

SENTIDO

FOTOPERIODÍSTICO:

UNA APROXIMACIÓN ANTROPO
SEMIÓTICA COMPARATIVA AL
DISCURSO VISUAL DE LOS
PERIÓDICOS CUBANOS DIARIO
DE LA MARINA Y REVOLUCIÓN
ENTRE ENERO DE 1959 Y
MAYO DE 1960.

-----TESIS DOCTORAL-----

DARÍO GABRIEL SÁNCHEZ GARCÍA





UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tesis Doctoral

Sentido Fotoperiodístico: Una aproximación antro-po-semiótica comparativa al discurso visual de los periódicos cubanos *Diario de la Marina* y *Revolución* entre enero de 1959 y mayo de 1960

Programa interuniversitario de Doctorado en Comunicación. Facultad de Comunicación. Universidad de Málaga

Doctorando:

Ms.C. Darío Gabriel Sánchez García

Director:

Dr.C. Francisco Javier Ruiz San Miguel

Málaga, 2023





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Darío Gabriel Sánchez García

 <https://orcid.org/0000-0003-1415-3406>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Escuela de Doctorado

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña DARIO GABRIEL SANCHEZ GARCÍA

Estudiante del programa de doctorado INTERUNIVERSITARIO DE DOCTORADO EN COMUNICACIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: SENTIDO FOTOPERIODÍSTICO: UNA APROXIMACIÓN ANTROPO-SEMIÓTICA COMPARATIVA AL DISCURSO VISUAL DE LOS PERIÓDICOS CUBANOS DIARIO DE LA MARINA Y REVOLUCIÓN ENTRE ENERO DE 1959 Y MAYO DE 1960

Realizada bajo la tutorización de FRANCISCO JAVIER RUIZ SAN MIGUEL y dirección de FRANCISCO JAVIER RUIZ SAN MIGUEL (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 14 de JUNIO de 2023

Fdo.: DARIO GABRIEL SÁNCHEZ GARCÍA Doctorando/a	Fdo.: FCO JAVIER RUIZ SAN MIGUEL Tutor/a

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Escuela de Doctorado

Fdo.: FCO JAVIER RUIZ SAN MIGUEL

Director/es de tesis





UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Campus de Teatinos s/n 29071 Málaga

D. Francisco Javier Ruiz San Miguel, como director de la tesis doctoral *Sentido fotoperiodístico: una aproximación antro-po-semiótica comparativa al discurso visual de los periódicos cubanos Diario de La Marina y Revolución, entre enero de 1959 y mayo de 1960*, realizada en el programa de doctorado de Comunicación, del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga, por el doctorando D. Darío Gabriel Sánchez García, autoriza la presentación de la citada tesis doctoral, dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Y así lo informo, a los efectos que resulten pertinentes,

En Málaga, a 10 de junio de 2023

El director de la tesis

Fdo.: Francisco Javier Ruiz San Miguel

Profesor Dr. D. Francisco Javier Ruiz San Miguel. E-mail: sanmiguel@uma.es Tlf.: 95213 3469

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

AGRADECIMIENTOS

La realización de *Sentido Fotoperiodístico: Una aproximación antro-po-semiótica comparativa al discurso visual de los periódicos cubanos Diario de la Marina y Revolución entre enero de 1959 y mayo de 1960* ha sido tanto un reto, como fuente de entusiasmo y nuevos horizontes. En ese proceso, sufriendo las distancias que ha implicado, y siendo a la vez la más grande motivación estuvo mi familia, María Elena García, Miriam García, Pedro Miguel Sánchez y Alejandro Muñoz Gálvez.

Mi director Francisco Javier Ruiz San Miguel y la doctora Ania Rosa Hernández Quintana son también protagonistas de esta experiencia con la guía paciente, el señalamiento oportuno y la presión adecuada siempre en la búsqueda del mejor resultado posible. Para ambos mi respeto y admiración. Gracias además a Marjorie Murray, profesora de la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile y directora de su laboratorio de Antropología Visual, quien tutelaría de forma excepcional mi estancia de investigación en su centro.

Luego, se impone agradecer en pleno a la familia Muñoz-Gálvez (suegrxs, titxs, primxs, cuñadxs), gente que ha roto el sentimiento de tierra extraña que tenía con Málaga, para convertirla en una ciudad donde hoy puedo decir, no solo que he encontrado incalculables fuentes de valor para mi investigación, sino también un hogar.

Pero, además, ha habido «tras las cámaras» mucha gente considerando como suyas mis victorias y sufriendo también con mis desalientos. Han sido ellos víctimas del estrés y de los meses robados por la investigación, así como el remedio infalible contra la preocupación excesiva, la compañía preferida en los ratos de cese productivo:

Alain, Alejandra, Ale, Amelie, Ana, Andrea, Antonieta, Arantxa, Arturo, Bea, Daimel, Dagne, Denisse, Elisa, Fefy, Gabriel, Leo, Jose Gato, Jose Gallo, Jose Madrid, Lidianys, Luis Alberto, Manu, Migue, Mónica, Ónix, Patry García, Patricia Romero, Patry Almeda, Rocío, Sandra, Sara y Zaylí.

A todxs, MI ETERNO AGRADECIMIENTO.

RESUMEN/ABSTRACT.....	10
INTRODUCCIÓN: ANTROPO-SEMIÓTICA COMO PUNTO DE PARTIDA.....	24
METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	27
REFERENTES TEÓRICO-METODOLÓGICOS	38
<i>Art Nexus: La teoría de la trama del Arte (Alfred Gell)</i>	38
<i>Análisis de la Imagen fotográfica (Marzal Felici)</i>	42
MÉTODOS, TÉCNICAS, PROCEDIMIENTOS Y HERRAMIENTAS	45
CAP I. FOTOGRAFÍA, PRENSA, SIGNIFICACIÓN, PRODUCCIÓN Y ANÁLISIS.....	48
1.1. LENGUAJE FOTOGRÁFICO.....	48
1.1.1. <i>La denotación indicial</i>	48
1.1.2. <i>Iconicidad y simbología</i>	49
1.1.3. <i>Construcción del sentido</i>	54
1.2. FOTOGRAFÍA Y PRENSA	55
1.2.1. <i>El sentido periodístico</i>	56
1.2.2. <i>Espacio de expresión discursiva</i>	59
1.2.3. <i>Discurso fotoperiodístico</i>	62
1.2.4. <i>Deontología y ética</i>	63
1.3. UNA MIRADA A LA PRODUCCIÓN FOTOPERIODÍSTICA DESDE LA TEORÍA DE GELL	68
1.3.1. <i>Trama canónica. La fotografía de prensa como índice de relaciones sociales.</i>	68
1.4. EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA, DESDE MARZAL FELICI.....	74
1.4.1. <i>Precisiones sobre el método</i>	74
CAP II. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA RUTA METODOLÓGICA	93
2.1. PERSPECTIVAS INICIALES	93
2.2. MOMENTO 1: COMPRESIÓN DEL CONTEXTO HISTÓRICO PRODUCTIVO	94
2.2.1. <i>Espacio geo-temporal. La revolución social cubana. Enero 1959 - mayo 1960</i>	95
2.2.2. <i>Ecosistema mediático en el período</i>	103
2.2.3. <i>Escenarios productivos particulares</i>	116

2.2.3.1. <i>Diario de la Marina</i>	116
2.2.3.2. <i>Revolución</i>	122
2.3. MOMENTO 2. ANÁLISIS MATERIAL.	128
2.3.1. <i>Pertinencia</i>	129
2.3.2. <i>Ordenamiento</i>	133
CAP III. PROPUESTA FINAL. RESULTADOS.....	138
3.1 RUTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DEL SENTIDO FOTOPERIODÍSTICO.....	138
3.2. RESULTADOS GLOBALES DE LA IMPLEMENTACIÓN. ANÁLISIS DEL DISCURSO VISUAL DE LOS PERIÓDICOS CUBANOS <i>DIARIO DE LA MARINA</i> Y <i>REVOLUCIÓN</i> ENTRE ENERO DE 1959 Y MAYO DE 1960	162
CONCLUSIONES/ CONCLUSIONS	180
RECOMENDACIONES	191
ANEXOS.....	192
ANEXO 1. CUESTIONARIO PARA LA DEFINICIÓN DE LA MUESTRA	192
ANEXO 2. LISTADO DE EXPERTOS ENCUESTADOS.....	196
ANEXO 3. RESULTADOS DE LA ENCUESTA	197
ANEXO 4. HIGHLIGHTS DEL CONFLICTO DERIVADO DE LA IMAGEN CULTURAS EN CONFLICTO Y SU DESCLASIFICACIÓN EN EL CONCURSO VLADIMIR HERZOG DE PERIODISMO Y DERECHOS HUMANOS, EDICIÓN 2020	200
ANEXO 5. ARCHIVO DE REFERENCIA.....	202
<i>Situación No.1: Llegada a La Habana de la Columna 1 con Fidel Castro al frente. 8 de enero de 1959</i>	202
<i>Situación No.2: Congregación popular frente al Palacio Presidencial en el marco de la Operación Verdad. 21 de enero de 1959</i>	216
<i>Situación No.3: Fidel Castro toma posesión del cargo de Primer Ministro de la República de Cuba. 16 de febrero de 1959</i>	228
<i>Situación No.4: Primera convocatoria de la Central de Trabajadores de Cuba, y concentración de trabajadores en apoyo a las nuevas leyes revolucionaria. 22 de marzo de 1959</i>	240
<i>Situación No.5: El Consejo de Ministros firma la Ley de Reforma Agraria, en la Comandancia del Ejército Rebelde en La Plata, Sierra Maestra. 17 de mayo de 1959 ...</i>	255
<i>Situación No.6: Gran concentración popular en apoyo a la Reforma Agraria. 21 de junio de 1959</i>	268
<i>Situación No.7: 1er Fórum Nacional de la Ley de Reforma Agraria. 28 de junio de 1959 </i>	279

<i>Situación No.8: Paro Nacional por el regreso de Fidel Castro al cargo de Primer Ministro. 23 de julio de 1959</i>	293
<i>Situación No.9: Anuncia Fidel Castro su regreso al cargo de Primer Ministro. 26 de julio de 1959.....</i>	305
<i>Situación No.10: Fidel Castro entrega al Ministerio de Educación el campamento militar de Columbia, convertido en Ciudad Escolar. 14 de septiembre de 1959.....</i>	318
<i>Situación No.11: Ataque aéreo y ametrallamiento a la población civil capitalina cubana. 21 de octubre de 1959</i>	331
<i>Situación No.12: Concentración masiva frente a Palacio Presidencial en rechazo a la escalada de tensiones. 26 de octubre de 1959.....</i>	344
<i>Situación No.13: Entrega del cuartel Moncada al ministerio de Educación en conmemoración del 107 natalicio de José Martí Pérez. 28 de enero de 1960.....</i>	355
<i>Situación No.14: Explosión del Vapor La Coubre en los muelles Tallapiedra, del puerto habanero. 4 de marzo de 1960</i>	370
<i>Situación No.15: Fidel Castro despide el duelo a la víctimas del Vapor La Coubre. 5 de marzo de 1960</i>	381
BIBLIOGRAFÍA.....	393

RESUMEN/ABSTRACT

El presente texto constituye el informe escrito de una investigación de doctorado cuyo propósito general ha sido estudiar el componente fotográfico de los periódicos cubanos ya hoy descontinuados *Revolución* y *Diario de la Marina* entre los meses de enero de 1959 y mayo de 1960, para identificar cómo se construye el sentido en las representaciones visuales de la prensa.

Sobre la constante e histórica disputa por la (des)legitimación del proceso revolucionario cubano, por mucho tiempo la academia tendió a buscar pistas en la documentación literaria tradicional; por otro lado, el potencial de las imágenes en el periodismo impreso generalmente ha sido visto bajo el estigma de la ilustración o el complemento. Sin embargo el estudio socio-histórico desde los archivos visuales de a poco se ha incrementado, cuantitativa y cualitativamente, toda vez que parece convertirse en tendencia la revisión de discursos gráficos para la producción de conocimiento científico en el marco de las ciencias sociales. Además, el desarrollo tecnológico y la diversificación de géneros, entre otros elementos, ha hecho de la fotografía un nicho de interés cognitivo y testimonial al que se acude cada vez con intereses más marcados y diversos. Las relaciones establecidas entre fotografía e historia se han convertido en el objeto de estudio de destacadas investigaciones, lo que ha fundamentado una nueva forma de atender a la memoria de los pueblos (Pantoja, 2007).

Ensayo Sobre la fotografía cubana, de María Eugenia Haya, publicado a inicios de la década del 80 del pasado siglo en el número 93 de la revista *Revolución y Cultura*; puede señalarse como uno de los primeros estudios cubanos de referencia en ese sentido, al proponer un acercamiento historicista al registro gráfico nacional. Otros trabajos de interés son:

Absolut Revolution: Revisitando la imagen cubana de los años 60, de Grethel Morell Otero (2009): El estudio, enfocado en las imágenes producidas en Cuba entre 1959 y 1969, analiza la labor de fotógrafos nacionales que reflejan la Revolución y compara sus visiones con perspectivas ofrecidas por visitantes extranjeros en el mismo período. También traza los usos posteriores de estas fotos en el diseño de carteles y campañas, la gráfica política y las exposiciones internacionales.

El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio, de Carlos Tejo Veloso (2009): El autor centra su interés en la evolución constante y dinámica de la fotografía en Cuba durante las últimas décadas del siglo XX, particularmente desde el triunfo de la revolución en enero de 1959, y analiza el giro que experimenta el medio fotográfico al transformar su conocido valor documental y convertirse en soporte esencial de la práctica artística.

Análisis de la memoria histórica de la revolución cubana a través de archivos gráficos, de Iván Santiago Pacheco Proaño, Carmen Milagros Contreras León y Elvia María Pérez González (2010): Ofrece un análisis de la memoria histórica de la revolución cubana a través de archivos gráficos, tomando como referencia los principales acontecimientos ocurridos en el siglo XX y en lo que va del XXI.

Propuesta Teórico-Metodológica para el Análisis Crítico del Discurso Periodístico Impreso en Periodos de Campañas Políticas, de Yanela Soler Más (2015): Aunque esta investigación se propuso construir una metodología para el análisis general del contenido en un medio impreso, ofrece miradas con particular atención a los elementos gráficos, para lo cual se apoya fundamentalmente en Roland Barthes y sus aportes a la semiótica de la imagen, entre otras perspectivas teóricas.

La construcción fotográfica de la realidad internacional en los periódicos nacionales cubanos Granma y Juventud Rebelde, de Yadán Crecencio (2017). La investigación caracteriza la construcción fotográfica de la realidad internacional en los periódicos nacionales cubanos *Granma* y *Juventud Rebelde*, a partir de una propuesta teórica y metodológica que comprende los estudios de emisores así como los presupuestos sobre ética periodística, reconociéndose además la intención de legitimar a estos medios sobre la base de un compromiso ideológico que se aviene con la política exterior cubana.

Tales antecedentes ratifican el válido lugar que ha ocupado la imagen fotográfica en el marco de investigaciones científicas sobre el contexto cubano, así como la multidisciplinariedad que se articula en estos estudios en función de objetivos diversos. En ese escenario se inscribirá ahora nuestra tesis, para estudiar entre enero de 1959 y mayo de 1960, el discurso fotográfico de los periódicos cubanos ya hoy discontinuados *Diario de la Marina* y *Revolución* (ahora digitalizados por la Biblioteca Nacional de Cuba y en posesión de este investigador).

