesional... Por tanto, hablamos de un concepto de actualidad, intergeneracional y popular que forma parte del imaginario de la cultura pop (Gascón-Vera, 2024b). Se trata de unir música con este concepto del que la RAE (online) apunta como sinónimos el rescate, la liberación, la gloria, redención y la salud, desde la religión; o el refugio, amparo, protección, seguridad, resguardo. Estas temáticas son aplicables para el estudiantado que se decante por cursar la asignatura desde la convocatoria global donde el alumnado deberá demostrar el nivel adecuado de aprendizaje de la asignatura, con estas entregas y con un examen. De todas formas, los criterios de evaluación comunes a las prácticas son los siguientes.

1. Correcta redacción.
2. Eficacia comunicativa de los textos y las imágenes y su conjunción.
3. Calidad (toma de la imagen – edición).
4. Iniciativa y oportunidad periodística (dificultad).
5. Aplicación correcta de las técnicas y normas (clase).

Por su parte, la rúbrica de evaluación es la siguiente, la cual, aunque pensada para el examen de la asignatura, se mantiene en la entrega de prácticas. Fomentando con ella, el estudio teórico, los argumentos y las relaciones de actualidad. Se ejecuta desde 0 = no responde, hasta 5 respuesta simple. Del 5-8 se valoran los argumentos, la precisión y terminología (8-9) + destreza y detalles de reflexión (9-10). Con estas notas según la normativa de Unizar se consigue el siguiente resultado 0-4, Suspenso (SS); 5,0-6,9: Aprobado (AP); 7,0-8,9: Notable (NT); 9,0-10: Sobresaliente (SB). Además, excepcionalmente podrá superarse el 5% de estudiantes con matrícula de honor en caso de empate en la calificación final entre dos estudiantes. Asimismo, como notas importantes en la prueba se expone que la ortografía será obligatoriamente un elemento de valoración al igual que el conocimiento de la actualidad. Todo este desarrollo se complementa con tres Objetivos de Desarrollo Sostenible:

– 4 Educación de calidad. La educación es una de las piezas esenciales para el crecimiento individual y para la capacitación personal. Aunque la tasa de alfabetización en España es casi el 100% y la tasa de abandono escolar se reduzca, la realidad es que una población más educada se traduce en mayores oportunidades laborales, más desarrollo económico y mayor satisfacción, lo que redunda en la sociedad del bienestar.

– 5 Igualdad de género. No solo es solo un derecho fundamental, sino la base necesaria para conseguir un mundo próspero y equitativo, además es fundamental para el desarrollo sostenible de la sociedad, se busca, por ello, empoderar a las mujeres y las niñas para lograr una igualdad real.

– 10 Reducción de las desigualdades. La desigualdad es una amenaza para el desarrollo social y económico, debilitando el crecimiento de los países, fomentando la pobreza global, especialmente en relación

a los grupos más vulnerables y mermando el sentimiento de realización y la autoestima de las personas.

Recogiendo una serie de razones que la plataforma Canva (s.f.), se considera que, gracias a lo aprendido, se prepara a los alumnos y alumnas en estas habilidades demostrables como resultados de aprendizaje.

- Velocidad perceptual. Consiste en identificar las similitudes y diferencias rápidamente. En fotografía debemos tomar decisiones todo el tiempo… a gran velocidad. Cuando un estudiante aprende a usar la cámara, también aprende a evaluar visualmente con rapidez y precisión.
- Visualización espacial. Consiste en la habilidad de imaginar la manera en que varía una forma y su posición en el espacio.
- Razonamiento inductivo. Los y las fotógrafos/as, cuando establecemos un proyecto, delimitamos qué necesidades -operativas, técnicas, estéticas y hasta humanas- necesitamos resolver. Para, luego, poner en marcha la producción, sin dejar de evaluar continuamente y realizar los cambios precisos.
- Aptitud numérica. Se calcula gracias a la apertura de diafragma, el ISO y equilibrarlo con el tiempo de obturación en fracciones de segundo.
- Toma de contacto con la realidad. Estudiar fotografía implica comprender los límites técnicos de la cámara y los éticos, para ello es preciso promover la educación digital.

La fotografía es un medio de expresión y autoconocimiento. La fotografía practica la paciencia, ya que debe esperar el "instante decisivo". Necesita comprender que un portafolio personal y definido precisa mucho tiempo y trabajo. El y la fotógrafo/a construye sus fotografías a partir del razonamiento deductivo, la memoria, la comprensión y, aún más importante, la creatividad, tal y como reflejan las siguientes fotos.

3. ANÁLISIS PRÁCTICOS: CON NOMBRE PROPIO.

3.1. ANÁLISIS DE ALUMNOS/AS.

3.1.1 Entrega de iluminación: Ixeya Blasco Aínsa

FIGURA 118 y 119. *Iluminación.*

Fuente: Ixeya Blasco

3.1.2. Fotonoticia

Análisis práctico de Ixeya Blasco Aínsa: “La moda sienta la cabeza en la Plaza del Pilar”.

Ficha técnica, datos y análisis fotonoticia: La moda es el tema en torno al que gira la fotonoticia. Concretamente la VIII edición del concurso “La Aguja Goyesca’. Un evento patrocinado e ideado por El Corte Inglés cuando en 2016 optaron por presentar la colección otoño/invierno de la marca inspirándose en las obras del pintor aragonés por excelencia. El desfile tiene lugar en la Fuente de la Hispanidad y las acciones que se desarrollan suceden en un primer plano con la modelo comenzando su andadura sobre la pasarela vestida por el diseñador Alexander Guevara.

El plano fondo vislumbra las caras de sorpresa de los espectadores. En cuanto a los elementos a destacar, la modelo se convierte en el centro de atención, no solo por el rojo eléctrico del diseño sino también por la silla que porta en la cabeza a la hora de caminar. Además, en cuanto al fondo, el humo atraviesa la pasarela aportando cierto misterio. El mensaje que transmite el diseñador con su colección está inspirado en la estampa ‘Ya tienen silla’ y evoca a las niñas casquivanas que “pocas veces sientan la cabeza”. Los colores rojo y negro representan una simbología oscura, relacionada con la muerte y la pasión a lo que, se acompaña del misticismo del humo para plantear la posibilidad de que la intencionalidad de la obra del autor siga viva hoy en día.

Realización: “La moda sienta cabeza en la Plaza del Pilar” es un proyecto que pertenece a un género de propósito informativo dado que se trata de una fotonoticia. Su intención es dar a conocer y narrar un acontecimiento único que, además, está relacionado con la temática de la moda. Tal y como se indica en los metadatos, el formato de la imagen se corresponde a 4608 x 3072 píxeles.

El encuadre de la fotografía es un plano medio que avanza hacia uno general ya que el diafragma se coloca en f/4.8 y está empezando a cerrarse en la óptica. Esto provoca un efecto que empieza a desenfocar el fondo con la lente a 46mm y que nos permite centrar la atención en la

modelo y su diseño. En un evento de moda como son los desfiles, la iluminación siempre supone un reto.

El/la fotógrafo/a deben esperar a que comience el desfile para averiguar con certeza cómo va a ser la intensidad de la iluminación en la pasarela. El desfile se celebró al aire libre y comenzó a las 20h, por lo que la luz natural se había apagado completamente, ya era de noche. Dependía de los focos. Esto supuso ajustar el ISO-800. Además, la distancia máxima a la que se pueden acercar es de unos 5m. Una distancia y profundidad de campo con la que mi cámara no rinde mucho. Por eso busqué un plan B: capturar los segundos previos de salida al desfile.

Una oportunidad en la que ajusté el tiempo de exposición en 1/100s. Es decir, buscaba modelos que no andaban muy rápido e incluso que estuvieran posando. El color también fue complicado de capturar. En otros intentos fallidos, las modelos que lucían vestidos muy claros, como es el color blanco, se quemaban a la hora de hacer la fotografía. Fue entonces cuando decidí quitar el *flash* y activar la función automática en el balance de blancos. También opté por jugar con el contraste entre los colores oscuros (el vestido negro y rojo de la modelo) con los luminosos (el blanco del humo). Dado que conseguí el efecto que buscaba en el contraste y la exposición, esta vez no he editado la fotografía. No quería sobrecargar la imagen con luz o sombras extra. Creo que esta vez, menos, es más.

Reflexión personal. Hasta ahora, había podido los desfiles subida a la pasarela, pero cuando pensé en la posibilidad de compartir la experiencia desde otra perspectiva, me lancé directa (…). La experiencia me ha ayudado a aprender, equivocarme y experimentar en la fotografía con una sonrisa de oreja a oreja.

FIGURA 120. *Fotonoticia.*

Fuente: Ixeya Blasco

Análisis práctico de Carmen Borobio Laguna.

Pie de foto con el ejemplo de la plantilla: MONZÓN, ES – 18 DE SEPTIEMBRE DE 2024 – Un sujeto aguanta las cuerdas de una gran red de globos azules y rojos, mientras otro, da órdenes con el teléfono móvil. Ambos obreros se ocupan de la colocación en la Plaza Mayor de estos globos para su posterior descuelgue tras el pregón de las fiestas de Monzón. Dificulta su consecución la situación meteorológica.

Pie de foto periodístico: La mañana del miércoles 18 de septiembre amaneció nublada en la ciudad de Monzón (Huesca). A las 10 de la mañana comenzó una lluvia fina que se extendió hasta las 12 horas minutos antes de la celebración del pregón y desfile de comparsas que inicia sus fiestas mayores en honor a San Mateo.

En la imagen dos personas participan en el montaje de los globos que tradicionalmente se descuelgan desde una red que se ubica en el centro de su plaza mayor. La lluvia dificulta esta entrañable labor.

FIGURA 121. *Fotonoticia.*

Fuente: Carmen Borobio

Práctica de Carlos Fando Gascón: "La escuela pública contra los recortes". ZARAGOZA, ARAGÓN – 18 DE SEPTIEMBRE DE 2024 – Pancarta de inicio de la manifestación en "contra de los recortes, la improvisación y el caos en la escuela pública" de Aragón, a su paso por el colegio público Joaquín Costa, uno de los colegios públicos más antiguos de la ciudad; y en la que participaron más de 1.500 personas el 18 de septiembre de 2024 en Zaragoza. La protesta fue convocada por los sindicatos CGT, CC.OO., STEA y UGT; además de la federación de familias de la escuela pública. Esta manifestación recuperó la llamada "marea verde", que simboliza la lucha contra los recortes en educación; en la que se escucharon cánticos hacia la consejera de Educación de Aragón, Tomasa Hernández (PP): "Escucha Tomasa, la tijera pa' tu casa".

Reflexión personal. A la hora de llegar a la manifestación estaba perdido porque no sabía por dónde empezar (…) Conforme fue avanzando

la manifestación, me acordé del colegio Joaquín Costa al verlo, así que fui hasta el principio a cuadrar la fotografía.

FIGURA 122. *Fotonoticia.*

Fuente: Carlos Fando

3.1.3. Fotorreportaje corto

Análisis práctico Alba Gracia Martos. Presentación: El pregón de Interpeñas, año tras año, da el pistoletazo de salida a las Fiestas del Pilar en Zaragoza. Este evento llena el centro de la ciudad de música, alegría, risas y emoción ante lo que es el comienzo de una de las semanas más emotivas para los zaragozanos. Lo bonito de este acto es que todos los peñistas se reúnen en el mismo sitio, sin importar su barrio, los recursos económicos o sus creencias.

Cada uno lleva lo que puede, desde grandes camiones con imponentes equipos de música a pequeñas carrozas con latas de cerveza, con el único objetivo de volver a vestir con orgullo el cachirulo propio de estas fiestas.

He elegido hacer el fotorreportaje sobre ese día porque creo que en la cara de sus protagonistas se puede apreciar lo que significa para ellos ese momento, sin necesidad de usar palabras para describir la emoción que les sugiere y en qué consiste este acto. Este fotorreportaje comienza en el momento que los zaragozanos se atan el cachirulo y salen a la calle para dar comienzo a las fiestas hasta que llega la noche y comienza el pregón del Ayuntamiento. Entre medio se aprecian actos y situaciones propias del pregón de las Peñas.

FIGURA 123. *Fotorreportaje.*

Esta foto podría publicarse en cualquier medio para anunciar el inicio de las Fiestas del Pilar, ya que es más estética que informativa. Sería muy útil, por ejemplo, para las redes sociales como imagen principal a la que le siguiesen otras muchas del primer día de fiestas o del pregón. Igual no aporta muchos datos para ser portada de un periódico, aunque también podría valer en caso de poner más imágenes dentro de la noticia.

Fuente: Alba Gracia

Análisis práctico: Mariángel Barra Navas.

FIGURA 124 y 125. *Fotorreportaje.*

LA MECÁNICA DEL DEPORTE

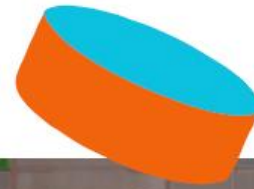
EL VIAJE

Zoe Rubio, estudiante de 22 años de la Universidad de Zaragoza, se despierta todos los sábados a las seis de la mañana, tras su semana estudiantil, para coger un tren rumbo a Barcelona. En su destino la espera COMKEDEM, una asociación sin ánimo de lucro catalana en la que ofrecen diversos deportes adaptados; entre ellos: el hockey. A diferencia de la mayoría de sus compañeros, Zoe debe viajar unas tres horas cada sábado para poder realizar actividades físicas que se salgan de su rutina. Su madre, Sara Andrade, lamenta que tanto su hija como su familia deban hacer ese sacrificio por no contar con una actividad similar en Aragón: "Nos ahorraríamos mucho dinero. A parte del desplazamiento, ella debe ir sola hasta la estación porque yo trabajo los sábados, tengo que ir a buscarla a las diez de la noche...".

EL DEPORTE

En la asociación se practican varios deportes adaptados. Los sábados se reúnen los equipos de baloncesto, slalom y hockey, que es el más antiguo con 20 años de trayectoria. Los equipos practican durante varias horas, y cada uno tiene un monitor encargado, el cual también va equipado con una silla de ruedas para poder ser uno más del equipo y facilitar la fluidez de la práctica. Además de los monitores, su presidente, Adnan Martínez, asegura que no sólo tienen participantes con discapacidades físicas sino también personas con movilidad convencional que participan en los equipos. Martínez afirma que el propósito es promover la normalidad del uso de la silla de ruedas y que muchas personas puedan ponerse en el lugar de quienes tienen movilidad reducida.

"Yo siempre tengo que tener un proyecto entre manos, entonces es mi motivación cada semana".



LA DIVERSIDAD

En COMKEDEM no sólo existe diversidad de movilidad y discapacidades, sino también de edad y género. Los equipos son mixtos y tienen participantes de todas las edades. "Tenemos chicos de diez u once años hasta los treinta. Además la mayoría de equipos tienen chicas." comenta Daniel Coronas, entrenador del equipo de Hockey Adaptado. Esto es una ventaja para quienes, como Zoe, deben viajar desde otras comunidades para poder participar en actividades aptas a su movilidad reducida. Su madre, Sara Andrade, reclama: "No hay actividades adaptadas para Zoe. Muchos se llenan la boca sobre que hay que integrarlos en la sociedad. Pues eso, todos son palabras, pero hechos no hay". Además, afirma que en los institutos no se fomentan las actividades inclusivas para quienes tienen discapacidades, confiesa que mientras todos los compañeros de Zoe iban a educación física, Zoe debía ir directamente al fisioterapeuta. Esto lo confirma Coronas: "Las personas con discapacidad están muy desinformadas. No se fomentan suficiente y no a todo el mundo le interesa."

LA RECOMPENSA

A pesar de todos los avances que todavía faltan en la sociedad española para poder considerar que hemos adaptado nuestro país para quienes lo necesitan, la existencia de asociaciones como COMKEDEM no sólo fomentan el deporte, sino también el cuidado de la salud mental de quienes participan en ellos. Para Zoe, el deporte es algo nuevo debido a la situación de Aragón y la escasez de actividades deportivas apropiadas a su caso, y afirma que ha influenciado positivamente en su salud mental: "Yo siempre tengo que tener un proyecto entre manos, entonces es mi motivación cada semana".

2

Fuente: Mariángel Barra

Análisis práctico Pilara Subías: Metadatos: ISO 100 - F/ 5 – 39 mm. Género: fotorreportaje. Encuadre: Plano medio corto. Óptica: Fotografía realizada con el objetivo 18-55mm. En cuanto a la profundidad de campo, el fondo está completamente difuminado por qué la imagen es un juego de reflejos. Iluminación: exposición media y contraste medio. Color: predomina el azul y el verde. Retoques de postproducción: se ha rebajado el contraste y se ha ajustado la exposición.

FIGURA 126. *Fotorreportaje.*

Fuente: Pilara Subías

Intención: Crear una metáfora con el exterior y los barrotes reflejados en el rostro de la protagonista del reportaje. Lo que ocurre fuera de su casa se plasma sobre ella. Pie de foto: Desde el salón de su casa Ana mira a través de la ventana en la que se puede ver el reflejo del exterior.