La particularidad del marco temporal escogido puede entenderse en la entrevista *Cuba de 1959 a 1999 desde un perspectiva histórica*, donde Fernando Martínez Heredia¹ (2017) describe los profundos enfrentamientos y cambios estructurales que tuvieron lugar durante la revolución social cubana que abarcó, según lo entiende el autor, los dos años consiguientes después del triunfo a partir del 1 de enero de 1959. Los medios de comunicación participaron de esa tirantez, en tanto también se trata del único período desde la llegada de los rebeldes al poder en el que circularon oficial y simultáneamente diarios con líneas editoriales opuestas, acentuándose las diferentes perspectivas frente a la gestión del nuevo gobierno y el reordenamiento socio-económico que se forjaba.

En tal posición dicotómica encontramos a nuestros dos periódicos. Por un lado *Diario de la Marina*, de larga data, fiel representante de la oligarquía cubana vinculada a la producción azucarera, al latifundio, y al sector burgués. Considerado uno de los diarios más influyentes de su época, mantuvo una línea periodística conservadora después del triunfo revolucionario y hasta su desaparición de la esfera pública en mayo de 1960 (Rodríguez K., 2010).

Mientras tanto, el novísimo *Revolución* fungía como órgano oficial del gobierno radical recién instaurado y representante del Movimiento 26 de Julio. Surgido en la clandestinidad durante la lucha contra la dictadura precedente, desde su aparición paralela al triunfo revolucionario funcionó como principal organizador, orientador y divulgador de la ideología progresista, destacándose de inmediato por ser la contraparte del conservadurismo. Su decursar lo llevaría a fusionarse con otro diario revolucionario el 1 de octubre de 1965 para constituir desde esa fecha en adelante el órgano oficial del Partido Comunista de Cuba, aún hoy vigente (Díaz Castañón, 2010).

Ambos periódicos fueron los escenarios puntuales y principales desde donde el quehacer revolucionario era, en cada caso, aupado y desacreditado. En ese sentido, han sido objeto de estudios previos avocados al examen independiente de sus contenidos literarios para desentrañar cómo se construyeron «las actualidades» según las posturas editoriales e

¹ Doctor en Derecho, ensayista e historiador de alto prestigio en la comunidad científica cubana. Fue titular de la Academia de Ciencias de Cuba, catedrático de la Universidad de La Habana, especialista en ciencias sociales, miembro de la Cátedra Ernesto Che Guevara y del seminario *Problemas del Mundo Actual* del Instituto de Investigaciones Económicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

ideológicas de trasfondo. Esta tesis, en cambio, propone revelar esos mecanismos de representación y construcción del sentido desde los discursos fotoperiodísticos.

Villaseñor (2015) apunta que, lo que define a una fotografía como periodística, es su valor informativo. Una vez trascendido el contexto noticioso esa relevancia se diluye y cambia su connotación al acentuarse su valor documental-testimonial. Desde esa segunda perspectiva, podría pensarse en ella como un instrumento adecuado para la investigación social, tanto en lo que respecta al hecho como al autor de la imagen. En cualquiera de los casos, tal propósito excede la denotación del referente e implica participar de los rejuegos connotativos que los mensajes fotográficos proponen, así como descifrar los índices de significación que la foto alberga en la medida que ha sido moldeada por el flujo de relaciones sociales y culturales que la creó.

Bien es cierto que la producción de una fotografía puede partir de automatismos técnicos, sin embargo, es incuestionable la dependencia de su significación a elecciones de naturaleza humana que involucran la ejecución de criterios estéticos, subjetivos y deontológicos en la articulación lingüística y paralingüística de la imagen como elemento constitutivo de la publicación (Ruiz, F. Comunicación Personal, 8 de marzo de 2023).

Ese carácter deliberadamente selectivo hace imposible disociar al fotógrafo de la cámara, y a la imagen del acto de fotografiar. Así, una fotografía dice siempre menos que la realidad y dice siempre más; porque capta apenas un aspecto de ella pero incluye la intención del comunicador (Prieto, 1999). La polisemia derivada de ese delicado límite entre realidad denotada y construcción connotada se manifiesta en la incapacidad objetiva de asignar un sema único e indiscutible a la fotografía, y por tanto, cualquier significación descrita pasará siempre por ser una interpretación que ha de justificarse, no solo de la expresión material concreta, sino de las acciones e intenciones que motivaron al autor en su ejecución. Añádase además, en materia periodística, que el sentido visual se encuentra estrechamente determinado por su entorno físico expresivo: superficie de la página, titulares, formatos, dimensiones, etc.

Con esas ideas claramente esbozadas nuestra investigación asume como objetivo concreto proponer una ruta metodológica para evaluar el sentido construido en discursos fotoperiodísticos, a partir del análisis comparativo de tipo antro-semiótico de las

fotografías de prensa publicadas en el *Diario de la Marina y Revolución*, desde enero de 1959 a mayo de 1960.

En tal sentido, el corpus textual inicia con un apartado introductorio, *Antropo-semiótica como punto de partida*, donde se presenta el sostén teórico-metodológico del estudio. Sobre el particular, cabe resumir que nuestro derrotero lo componen instancias teóricas que beben de la concepción antropológica de *Arte y Agencia* propuesta por Alfred Gell, en diálogo con métodos más dados a la interpretación semiótica de documentos visuales como el *Análisis de Imagen Fotográfica* de Marzal Felici.

En el primero, Gell propone entender a los objetos visuales y las imágenes como índices de la red de relaciones socio-contextuales en las que se han producido junto a otros tres actores genéricos: artista, destinatarios y prototipos. En la convergencia de los cuatro elementos encontramos la trama canónica de relaciones cuya agencia ha de proponerse a partir del engarzado jerárquico particular de una situación concreta y la comprensión de cada componente en contexto. Por su parte, Felici describe un método para el análisis visual en el campo de la fotografía de autor con trayectos de lectura para responder la pregunta «cómo significan las fotografías». Su propuesta se despliega en cuatro niveles: contextual, morfológico, compositivo e interpretativo, destinándose el primero a recabar información referida al entorno de la obra, mientras los tres consiguientes funcionan como guías de lectura y reconocimiento a las ilaciones semióticas, estéticas e interpretativas que se entremezclan en la expresión material del signo. Así, se concreta el vínculo entre lo antropológico y lo semiótico al acudir al contexto del signo para entender su forma, e intentar descifrar su sentido en función del contenido en perspectiva.

Luego, el primer capítulo, *Fotografía, prensa, significación, producción y análisis*, desarrolla la revisión bibliográfica documental de términos y conceptos vertebrales en la tesis como son el lenguaje fotográfico; la denotación indicial; iconicidad y simbología; construcción del sentido; relación imagen-prensa; producción fotoperiodística como espacio de agencia y relación social; así como puntualiza detalles del método de referencia para el análisis semiótico de las imágenes. Todo ello permitió concretar una noción definitiva de discurso fotoperiodístico, asumido en este marco como una estructura del lenguaje visual y mediático con regulaciones éticas y deontológicas; que se articula a partir del vínculo significativo entre la imagen, ciertos textos en su entorno, y otras unidades de foto-texto según el género fotográfico en cuestión; y que como

expresión material de la trama social que la produjo alberga y transmite hacia el destinatario sugerencias indiciales, icónicas y simbólicas, pero también proposiciones implícitas de índole editorial e ideológico. En ese principio fundamental, se basaron todas las acciones y reflexiones prácticas posteriormente ejecutadas.

El segundo capítulo, *Hacia la construcción de una ruta metodológica*, expone las perspectivas y reflexiones iniciales que moldearon la forma final del método, así como los resultados progresivos que fueron obteniéndose. En ese sentido, se esboza toda la panorámica contextual e histórica del periodo estudiado al identificarse como requerimiento imprescindible en la comprensión de textos fotográficos, especialmente documentales o periodísticos. Por ello, fue estudiada con detenimiento la revolución social cubana entre enero de 1959 y mayo de 1960; el ecosistema mediático en el período; y los escenarios productivos particulares, dígame *Diario de la Marina* y *Revolución* respectivamente.

Este apartado capitular también evidencia el paulatino ajuste del método de análisis material precedente hasta alcanzar el estado de conformidad de cara al trabajo analítico en el campo de la fotografía periodística. Su efectividad fue puesta a prueba en el trabajo con la muestra, integrada por 15 eventos históricos relevantes en el segmento temporal precisado que fueron reflejados simultáneamente por ambos periódicos desde una perspectiva genérica comprendida en la práctica foto reporteril.

El tercer capítulo, *Propuesta final. Resultados*, concreta, describe y conceptualiza el esquema holístico, de aplicación plural, que tiene como propósito revelar la construcción intencionada de la representación fotográfica en casos diversos, y actualiza los referentes teóricos-conceptuales para el análisis del sentido fotográfico en discursos fotoperiodísticos. La ruta propuesta está integrada por dos momentos fundamentales donde se reparten seis niveles, seis apartados y cincuenta incisos, algunos con acotaciones específicas, que han de conducir al analista hacia una interpretación global de dos textos fotográficos constitutivos de un mismo par situacional con variables comunes y particulares.

El primer momento invita a la revisión profunda y detallada de la situación histórica, el entorno de difusión mediática y el sistema productivo que sirven de seno común y particular a las fotografías de interés. El investigador debe ser consciente de la

trascendencia de esta primera mirada, fundamental para desentrañar de forma efectiva la enunciación visual periodística y sus proposiciones implícitas. El segundo momento organiza una instancia más operativa que engloba procesos de observación, descripción, interpretación y análisis de contenido visual a partir de categorías predeterminadas que procuran diseccionar el *continuum* forma-contenido para la interpretación global del texto fotográfico.

Asumir esta ruta metodológica para el análisis del sentido fotoperiodístico nos ayudó a identificar no solo datos puntuales relacionados con los relatos específicos; sino también otros elementos que pudimos cuantificar, correlacionar para entender sus tendencias y estudiar sus patrones para esbozar una panorámica global del discurso visual periodístico de los periódicos *Diario de la Marina* y *Revolución* entre enero 1959 y mayo de 1960 en una caracterización comparada que refleja, por primera vez, la comprensión antropológica del desencuentro editorial entre ambos medios expresa en códigos visuales, así como deconstruir las evidencias fotográficas de una pugna que seis décadas después se mantiene con otras plataformas, protagonistas y escenarios.

Al cierre, como es habitual, las conclusiones resumen los principales resultados obtenidos en cada fase de la investigación y esbozan las ideas fundamentales. Le sigue un apartado de anexos donde se explicitan herramientas fundamentales para la ejecución de la tesis como el cuestionario para la definición de la muestra, el listado de expertos encuestados, y los resultados de ese ejercicio. También es importante señalar, como valor añadido de este corpus textual, el acceso vía enlace o código QR al archivo de referencia donde se transparenta el trabajo específico con cada par situacional que constituye la muestra, así como las interpretaciones globales específicas de cada texto fotográfico.

Palabras clave: Fotografía, Fotoperiodismo, Antropología visual, Semiótica, Antroposemiótica, Discurso visual, Intencionalidad fotográfica.

The following text is the written report of a doctoral research whose general purpose has been to study the photographic component of the Cuban newspapers, now discontinued,

Revolución (official organ of the radical government) and *Diario de la Marina* (representative of the burgo-conservative opposition) between the months of January 1959 and May 1960, to identify how the visual representations in the press are intended.

Regarding the constant and historical dispute over the (de)legitimization of the Cuban revolutionary process, for a long time the academy tended to look for clues in the traditional literary documentation; on the other hand, the potential of images in print journalism has generally been seen under the stigma of illustration or complement. However, the socio-historical study from the visual archives has gradually increased, quantitatively and qualitatively, since the revision of graphic discourses for the production of scientific knowledge within the framework of the Social Sciences seems to become a trend. In addition, technological development, and the diversification of photographic genres, among other elements, have made photography a niche of cognitive and testimonial interest that is increasingly used with diverse interests.

Pantoja (2007) confirms it: The relationships established between photography and history have become the object of study of outstanding investigations, which has founded a new way of attending to the memory of peoples.

Ensayo sobre la fotografía cubana, by María Eugenia Haya, published at the beginning of the 80s of the last century in no. 93 from *Revolución y Cultura* magazine; It can be pointed as one of the first Cuban studies of reference in this sense, by proposing a historicist approach to the national graphic register. Other works of interest are:

Absolut Revolution: Revisitando la imagen cubana de los años 60, by Grethel Morell Otero (2009): The study, focused on the images produced in Cuba between 1959 and 1969, analyses the work of national photographers who reflect the revolution and compares their visions with perspectives offered by foreign visitors in the same period. It also traces the later uses of these photos in poster and campaign design, political graphics, and international exhibitions.

El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio, by Carlos Tejo Veloso (2009): The author focuses his interest on the constant and dynamic evolution of photography in Cuba during the last decades of the 20th century, particularly since the triumph of the revolution in January 1959, and analyses the change experienced by the

photographic medium by transforming its well-known documentary value and becoming an essential support for artistic practice.

Análisis de la memoria histórica de la revolución cubana a través de archivos gráficos, by Iván Santiago Pacheco Proaño, Carmen Milagros Contreras León and Elvia María Pérez González (2010): Offers an analysis of the historical memory of the Cuban revolution through graphic archives, taking as reference the main events that occurred in the 20th century and so far in the 21st.

Propuesta Teórico-Metodológica para el Análisis Crítico del Discurso Periodístico Impreso en Periodos de Campañas Políticas, by Yanela Soler Más (2015): Although this research set out to build a methodology for the general analysis of the content in a printed press, it offers views with particular attention to the graphic elements, for which he relies fundamentally on Roland Barthes and his contributions to the semiotics of the image, among other theoretical perspectives.

La construcción fotográfica de la realidad internacional en los periódicos nacionales cubanos Granma y Juventud Rebelde, by Yadán Crecencio (2017). The research characterizes the photographic construction of the international reality in the Cuban national newspapers *Granma* and *Juventud Rebelde*, based on a theoretical and methodological proposal that includes studies of broadcasters as well as assumptions on journalistic ethics, also recognizing the intention to legitimize these media on the basis of an ideological commitment that is consistent with Cuban foreign policy.

Such antecedents ratify the valid place that the photographic image has occupied in the framework of scientific research on the Cuban context, as well as the multidisciplinary articulated in these studies based on multiple targets. This thesis will now be inscribed in this scenario, to study between January 1959 and May 1960, the photographic discourse of the discontinued Cuban newspapers *Diario de la Marina y Revolución* (now digitized by the National Library of Cuba and in possession of this investigator).

The particularity of the chosen time frame can be understood in the interview *Cuba de 1959 a 1999 desde un perspectiva histórica*, where Fernando Martínez Heredia (2017) describes the profound confrontations and structural changes that took place during the Cuban social revolution that comprehended, as understood by the author, the two

consequent years after the triumph from January 1st, 1959. The media participated in this tension, while it is also the only period since the rebels came to power in which newspapers with opposing editorial lines circulated officially and simultaneously, increasing the different perspectives regarding the management of the new government and the socio-economic reordering that was being forged.

In such a dichotomous position, we find our two newspapers. On one side, *Diario de la Marina*, a long-standing newspaper, faithful representative of the Cuban oligarchy linked to sugar production and the bourgeois sector. Considered one of the most influential newspapers of its time, it maintained a conservative journalistic line after the revolutionary triumph and until its disappearance from the public sphere in May 1960.

Meanwhile, the brand new Revolución functioned as the official media platform of the recently established radical government and representative of the Movimiento 26 de Julio. Emerging clandestinely during the civil war against the preceding dictatorship, since its appearance parallel to the revolutionary triumph it served as the main organizer, guide and disseminator of radical ideology, immediately standing out for being the counterpart of conservatism and journalistic routine. Its passing would lead it to merge with another revolutionary newspaper on October 1st, 1965, to constitute from that date onwards the official newspaper of the Communist Party of Cuba, still in force today.

Both newspapers were the specific and main scenarios from where the revolutionary work was, in each case, promoted and discredited. In this sense, they have been the object of previous studies dedicated to the independent examination of their literary contents to unravel how "actualities" were constructed according to the editorials and ideological positions. This thesis, instead, proposes to reveal those mechanisms of intentional representation from photojournalistic discourses.

Some authors agree that what defines a photograph as journalistic is its informative value. Once the news context is transcended, that relevance is diluted, however, its connotation changes and its documentary-testimonial value gains strength. From this second perspective, it could be thought of as an appropriate instrument for social research, with regard to the fact and also the author of the image. In any case, this purpose exceeds the denotation of the referent and implies participating in the connotative games that the photographic messages propose, as well as deciphering the signification indices that the

photo harbours as it has been shaped by the flow of social relations. and cultural that created it.

It is true that the production of a photograph can start from technical automatism, however, the dependence of its significance on choices of human nature that involve the execution of aesthetic, subjective and deontological criteria is unquestionable. This deliberately selective character makes it impossible to disassociate the photographer from the camera, and the image from the act of photographing. Thus, a photograph always says less than reality and always says more; because it only captures an aspect of it but includes the intention of the communicator (Prieto, 1999). The polysemy derived from this delicate limit between denoted reality and connoted construction is manifested in the objective inability to assign a unique and indisputable sense to photography, and therefore, any meaning described will always be an interpretation that must be justified, not only of the concrete material expression, but of the actions and intentions that motivated the author in its execution. Also add, in journalistic matters, that the visual sense is closely determined by its expressive physical environment: page surface, headlines, formats, dimensions, etc.

With these ideas clearly outlined, our research assumes as a specific objective to propose a methodological route to evaluate photojournalistic intentionality, based on the comparative analysis of an anthropo-semiotic type between the press photographs published in the *Diario de la Marina y Revolución* from January 1959 to May 1960.

In this sense, the textual corpus begins with an introductory section, *Antropo-semiótica como punto de partida*, where the theoretical-methodological support of the study is presented. In this regard, it should be summed up that our path is made up of theoretical instances that drink from the anthropological conception of Art and Agency proposed by Alfred Gell, in dialogue with methods more given to the semiotic interpretation of visual documents such as Marzal Felici's *Photographic Image Analysis*.

In the first, Gell proposes to understand visual objects and images as indices of the network of socio-contextual relationships in which it have been produced with three other generic actors: artists, receivers, and prototypes. In the convergence of the four elements, we find the canonical web of relationships whose agency has to be proposed from the particular hierarchical linkage of a specific situation and the understanding of each

component in context. On the other hand, Felici describes a method for visual analysis in the field of artistic and conceptual photography with reading paths to answer the question “how do photographs mean”. His proposal unfolds in four levels: contextual, morphological, compositional and interpretive, the first one being used to gather information referring to the environment of the work, while the three consequent ones function as reading guides and recognition of the semiotic, aesthetic and interpretive connections that are intermingled in the material expression of the sign. Thus, the link between the anthropological and the semiotic is specified by going to the context of the sign to understand its form and trying to decipher its meaning based on the content in perspective.

Then, Chapter I *Fotografía, prensa, significación, producción y análisis* develops the documentary bibliographical review of terms and vertebral concepts in the thesis such as photographic language; the indexical denotation; iconicity and symbology; construction of meaning; image-press relationship; photojournalistic production as a space for agency and social relationship; as well as points, out details of the reference method for the semiotic analysis of images. All of this allowed us to specify a definitive notion of photojournalistic discourse, assumed in this framework as a structure of visual and media language with ethical and deontological regulations; that is articulated from the signifying link between the image, certain texts in its environment, and other photo-text units according to the photographic genre in question. As a material expression of the social fabric that produced it, it houses and transmits indexical, iconic, and symbolic suggestions to the addressee, but also implicit proposals of an editorial and ideological nature. All the actions and practical reflections subsequently carried out were based on this fundamental principle.

Chapter II, *Hacia la construcción de una ruta metodológica*, exposes the initial perspectives and reflections that shaped the final form of the method, as well as the progressive results that were obtained. In this sense, the entire contextual and historical overview of the period studied is outlined by identifying it as an essential requirement in the understanding of photographic texts, especially documentaries or journalists. For this reason, the Cuban social revolution between January 1959 and May 1960 was carefully studied, such as the media ecosystem in the period; and the particular productive scenarios, *Diario de la Marina* and *Revolución* respectively.

This chapter section also shows the gradual adjustment of the previous material analysis method until reaching a state of conformity for the analytical work in the field of photojournalism. Its effectiveness was tested in the work with the sample, consisting of 15 relevant historical events in the specified time segment that were simultaneously reflected by both newspapers from a generic perspective understood in photojournalistic practice.

Chapter III, *Propuesta final. Resultados*, concretely, describes and conceptualizes the holistic scheme, of plural application, whose purpose is to reveal the intentional construction of photographic representation in different cases, and updates the theoretical-conceptual referents for the analysis of photographic intentionality in photojournalistic discourses. The proposed route is made up of two fundamental moments with six levels, six sections and fifty subsections, some with specific dimensions, which must lead the analyst towards a global interpretation of two photographic texts constituting the same situational pair with common and individual variables.

The first moment invites us to a deep and detailed review of the historical situation, the environment of media diffusion and the productive system that serve as a common and particular context for the photographs of interest. The researcher must be aware of the importance of this first look, fundamental to effectively unravel the journalistic visual enunciation and its implicit propositions. The second moment organizes a more operative instance that encompasses processes of observation, description, interpretation, and analysis of visual content from predetermined categories that seek to dissect the form and the content for the global interpretation of the photographic text.

Assuming this perspective, or Method for the Analysis of Photographic Intentionality, helped us to identify not only specific data related to specific photos; but also other elements that we were able to quantify, correlate to understand their tendencies and study their patterns to outline a global panorama of the journalistic visual discourse of the newspapers *Diario de la Marina* and *Revolución* between January 1959 and May 1960 in a comparative characterization that reflects, for the first time, the anthropological understanding of the editorial disagreement between the two media expressed in visual codes, as well as deconstructing the photographic evidence of a struggle that six decades later continues with other platforms, protagonists and scenarios.

At the end, as usual, the conclusions summarize the main results obtained in each phase of the investigation and outline the fundamental ideas. It is followed by a section of annexes where fundamental tools for the execution of the thesis are explained, such as the questionnaire for the definition of the sample, the list of experts surveyed, and the results of that exercise. It is also important to point out, as an added value of this textual corpus, the access via link or QR code to the reference archive where the specific work with each situational pair that constitutes the sample is shown, as well as the specific global interpretations of each photographic text.

Key Words: Photography, Photojournalism, Visual Anthropology, Semiotic, Anthroposemiotic, Visual discourse, Photographic intentionality.

INTRODUCCIÓN: ANTROPO-SEMIÓTICA COMO PUNTO DE PARTIDA

La acción de fotografiar, en el supuesto improbable de realizarse ajena a cualquier intervención humana, y entendiéndola como el estricto proceso fisicoquímico mediante el cual se captan y registran superficies iluminadas en un material fotosensible, no implicaría más significado que el de aquello mismo que representa.

Tan sencillo enunciado y primerísima noción fundadora de la expresión fotográfica, ha sido desde el surgimiento mismo de la técnica el foco delirante epistémico y leitmotiv fundacional de apabullantes, y en ocasiones retóricos debates sobre los posibles niveles de relacionamiento/condicionamiento entre lo real, lo fotográfico y el agente que opera la técnica y se encarga de la transmutación.

Toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre el referente externo y el mensaje producido por ese medio. Se trata de la cuestión de los modos de representación de lo real. Pero esta cuestión, muy general en el fondo, si se dirige ya de modo particular a toda producción con pretensión documental (...) se plantea con una agudeza todavía más clara cuando se trata de producciones que proceden de la fotografía (Dubois, 1986, p.19)

Obcecados por el efecto mimético, desde el surgimiento de la fotografía y durante gran parte del siglo XIX las miradas que escudriñaban la invención de Niépce y Daguerre, y los entusiastas de la práctica misma, aclamaban duplicar realidades exentas de cualquier contaminación. Discurrió así durante décadas el más básico y pionero discurso que ha asistido a la fotografía, propio por demás del momento científico, filosófico e intelectual que le servía de seno. La cámara se erguía como entelequia cuya capacidad de imitación perfecta concurría en la absoluta semejanza entre imagen y referente.

De esta primera tradición teórica los anales bibliográficos destacarán siempre las reflexiones de Baudelaire (1859): El arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza y la actividad que nos proporciona un resultado idéntico a ella sería el arte absoluto. Un Dios vengador ha satisfecho los deseos de la multitud y Daguerre fue su Mesías, puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de esa exactitud. Asimismo, la fotografía emanó para las ciencias al asignársele, *ipso facto*,

un aparente carácter de documentación objetiva:

Photography was quickly recognized as a vital tool in the transmission of data, and what was thought to be reliable data at that. (...) it might be capable of capturing and conveying «facts about which there is no question» [La fotografía se reconoció rápidamente como una herramienta vital en la transmisión, no solo de datos, sino de datos confiables (...) que podría ser capaz de capturar y transmitir «hechos sobre los cuales no hay dudas»] (Pinney, 2011, p.15).

Fue la fe en la mimesis fotográfica lo que determinó su utilidad antropológica primera, de esencia instrumental: La reproducción en detrimento de la producción; una ventana a la realidad que preservaba la pureza de la otredad cultural; una certidumbre semántica que existe directamente en lo representado amén de la representación intermediaria. Tales concepciones encontrarían reminiscencias incluso durante buena parte de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, el «Big Bang» cognitivo que representaron las teorías de Charles Sanders Peirce² pronto comenzarían a socavar la autoridad del discurso fotográfico inequívoco: La determinación de lo real es un proceso marcadamente sígnico que no puede concebirse ni entenderse al margen de sistemas convencionales.

Así, cuando la reflexión semiótica veintiesca tomó como objeto de estudio la comunicación visual, en primera instancia se vió forzada a desmitificar la mimesis explicando la codificación implícita de los mensajes fotográficos a partir de los signos indiciales, icónicos y simbólicos. Este contrargumento científico al realismo heredado del siglo XIX según lo describiera Metz (1982), no tenía la intención de rechazar la percepción de analogía, sino circunstanciarla y relativizarla. Si antes se creía alcanzable la representación objetiva gracias al valor mimético de la foto, la semiótica advierte que tal analogía solo existe en un signo indicial connotado por lógicas icónicas y simbólicas que se establecen a nivel convencional y determinan el sentido de las imágenes. El legado de este período es sin duda trascendente, y de notorio impacto en la interrelación que establecía la fotografía con las ciencias.

Al afianzarse una noción polisémica de las fotos, cuya verdad parece siempre cuestionable, el significante pasó a ser súbito lo menos importante, prorrogado por un

² Filósofo, lógico y científico. Considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna o teoría de los signos junto a Ferdinand Saussure.

creciente interés hacia la comprensión de los significados. Sin embargo, tampoco la exclusiva decodificación semiótica conduce a la comprensión holística y cultural del mensaje; y es en esa intención donde la antropología visual contemporánea comienza a reconocerse.

“La fotografía (...) se veía cómo este medio mecánico, óptico-químico, pretendidamente objetivo, del que con frecuencia se ha dicho en el plano filosófico que se realizaba en ausencia del hombre; cuando en realidad implica, ontológicamente, la cuestión del sujeto y más especialmente del sujeto en marcha” (Dubois, 1986, p.12). Así, comprender adecuadamente sus sentidos, no es solamente interpretar la triada sémica que codifica el mensaje fotográfico, sino también descifrar el excedente de significación que alberga la imagen, en la medida en que ha participado de una época, de una clase, de un grupo artístico, etc. (Bourdieu, 2003).

Sylvaine Conord, fotógrafa, antropóloga y profesora del Departamento de Sociología en la universidad parisina West Nanterre La Defense, señala que el criterio de «pertinencia antropológica», otrora asignado a la representación y estudio de la alteridad cultural, hoy se expande y complejiza. (Comunicación personal, 17 de abril de 2019). Las fuentes de información existen en el significado, cuya interpretación necesariamente conduce a la semiótica y sus signos, pero también a los gestos socioculturales potencialmente deducibles que configuran cualquier tipo de relato fotográfico.

Ese gesto transdisciplinar implícito, propio de la investigación contemporánea, ubica a nuestra tesis en el umbral de la antro-po-semiótica, un espacio disciplinar mixto al que finalmente nominamos, pero que no hace otra cosa más allá de poner en perspectiva conjunta las aproximaciones semióticas y el campo de la antropología, según hemos descritos sus intereses, para complementar teorías, metodologías y objetivos.

It is possible to deal with such extra-linguistic relations within the framework of semiotic theory because a semiotic anthropology is a pragmatic anthropology. It contains a theory of how systems of signs are related to their meanings, as well as to the objects designated and to the experience and behaviour of the sign users. [En una antropología semiótica es posible tratar con las relaciones extralingüísticas en el marco de una teoría semiótica, porque una antropología semiótica es una

antropología pragmática. Contiene una teoría de cómo los sistemas de signos están relacionados con sus significados, así como con los objetos designados y con la experiencia y el comportamiento de los usuarios de los signos] (Singer, 1984, p.50).

Así, el encuentro entre lo antropológico y lo semiótico revela el dato que expresa lo humano y sus modos de expresión a partir de una dialéctica tensiva: la búsqueda de las relaciones contextuales del qué, y sus posibles significados, viene luego a resolverse en la determinación del cómo, que a la vez, nos ayuda a comprender mejor el qué y determinar su sentido (Finol, 2011).

Metodología de investigación

Estudio de perspectiva mixta, basado en un diseño flexible que combina elementos cualitativos y cuantitativos en la caracterización y trabajo con la muestra.

Líneas de investigación a las que tributa:

- Lenguajes y discursos de la información y la comunicación.
- Estudios sociohistóricos de la información y la comunicación.

Tema:

Estudio del sentido construido en discursos fotográficos periodísticos.

Pregunta de investigación:

¿Qué elementos deben conformar una ruta metodológica para evaluar el sentido construido en discursos fotoperiodísticos, a partir del análisis antro-po-semiótico de las fotografías de prensa publicadas en el *Diario de la Marina y Revolución* desde enero de 1959 a mayo de 1960?

Objetivo general:

Proponer una ruta metodológica para evaluar el sentido construido en discursos fotoperiodísticos, a partir del análisis antro-po-semiótico de las fotografías de prensa publicadas en el *Diario de la Marina y Revolución* desde enero de 1959 a mayo de 1960.