Análisis práctico Jacobo García Ochoa: En un mundo donde la última noticia de actualidad queda desfasada en pocos minutos, que las sociedades tengan memoria es fundamental para afrontar los retos del presente. Rememorar a aquellas mujeres y hombres que nos precedieron en el tiempo, y conmemorar sus vidas y sus acciones, nos ayuda a ser conscientes de quiénes somos y de dónde venimos.

FIGURA 127. *El Batallón de Infantería Ligera 1º de Voluntarios de Aragón realiza una salva de honor de fusilería*

Fuente: Jacobo García

Cuando todo parece mentira, egoísmo y odio, necesitamos gente a la que admirar. Las Heroínas de los Sitios nunca buscaron serlo, pero con su genuina muestra de entrega a los demás nos siguen enseñando que en el ser humano todavía caben la nobleza y la bondad. Todos los que acudieron a este acto de homenaje -entre los que me incluyo- tienen a estas mujeres como modelo a seguir. Celebraciones como esta ayudan

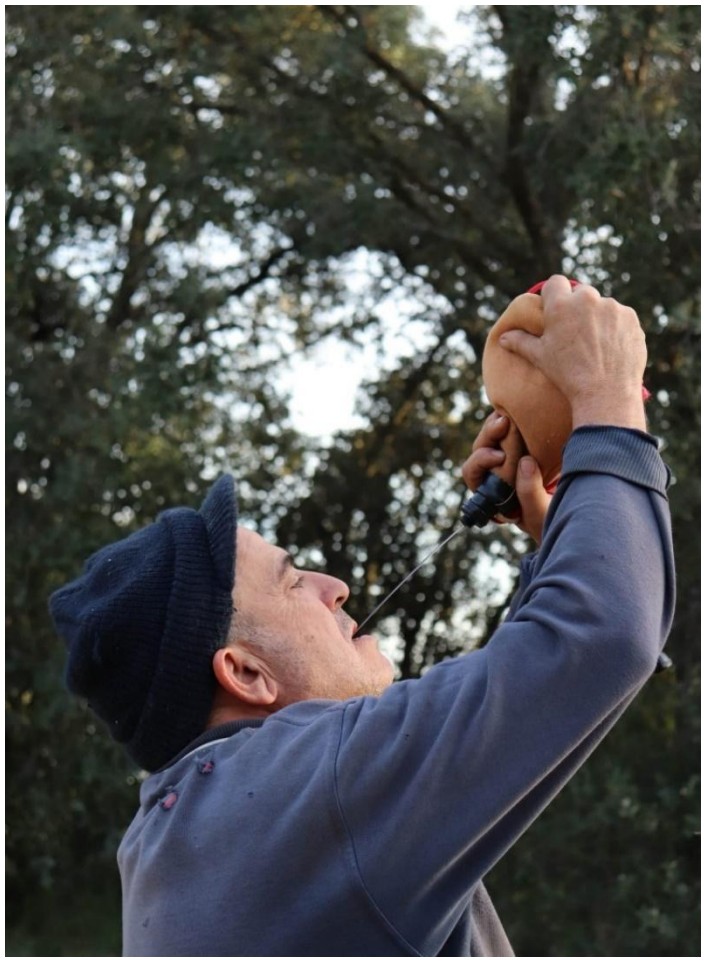
a mejorar nuestra sociedad, porque, aunque todavía tengamos mucho por recorrer, ellas alumbran nuestro camino. Como diría Thoreau: "Somos marineros con la vista siempre puesta en la estrella polar. Puede que no lleguemos a puerto, pero al menos habremos mantenido el rumbo". Ellas son brújulas que guían nuestros barcos.

3.1.4. Fotorreportaje largo. Imágenes de gran potencial con reflexión y cercanas al ensayo.

Análisis práctico Pilara Subías: Fotorreportaje.

FIGURA 128 y 129. *Fotorreportaje largo.*

Pie de foto: María José echa en el saco las olivas que antes estaban en la manta



Pie de foto: Miguel bebe un trago de vino de la bota una vez ha terminado la jornada.
Fuente: Pilara Subías

A mía tierra. Llega el otoño y el monte comienza a vestirse con tonos cálidos. Sus hojas naranjas, marrones y amarillas adornan ya los árboles, aunque pronto pasarán a decorar únicamente los caminos. Para muchos esta estación del año es sinónimo de oscuridad, pesadez o incluso de soledad. Y no es de extrañar, es el paso previo al invierno con su frío y su falta de sol. Pero para mí es la excusa perfecta para volver a mi tierra. Para alguien que viene de una familia de agricultores, el otoño significa que empieza la campaña de recogida de olivas.

Mis abuelos paternos eran agricultores y tenían un campo de olivos en Cregenzán (Barbastro, Huesca). De ellos, mi padre heredó la pasión por el monte y ahora es él quien se encarga de sacarlo adelante. Mi madre María José se introdujo en la agricultura una vez se casó con mi padre. Esto se considera casi un acto de rebeldía debido a las dificultades que atraviesa actualmente el sector agrícola. Lo que antes permitió vivir a una generación, hoy es una actividad que necesita ser complementada con un trabajo más estable.

Al margen de esto, el arraigo que sentimos hacia esta tradición nos mueve a seguir trabajando en ella. Al fin y al cabo, es la tierra que vio envejecer a mis abuelos, la tierra que vio crecer a mi padre y la tierra que se ha convertido en un hogar. A mía tierra es un reportaje que pretende honrar la labor de mi familia y la de tantas otras en Aragón. Como dijo la Ronda de Boltaña: "Tristes montes hoy callados, memoria fósil del mar, a lo largo de los años nuestro amor resistirá". Este tipo de reportaje periodístico es característico de algún medio que tenga sección de agricultura o de medios locales de Barbastro.

Análisis práctico Víctor Bravo Montaner: "Si no me arriesgo ahora, cuando tenga 40 años no lo voy a hacer", se repetía Sara Arnal (Zaragoza 1998) antes de adquirir el centro de desarrollo infantil en el que trabajaba. Su jefa se jubilaba y le propuso un traspaso. Gracias a la ayuda de sus padres consiguió convertirse en propietaria de *El Ágora* a los 23 años. Ella forma parte de la minoría de la población activa que trabaja por cuenta propia: 2.020.919 personas en España y 40.600 en Zaragoza capital. Un mundo, el de los autónomos, en el que el perfil más repetido es el de hombre de mediana edad. Poder recibir a sus niños diariamente es el culmen del trabajo diario y de la superación de decenas de retos personales, sociales, laborales… en muchas ocasiones invisibles. Es jueves 5 de diciembre y el día comienza levantando la persiana a las 10 de la mañana. Arnal se reúne con la propietaria de Solve fisioterapia, Sara García. Han quedado para establecer una colaboración entre ambos negocios: "Son muy importantes las acciones de apoyo mutuo porque de esta forma conseguimos dar a conocer ambos negocios entre nuestra clientela", comenta Arnal. Han acordado hacer un sorteo conjunto de una cesta de Navidad.

Al acabar la reunión, Sara aprovecha para telefonearse con los tutores de sus niños. Breves llamadas que permiten al centro educativo conocer las necesidades específicas de sus alumnos y su evolución. Así, Arnal comienza a planificar las sesiones de la tarde: "Así puedo adaptar el trabajo con los niños o saber si lo que realizamos aquí está surtiendo efecto realmente…". El tiempo en el despacho es fundamental: elaborar informes, presupuestos, cuentas… Antes de comenzar las clases, prepara los espacios. La limpieza es fundamental, especialmente en los espacios en los que los niños se sientan en el suelo o juegan con juguetes compartidos. Sara es la responsable de limpieza, de contabilidad, la logopeda… Ella en solitario ante la gestión de su negocio: "La semana pasada nos hicieron un agujero en el techo que nos tuvo el gimnasio paralizado, se filtraban aguas fecales de las viviendas del primer piso. Son momentos agobiantes en los que el mundo se te viene encima", reconoce.

(Nombre) es uno de los niños de la tarde. Tiene siete años y llegó hace dos con una dislalia múltiple: un trastorno del aparato fonador que le llevaba a no pronunciar correctamente determinadas palabras. "Tenía un vocabulario muy pobre y para el oyente era muy difícil mantener una conversación con él, pues se omitía verbos y palabras", explica Arnal.