Objetivos específicos:

1. Sistematizar posiciones teóricas y conceptuales asociadas al análisis de la representación fotográfica y sus modos de significación, con particular énfasis en la fotografía de prensa.
2. Jerarquizar, según la teoría antropológica *Art Nexus* de Alfred Gell, el entramado productivo que se configura al colocar en la posición de objeto fundamental o índice a las fotografías de prensa.
3. Evaluar la pertinencia del método *Análisis de la Imagen Fotográfica*, de Marzal Felici, para la fotografía de prensa.
4. Contextualizar el periodo comprendido entre enero de 1959 y mayo de 1960 como parte de la revolución social cubana.
5. Caracterizar el panorama mediático cubano entre enero de 1959 y mayo de 1960, con particular énfasis en los periódicos *Diario de la Marina y Revolución*.
6. Identificar los principales acontecimientos políticos, sociales, culturales y económicos de relevancia histórica reflejados en los periódicos *Diario de la Marina y Revolución* en el marco temporal escogido.
7. Proponer una ruta metodológica para el análisis del sentido fotoperiodístico a partir de los referentes declarados y el caso de estudio.
8. Revelar a partir de la ruta metodológica propuesta cómo se expresa el sentido construido en los discursos fotoperiodísticos del *Diario de la Marina y Revolución* entre enero de 1959 y mayo de 1960.

Categoría analítica: Sentido construido. Definición y operacionalización:

La esencia informativa de una fotografía se genera a partir de su factibilidad para captar una muestra directa de lo real que ciertos tecnicismos y fenómenos ópticos hacen aparecer. "La fijación fotográfica misma es un proceso no intencional, puesto que es un proceso químico. Existe una «inocencia» de la placa en tanto que intermediario neutro" (Castel, 2003, p. 340).

Sin embargo, el mensaje fotográfico y su sentido se construye en inevitable dependencia con el marco temporal que le sirve de seno, así como con elecciones que se suceden antes de la captura (la intención de registrar cierto hecho de cierto modo particular) y después (estrategias de selección, publicación y contextualización expresiva de la imagen «más representativa»). Es en la concreción y ejecución de estos criterios donde se manifiestan la construcción del sentido y sus sesgos implícitos.

Bajo esa premisa, las fotografías no pueden denotar una realidad absoluta, sino modelar alguna realidad versionada desde las subjetividades del ser social, expuesta siempre con alguna intención en el entramado donde surgen y se manifiestan.

A fin de operacionalizar nuestra categoría, inferimos cuatro variables fundamentales que influyen en la construcción del sentido fotoperiodístico:

Tabla 1. Operacionalización de la categoría sentido construido. Elaboración Propia

<p>VARIABLES HISTÓRICAS</p>	<p>Vinculadas a la situación histórica y al entorno de difusión que sirven de seno común y particular a las fotografías de interés:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Espacio geo-temporal • Ecosistema mediático
<p>VARIABLES PRODUCTIVAS</p>	<p>Derivadas del perfil editorial y el engranaje productivo particular que interviene en la selección y publicación de las fotos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Perfil editorial • Referentes fotoperiodísticos • Staff fotográfico • Mecanismos de valoración y selección de imágenes • Instancia(s) decisoras(s)
<p>VARIABLES DISCURSIVAS</p>	<p>Relacionados con los espacios materiales de expresión en los que se coloca la foto:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titular • Pie de foto

	<ul style="list-style-type: none"> • Dimensión y ubicación con respecto a la plana • Tipología y género de la unidad discursiva
Variables sémicas	<p>Existen en la foto misma. Propositiones indiciales, icónicas y simbólicas que se organizan a partir de códigos propios del lenguaje fotográfico:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Parámetros técnicos • Cualidades de lo representado (morfologías relevantes, planos, tipo de luz, textura, entorno material, campo fotográfico) • Cualidades de la representación: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Composición (Escala, punto de vista físico, perspectiva, ritmo, tensión, equilibrio, estaticidad/dinamicidad, ley de tercios) ➤ Enunciación (Uso de la luz y del color, instantaneidad, duración, secuencialidad/ narratividad, actitud y mirada de los personajes, calificadores, alusividad) ➤ Eticidad (Puesta en escena, artificiosidad, manipulación del revelado)

Universo de estudio:

Medios impresos, progresistas y conservadores, que coexistieron en el paisaje mediático cubano entre enero 1959 y mayo de 1960.

Caso de estudio:

Diario de La Marina: Periódico cubano de marcado carácter burgués, mercantil y religioso, que mantuvo una circulación diaria por más de cien años. Es considerado uno de los diarios más influyentes, manteniendo una línea editorial conservadora después del triunfo de la revolución cubana en el año 1959 y hasta el 11 de mayo de 1960, fecha en la que circuló el último número del periódico, correspondiente a su año 128. Hasta 1919 estuvo dirigido por peninsulares, lo que explica su parcialidad a favor de España durante

las guerras de independencia. Luego del inicio de la República, fue un fiel representante de la oligarquía cubana vinculada a la producción azucarera y al latifundio.

Periódico Revolución: Órgano oficial del Movimiento 26 de Julio que tenía el objetivo de organizar, orientar y divulgar la ideología revolucionaria para el pueblo cubano. Fue una alternativa clandestina y bien organizada de prensa rebelde durante la dictadura de Fulgencio Batista. Empleó una estructura sencilla y funcional. Desde su oficialización en 1959, *Revolución* se destacó de inmediato por ser la contraparte del conservadurismo y la rutina periodística. El 1ro de octubre de 1965, se fusionó con otro diario revolucionario y dio paso al surgimiento de Granma, órgano oficial del Partido Comunista de Cuba aún hoy vigente.

Segmentación temporal:

Del 2 de enero de 1959 (se oficializa *Revolución*) al 11 de mayo de 1960 (es publicado el último número del *Diario de la Marina*). Se trata del único periodo desde la llegada de la Revolución al poder y hasta la fecha de hoy en el que han coincidido oficialmente medios de prensa con líneas editoriales opuestas, acentuándose las diferentes perspectivas respecto a la gestión del gobierno y al reordenamiento socioeconómico que se llevaba a cabo.

Muestra:

Por media general, en una tirada del *Diario de La Marina* podían publicarse cerca de 60 imágenes; por su parte, las cifras de *Revolución* oscilan sobre las 35 fotos. Si tomamos en consideración la frecuencia de ambos periódicos y el segmento temporal que delimita el estudio la cantidad de fotografías que componen nuestro caso supera las 28 500 imágenes.

Si bien es cierto que esa cifra resulta inoperable para un proyecto de investigación unipersonal, la naturaleza comparativa desde la que se asume la tesis proporciona *per se* una condicionante que redimensiona la amplitud del universo, siendo únicamente útiles aquellos sucesos que fueron reflejados desde una perspectiva genérica comprendida en la práctica fotoperiodística por ambos periódicos simultáneamente.

La revisión de ambos diarios permitió conformar el siguiente listado con los sucesos de interés compartido:

- 08/01/1959. Fidel Castro, al frente de la Columna 1, llega a La Habana, después de un recorrido, desde Santiago de Cuba, por las principales ciudades de la Isla.
- 21/01/1959. Magna concentración popular frente al Palacio Presidencial en el marco de la Operación Verdad.
- 28/01/1959. Gran concentración escolar frente al capitolio en Homenaje al natalicio de José Martí. ¡Primer 28 de enero libres!
- 9/02/1959. Póstumo tributo a los expedicionarios del Yate Granma. Demostración de duelo popular frente al Capitolio de La Habana.
- 16/02/1959. Fidel Castro toma posesión del cargo de Primer Ministro de la República de Cuba.
- 13/03/1959. Concentración popular en tributo a los caídos el 13 de marzo de 1957, y en recordación a José Antonio Echevarría.
- 22/03/1959. Respondiendo a la convocatoria de la Central de Trabajadores de Cuba, se efectúa frente al Palacio Presidencial, el primer desfile y concentración de trabajadores en apoyo a las leyes revolucionaria.
- 1/05/1959. Bajo la consigna de unidad obrera y popular, se celebra el Día Internacional de los Trabajadores. En el desfile marchan los primeros contingentes de las milicias populares, integradas por estudiantes, obreros y campesinos.
- 17/05/1959. El Consejo de Ministros firma la Ley de Reforma Agraria, en la Comandancia del Ejército Rebelde en La Plata, Sierra Maestra.
- 28/05/1959. Manifestación popular de duelo en el sepelio de los restos inhumados de los héroes del yate revolucionario Corinthia.
- 21/06/1959. Gran concentración popular en apoyo a la Reforma Agraria. El acto, ocurrido en Santa Clara, sería el primero de varias manifestaciones campesinas programadas a lo largo de toda la isla para reafirmar el apoyo a la ley revolucionaria.
- 28/06/1959. Concentración campesina en Pinar del Río en apoyo a la Reforma Agraria, como parte del cronograma de manifestaciones organizadas a lo largo del país con ese propósito entre el 21 de junio y el 26 de julio de 1959.
- 28/06/1959. 1er Fórum Nacional de la Reforma Agraria.

- 23/07/1959. Paro Nacional por el regreso de Fidel Castro al cargo de Primer Ministro.
- 26/07/1959. Desfile Militar frente al Capitolio Nacional en saludo al sexto aniversario de los asaltos a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes.
- 26/07/1959. Anuncia Fidel su regreso al cargo de Primer Ministro en el marco de las actividades conmemorativas por el Asalto al Cuartel Moncada.
- 14/09/1959. Fidel Castro entrega al Ministerio de Educación el campamento militar de Columbia, convertido en Ciudad Escolar.
- 21/10/1959. Ataque aéreo y ametrallamiento a la población civil capitalina cubana.
- 26/10/1959. Concentración masiva frente a Palacio Presidencial en rechazo a la escalada de tensiones. Se aprueba el restablecimiento de los tribunales revolucionarios.
- 26/11/1959. Actos de recordación por el 88 aniversario del fusilamiento de los estudiantes de medicina.
- 01/01/1960. Recepción de año nuevo en Palacio Presidencial con la participación de Osvaldo Dorticós, Fidel Castro, y miembro de delegación extranjeras acreditadas en la capital.
- 28/01/1960. Entrega del cuartel Moncada al ministerio de Educación en conmemoración del 107 natalicio de José Martí Pérez, Apóstol de Cuba.
- 5/02/1960. Exposición Soviética de ciencia, técnica y cultura con delegación de alto nivel. Comienzan los pasos hacia el restablecimiento de las relaciones diplomáticas, interrumpidas durante el batistado.
- 4/03/1960. Explosión del Vapor *La Coubre* en puerto habanero.
- 5/03/1959. Fidel Castro despide el duelo nacional por las víctimas del Vapor *La Coubre*.
- 9/05/1960. El presidente de Indonesia Ahmed Sukarno arriba a Cuba para visita oficial.

Curiosamente, al realizar una revisión documental sobre estos acontecimientos pudo detectarse una particularidad en común: son hechos que por su importancia habrían de

incluirse en la cronología propuesta por José Bell³, Delia Luisa López⁴ y Tania Caram⁵ en el texto *Documentos de la Revolución Cubana*, publicado por la editorial *Ciencias Sociales* en el año 2006.

De esta coocurrencia puede inferirse que los acontecimientos que despertaban coincidencias temáticas (aunque no editoriales) entre *Diario de la Marina y Revolución* serían aquellos de alta sensibilidad informativa o periodística en su tiempo y lugar, lo cual suele derivar, a la postre, en relevancia histórica.

Evidentemente existen otros acontecimientos de notable trascendencia. Por mencionar algunos ejemplos, la renuncia de Fidel Castro al cargo de Primer Ministro en la noche del 16 de julio de 1959 o la desaparición de Camilo Cienfuegos el 28 de octubre del mismo año. Sin embargo, aunque son sucesos fundamentales del periodo en cuestión y de hecho habrían de ser abordados por ambos diarios, escapan de las posibilidades analíticas de esta tesis pues no tuvieron una traducción en materia fotográfica que permita someterlos a nuestro método de investigación.

Otro hito histórico relevante que ha de ser excluido es la visita de Fidel Castro a Estados Unidos por once días (17/04/1959 – 28/04/1959) como parte de un recorrido continental para dar continuidad a la Operación Verdad y representar las perspectivas del gobierno revolucionario. En este caso, aunque el tratamiento fotográfico fue amplísimo, las imágenes usadas habrían sido publicadas en primera instancia por agencias cablegráficas y luego reproducidas en los diarios, con lo cual no responden al mecanismo productivo interno que resulta de interés para esta tesis.

En cualquier caso, habiendo definido los «eventos útiles», resultó aconsejable por su cuantía establecer una muestra representativa y fiable del conjunto a partir de tres características fundamentales que apunta Ruiz San Miguel (2002, p.24):

³ Doctor en Ciencias Filosóficas, sociólogo, profesor e investigador de la Universidad de La Habana y del Programa FLACSO-Cuba. Publicó con esta editorial *Los cambios mundiales y las perspectivas de la Revolución cubana* (1999).

⁴ Doctora en Ciencias Económicas, profesora e investigadora del Programa FLACSO-Cuba y presidenta de la Cátedra Ernesto Che Guevara de la Universidad de La Habana.

⁵ Doctora en Ciencias de la Educación, Licenciada en Lingüística, profesora e investigadora de la Universidad de La Habana y del Programa FLACSO-Cuba.

- Está compuesta por parte del universo de los documentos a investigar, no por la totalidad de ellos, que por otra parte no propiciaría resultados más fiables.
- Su amplitud es estadísticamente proporcionada a la magnitud del universo al que se refiere.
- Es representativa, reflejo del conjunto total de los ejemplares que se estudian, de modo que los resultados obtenidos a partir de ella deberían coincidir con los que resultarían de consultar sin error todo el universo.