Cada avance lo celebran como una pequeña victoria. La conversación entre ambos, la repetición de palabras con los fonemas que más le cuestan o los juegos forman parte de su rutina de trabajo. El vínculo que se ha creado entre ambos es muy fuerte. Terminan la sesión fundiéndose en un cariñoso abrazo. A las 19 termina las clases, pero ahí no acaba su día. Su novio, Aarón regenta una frutería en el centro de la ciudad y en estos días navideños todas las manos son pocas. Aprovecha el trayecto en el tranvía para responder algunos correos. Es uno de los pocos momentos de calma del día, aunque tampoco desconecta de su trabajo. Al llegar, se abrazan efusivamente. Sara ha superado un nuevo día siendo autónoma.

FIGURA 130 y 131. *Fotorreportaje largo.*

ZARAGOZA // Víctor Bravo. Al acabar la reunión a las 11 de la mañana, Sara se dirige al despacho del centro para telefonear a los tutores de los coles de sus niños y así poder elaborar las sesiones de la tarde.

ZARAGOZA // Víctor Bravo. Son las 16:00, todavía no han llegado los niños. Sara limpia como cada mañana el suelo del gimnasio. Es una zona en la que los niños juegan y experimentan con sus manos, por lo que la limpieza es fundamental.

Fuente: Víctor Bravo

Análisis práctico Mario Enciso Rodrigo: “Picarral: Barro e industria, existe más al otro lado del río”. Comparación de imágenes del pasado con el presente.

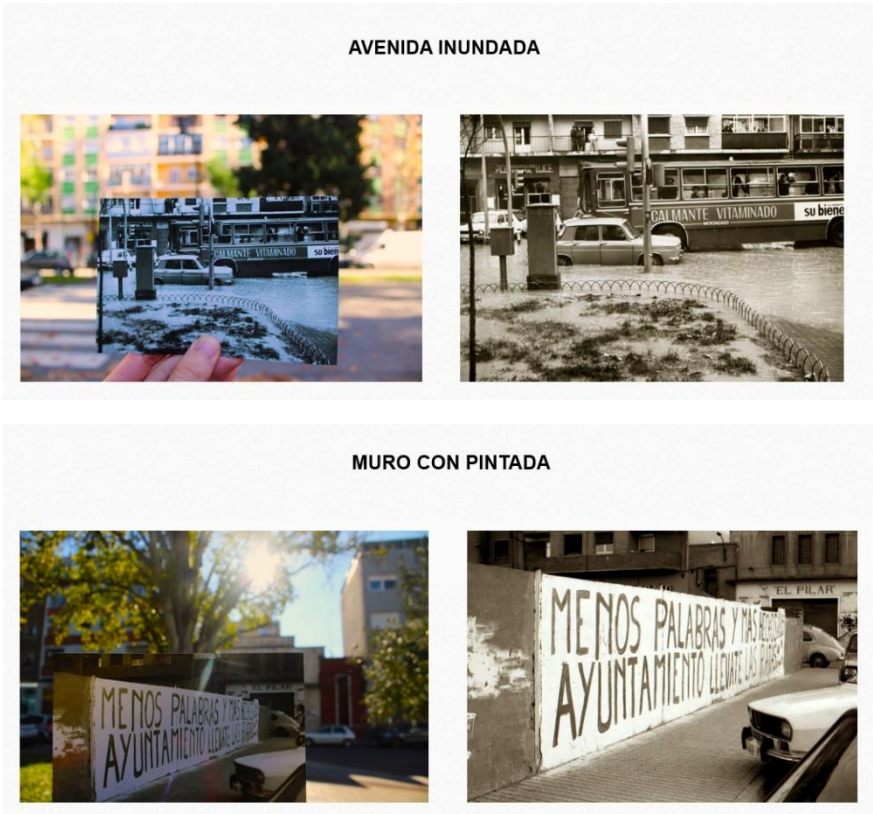
Mi barrio, el Picarral, está situado en el norte de Zaragoza. Se construyó sobre terrenos que antiguamente pertenecían a la huerta del Rabal, regados por la acequia de mismo nombre. Los terrenos arrastrados por el agua y llenos de hoyos, dan origen al término aragonés "picarral", un barrio que ha vivido un profundo proceso de transformación a lo largo de las últimas décadas. Durante muchos años, fue un barrio caracterizado por la falta de infraestructuras y servicios. A finales de los años 60, en plena dictadura, los vecinos comenzaron a organizarse contra la falta de equipamientos básicos: no había colegios, centros de salud, transporte adecuado, y las calles estaban sin asfaltar. Las viviendas estaban rodeadas de varias empresas contaminantes y el paso de los tanques militares por sus calles, era una amenaza para la seguridad y tranquilidad de los vecinos.

Para este fotorreportaje, el trabajo consistió en buscar y reproducir fotos antiguas del barrio. Con ayuda de la Asociación de Vecinos del Picarral y del fotógrafo Daniel Pérez, logré acceder a imágenes que muestran cómo era la vida aquí hace décadas. No fue sencillo. Muchas fotos eran difíciles de realizar, lugares que han cambiado tanto, debido al derribo de industrias y la plantación de árboles, que parecía imposible encuadrar el pasado en el presente.

La satisfacción al hacer este trabajo no tiene precio. Hablar con vecinos mayores, ver sus reacciones al recordar el pasado a través de las imágenes, escuchar las historias que cuentan sobre cada lugar, cada rincón.... Escuchar sus anécdotas me hizo entender lo que este proyecto realmente significa: es un homenaje a quienes nos precedieron, a los que lucharon porque este barrio tuviera lo que tiene hoy. Hoy en día, el Picarral ha avanzado considerablemente. Las calles ya no son de barro y muchas de las industrias que había antes desaparecieron. Gracias a la lucha vecinal y la organización de los vecinos, el barrio cuenta con varios colegios, institutos, centros de salud, y hasta centros de tercera edad. Además, hace más de 20 años que los tanques dejaron de cruzar el barrio. Mi abuela, mi madre, mis vecinos... todos han sido parte de

esa transformación, han sido testigos y protagonistas de cómo un lugar olvidado y marginado por la ciudad se ha ido levantando poco a poco. Este reportaje lo hago porque quiero que se vea lo que realmente somos: un barrio unido. Quiero que la gente entienda que, más allá de las malas perspectivas que puedan tener, el Picarral es un barrio con historia y con carácter. Hay más ciudad al otro lado del río.

FIGURA 132 y 133. *Fotorreportaje largo.*



Fuente: Mario Enciso

Diario de campo: Con toda la información y fotografías organizadas, fui al Foto Prix en GranCasa e imprimí varias imágenes para hacer el trabajo.

La primera foto se la hice a Daniel, quedé con él otra vez en la puerta de la asociación sobre las 12 am y le hice una foto enfrente de esta, con

la imagen antigua en la mano. Al día siguiente, quedé con mi amigo y su abuelo a las 11 am en su casa y le di a este último la imagen en la que aparece su padre. Le hizo mucha ilusión e intenté plasmarlo en la foto. Ese mismo día hice las 6 fotos restantes a los lugares del barrio, alguna era complicada ya que la zona había cambiado mucho y era difícil encuadrar bien la imagen, sobre todo por la presencia de árboles que antes no había, ya que predominaba más la industria que la naturaleza.

Una anécdota que me ocurrió mientras hacía el trabajo es que se me acercó un hombre de unos 50 años a decirme que, si podía enseñarle las fotos, ya que eran de la época que era niño. Le hizo mucha ilusión y me explicó varias cosas de cada una. Me dijo que te diera la enhorabuena, Patricia, por poder hacer el trabajo con este tema para reivindicar el barrio.

Otra anécdota, fue que me encontré a mi tía-abuela en un bar del barrio y al enseñarle una de las fotos (la de la avenida inundada que se ve un bus) me comentó que en ese césped en el que hay unos aros, solía jugar ella de niña. Una vez metió los pies entre uno de los aros.

Mientras hacía las fotografías, me di cuenta de algo más grande: este reportaje no es solo un trabajo sobre el Picarral, sino sobre la importancia de valorar y proteger la historia de los barrios, especialmente aquellos que, como el nuestro, han sido invisibilizados durante décadas.

En cada esquina del Picarral hay una historia esperando a ser contada, y si no lo hacemos nosotros, ¿quién lo hará?

Gracias por la lectura de estas páginas,
espero que la fotografía forme parte de sus vidas.

BIBLIOGRAFÍA

Abril, G. (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC-Revista científica de Información y Comunicación*, 9, 15-35. http://institucional.us.es/revistas/comunicacion/9/ art_1.pdf

Ackerman, C. W. (2000). *George Eastman: Founder of Kodak and the photography business*. BeardBooks. (Primera edición en 1930).

Aguado, J. M. (2004). *Introducción a las teorías de la información y comunicación*. Universidad de Murcia. https://cutt.ly/zrt5nfXmAguado

Aguado-Terrón, J. M., y Grandío-Pérez, M. del M. (2024). Hacia una ecología mediática de la IA generativa: la obra creativa en la era de la automatización. *Palabra Clave*, *27*(1), e2718. https://doi.org/10.5294/pacla.2024.27.1.8

Ahmed L. y Bermúdez S. (s.f.) Programa Medios en la escuela Dirección de Extensión Educativa y Recreativa Material. *Ministerio de Cultura,* Buenos Aires. https://cutt.ly/prt5nZJh

Alfaro López, H. G. (2018). Ética en fotografía. Consideraciones y análisis. *Revista General de Información y Documentación*, 29(1), 229-239.

Alfaro López, G. y Raya Alonso, G. L. (2019). (Coords), *La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas.* https://cutt.ly/nroOl2W6

Amiguet, T. (2016, 23 de noviembre). LIFE, el ojo del siglo XX. *La Vanguardia*. https://cutt.ly/lruKodMO

Aparici, R. (2009). *La imagen: análisis y representación de la realidad*. Editorial Gedisa.

Aparici, R., y García Matilla, A (2010). *Lectura de imágenes* (Vol. 2). Ediciones de la Torre.

Aparici, R; Fernández Baena, J.; García Matilla, A. y Osuna, S. (2009). *La imagen: análisis y representación de la realidad.* Gedisa.

Arago, F. (1839). Rapport de M. Arago sur le daguerréotype. *Imprimeur-libraire quai des Augustins*, 55. https://cutt.ly/druKi5Km

Araque, J. (2015). Todo sobre la fotografía, cámaras y smartphones. *Opple house*. https://cutt.ly/oroOzgES

Arrizabalaga Berrio, Y. (2016). *Fotoperiodismo actual*. [Trabajo Fin de Grado, Universidad del País Vasco]. Repositorio Institucional EHU https://cutt.ly/Ert5VzfP

Arroyo, I. (2000). *Ética de la imagen*. Laberinto Comunicación.

Avendaño, T. C. (2014, 3 de marzo). Por qué un 'selfie' puede eclipsar a los Oscar. *El País*. https://cutt.ly/yruKi1Hx

Ayala Sörenssen, F. (2015). Historia de la primera gran exclusiva periodística que hubo en España. *ABC.es*. https://cutt.ly/LruKiL53

Azahua, M. (2014). *Retrato involuntario*. TusQuets editores.

Aznar, H. (1999). *Ética y periodismo*. Paidós.

Baeza, P. (2003). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Gustavo Gili,

Bañuelos, J. (2005). Digitalización del patrimonio cultural. *Razón y palabra*, (44). https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520624019.pdf

Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. *Análisis estructural del relato*, *4*. https://cutt.ly/srr3XXFd

Barthes, R. (1980). La cámara lúcida: nota sobre la fotografía (La chambre claire. Note sur la photographie). Gallimard – Le Seuil.

Baudrillard, J. (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Baum, S., Barrett, A. y Yampolskiy, R. V. (2017). Modeling and interpreting expert disagreement about artificial superintelligence. *Informatica, 41*, 419-428

Bauman, z (2000). *Modernidad líquida.* Fondo de Cultura Económica. https://cutt.ly/SruKomwz

Bazin, A. (1990). Ontología de la imagen fotográfica. En *¿Qué es el cine?* Rialp (Primera edición en 1966).

Benjamin W. (1973). *Pequeña historia de la fotografía*. Discursos interrumpidos I. Madrid.

Benovsky, J. (2010). *Qu'est-ce qu'une photographie*. J. Vrin.

Bobo Márquez, M. (2010). Periodismo gráfico y fotoperiodismo. En R. Reig (Coord), *La dinámica periodística: perspectiva, contexto, métodos y técnicas* (pp. 309-323).

Boisset, F. y Ibáñez, S. (2018, 25-27 octubre*). KODAK, 1900-1939. Tecnología y difusión de la fotografía doméstica* [ponencia] II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía. Zaragoza, pp. 326-344. Instituto Fernando El Católico.

Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R., Chamborderon, J.C. & Schnapper, D. (1990*). Photography. A Middle-brow Art*. Oxford Polity Press.

Bravo Ruiz, N. (2010). Sobre el fotomontaje dadá. *NORBA: Revista de art*e, 30, 153-172. http://dialnet.uniria.es/servlet/articulo?codigo=3755744

Brisset, D. (2010). *Fotos y cultura. Usos expresivos de las imágenes fotográficas*. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga. https://cutt.ly/jrt5bdOv

Bustos, A. (s.f). Taller de fotorreportaje. *Calameo.com.* https://cutt.ly/VruKaRWz

Caballo Ardila, D. (2023). Imágenes para engañar a la historia. *Cuadernos de periodistas*. https://cutt.ly/xruKaPhr

Caminos Marcet, J. M.; Murillo, F. M. y Armentia Vizuete, J. I. (2006). El uso de la fotografía en los diarios digitales españoles. *Comunicación y Sociedad, XIX* (2), 9-38.

Cartier Bresson, H. (2022). *Ver es un todo*. Editorial GG.

Cartier Bresson, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Titivillus

Casals Carro M. J. (2000). La columna periodística: de esos embusteros días del ego inmarchitable. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, *6*, 31. https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0000110031A

Casasús i Guri, J. M. (1991). Evolución y análisis de los géneros periodísticos. En J. M. Casasús y L. Nuñez Ladevéze (Eds.), *Estilo y géneros periodísticos.* Ariel Comunicación.

Castaños, Á. J. (2004). Diseño para acontecimientos excepcionales: los diarios españoles ante los atentados del 11 de marzo. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico, 10,* 67-84. http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article /view/ESMP0404110067A

Castellanos, P. (1999). *Diccionario histórico de la fotografía*. Istmo.

Castellanos, U. (2003). *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*. México. Universidad Iberoamericana.

Cazorla, R. (2016). ¿Pero qué demonios es una fotografía? *Jotdown.es*. Consultado el 20 de marzo de 2025. https://cutt.ly/yruKsjjb

Chaves Gil, J. I., Ruiz, G. y Múnera B. (2020). La imagen y la construcción de la memoria de las realidades que habitamos durante la pandemia. En T. Hidalgo, J. Herrero y Segarra, J. (Coords.), *Comunicación, periodismo y publicidad: retos profesionales en tiempos de crisis*. Fragua.

Claro León, J. (2005). *Los géneros fotoperiodísticos: Aproximaciones teóricas*. https://cutt.ly/eruLup8R

Clay E. (2020). Una breve historia de Kodak. *Independent-photo*. Consultado el 10 de marzo de 2025. https://cutt.ly/nroOcIMM

Colorado, O. (2013a, 1 de junio) *Mathew Brady, retratista de personas y conflictos*. *oscarenfotos.com*. Consultado el 5 de marzo de 2025. https://cutt.ly/nruLucc9

Colorado, O. (2013b, 26 de enero). *La Farm Security Administration* (FSA). *oscarenfotos.com*. https://cutt.ly/OruLioSm

Colorado, O. (2017, 7 de enero). Country Doctor por W. Eugene Smith: La serie completa comentada. *oscarenfotos.com*. https://cutt.ly/BruLu3xN

Cosgrove, B. (s. f.). 'Country Doctor': W. Eugene Smith's Landmark Photo Essay. *Life.com.* Consultado el 20 de marzo de 2025. https://cutt.ly/7roOvcDy

Crespo MacLennan, G. (2017, 15 de junio). Magnum: cuando el fotoperiodismo se hizo arte. *El País.* https://cutt.ly/xruLiT30

Dabba Smith, F, (2002). The Greatest Invention of the Leitz Family: The Leica Freedom Train. *American Photographic Historical Society*. Consultado el 15 de marzo de 2025. https://cutt.ly/6rt5bDZw

Dager, H. (2019, 16 de octubre). La función social de la fotografía. *Página personal*. Consultado el 20 de febrero de 2025. https://cutt.ly/bruLi0SX

De Andrés del Campo, S., Nos-Aldas, E. y García-Matilla, A. (2016). The transformative image. The power of a photograph for social change: The death of Aylan. *Comunicar, 47*, 29-37. https://doi.org/10.3916/C47-2016-03

de Pablos Pons, J. y Pagán, J. B. (2018). La educación mediática en nuestro entorno: realidades y posibles mejoras. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado, 32*(1), 117-132.

De Saussure, F. (1945). *Lingüística general*. Losada.