Así, el segundo filtro puesto en práctica fue someter al juicio de expertos historiadores de la academia cubana el listado obtenido, y solicitar la identificación de 15 eventos históricos que considerasen los más relevantes en el contexto de la revolución social cubana. (Consultar Anexo 1. *Cuestionario para la definición de la muestra*; Anexo 2. *Listado de expertos encuestados* y Anexo 3. *Resultados de la encuesta*). El ejercicio permitió definir la siguiente muestra:

Tabla 2. Muestra. Hechos históricos. Elaboración Propia

Situaciones	Fecha	Hecho	Fecha de publicación	
			Diario de la Marina	Revolución
No.1	08/01/1959	Fidel Castro, al frente de la Columna 1, llega a La Habana, después de un recorrido, desde Santiago de Cuba, por las principales ciudades de la Isla.	09/01/1959	09/01/1959
No.2	21/01/1959	Magna concentración popular frente al Palacio Presidencial en el marco de la Operación Verdad.	22/01/1959	22/01/1959
No.3	16/02/1959	Fidel Castro toma posesión como Primer Ministro	17/02/1959	17/02/1959
No.4	22/03/1959	Respondiendo a la convocatoria de la Central de	24/03/1959	23/03/1959

		Trabajadores de Cuba, se efectúa frente al Palacio Presidencial, el primer desfile y concentración de trabajadores en apoyo a las leyes revolucionaria		
No.5	17/05/1959	El Consejo de Ministros firma la Ley de Reforma Agraria, en la Comandancia del Ejército Rebelde en La Plata, Sierra Maestra.	19/05/1959	18/05/1959
No.6	21/06/1959	Gran concentración popular en apoyo a la Reforma Agraria. El acto, ocurrido en Santa Clara, sería el primero de varias manifestaciones campesinas programadas a lo largo de toda la isla para reafirmar el apoyo a la ley revolucionaria.	23/06/1959	22/06/1959
No.7	28/06/1959	1er Fórum Nacional de la Reforma Agraria y concentración campesina en Pinar del Río	30/06/1959	29/06/1959
No.8	23/07/1959	Paro Nacional por el regreso de Fidel Castro al cargo de Primer Ministro	24/07/1959	24/07/1959
No.9	26/07/1959	Anuncia Fidel su regreso al cargo de Primer Ministro en el marco de las actividades conmemorativas por el Asalto al Cuartel Moncada.	28/07/1959	27/07/1959

No.10	14/09/1959	Fidel Castro entrega al Ministerio de Educación el campamento militar de Columbia, convertido en Ciudad Escolar	15/09/1959	15/09/1959
No.11	21/10/1959	Ataque aéreo y ametrallamiento a la población civil capitalina cubana	22/10/1959	22/10/1959
No.12	26/10/1959	Concentración masiva frente a Palacio Presidencial en rechazo a la escalada de tensiones. Se aprueba el restablecimiento de los tribunales revolucionarios	27/10/1959	27/10/1959
No.13	28/01/1960	Entrega del cuartel Moncada al ministerio de Educación en conmemoración al 107 natalicio de José Martí Pérez, Apóstol de Cuba	30/01/1960	29/01/1960
No.14	4/03/1960	Explosión en puerto habanero del Vapor <i>La Coubre</i>	5/03/1960	5/03/1960
No.15	5/03/1959	Fidel Castro despide el duelo a la víctimas del Vapor <i>La Coubre</i>	6/03/1960	7/03/1960

Definida la muestra desde el punto de vista histórico, hubo de concretarse también un criterio para la selección fotográfica en cada hecho particular para ambos diarios. En ese sentido, al comparar las dinámicas de publicación entre los periódicos objeto de estudio encontramos varias diferencias que complejizaban una comparación equivalente. El *Diario de la Marina*, por ejemplo, en muy pocas ocasiones incluía fotos en su portada. El grueso visual de su contenido lo concentraba en el suplemento rotograbado, o sección

ilustrada, donde si bien podemos encontrar fotorreportajes extensos con imágenes de gran formato no era esta su práctica más habitual. Por su parte, en *Revolución*, eran habituales las fotografías en portada a página completa, grandes imágenes a doble plana en su interior, y extensas coberturas fotoperiodísticas que ilustraban el quehacer diario del gobierno revolucionario.

Por tanto, el juicio de equivalencia definido en extremos tan diversos ha sido comparar la primera foto publicada en cada diario sobre el hecho en cuestión, sea en portada, página corriente, o de cierre. Al no adherir la selección metodológica a una ubicación única y concreta, se hace vigente la posibilidad de presenciar múltiples articulaciones paralingüísticas mediante las que se construye el sentido fotográfico.

Referentes teórico-metodológicos

Art Nexus: La teoría de la trama del Arte (Alfred Gell)

Como ya hemos referido, la preocupación por la naturaleza de la representación fotográfica ha transitado, desde el interés por lo representado, hacia el estudio de la cultura material, su estética y contextos de significación. Desde estos nuevos intereses, *grosso modo* esbozados, diferentes enfoques han procurado descifrar la polisemia de los objetos visuales.

En ese marco destaca, a juicio de este investigador, la teoría de la trama social del arte *Art Nexus*; una propuesta con evidente vocación antropológica a cargo de Alfred Gell, para quien la mayor parte de los estudios anteriores se inscribieron en una aproximación estética, semiótica o lingüística, proyectando innecesariamente los intereses de enfoques distintos a la antropología.

Según mi punto de vista, la antropología pertenece a las ciencias sociales, no a las humanidades. Confieso que la diferencia puede ser huidiza, pero sí implica que la antropología de arte se centra en el contexto social de la producción, circulación y recepción del arte; no tanto en la valoración de obras particulares, función que considero, corresponde al crítico (...) Si de verdad puede decir que la antropología trata un tema específico, este son las relaciones sociales, es decir, las relaciones entre los participantes de los sistemas sociales. Reconozco que otros antropólogos (...) consideran que el tema de la antropología es la cultura; el problema de esta

formulación es que solo se descubre en qué consiste una cultura determinada al observar y registrar la conducta cultural en un entorno específico, es decir, se ha de analizar cómo uno se relaciona con otros particulares en las interacciones sociales (Gell, 2016, pp. 32-34).

Desde ese posicionamiento, el arte para Gell apunta, en primera instancia, al contexto de producción no solo del objeto clásicamente considerado «obra» sino de cualquier artefacto directa o figurativamente moldeado por el flujo de relaciones o interacciones sociales concretas con expresión visual. “Excluyo el arte verbal y musical, aunque reconozco que en la práctica estos tipos son generalmente inseparables. Por tanto, las «cosas» de las que hablo pueden considerarse reales, físicas, únicas e identificables” (Gell, 2016, p. 44).

Al desechar la idea de que algo sea artístico *per se* solo a partir de su valoración estética, *Art Nexus* propone insertar los objetos en la red de relaciones que los originaron e identificar los efectos que reciben de otros elementos en la cadena de producción a partir de un esquema de relaciones que reconstruye los vectores de causalidad. Sobre este tratamiento al objeto como traza social, Gell alerta que no puede ponderarse la interpretación de significados arbitrarios o convencionales; tampoco las lógicas puramente deductivas o inductivas. En su lugar, sugiere una operación cognitiva peirceana: la abducción.

La inducción determina un valor y muestra que algo es realmente operativo, mientras la deducción involucra solamente consecuencias de una hipótesis pura. La abducción, en cambio, es el proceso de formación de una hipótesis explicativa mediante el cual se introduce una nueva idea, se sugiere que algo puede ser (Minammier, 2004 en Velázquez, 2015)

Los esquemas inferenciales abductivos que empleamos ante los signos indiciales (humo =fuego) son a menudo muy similares, cuando no idénticos, a los que usamos para tratar los índices sociales. Esto puede parecer de un nivel muy elemental, pero, en realidad, se trata de fundamentos esenciales de la antropología del arte, en tanto su trabajo consiste en reconstruir las relaciones de los objetos en el medio social según la cadena de agenciamientos para identificar la posición que ocupan en una concatenación de causalidades, intencionalidades o acciones, que dan sentido a su existencia. En

consecuencia, la definición mínima de la situación de arte -visual- conlleva la presencia de algún índice del que se puedan extraer abducciones, concretamente la abducción de la agencia social (Gell, 2016).

En este sentido puede definirse como agente o ejecutor de la agencia, a quien provoca a partir de actos voluntarios y/o intencionados una concatenación de hechos innaturales en su entorno que no necesariamente tienen que corresponder con su intención.

Mientras que las cadenas de causa-efecto en el terreno físico y material consisten en «hechos» explicables por medio de leyes que gobiernan el universo, los agentes provocan «acciones» que «inician» ellos mismos por sus propias intenciones. Son la fuente, el origen, de los sucesos causales de manera independiente al estado del universo físico (...) Podemos aceptar que tales cadenas nacen como estados mentales y que se dirigen a los estados mentales de los «otros» sociales (...) pero a menos que exista una mediación física que se aproveche siempre de las diversas propiedades causales del entorno material (...) el agente no interactuaría con el otro. En consecuencia, las «cosas», con sus propiedades causales particulares, resultan tan esenciales para ejercitar la agencia como los estados mentales (Gell, 2016, pp.48-51).

A luz de tal reflexión, Gell propone discernir entre dos niveles de agencias: Los agentes primarios son los seres intencionales, mientras los secundarios son los objetos a través de los cuales los primeros ejercen la agencia. Cabe mencionar que, según señala el autor, la distinción entre primario y secundario persigue un fin exclusivamente operacional, nunca de ponderación, en tanto si no estuviera el artefacto, el agente no existiría.

Por otro lado, se enfatiza que si el concepto de agencia es relativo a las relaciones, para todo agente debe necesariamente existir un paciente, y viceversa. "A efectos de la teoría que desplegamos, se toma como suposición que, en toda transacción en la que se manifiesta la agencia, existe un «paciente» que es otro agente «potencial» capaz de actuar como agente o de ser un *locus* de agencia" (Gell, 2016, p. 53).

Declarados estos conceptos clave, las tramas sociales se operacionalizan a través de un esquema que conduce a abducciones, haciendo transitar por la posición de agente o paciente, según la situación empírica específica, a cuatro elementos que pueden ocupar

alternativa o simultáneamente ambas posiciones según con qué otro elemento se relacione. Estos son índice, artista, destinatario y prototipo. (Las asignaciones específicas para el proceso que nos ocupa fueron abordadas en el epígrafe 1.3.1. *Trama canónica. La fotografía de prensa como índice de relaciones sociales*).

En sentido general, el objeto fundamental, la cosa material y visible, el artefacto, o como quiera llamársele, constituye el índice, a partir del cual el análisis antropológico abduce la red de relaciones presentes en el proceso de producción y transacción. El comportamiento de dichos objetos es similar al de las personas en interacción, en la medida que el propio índice es el resultado y/o el instrumento de agencia social. (Wilde & Araoz, 2016).

Por su parte, el artista es a quien el índice debe su origen. Todo artefacto, por ser el resultado de una intención, propicia abducciones sobre la identidad del agente que lo creó. Los objetos son a causa de sus creadores, al igual que el humo es a causa del fuego; por tanto, son índices de sus agentes/hacedores y están en posición de «paciente» en la relación social con ellos (Gell, 2016). Ya que la manufactura es el tipo de creación artística más obvia, existe la tentación de llamar artista al autor del índice, sin embargo esta posición no está exclusivamente determinada por el acto de fabricación directa, sino por cualquier responsabilidad causal que haya derivado en su creación, por ejemplo, los mecenas (promotor de la creación artística).

El índice también suele propiciar una segunda abducción: la relativa a su destino. Por norma general los artistas persiguen fines socio expresivos; en ese sentido, al igual que cualquier objeto de arte es índice de su origen, también lo es del público para el que se hizo principalmente (Gell, 2016). Los destinatarios participan, según la teoría de la trama del arte, de una relación social con los objetos, bien como pacientes, cuando el índice los afecta de alguna manera; o como agentes causantes del estado motivacional que propició la creación del artista.

Esta red de relaciones sociales se completa con el prototipo, un elemento que Gell describe estrechamente ligado a la iconicidad en su clásica acepción de similitud entre la representación y las entidades representadas. "La imagen de una cosa se parece a ella en suficientes aspectos para que se la reconozca como representación o modelo suyos" (2016, p.57). Sin embargo, el autor también puntualiza que 1) la agencia del prototipo no

siempre ha de presentarse, en tanto cabe reconocer la existencia de índices anicónicos y 2) aunque particulares en su propia naturaleza, pueden darse situaciones en la que el prototipo asuma la posición paciente, sirva el culto vudú como ejemplo.

Así, donde coexisten los cuatro términos -índice, artista, destinatario y prototipo- tenemos, por así nombrarlo, la trama canónica de relaciones entorno a los objetos fundamentales cuya agencia ha de proponer esta teoría a partir del engarzado jerárquico particular de una situación concreta y la comprensión de cada componente en contexto. De esa forma, *Art Nexus* rehúye de generalizaciones predictivas, y en su lugar propone un dispositivo para ordenar, calificar el material empírico, y abducir la cadena de causalidades que se expresa materialmente en el índice como "perturbación del entorno causal que revela y potenciador de la agencia que ejercitan y la condición de paciencia que sufren en ambos extremos de su espectro, los artistas, destinatarios y en menor grado los prototipos" (Gell, 2016, p. 71).

Una vez determinados tales intereses, nuestro estudio se ha propuesto identificar cómo se expresan en el sentido fotográfico, lo cual nos conduce a métodos más dados a la interpretación semiótica de documentales visuales.

Análisis de la Imagen fotográfica (Marzal Felici)

Para el tratamiento y la investigación de la fotografía de prensa como documento, han sido pertinentes los derroteros de las Ciencias de la Información desde que Paul Otlet publicara el *Tratado de Documentación*⁶ en 1934. Sobre esos cimientos, varias han sido las propuestas metodológicas fundadas para el abordaje científico de la información visual. El Método Iconológico⁷ de Erwin Panofsky, o la sistematización que propone Feliz del Valle Gastaminza para el análisis documental de fotografías⁸ son algunos

⁶ Obra esencial que fundamenta la Ciencia de la Documentación. En ella Paul Otlet da objetivos, finalidad y método científico a la nueva ciencia, creando una abundante terminología específica. Siguiendo la tradición clásica de su época, la obra fue concebida como una enciclopedia bibliológica. Supone una apuesta por la internacionalización de la información y del trabajo intelectual.

⁷ Las imágenes se presentan como una superposición simbólica de contenidos latentes y manifiestos, siempre en movimiento respecto al presente del sujeto histórico, pero también portadora de los significados que permanecen en la memoria colectiva. Toda forma expresa valores simbólicos particulares y la interpretación iconológica es el medio para alcanzar el "significado intrínseco o contenido" (Panofsky, 1955) que revela la actitud de fondo de un pueblo, de un periodo o de una clase. Panofsky detalla tres niveles de la comprensión: Nivel Primario, aparente o natural; Nivel Secundario o convencional, Nivel terciario o Significado Intrínseco o contenido.

⁸ Se articula en dos niveles totalmente diferentes: el primero es el análisis morfológico (denotaciones y características técnicas, formales y de composición de la imagen); el segundo es el análisis del contenido y

ejemplos.

De estas fuentes y sus postulados se nutre Marzal Felici (2005) al proponer *Análisis de la Imagen Fotográfica*, un método que describe trayectos procedimentales para responder la pregunta «cómo significan las fotografías» a partir de cuatro niveles de lectura con sus respectivos incisos que se despliegan desde la materialidad de la obra hasta las dimensiones enunciativas del signo. Consultar el método íntegro, y la revisión particular de sus componentes en el Capítulo II, epígrafe 1.4. *El análisis de la imagen fotográfica, desde Marzal Felici*

Tabla 3. Análisis de la Imagen Fotográficas: Niveles propuestos por Marzal Felici (2005)._Elaboración propia

Nivel Contextual:
Sugiere recabar información necesaria sobre, el autor, el momento histórico, la(s) técnica(s) empleada(s), el movimiento artístico o escuela fotográfica a la que pertenece, así como datos biográficos y críticos.
Nivel Morfológico:
Ahonda en los elementos que no son puramente materiales y, con frecuencia, participan a la vez de una condición morfológica, dinámica, escalar y compositiva. Este nivel pone a relieve la naturaleza del trabajo analítico en el que, aunque pretendemos adoptar una perspectiva descriptiva, están implícitas también consideraciones de índole valorativo.
Nivel Compositivo:
Intenta relacionar los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico, conformando una estructura interna en la imagen. Este nivel incluye los llamados

afecta a lo fotografiado y a sus posibles significados (denotación, connotación y contexto). Por supuesto a esto habría que añadir los datos de identificación del documento (Del Valle Gaztaminza, 1999).

elementos escalares y los elementos dinámicos, los cuales tienen efectos considerables en lo que se conoce como la composición plástica de la imagen. Por otro lado, también propone atender a cómo se articulan el espacio y el tiempo de la representación a partir de variables físicas fotográficas y otras más abstractas.