De Saussure, F., Bally, C., Sechehaye, A., Riedlinger, A., Alonso, A., & Sechehaye, A. (1987). *Curso de lingüística general*. Losada. https://cutt.ly/8ruwsUHY

Del Valle Gastaminza, F. (1999). El análisis documental de la fotografía. *Cuadernos de documentación multimedia*, (8)26, 196. https://cutt.ly/rruLiXuz

DJangi, P. (2024). Fotos trucadas con historia: así fueron los primeros 'deepfakes'. *Nationalgeographic.es*. Consultado el 1 de marzo de 2025. https://cutt.ly/nruwdc7H

Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo. Pre-Textos*. (Publicación original en 1967).

Díaz Arcos, D. P. (2015). *Manual de fotografía y fotoperiodismo para los estudiantes de la Titulación de Comunicación Social de la Modalidad Abierta ya Distancia de la UTPL*. [Tesis doctoral, Universidad técnica particular de Loja, Ecuador].

Díaz-Barrado, M. P. (1996). La fotografía y los nuevos soportes para la información. *Ayer*, (24), 147-171. https://cutt.ly/YruwfmsV

Doménech, H. (2004). *Por un pie de foto explicativo para la fotografía informativa en prensa* [ponencia] Jornades de Foment de la Investigació de la Universitat Jaume I de Castellón de la Plana.

Doménech, H. (2005). *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*. [Tesis doctoral, Universitat Jaume I. Departament de Filosofia, Sociologia i Comunicació Audiovisual i Publicitat]. Repositorio institucional Universitat Jaume I. http://www.tdx.cat/TDX-1108106-102848

Doménech, H. (2013). La manipulación de la imagen informativa. Retos y oportunidades para el fotoperiodismo en el contexto digital. *Sphera Publica*, (2)13, 106-123. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29732392007

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico (De la representación a la recepción*). Paidós. (Publicación original en 1983).

Echevarri, M. A. H., y Díez, L. G. (2013). La carencia de contexto escrito en la fotografía periodística: una aproximación a la utilización del pie de foto en la prensa diaria chilena. *Index. comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 3(1), 87-120. https://cutt.ly/vruLoFBl

EFE. (2014, 9 de abril). El 'selfie' de los Oscar vale 1.000 millones. *El País*. https://cutt.ly/7roObnBE

Elkins, J. (2011). *What photography is*. Routledge.

El País. (2002). *Manual de Estilo*. PRISA.

Emi, D. (2019). Minamata: un homenaje a W. Eugene Smith. *Nippon.* Consultado el 7 de marzo de 2025. https://www.nippon.com/es/images/i00051/

Erausquin, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Síntesis.

EU Estudio (2022, 9 de septiembre). Estamos sobreestimulados: calculamos que cada uno vemos 80.000 imágenes al día. *El Mundo*. https://cutt.ly/fruwgWMs

Fernández del Castillo, H. (2013). El héroe inventado (I). *Jotdown*. Consultado el 12 de marzo de 2025. https://cutt.ly/kruwg0Ht

Fernández Vázquez, J. (2013) La fotografía en la prensa: análisis comparativo del tratamiento de las imágenes de los terremotos de Haití (2010) y de Japón (2011) en la prensa española. *adComunica. Revista de estrategias, tendencias e innovación en comunicación,* (6), 189-204. http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2013.6.11

Fernanz, M., Galisteo, S., Ruiz C., Itoya, J. y Vázquez, J. (2015). *fotoperiodismo*. Consultado el 10 de enero de 2025. https://cutt.ly/MroOb0cc

Ferrés Prats, J. (1998). Pedagogía de los medios audiovisuales y pedagogía con los medios audiovisuales. En J. W. Sancho (Coord), *Para una tecnología educativa*, (pp. 115-142). Horsori.

Flüsser, V. (2002). *Una filosofía de la fotografía*. Síntesis.

Fontán del Junco, M; Pohlmann, U. y Zozaya Álvarez, M. (2022). *Detente, instante. Una historia de la fotografía*. Fundación Juan March.

Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía: conceptos y procedimientos. una propuesta metodológica*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2003). *Estética fotográfica una selección de textos*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografí@ después de la fotografía*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía.* Galaxia Gutenberg.

Freund, G. (1994). *La fotografía como documento social.* Gustavo Gili.

Fuentes, E. (2003). ¿En periodismo también una imagen vale más que mil palabras? *Hipertext.net, 1*, http://www.hipertext.net

Gabelas-Barroso, J. A. (2017) Imágenes y Emociones. *Factor Relacional* https://bit.ly/4bRMBDi

Gabelas-Barroso, J. A., Marta-Lazo, C. y Aranda, D. (2012). Comunicación digital: Un modelo basado en el Factor R-elacional. *COMeIN. Revista de los Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación*, 9, 2014-2226. https://doi.org/10.7238/c.n9.1221

Gabelas-Barroso, J. A., Marta-Lazo, C. y González Aldea, P. (2015). El factor relacional en la convergencia mediática: una propuesta emergente. Anàlisi. *Quaderns de Comunicació i Cultura*, 53, 20-34. http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i53.2509

Gabelas-Barroso, J. A. y Marta-Lazo, C. (2020). *La era TRIC: Factor R-elacional y educomunicación*. Egregius.

García Gómez, Á. (2015). Análisis de la imagen digital y multimedia en la primera página de la prensa online. Estudio comparativo entre España y Alemania. [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. Repositorio institucional RIUMA. https://cutt.ly/XruwhoSN

Gascón-Vera, P. (2021). La década del Factor R-elacional y la nueva era TRIC desde la educomunicación. (Reseña). *Revista Mediterránea De Comunicación, 12*(2), 327–329. https://doi.org/10.14198/MEDCOM.19578

Gascón-Vera, P. (2022). *Periodismo de humor en televisión: análisis histórico, fórmulas y estructuras de formatos de éxito (1990-2015).* [Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza]. Repositorio Institucional Zaguan. https://zaguan.unizar.es/record/129586

Gascón-Vera, P. (2023). Diálogos posdigitales: las TRIC como medios para la transformación social. (Reseña). *Vivat Academia, 156*, 1-4. https://doi.org/10.15178/va.2023.156.e1486

Gascón-Vera, P. (2024a). *La imagen como patrimonio*. MOOC Patrimonio cultural en el entorno de las TRIC. Ecolearning y UNED. https://hub8.eco-learning.eu/course/patrimonio-cultural-en-el-entorno-de-las-tric-2/?s=09#

Gascón-Vera, P. (2024b, 27 de octubre). *Liderazgo y comunicación social de la risa* [ponencia] Jornada Persuasión, asertividad y liderazgo en el discurso, Universidad de Zaragoza.

Gascón-Vera, P. (2025, en prensa). Líderes políticos y humor: la risa como contrapoder en el discurso humorístico contemporáneo. En A. Silvestre Miralles. (Ed.), *Persuasión, asertividad y liderazgo en el discurso*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Gascón-Vera, P. y Meléndez-Malavé, N. (2021). Tecnología e imitación. El deepfake en el formato televisivo de humor Expediente Pérez [ponencia] IX Congreso Internacional de investigación en Comunicación e Información Digital Congreso. https://goo.su/g4wrr

Gascón-Vera, P., Morte, T. y Peñalba, S. (2024). Las voces fundacionales del factor relacional. creadores y divulgadores de la investigación TRIC. En P. Gascón-Vera, T. Morte y M. P. Manrique Villanueva (Coords.), *El Factor Relacional en la era de la IA*, (pp. 20-46). Dykinson.

Gascón-Vera P. y Zamora-Martínez P. (2024). La vertiente publicitaria del infoentretenimiento periodístico español en prime time. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, *30*(2), 349-362. https://doi.org/10.5209/esmp.93744

Gascón-Vera, P., Mattucci, N. y Bonaut-Iriarte, J. (2025). Avatares y estereotipos. Sesgos algorítmicos de la sonrisa femenina generada por inteligencia artificial. *Comunicación y hombre*, (21), 93–113. https://doi.org/10.32466/eufv-cyh.2025.21.869.93-113

Gómez Alonso, R. (2003). El apoyo iconográfico en la prensa española del siglo XIX. *Icono 14, 1*. http://hdl.handle.net/10115/2848

Gould, L. L. & Greffe, R. (1977). *Photojournalist: The Career of Jimmy Hare de Lewis Austin*. University of Texas Press.

Grandío-Pérez, M. D. M. (2016). El transmedia en la enseñanza universitaria: Análisis de las asignaturas de educación mediática en España (2012-2013). *Palabra clave*, 19(1), 85-104. https://doi.org/10.5294/pacla.2016.19.1.4

Greenslade, R. (2012). Why newspapers are closing the shutters on staff photographers. *The Guardian*. https://cutt.ly/WruLo3Ji

Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen.

Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. Taurus.

Gustavson, T. (2016). *Historia de la cámara fotográfica: del daguerrotipo a la imagen digital*. Librero.

Hariman, R. & Lucaites, J. L. (2016). *The Public Image*. Photography and Civic Spectatorship.

Heller, E. (2012). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial GG.

Hernán, M. T (1991). Ética para periodistas. *Tercer Mundo*, 225- 226. Consultado el 23 de enero de 2025. https://cutt.ly/aruLppqe

Hernández Barroso, O. (2017). *La importancia de la imagen en el periodismo: el fotoperiodismo y los conflictos terroristas*. [Trabajo de Fin de Grado Facultad de Ciencias Políticas, Universidad de la Laguna]. https://cutt.ly/qrr3UniC

Hernández Bernal, H. (2015). Las manipulaciones fotográficas: dimensión técnica y ética. [Trabajo Grado Fin de Grado, Periodismo Universidad de Zaragoza]. https://zaguan.unizar.es/record/32407/files/TAZ-TFG-2015-2131.pdf

Itten, J. (2020). *El arte del color*. Editorial GG.

Jakobson, R. (1981). *Lingüística y poética*. Cátedra.

Janeczek, H. (2019). *La chica de la Leica*. Tusquets.

Keene M. (1995). *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*. Paidós.

Kobré, K. (2006). *Fotoperiodismo: el manual del reportero gráfico*. Omega.

Lacruz Mantecón, M. L. (2024). *Inteligencia artificial, sociedad y derecho*. Colección pensamiento jurídico y político contemporáneo, Colex.

Lascuráin, J. (Coord.) (2024) *Nuevo libro del estilo urgente Agencia EFE*. https://cutt.ly/NruLpTdV

Lavín de las heras, E. y Chivite Fernández, J. (2015). Consecuencias de la manipulación fotográfica en las agencias de noticias: Associated Press, Reuters, France Press, European Pressphoto Agency y EFE. El caso del

fotoperiodismo de guerra. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 21(1), 333-351. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.n1.49098

Le Plongeon, A. (1873). *Manual de fotografía*. Scoville Manufacturing Company.

Lemagny, J.C. & Rouillé, A. (Eds.). (1988). *Historia de la fotografía*. Martínez Roca.

León, J. (2014). El fotoperiodismo a debate: límites y buen uso del tratamiento de una imagen. *Xataka.com*. https://cutt.ly/0ruwUT5r

Levano-Francia, L., Sanchez Diaz, S., Guillén-Aparicio, P., Tello-Cabello, S., Herrera-Paico, N., y Collantes-Inga, Z. (2019). Competencias digitales y educación. *Propósitos y representaciones*, 7(2), 569-588.

López del Ramo, J. B. (2014). Modelo de análisis estructural de galerías fotográficas como base de contenidos multimedia en prensa digital. *Registro de la Propiedad Intelectual. Obra científica*.

López-del-Ramo, J. B. (2017). Formatos novedosos del fotoperiodismo digital. Propuesta analítica basada en indicadores estructurales, formales y funcionales. *Investigación bibliotecológica*, *31*(73), 63-89. https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2017.73.57847

López del Ramo, J. y Humanes Humanes, M. L. (2024). La aportación informativa de la fotografía en medios periodísticos nativos digitales españoles. Análisis actualizado de factores relevantes y relaciones icónico-textuales básicas. *Revista General de Información y Documentación*, *34*(2), 399-412. https://dx.doi.org/10.5209/rgid.9958

Lorao, D. (2024). Gerda Taro: la fotoperiodista olvidada tras Robert Capa. *Artículo 14.* Consultado el 7 de marzo de 2025. https://cutt.ly/MreAusKF

Marcos, N. (2014, 3 de marzo). Ellen DeGeneres hace el 'selfie' del año. *El País*. https://cutt.ly/aruwmtCv

Marín-Amatller, A. (2009). *Manual de fotografía digital*. Universitat Oberta de Catalunya. http://hdl.handle.net/10609/9722

Marta-Lazo, C. (2012). *Reportaje y documental: de géneros televisivos a cibergéneros*. Ediciones Idea.

Marta-Lazo, C. y Gabelas, J. A. (2016). *Comunicación digital: un modelo basado en el Factor R-elacional*. UOC.

Martín, A. G., y González, A. T. (2018). Educación mediática y su didáctica. Una propuesta para la formación del profesorado en TIC y medios. *Revista Interuniversitaria de formación del profesorado, 32*(1), 15-27. https://cutt.ly/VruwbVVm

Martínez Albertos, J. L. (1983). *Manual de redacción periodística*. Mitre.

Martínez Rivas, A. (2009). La fotografía durante el franquismo. *Revista de Clases historia Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales, 60.* https://cutt.ly/bruLpL7W

Marzal Felici, J. (2007) *Cómo se lee una fotografía*. Cátedra.

Marzal Felici, J. (2008). La muerte de la fotografía: la revolución digital y la crisis de identidad del medio fotográfico. *Revista de Occidente*, 328, 67-83. https://cutt.ly/4ruwvRpf

Marzal Felici, J. y Casero Ripollés, A. (2017). Editorial. El fotoperiodismo en la era de la posverdad. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación, 1*3, 11-17. http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2017.13.1

Maspero, F. y Méndez, G. (2010). *Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa*. La Fábrica.

Mäenpää, J. (2022). In search of visual expertise: examining skilled vision in the work of news photo professionals. *Visual Communication,* 21(2), 237-255. https://doi.org/10.1177/1470357220901855

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man.* McGraw-Hill.

McLuhan, M. (2003). *La galaxia Gutenberg.* Círculo de lectores. (Original publicado en 1962).

Meza Castro, M. David. (2018). El recurso de información y comunicación visual: imagen. Apuntes en torno a las Ciencias de la Información y Bibliotecología. E-*Ciencias de la Información, 8*(2), 102-121. https://dx.doi.org/10.15517/eci.v8i2.29956

Milstein, I y P. (s.f.) Una escena en Shantytown, (1850 - 1945). División de Historia de los Estados Unidos, Historia Local y Genealogía, *Biblioteca Pública de Nueva York*. https://cutt.ly/sreP4AAL

Mira Pastor, E. (2024). La fotografía digital en perspectiva. *Fotocinema, 28*.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.

Mitchell, W. J. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*. Cambridge.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. AKAL.

Moreno Ribes, A. (2014). *Análisis de la fotografía informativa en la prensa de referencia española: el caso de los niños robados*. [Trabajo fin de Grado, Universitat Jaume I]. https://doi.org/10.5565/rev/grafica.214

Mraz, J. (2013, 19 de diciembre). Fellows Find: La colección de fotografías de Jimmy Hare revela la historia del fotoperiodismo temprano. *Ramsom, center magazine*. https://cutt.ly/Aruwv7rj

Múnera, B. (2021). Fotografía y comunicación: un espejo, una imagen y un ojo. *Análisis*, *53*(98). https://doi.org/10.15332/21459169.6314

Muñoz Morella, A. (2020). La función social de la fotografía. *ANDANAfoto.com*. Consultado el 8 de febrero de 2025. https://cutt.ly/FroOmq3H

Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. 2ª edición, Gustavo Gili.

Novaes Cirjanic, J. (2017). *Aproximación deontológica al fotoperiodismo: Creación de estereotipos en la visión occidental del" tercer mundo"*. [Tesis doctoral Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació]. https://hdl.handle.net/10803/455003

Oliva, M. A., Coronas, T. T. y Luna, J. C. Y. (2014). El desarrollo de competencias digitales en la educación superior. *Historia y comunicación social*, 19(1), 355-366.

Olivera Zaldúa, M; Sánchez Vigil, J. M.; Salvador Benítez, A. (2018). Els daguerreotips de Mathew Brady a l'Instituto de Valencia de Don Juan. *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, 41. https://dx.doi.org/10.1344/BiD2018.41.4

Orozco, G. (1997). Medios, audiencias y mediaciones. *Comunicar*, 8, 25-30. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15800806

Osuna-Acedo, S., Marta-Lazo, C. y Frau-Meigs, D. (2018). From sMOOC to tMOOC, learning towards professional transference. ECO European Project. *Comunicar*, 55, 105-114. https://doi.org/10.3916/C55-2018-10

Palmer, D. (2012). Redundacy in Photography. *Philosophy of Photography*, 3(1), 36-44.

Palmer, D. (2013). "Archivos emocionales: el intercambio de fotos online y el cultivo del yo". En P. Vicente, (Ed.), *Álbum de familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. La Oficina de Arte y Ediciones, (pp. 183-195).