Nivel Interpretativo:

Acentúa la atención a los modos en el que se articulan los puntos de vista. Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, presupone la existencia de una mirada enunciativa. Su examen tiene consecuencias muy notables para conocer la ideología implícita de la imagen, y la visión de mundo que transmite. En este sentido, se propone una batería de conceptos desde el punto de vista físico hasta el examen de las relaciones intertextuales que la imagen fotográfica promueve.

A pesar de su evidente vocación deconstructiva, el propio autor apunta los riesgos de la interpretación fotográfica:

El texto fotográfico es una construcción histórica, cuyos signos no poseen una significación unívoca. Su análisis no constituye un estudio «anatómico-forense» o «taxidermista», en el que podamos limitarnos a describir con frialdad y distancia la materialidad de la imagen (como si esto fuera posible), perdiendo de vista el problema de la significación (...) En segundo lugar, existe un peligro evidente cuando se asume que interpretar un texto significa esclarecer su naturaleza objetiva, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación. Nos hallamos ante uno de los fanatismos epistemológicos de mayor calado en la larga tradición de la historiografía del arte y de la imagen (...) Finalmente, otro riesgo muy notable en el trabajo de análisis de la imagen es de signo contrario: el de la deriva interpretativa que nos pueda conducir a trascender la materialidad del texto icónico. Y el término «deriva» es especialmente gráfico para describir la ausencia de dirección alguna en el trayecto analítico que exhiben un buen número de análisis críticos del texto audiovisual, hasta el punto en que parecería que el objeto estudiado

carece de sentido, puesto que todo es interpretable *ad nauseam* (Marzal Felici, 2005, pp. 52-53).

También advierte Marzal Felici que su propuesta ha sido diseñada para el análisis visual en el campo de la fotografía artística y conceptual, donde las imágenes albergan la mayor complejidad textual posible y permiten el despliegue de un análisis tan profundo.

Sin embargo, justo por tratarse de una propuesta exhaustiva y amplia, con pretensiones que podrían exceder nuestro objeto de estudio, nos parece interesante plantearla como punto de partida de cara al planteamiento de una ruta metodológica para el análisis de fotografías periodísticas.

Métodos, técnicas, procedimientos y herramientas

Método Comparativo

En el marco de una investigación, el método comparativo es utilizado especialmente para analizar, estudiar y hacer experimentos que persigan probar o refutar una hipótesis, o bien esbozar generalizaciones empíricas mediante la comparación sistemática entre dos o más elementos. Dadas las expectativas en su utilización, algunos autores como Almond (1966) o Laswell (1968) lo han considerado análogo al método científico.

Sin embargo, Nohlen (2008) refiere que lo inherente a toda ciencia es la acción comparativa, que no necesariamente ha de apoyarse en una estructura metódica, o constituir en sí misma una herramienta base del diseño metodológico. En ese caso “sería más propio hablar de «comparación» o de «comparar» (...) y el concepto de método debería estar reservado para aplicar de forma planeada la comparación, a fin de alcanzar el conocimiento científico” (p.42).

El ejercicio comparativo en su dimensión metodológica se entiende como la identificación de objetos de un mismo género, comprendidos en una situación casuística con variables similares y cambiantes, cuyo despliegue horizontal revela propiedades particulares que tributan a esquemas idiográficos o interpretativos (Tonon, 2011). Su función es heurística, en cuanto ayuda a lograr un entendimiento más profundo en la complejidad del correspondiente objeto y en cuanto anima a percibir más claramente la especificidad de cada caso (Nohlen, 2008).

Aunque en este caso la pertinencia de un enfoque comparativo se justifica en el carácter mismo de la investigación en antropología, establecer su ruta adquiere particular trascendencia. Su fusión con el *Análisis de la Imagen Fotográfica* (Felici, 2005) ha permitido revelar los mecanismos utilizados en discursos visuales para adecuar realidades a los respectivos terrenos editoriales e ideológicos. Cada foto es portadora de su propia significación, y en ese sentido resulta un objeto legible independiente; sin embargo, su par situacional no solo ha revelado otras perspectivas, sino incluso descubierto lo que la primera ocultaba.

Revisión documental: Útil a lo largo de todo el proceso investigativo, se trata quizás de la técnica más extendida y recurrente en los estudios científicos. “Los pasos o etapas de la investigación documental abarcan la selección, evaluación y definición del tema; la confección de la guía temática; la recopilación y evaluación de fuentes; la recogida de información; el análisis e interpretación de los datos; y la elaboración y redacción del informe de investigación” (Saladrigas & Alonso, 2000, p.68).

El objetivo de su aplicación es detectar, obtener y consultar bibliografía y otros materiales útiles para los propósitos del estudio a fin de extraer la información relevante que atañe al problema de investigación.

Cuestionario: Método para la obtención de información primaria basado en el planteamiento de preguntas orales o escritas, cerradas o abiertas, a los individuos de competencia para el estudio (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2004). Por el carácter de la interacción pueden distinguirse dos tipos fundamentales de cuestionarios, ambos empleados en este estudio: Los abiertos fueron aplicados puntualmente a expertos en las áreas de interés para recoger impresiones empíricas no sistematizadas en bibliografías, así como a sujetos con experiencias vivenciales sobre el tema y contexto de estudio. El resultado de estas interacciones se identifica en la estrategia de citación como «Comunicación Personal», según dicta la normal APA7.

Por su parte, el cuestionario cerrado fue utilizado al momento de definir la muestra del estudio, proceso mediante el cual los expertos definieron, dentro de la batería de opciones presentadas, los acontecimientos políticos, sociales, culturales y económicos reflejados en los periódicos *Diario de la Marina* y *Revolución* de relevancia histórica en el marco temporal escogido.

Triangulación metodológica: Una vez aplicadas las metodologías previstas se triangulan metodológicamente los resultados. Esta técnica sirve para identificar patrones de convergencia que desarrollen o corroboren la interpretación global del objeto de estudio. Al aplicarla, las debilidades de cada estrategia en particular no se superponen, mientras que, con una sola, los estudios son más vulnerables a sesgos o fallas metodológicas inherentes a cada procedimiento. La triangulación ofrece la alternativa de poder visualizar un problema desde diferentes ángulos (Okuda Benavides & Gómez-Restrepo, 2005).

Estudios métricos de la información: Campo multiinter y transdisciplinario en el cual interactúan diversos métodos y modelos matemáticos y estadísticos con las disciplinas que integran el denominado sistema de conocimientos bibliológico informativo (Bibliotecología, Bibliografología, Archivología y Ciencia de la Información). Ofrece diversidad de variantes de aplicación hoy día, tanto para la gestión de la información como para la gestión del conocimiento y están involucrados en todo proceso de agregación de valor a los servicios de información (Chaviano, 2008).

Voyant Tools: Herramienta Web, de acceso abierto, creada para el análisis e interpretación de textos. Produce nubes de palabras y gráficas de frecuencia de términos, entre otras salidas para construir inferencias.

APA 7: La norma bibliográfica APA se encuentra en su séptima edición. Permite apoyar los argumentos con referencias bibliográficas en el texto del informe y conformar el respectivo listado.

CAP I. FOTOGRAFÍA, PRENSA, SIGNIFICACIÓN, PRODUCCIÓN Y ANÁLISIS

1.1. Lenguaje fotográfico

La polisemia propia de las representaciones visuales descansa en la incapacidad de sellar una significación definitiva que remita a leyes naturales o a literalidades propias de la lengua como convención. Así, cualquier interpretación del lenguaje visual, será siempre una abducción, “una hipótesis derivada del *ad hoc* del «caso» en cuestión” (Eco, 1984, en Gell, 2016, p.46).

Sin embargo, en referencia a las representaciones fotográficas, la paradoja consiste en que cualquier abducción sobre su significado remite al «punto medio» donde las leyes naturales que denotan al referente y las inferencias semióticas que connotan la representación convergen en un acto de interpretación cultural subjetiva.

1.1.1. La denotación indicial

¿Es posible hablar de manifestaciones «naturales» en el acto fotográfico? Si entendemos la imagen como una muestra directa de lo real que fenómenos de naturaleza óptica y química hacen aparecer a partir de la contigüidad física de la placa fotosensible con su referente, la respuesta puede ser sí.

Aunque tal percepción emergió a partir de la segunda mitad del siglo XX, su génesis puede identificarse desde 1895 en la obra de Charles S. Peirce, inciso 2.281: Las instantáneas se parecen exactamente a los objetos que representan, pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza, y desde esa perspectiva, deben pertenecer a la tipología de signos por contacto (Universidad de Navarra, 2011).

El principio básico de la conexión física entre la imagen foto y el referente es todo lo que la convierte en una huella. La consecuencia de ese estado es que la imagen indicial únicamente remite a un referente determinado, el mismo que la ha causado y del cual es resultado físico y químico, de ahí la singularidad extrema de esta relación. Al mismo tiempo, por el hecho de que una foto está ligada dinámicamente

a un objeto único, y sólo a él, esta foto adquiere un poder de designación muy característico (...) Por último, en virtud de este mismo principio la foto llega a funcionar también como testimonio, atestiguando la existencia (pero no el sentido) de una realidad (Dubois, 1986, p.50)

En esa dirección se debatía Barthes (1986), al sugerir en *Retórica de la Imagen* el primero de tres famosos niveles de lectura fotográfica. Su *Mensaje Imagen Denotada* alberga una evidente noción indicial: "Los signos de este mensaje no proceden de una reserva institucional, no están codificados, y nos enfrentamos con el hecho paradójico de un mensaje sin código. (...) Para «leer» este último (o primer) nivel de la imagen no se necesita otro saber que el que depende de nuestra percepción" (p.33).

A pesar de su basamento procedimental y técnico, las perspectivas indiciales siempre han sido vistas con reservas. A propósito de la denotación barthesiana, por ejemplo, Sekula (1981) refería que suele verse a la fotografía con un núcleo primitivo de significado, desprovisto de toda determinación cultural, al que Roland Barthes se refiere como la función denotativa de la fotografía, para luego distinguir un segundo nivel de significación culturalmente determinado. Sin embargo, según el autor, en el mundo real tal separación no es posible y cualquier encuentro significativo con una foto debe ocurrir necesariamente en el nivel connotativo.

Precisamente, si algo caracterizó al movimiento semiótico de la época, fue una mirada retórica que discurrió entre el índice y la connotación con una doble razón de ser: "Por un lado, intenta demostrar que todo mensaje reposa en una convención, porque solamente reconociendo la convención puede explicarse el mecanismo; por otro, intenta proponer el mecanismo del código subyacente al mensaje, porque sólo produciéndolo puede conocerlo" (Eco, 1982, p. 46). En esa línea no solo se ahondó en la iconicidad como fenómeno de la comunicación visual; sino que también se estudió la significación simbólica de los mensajes fotográficos.

1.1.2. Iconicidad y simbología

En teoría, la iconicidad se construye a partir de la anotación y configuración de ocho formas elementales: contraste, color, escala de planos, nitidez, altura, profundidad, luminosidad y horizontalidad; variables que a la vez pueden agruparse en dos valores

perceptivos que dominan el universo de las imágenes: los valores cromático y espacial (Vilches, 1993). Valiéndose de estas formas, podemos reproducir rasgos seleccionados de la percepción de un objeto/sujeto, de modo que el ícono resultante reutilice de manera arbitraria una condición perceptiva que significa a su referente.

Sin embargo, en la práctica dicha alusión sólo se cumplimentará si la graffa icónica consigue reproducir, no al referente *per se*, sino a la experiencia perceptiva previa que sobre ese significante tenga quien interprete el signo:

La estructura elaborada no reproduce una presunta estructura de la realidad sino que, mediante ciertas operaciones, articula una serie de relaciones-diferencias, de tal manera que estas operaciones, en relación con las de los elementos del modelo, sean las mismas que efectuamos cuando relacionamos perceptivamente los elementos pertinentes del objeto conocido (...) Por lo tanto, el signo icónico construye un modelo de relaciones entre los fenómenos gráficos homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto; puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que realizamos para construir el objeto de la percepción, con independencia de la materia en la que se realizan estas relaciones (...) Todo el razonamiento precedente tiende a demostrar que los signos icónicos son convencionales, es decir, que no poseen las propiedades de la cosa representada sino que transcriben según un código algunas condiciones de la experiencia (Eco, 1982, pp.39-41).

En el caso particular de la fotografía, la diferencia esencial con las diversas modalidades que se encargan de reproducciones iconográficas, como el dibujo o el diseño por ejemplo, sería que estos últimos se valen de un mediador humano, mientras que la placa fotosensible copia de forma «automática». Así, el agente químico omite una etapa del proceso de reproducción, justo esa en la que se seleccionan y reconstruyen los rasgos de valor icónico (Castel, 2003).

Sin embargo, tal contraposición es en realidad aparente. El principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un momento en el conjunto del proceso, acotado brevísimamente por el tiempo de exposición. Todo lo que se prepara y culmina en la

decisión última del disparo son gestos intencionados que a fin de cuentas determinan arbitrariamente la representación del significante. A su vez la lógica de reconocimiento e interpretación parcial de las formas configuradas de forma indicial manifiestan los convencionalismo inherentes de la lectura icónica. Si falta la experiencia perceptiva previa, habrá un referente denotado (ópticamente visible), pero el significante no remitirá a ningún significado. Un ejemplo:



Sin título. Fotografía publicada en la página 16 de periódico *Revolución* como parte del reportaje gráfico *Fidel Castro aclamado por la Habana*. Pie de foto original: *Este "barbudo" tiene el aire complacido*. Fecha: 9 de enero de 1959

Mediante un registro indicial, se obtuvo un índice fotográfico donde se configuran formas básicas que reproducen los rasgos humanos perceptivamente significativos. Frente a tal representación, sea quien fuere identificará, como mínimo, al significante «humano» en tanto se trata de una experiencia ineludible de existir y ver, un significado de extremo convencionalismo. Al añadir fusil y municiones el significado de «soldado» será remitido solo a aquellos cuyo adiestramiento perceptivo contemple los nuevos significantes (entiéndase en este caso que cada nueva representación icónica denota a su propio referente: representación de fusil = fusil y representación de munición = munición. Sin embargo, el convencionalismo implícito codifica un concepto visual: humano + fusil + munición = soldado); mientras quien no albergue tal experiencia previa continuará ópticamente percibiendo el signo (la foto), pero no su significado icónico (soldado). En

la medida que se configuran más capas de representación icónica, mayores son las competencias que se demande al lector.

En este sentido, podemos arribar a tres conclusiones: 1) La configuración icónica significa algo dependiendo de un sistema de experiencias aprendidas y convenciones; 2) funciona como eslabón entre extremos visualmente perceptibles y 3) aunque el referente sea siempre visible a través de su representación icónica, los significados no son globales.

Ahora bien: supongamos que el nombre del sujeto fotografiado es *Tomás*. En ese caso habría observadores que perciban ese significado aun cuando un nombre propio es icónicamente irrepresentable. Que el significado «*Tomás*» puede ser remitido desde una foto, sugiere dos líneas de análisis:

La primera sería considerar que el nombre de una persona, o cualquier otro significado sin expresión material física, puede remitirse bajo el mismo principio del convencionalismo icónico, es decir, la experiencia aprendida de saber quién es *Tomás* conduce ante su representación al significado «*Tomás*». En esa lógica, la letra *A* debiese ser un ícono del sonido «*A*» también por convención aprendida. Tal hipótesis implica una tautología que niega las principales teorías del signo que han asistido al conocimiento científico durante más de cien años. Según la teoría de Pierce, una palabra es un símbolo, signo que remite a la conexión entre significante y significado de forma completamente arbitraria y se encuentra ligada a una construcción cultural, por ejemplo, las letras⁹, cuya forma no tiene conexión física alguna con el sonido que representa, pero sí una asociación mental en el hablante/lector.

Así, la segunda línea de análisis constituye un axioma validado: “A nadie se le ocurrirá negar que los símbolos visuales también forman parte de un lenguaje codificado” (Eco, 1982, p.27). En este sentido, cabe mencionar que las posibilidades enunciativas de los símbolos no se restringen a la arbitrariedad lingüística. El mismo ejemplo fotográfico que hemos utilizado permite extender la comprensión del mensaje hacia otros tipos de simbologías.

⁹ Ferdinand de Saussure las clasificaría como signo lingüístico, aunque coincidiría con Pierce en su carácter de significación arbitraria.

Es cierto que (humano + fusil + munición) conducía al ícono «soldado» sin requerir grandes competencias. Sin embargo, no termina ahí la enunciación pretendida de la foto, aunque acceder a esa otra significación es una posibilidad semióticamente restringida. Se necesita información contextual, saber que es una imagen publicada en el diario *Revolución* con fecha 9 de enero de 1959, y estar culturalmente entrenado para identificar que la adición del referente «barba» a la fórmula (humano + fusil + munición) no conduce a «soldado desaliñado», sino al «barbudo» como símbolo del movimiento 26 de Julio, organización rebelde que impulsó la revolución cubana. Así (humano + fusil + munición + barba + sonrisa) en su contexto histórico y de expresión específicos bien pudo ser el símbolo de «revolución triunfante».

La imagen no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que la rodea. Las imágenes, como las palabras, como todo lo demás, no podrían evitar ser capturadas en los juegos del sentido, en los múltiples movimientos que vienen a regular la significación en el interior de las sociedades (Metz, 1982, p.13).

En ese sentido Barthes (1986) completaría su triada añadiendo al nivel denotativo antes referido dos nuevas instancias:

Nivel 2. Mensaje imagen connotada: Convencionalismos, apropiación de simbologías y experiencias culturales que determinan el alcance y sentido de la interpretación. Existe en el nivel denotativo que lo configura y contiene, sin embargo aunque el enunciado visual (lo ópticamente perceptible) sea el mismo para todo los lectores, no todos los lectores serán remitidos a los mismos significados.

La representación de rasgos humanos remitirá al significado «humano» de forma casi inequívoca por decodificación icónica; mientras la representación de humano + fusil + munición será igual a «soldado» solo si existe un adiestramiento previo que contemple los grados de iconicidad de ese concepto visual convencionalizado. Por su parte, la representación del soldado, aunque es globalmente perceptible desde la óptica, remitirá a «Tomás, el barbudo revolucionario» solo a partir de una decodificación simbólica cultural y contextualmente determinada.

Nivel 3. Mensaje lingüístico, relacionado con palabras y/o textos que pueden aparecer en la imagen misma o acompañándola a modo de leyenda.

En una situación hipotética: «Tomás» escrito en la propia foto sobre un brazalete identificativo, o una leyenda que enuncie «Tomás, miembro del movimiento revolucionario cubano 26 de Julio» serían connotadores determinantes del mensaje fotográfico a la vez que parte del mensaje mismo. Incluso si no se sabe quién es Tomás, bastaría con estar alfabetizado para comprender por asociación quién es la persona fotografiada.

En cualquier caso, lo indiscutible es que la comunicación efectiva a través de imágenes no es un fenómeno exclusivamente óptico, ya que supone competencias interpretativas que no solo atañen al lector en la comprensión del signo, sino también al fotógrafo como constructor de una «realidad» fotográfica.

1.1.3. Construcción del sentido

Una fotografía ofrece al mundo visiones que, en primera instancia, están determinadas por obligatoriedades de carácter foto-estético que implican resemantizar el mundo pentasensorial en el que existimos. Según señala Arnheim (1986), estos condicionantes ineludibles están relacionados con la reducción volumétrica del referente al plano bidimensional, las variaciones cromáticas¹⁰, la incapacidad de transmitir informaciones que no sean de naturaleza óptica o la inmovilización de cualquier acción en proceso. Incluso la calidad de la representación está determinada por la cantidad de luz, siendo la expresión mínima del índice el grano químico o píxel, que se hará más visible según la sensibilidad del sensor, o en la medida que se amplíe la imagen.

Esa nueva «realidad» se construye a través de códigos propios del lenguaje fotográfico: el ángulo, los detalles compositivos, la distancia respecto al objeto/sujeto y el protagonismo de unos sobre otros, el instante, el fondo, etc. Por otra parte, presentar una porción selecta implica forzosamente otra acción supresiva: "Toda imagen fotográfica supone de manera automática la elección de un espacio que se elige mostrar y la

¹⁰ Si bien al principio el cromatismo fotográfico estaba limitado al espectro del blanco a negro, aún hoy continúa alterándose la representación del color en dependencia de factores como el tipo de cámara, sensor, lentes, etc.

simultánea eliminación del espacio que queda fuera de los límites del encuadre (...) aislando rasgos visuales que parecen desprenderse del mundo" (Brisset, 2010, p.18).

A esa representación (reductiva o enriquecida según se quiera ver) Kracauer (2008) le llamó el desorden residual que suprime toda relación habitual entre los elementos naturales. Brisset (2010) la denominó la extirpación quirúrgica que sobre la realidad se ejerce para la construcción representativa de un significante. En cualquier caso, representar para otros lo que vemos, o mejor, lo que consideramos necesario mostrar, encierra un acto de comunicación con proposiciones indiciales, icónicas y simbólicas implícitas que se organizan de forma intencional para definir los sentidos de la significación.

1.2. Fotografía y prensa

Según lo visto hasta este punto, es fácil comprender la proposición indicial implícita que sirve de base ontológica a la relación que se establece entre fotografía y periodismo: la necesaria contigüidad física del signo con su referente garantiza el carácter testimonial-informativo de la representación, o como lo diría Barthes (1990): "Nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado ahí (...) el noema de la fotografía será pues: *Esto ha sido*"¹¹ (p. 136).

From this point of view the photograph represents the real world by a simple metonymy: the photograph stands for the object or event that is curtailed at its spatial or temporal boundaries, or, it stands for a contextually related object or event. [Desde este punto de vista, una imagen representa el mundo real mediante una simple metonímia: testimonia el objeto o evento que está restringido en sus límites espaciales o temporales, o representa un objeto o evento contextualmente relacionado] (Sekula, 1981, p.462).

¹¹ Desde una perspectiva general sobre la fotografía, el principio establecido por Barthes ha quedado generalmente superado con la aparición de las primeras imágenes de base magneto-óptica (cámaras Mavica de Sony a comienzos de los años noventa) así como con la popularización de la fotografía digital, a partir de finales de los años ochenta, especialmente tras el desarrollo de las aplicaciones informáticas de tratamiento de imagen, primero de la mano de la compañía Letraset -Color Studio- y posteriormente como consecuencia de la compra y comercialización de Photoshop por Adobe (Ruiz, F. Comunicación Personal, 8 de marzo de 2023).

Sin embargo, también hemos comprobado que una fotografía jamás se presenta como pura denotación, y en el caso de aquellas que se realizan con la intención explícita de informar y/o documentar, aunque el «noema» pretexto, ha de estarse particularmente atentos a las mediaciones que sesgan la propuesta final.

Ne pourrait-on pas se demander si le caractère technique des machines optiques directement rattachées à la pratique scientifique ne sert pas à masquer non seulement leur emploi dans les productions idéologiques, mais aussi les effets idéologiques qu'elles sont elles-mêmes susceptibles de provoquer Leur base scientifique leur assurerait une sorte de neutralité et leur éviterait d'être objet d'une interrogation. [¿Acaso no podríamos interrogarnos si el carácter técnico de las máquinas ópticas directamente vinculadas con la práctica científica no sirve para ocultar, no solo su implementación en las producciones ideológicas, sino también los efectos ideológicos que ellas mismas son capaces de provocar? Su base técnica les asegura una especie de neutralidad y les evitaría ser objeto de una interrogación] (Baudry, 1978, p.14)

1.2.1. El sentido periodístico

"La naturaleza y los progresos de la técnica fotográfica hacen que todas las cosas sean objetivamente «fotografiables». Sin embargo, en la infinidad teórica de fotografías posibles, cada grupo selecciona una gama finita y definida de sujetos, géneros y composiciones" (Bourdieu, 2003, p.43).

Al resultado de esa (pre)selección Alain Bergala (1976) le llamó fotos estereotipadas, un concepto que alude a la producción fotográfica en el marco documental y periodístico cuya esencia crítica advierte la potencialidad de una imagen para ser sesgada y sesgar la historia desde las subjetividades propias del acto fotográfico, que son inseparables del sistema de valores implícito de su autor, a la vez ente social.

Photos entièrement dominées, contrôlées (quel que soit leur lieu 'origine) leurre d'un consensus universel factice, simulacre d'une mémoire collective ou elles impriment une image de marque de l'événement historique, celle du pouvoir qui les a sélectionnées pour faire taire toutes les autres. Il faut pourtant qu'elles soient exemplaires aux yeux de ce pouvoir qui les a destinées au consensus le plus large

et que d'une certaine façon elles soient en mesure de le réaliser. [Fotos enteramente dominadas, controladas (cualquiera que fuera su lugar de origen), señuelo de un falso consenso universal, simulacro de una memoria colectiva donde imprimen una imagen relevante del acontecimiento histórico, la del poder que las selección para callar a las demás. Sin embargo, deben ser ejemplares a los ojos de este poder que los ha destinado al más amplio consenso y que en cierto modo son capaces de lograrlo] (Bergala, 1976, p.40)

En su artículo *Le Pundule: la photo historique stéréotypée*, el autor denuncia la construcción siempre intencionada de las imágenes documentales o periodísticas y sus «simulacros» táticos. En estas fotografías, el lector creará encontrar siempre una garantía de certeza en la figura del fotógrafo, testigo de lo real y autor de un relato en presupuesta coherencia. Esa idea es mantenida cuidadosamente por las instituciones periodísticas (allí estuvo nuestro reportero), conscientes de la utopía que representa, en tanto un fotógrafo funciona, primero como reproductor de sus propias subjetividades, y luego al servicio del poder que encarga las imágenes.

Ruiz San Miguel adiciona a los factores condicionantes el resto de las operaciones de selección y manipulación a la que el producto es sometido por necesidad de las rutinas de producción desarrolladas en el medio impreso -selección, puesta en página, contextualización paralingüística, etcétera- y de sus circunstancias de circulación, sin entrar en las que convergen en su recepción (Comunicación Personal, 8 de marzo de 2023). Sin embargo, la ilusión de pureza intenta ocultar el acto fotográfico como espacio peligroso, como toma de posición, como momento decisivo de la enunciación.

“Making, circulating, and responding to images has become a pervasive mode by which people enact their political agency” [Crear, hacer circular y responder a imágenes se ha convertido en un modo generalizado mediante el cual la gente representa su agencia política] (Strassler, 2020, p.41)

Los inmensamente talentosos integrantes del proyecto fotográfico de la *Farm Security Administration*¹², a fines de los años treinta (Walker Evans, Dorothea

¹² Organismo creado a raíz de la crisis económica de la años 30 en Estados Unidos para favorecer a la población rural más empobrecida, implementándose movilizaciones masivas a zonas más prósperas, préstamos con bajo interés y asentamientos comunales donde ser autosuficientes. La propia administración contrataría cerca de una veintena de fotógrafos para demostrar a la clase política, y por extensión al resto

Lange, Ben Shahn, Russell Lee, entre otros) hacían docenas de fotografías frontales de uno de sus aparceros hasta que se sentían satisfechos de haber conseguido el aspecto adecuado en la película: la expresión precisa en el rostro del sujeto que respaldara sus propias nociones de la pobreza, la luz, la dignidad, la textura, la explotación y la geometría. Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara capture la realidad, también la interpreta. (Sontag, 2006, pág. 16)

Hay ideologías socio-individual y editorial-colectiva coherentes que constituyen la esencia encubierta de una fotografía de prensa:

El rito fotográfico no solemniza más que lo que es digno de solemnizarse. La percepción ya debe estar "sobrevalorada" antes de recibir la consagración fotográfica (...) Todo un aspecto de lo vivido es a priori censurado por prohibiciones ideológicas, éticas, estéticas, etc. (...) No toda existencia es digna de recibir la consagración fotográfica y detrás de cada fotografía debe poderse encontrar un juicio relevante, decisión de un individuo, y a través de él un índice de los valores que el grupo legitima (Castel, 2003, pp.335-336).

Por su carga enunciativa, Villaseñor (2015) sugería considerar a este tipo de fotografías un canal de comunicación autosuficiente, portador de mensajes, informaciones, incluso de opiniones y capaz de motivar respuestas en el lector siempre que se produjera una (de)construcción activa que remitiese al hecho determinado. Sin embargo, aunque el potencial de una foto periodística es evidente y amplísimo, su autosuficiencia puede ser discutida. Existen medios que prescinden de ellas, pero no viceversa: ninguna imagen puede remitir a todos los valores de noticiabilidad valiéndose por sí misma. Una fotografía no tiene ninguna significación o, en todo caso, tiene varias indeterminadas, al margen de su contexto de expresión y de todos los medios que «fijan» no sólo la huella de un acontecimiento en una película, sino su sentido para el espectador (Castel, 2003).

Así, la función periodística de una imagen solo puede satisfacerse al publicarla, donde se enriquece y connota su enunciación a partir de los componentes que la acompañan.

de la nación, las condiciones reales en que vivía una gran parte de país.

1.2.2. Espacio de expresión discursiva

El componente gráfico de un periódico puede dividirse en dos grandes grupos: de un lado el contenido ilustrativo, como la publicidad u otros recursos utilizados para dinamizar el diseño en la plana; y al otro el contenido reporteril o fotoperiodístico, resultado de la realización de imágenes fotográficas para representar (e interpretar) la realidad social desde posicionamientos periodísticos (editoriales e ideológicos) a partir de estructura formales específicas que conforman, en conjunto, el discurso visual en los medios de prensa.

Al decir de Vilches (1993) el sentido fotoperiodístico se encuentra estrechamente determinada por su entorno físico expresivo: superficie de la página, titulares, formatos, dimensiones, etc. En ese sentido, Ruiz San Miguel refiere que la suma de interacciones producidas nos remite al concepto de sintaxis como articulación de la imagen, junto a los elementos gráficos y textuales que conforman la enunciación paralingüística:

La fotografía se ve sometida a una serie procesos que, empezando por las manipulaciones de tratamiento pertinentes para la redefinición de su marco o la adición de elementos, facilitaran su imbricación en las cuatro unidades superiores que la contienen, y que de menor a mayor son: su contexto pragmático (constituido por la propia imagen fotográfica y la leyenda o pie), la información a la que acompaña o que la acompaña (la unidad pragmática fotoperiodística, el bloque de texto y el titular que los unifica), la página en la que se ubica la información (se puede hablar de la doble página como una unidad posible en ciertos casos), y el propio diario, como macrounidad (2002, p.187).