Pantoja Chaves, A. (2004). La memoria en imágenes: la fotografía de prensa en la España democrática. En Actas del *IV Simposio de Historia Actual,* Logroño, 17-19 de octubre de 2002, 713-728. Instituto de Estudios Riojanos.

Pantoja Chaves, A. (2007), Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España, *El Argonauta español*, 4. https://doi.org/10.4000/argonauta.1346

Parras Parras, A. y Cela, J. (2014). Comunicación y memoria: el fotoperiodismo como testigo de la violencia. Fuentes documentales de la Guerra Civil Española (1936-1939). *Historia y Comunicación Social* (19), 113-131. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.47288

Peirce, C. S. (1978). *Ecrits sur le Signe*. Seuil.

Peñalva, S. y Gascón-Vera, P. (2025, en prensa). La imagen como patrimonio cultural en la era TRIC. Análisis de los principales estudios centrados en el uso crítico de la narrativa audiovisual. En C. Marta-Lazo y M. P. Rivero Gracia (Coords), *Patrimonio cultural en el entorno de las TRIC*. Aula Magna McGraw-Hill Interamericana de España, 119-148.

Pérez-Tornero, J. M. y Tejedor-Calvo, S. (2014). Escribir para la red. *Gabinete de comunicación y Educación.* Universidad Autónoma de Barcelona. https://cutt.ly/rll3nCA

Pérez Puyal, A. P. (2001). La fotografía: ¿documento histórico fiable? En *Nuevas tendencias historiográficas e historia local en España.* En Actas del II Congreso de Historia Local de Aragón, Huesca, 7 al 9 de julio de 1999, (pp. 499-514). Instituto de Estudios Altoaragoneses

Pérez Porto, J. y Gardey, A. (2021). Columna periodística - Qué es, características, tipos y estructura. https://definicion.de/columna-periodistica/

Picatoste y Rodríguez, F. (1882). *Manual de fotografía*. Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada. Sección 1ª, Artes y Oficios. G. Estrada

Puebla-Martínez, B., González-Díez L. y Pérez-Cuadrado, P. (2022). Propuesta metodológica para el análisis de imágenes informativas impresas y en línea. *Gráfica, 10*(20), 91-103 https://doi.org/10.5565/rev/grafica.214

RAE online. https://dle.rae.es/

Ramon, R. (2024). El acto fotográfico como experiencia de creación de conocimiento. El acto frente al extracto*. Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social*, 11, 10-26. https://dx.doi.org/10.12795/Communiars.2024.i11.01

Rivera Aguilera, L., Rivera J., Ramos G. y Campos, B. (2019). Fotografía de prensa: análisis, gestión y sistematización a través del uso de herramientas tecnológicas. En H. G Alfaro López y G. L. Raya Alonso, (Coords), *La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas*. Universidad Nacional Autónoma de México. https://cutt.ly/XruwWNi8

Rivera Gallardo. E. (2015). *El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil*. Cuaderno 51, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 95-107.

Robinson, H. P. (1869). *Pictorial Effect in Photography: being hints on composition and chiaroscuro for photographers, to which is added a chapter on combination printing*. Piper & Carter. https://cutt.ly/srt5bMmE

Rodríguez Ferrándiz R. (2021). Fontcuberta, humorista y demiurgo: Mundos Alternativos Perfectamente Amueblados (MAPA). *Arte, Individuo y Sociedad, 33*(1), 121-139. https://doi.org/10.5209/aris.67464

Rodríguez Merchán, E. (1992). *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución del uso informativo*. [Tesis doctoral, Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense]. Repositorio Institucional UCM. https://cutt.ly/1ruwEXoK

Rodríguez-Miaja, F. E. (2024). El Ejercicio del Poder como un Arte para Interpretar Imágenes: Semiótica Visual, Retórica y Discurso Político. *Estudios Políticos*, (63), 110–143. https://doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.2024.63.89708

Romero Escrivá, R. y Lorna Arroyo, L. (2024). *Imágenes en tránsito. Fotoperiodismo y Transición española (1975-1982)*. Tirant Lo Blanch

Sabisky, B. (2022). *Manual De Periodismo Gráfico y Radiofónico*. Google Books.

Saiz, M. D. (1999). Propaganda e imagen: los orígenes del fotoperiodismo. *Historia y Comunicación Social*, 4, 173-182. https://cutt.ly/QruLagBO

Saldívar Chávez, A. D. y de los Santos, M. R. (2022). Del fotoperiodismo al meme Visualidades, gestos y política en Internet. *Nierika*, (21), 143-175. https://www.redalyc.org/journal/7220/722077657007/722077657007.pdf

Salkeld, R. (2015). *Cómo leer una fotografía*. Editorial GG.

San Martín, M. A. (1996). *Código ético y deontológico para la fotografía e imagen informativa*. Trigo ediciones.

Sánchez Vigil, J. M. (2006) *El documento fotográfico: historia, usos y aplicaciones*. Trea.

Solivellas Ugena, I. (2020). Fotonoticia. *Martes Neológico*. https://blogscvc.cervantes.es/martes-neologico/fotonoticia/

Sontag, S. (1980). *Bajo el signo de Saturno*. Lasser Press mexicana.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones. (Trabajo original *On Photography* publicado en 1973).

Sontag, S. (2007). *Cuestión de énfasis.* Alfaguara.

Soria, C. (1999). Perspectiva ética de la información publicitaria. En E. Bonete, (Coord). *Ética de la comunicación audiovisual*. Tecnos.

Soto Ramírez, J. J. (2015). Nosotros entre las imágenes (o los usos sociales de las imágenes). *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 36(78), 103-137.

Sousa, J. P. (2004) *Fotojornalismo. Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotograi a na imprensa*. Florianópolis-SC, Letras Contemporânea

Susperregui, J. M. (1987). La fotografía como medio de comunicación de las masas. KOBIE. *Bellas artes*, (4).

Szarkowski, J. (1973). *'Looking at photographs' del MoMa*. The Museum of Modern Art's Photography Collection.

Torres-Mestey V. y Do Montes Ribas L. (2024). La paradoja de la fotografía: entre la supuesta realidad y la ficción inherente, *Cuaderno 191 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 131-137.

Trinidad Sánchez, M. (2015). *Fotoperiodismo de guerra: de la guerra civil española a la guerra del Vietnam*. [Trabajo Fin de Grado, Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio Institucional Universitat Autònoma de Barcelona. https://cutt.ly/kruwTbfH

UE STUDIO. Estamos sobreestimulados: calculamos que cada uno vemos 80.000 imágenes al día. *El mundo.es*. https://cutt.ly/SryqkX6v

Van Dijck, J. (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. Standford University Press.

Vélez Salazar, G. M. (2005). *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico*. [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio institucional UCM. https://webs.ucm.es/BUCM/tesis/bba/ucm-t27547.pdf

Vilches, L. (1993). *Teoría de la imagen periodística*. Paidós.

von Goethe, J. W. (2019). *Teoría de los colores: las láminas comentadas*. Editorial GG.

VV. AA. (2024a). *Guia didáctica. Alfabetización mediática desde el modelo TRIC. Tecnologías de la Relación, la Información y la Comunicación.* Servicio de publicaciones Universidad de Zaragoza.

VV. AA. (2024b). *Guía didáctica 5º y 6º de primaria*. Servicio de publicaciones Universidad de Zaragoza.

VV. AA. (2024). Derechos y límites del periodismo gráfico. Sindicat periodistes. https://cutt.ly/6ruwY26m

Wright, T. (2001). *Manual de fotografía* (Vol. 1). Ediciones Akal.

Zamora-Martínez, P., Gascón-Vera, P. y Gómez García, S. (2024). El discurso de odio hacia las candidatas a la Comunidad de Madrid 2023, sesgo de género y virulencia, *ICONO 14*, 22(1). https://doi.org/10.7195/ri14.v22i1.2079

Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma*. Cátedra.

Kodak
935
ULTRA
FEX
INSTAMATIC
CAMERA
104
Kodak
ninoka
nk-700
NINOKA OPTICAL GLASS LENS
dignette 300 S
ROLLEX
POSE
INST.
GOLDY
OBJECTIF
MENISQUE
6X9
MADE IN FRANCE
Novar-Anastigmat
ZEISS IKON
SUPERFEX
OLYMPUS-PE
ROYER
SAVOY
WERLISA-I
ACROMATICO
argus
BOYER
PARIS
BROWNIE TWI
COLOR
B.&W.
Voigtländer
VITORET
Kodak
INSTAMATIC 25