Sin embargo, la relación más directo que se establece en este entramado articulado es el de la foto y su pie textual, que determina el contexto de lectura e influye determinantemente en la percepción y comprensión de la imagen fotográfica. La justificación semiótica apunta que el signo autónomo no siempre es tan representativo "porque aun siendo reconocible aparece con cierta ambigüedad y denota más fácilmente lo universal que lo particular (el rinoceronte y no este rinoceronte). Por ello, las representaciones que tienden a una precisión referencial exigen que se le ancle a un texto

verbal" (Barthes, 1964, en Eco 1982, p.181). Por su parte, entre los más comprometidos con el enfoque interpretativo e ideológico, Bergala (1976) consideró:

Les appareils de diffusion qui prennent en charge l'apparition e la circulation réglée de ces photos pointent à l'horizon du texte, dans sa silhouette globale et toujours déjà-vu, comme la caution ultime qui garantit l'accrochage, quelque part dans le réel, de la chaîne des discours ; comme le butée aveugle dans l'emboîtement méticuleux des garanties des justifications qui se veut convaincante. [Los dispositivos de difusión que se encargan de la aparición y circulación periódica de estas fotos apuntan al horizonte del texto, en su silueta global y siempre déjà-vu, como la prueba definitiva que vincula el discurso en cadena con algún lugar de lo real; la fachada que enmascara un minucioso entrecruzamiento de garantías y justificaciones que pretende ser convincente] (p.41)

Así, vemos que la intención periodística necesita precisiones a nivel lingüístico, tanto como validar una posición editorial que forzosamente habrá sido asumida durante la captura fotográfica. Tal dicotomía ubica a la relación texto-foto en zona de cuidado: si bien concreta la comprensión del acontecimiento representado, también tiene todo el potencial para distorsionar el hecho si se manipula el *aquí, ahora y así* de la imagen (Brisset, 2010). La presentación simultánea de sendos componentes establece una alianza asociante que enmarca el contexto de lectura visual y constituye la unidad discursiva básica del fotoperiodismo.

Sin embargo, no es esta la única fórmula en la construcción de narrativas fotográficas en la prensa. Un segundo nivel puede identificarse en la multiplicidad fotográfica que establecen algunos géneros fotográficos propios de entornos mediáticos.

En sentido general, se asimila sin mayores polémicas que los géneros son estructuras operatorias dúctiles y formales establecidas convencionalmente con relativa estabilidad y que evocan perspectivas de partida para facilitar la organización coherente de los diferentes tipos de discurso contenidos en una fotografía o conjunto de estas (Claro León, 2008). No obstante, caracterizar estos «moldes» puede resultar objeto de debate, en tanto a nivel conceptual no se concretan criterios de tipificación definitivos y es muy complejo estandarizar bajo una misma nomenclatura dinámicas productivas plurales.

Exploraciones previas realizadas por este investigador (Sánchez D.G, 2016 & 2019)

comprobaron que frecuentemente se reajustan las particularidades y delimitaciones genéricas, estableciéndose cierta tendencia hacia la reducción cuantitativa y la generalización de aspectos discursivos. Incluso las más recientes bibliografías publicadas al respecto confirman esa propensión:

Tabla 4. Géneros Fotoperiodísticos en perspectiva temporal cronológica. Elaboración propia

Referencia Bibliográfica	Géneros fotoperiodísticos propuestos
Abreu, C. (1993)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fotonoticia 2. Reportaje fotográfico 3. Ensayo fotográfico 4. Foto editorial 5. Foto Mancheta 6. Foto Parlante 7. Fotomontaje 8. Caricatura fotográfica 9. Fotografía interpretativa 10. Género híbrido/indefinido
Ruiz San Miguel, F. (2002)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fotografía de apoyo 2. Fotonoticia 3. Reportaje fotográfico 4. Ensayo fotográfico 5. Fotografía editorial 6. Fotomontaje 7. Fotografía parlante 8. Caricatura fotográfica
Castellanos, U. (2004)	<ol style="list-style-type: none"> 1. La Fotonoticia 2. La fotografía de entrevista (retrato) 3. La fotografía deportiva 4. La fotografía nota roja

	<ol style="list-style-type: none"> 5. El reportaje 6. La fotografía documental
Labarca, C. (2011)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Foto noticia 2. Foto-reportaje. 3. Foto-reportaje en profundidad 4. Ensayo fotoperiodístico 5. Retrato fotoperiodístico 6. Columna fotoperiodística
Villaseñor, E. (2015)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fotografía informativa o periodística 2. Fotografía documental-testimonial 3. Ensayo 4. Foto ilustración
Callegari Melo, N. (2022)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fotonoticia 2. Fotorreportaje (corto y profundo) 3. Columna fotoperiodística 4. Perfil fotográfico

No es objeto de esta investigación definir la cantidad de géneros que constituyen los modos de realización fotoperiodística, ni caracterizarlos a nivel teórico. Sin embargo, es necesario mencionar que son cada vez menos las propuestas genéricas constituidas por una única foto, su titular y leyenda informativa; y son mucho más frecuentes los relatos plurifotográficos, independientemente de su clasificación. En estas unidades discursivas múltiples la significación de una imagen no solo queda condicionada por sus textos anexos, sino también por la presencia de otras imágenes que se le interrelacionan para proponer, en conjunto, un marco de lectura extendido.

1.2.3. Discurso fotoperiodístico

Según lo visto, al intentar acotar qué es y cómo se construye el discurso fotoperiodístico, debemos referirnos a una estructura del lenguaje visual, propia de entornos mediáticos, que se articula a partir de tres instancias fundamentales.

En primer lugar se impone la fotografía, materia prima protagónica cuya esencia testimonial, icónica, simbólica e interpretativa se configura y presenta con intenciones reporteriles en lo referido a la representación de la actualidad. Sin embargo, el signo *per se* puede satisfacer parcialmente tal función, con lo cual, ha de precisarse y connotarse la propuesta visual a partir de otros recursos con los que comparte contexto expresivo.

Así, se funda el primer nivel autónomo de discursividad fotoperiodística: la unidad discursiva básica imagen-texto. Dicho binomio establece una alianza de mutua complementación que consolida un mensaje íntegro, contextualizado y editorialmente perfilado. A la vez, las sinergias entre unidades básicas que se articulan en los géneros plurifotográficos, conforman la unidad discursiva múltiple, un conjunto de fotos y textos anexos interrelacionados que expande las potencialidades comunicativas de la representación fotográfica para la prensa.

"El discurso de la imagen funciona como una negociación pragmática. Pragmática, porque existen unas competencias que bajo formas de presuposiciones señalan -y guían- a un lector para que dé cuenta de las claves de lectura del texto, de su coherencia y de sus objetivos comunicativos. Negociación, porque el texto icónico funciona como un «asunto» que debe ser tratado a través de una gestión donde se evalúan ventajas y desventajas de ciertas orientaciones pragmáticas" (Vilches, 1995, p.95).

1.2.4. Deontología y ética

Al tomar en consideración la cualidad arbitraria que permea la construcción de relatos visuales, ¿cómo distinguir entre el inherente matiz intencional y la manipulación espuria?

La polémica tiene manifestaciones claras toda vez que surgen argumentos válidos de defensa y descalificación al peligrar el prestigio de algún fotógrafo por incidentes relacionados con mala praxis, o se penalizan imágenes en concursos por algún tipo de montaje o alteración en la escena. El suceso en el Premio Vladimir Herzog de Periodismo y Derechos Humanos, edición 2020, con la imagen *Culturas en conflicto* de Joédson

Alves es un ejemplo reciente (Consultar Anexo 4. *Highlights* del conflicto derivado de la imagen y su desclasificación).

Por otra parte, a la luz de los nuevos escenarios que la digitalización ha proporcionado, otro elemento que debe ser igualmente analizado en pos de una reflexión completa sobre deontología y eticidad en el universo de la imagen periodística es el proceso de revelado.

En lo que compete a la fotografía digital la edición es inevitable, dado que el producto en bruto o negativo virtual -formato RAW y sus derivados en cada marca comercial- no es utilizable en origen, y debe modificarse y exportarse a una variante editable, habitualmente JPEG o TIFF. Incluso cuando no se realiza la toma en un formato inalterable, las imágenes han de ser, como mínimo, sometidas a la edición con máscara de enfoque, ya que todas las cámaras digitales -excepto dos modelos de la marca Canon- traen de serie un filtro de rayos infrarrojos que impiden la formación de una imagen nítida y perfectamente enfocada en el sensor (Ruiz, F. Comunicación Personal, 8 de marzo de 2023).

Amén de estas precisiones técnicas, algunos autores aseguran categóricamente que la edición corrompe la imagen; otros defienden la posibilidad de realizar ajustes mínimos en el revelado.

En cualquier caso, sería, cuanto menos, arriesgado dejar tales regulaciones a la percepción y criterio de cada autor, ya que los límites éticos pueden diferir notablemente de un fotógrafo a otro, y aun así responder a percepciones individuales de «lo correcto».

En tal sentido, varios gremios periodísticos han realizado en los últimos años actualizaciones de sus códigos deontológicos, entendiéndolos como el conjunto de preceptos formales y debidamente normalizados que regulan cómo proceder y en algunos casos tipifican las infracciones y sanciones que pueden derivarse de un comportamiento reprochable. Sin embargo pocos han implementado regulaciones exclusivamente dirigidas a la práctica gráfica. "Las normativas siguen pensadas para el periodismo escrito, con poca atención a las cuestiones relacionadas con la imagen" (Franquet dos Santos, 2011, p. 822).

La referencia en ese particular la ostentan organizaciones con alto grado de especialización como National Press Photographers Association (Estados Unidos) o la

Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa y Televisión (España); pero incluso World Press Photo, una de las más emblemáticas instituciones en el panorama visual documental y periodístico, apenas en 2016 presentó por primera vez un código ético que rige desde entonces sus convocatorias a competición tras descalificar a más del 20% de los concursantes en la edición del 2015 (Castellanos, 2015).

Como principio inviolable, estas normativas sostienen el trato digno y respetuoso a las personas fotografiadas, evadir estereotipos o sesgos, valorar la necesidad real de contenidos explícitos/violentos, proteger la identidad de grupos vulnerables y garantizar el manejo adecuado de sus consentimientos para el uso potencial y distribución de la imagen.

En cuanto al proceso de captura, se reconoce la inevitable influencia que una cámara ejerce sobre el contexto a fotografiar y sus protagonistas; no obstante, se exige mantener la integridad de la escena evitando contribuciones directas o alteraciones deliberadas; y si existiesen por ejemplo recreaciones o retratos posados, solo será porque la historia lo justifica y debe quedar debidamente aclarado en el acompañamiento textual. A propósito, se sugiere ponderar el carácter informativo y contextual del pie de foto, con particular atención a la ubicación, fecha, presentación de los protagonistas, acción que realizan, así como cualquier otra cosa que no se vea pero sea de interés para la comprensión del relato.

Sobre la postproducción, los reglamentos convergen al sentenciar que la edición fotográfica no puede alterar sustancialmente la representación del contenido. La mayoría de los casos permite nivelar contrastes, curvas de iluminación o (des)saturar, siempre que estos ajustes no desvirtúen la escena al oscurecer fondos o disimular objetos y personas. Tampoco son permisibles las variaciones de tono que alteren significativamente la temperatura de color original (excepto la desaturación a blanco y negro) ni eliminar marcas, pequeños objetos, puntos de luz o cualquier otro elemento presente en el archivo original. Las sustracciones y adiciones mediante montaje o clonado quedan prohibidas; y los reencuadres preferentemente inferiores al 10% y en casos muy justificados.

Particularmente sobre las normativas para el tratamiento fotográfico en edición resulta interesante, una vez más, encontrar sus justificaciones en la Teoría del Índice:

En el caso de la fotografía digital, podemos considerar la posibilidad de una leve

transformación de la imagen desde la digitalidad de su propio medio siempre que su implementación no distorsione la huella primigenia del objeto que guarda memoria. El registro lumínico, de certificación de lo estuvo allí, debe permanecer presente sin ser modificado (Murillo Ligorred, 2016, p.213).

Amén de estas bases, es imposible normalizar todas las circunstancias y situaciones en las que puede involucrarse un fotógrafo y gran parte de las decisiones a tomar en el campo de trabajo estarán determinadas por el criterio aural. En esa línea de reflexión, el Instituto Poytner¹³ ideó una lista de verificación para tomar decisiones éticas en la reportería gráfica (Krueger, 2016):

Preguntas que debe hacer antes de tomar una foto o grabar un video:

1. ¿Estoy invadiendo la privacidad de alguien? Si es así, ¿es por una razón válida?
2. ¿Se trata de un momento privado de dolor y sufrimiento que necesita ser visto por nuestros lectores / espectadores?
3. ¿Se capturó la imagen a una distancia que no fuera molesta o potencialmente revictimizante para quienes están sufriendo?
4. ¿Estoy actuando con compasión y sensibilidad?

Preguntas que debe hacer antes de la publicación / emisión:

5. ¿Necesito más información acerca de los hechos o su contexto?
6. ¿Cuál es el valor noticioso de la fotografía?
7. ¿Cuál es la motivación para la publicación de la fotografía o el uso del vídeo?
8. ¿Pueden presentarse dilemas éticos y legales?
9. ¿Alguien puede resultar ofendido? ¿Tal ofensa podría superar el valor de la publicación de la imagen?
10. ¿Cuáles son las posibles consecuencias del uso de la fotografía?
11. ¿Cómo reaccionaría yo si apareciera en la fotografía?
12. ¿Hay alternativas para presentar la información de tal forma que se minimicen los riesgos, al mismo tiempo que se cuenta la historia de una manera clara?

¹³ Instituto para el estudio de Medios, escuela de periodismo y organización de investigación sin fines de lucro ubicada en St. Petersburg, Florida. Es propietaria del periódico *Tampa Bay Times* y de la Red Internacional de Verificación de Datos y opera *PolitiFact*.

13. ¿Vamos a ser capaces de justificar nuestras acciones?

Sobre estos cuestionamientos Ruiz San Miguel alerta que su validez estará siempre condicionada por los diferentes modelos de fotoperiodista asentados en la cultura profesional -neutral, participante, buen ciudadano o adversario del gobierno, subsumidos en las figuras del *gatekeeper* y *advocate*- y que ejercerán su papel como informador, según las motivaciones y justificaciones propias de su rol, que condicionan las preguntas:

Se enfrentan aquí no solo dos arquetipos de profesional, sino dos concepciones de la función social que este ha de cumplir y, por tanto, dos marcos de consenso para las convencionalizaciones que articulan la figura del buen fotoperiodista (o periodista en general). De una parte, la figura del *seleccionador -gatekeeper-* se apoya en una ideología profesionalista, dentro del modelo liberal-burgués, mientras que en el caso del *abogado -advocate-* nos enfrentamos a una posición de compromiso, de militancia, en la que se entra en una politización de la actividad profesional (2002, p.85).

En cualquier caso, la emergencia del debate sobre (auto)regulaciones proviene desde lo que en efecto recibimos como conflictos de intereses. Son estas perspectivas la fina línea que separa, de un lado el anhelo persecutor de la primicia, la información y el conocimiento, y del otro el respeto al espacio privado, la sensibilidad humana y el compromiso con la honestidad. Se une a la problemática contextos de trabajo cada vez más interdisciplinarios y estructuras de financiación, públicas o privadas, que generan demandas a menudo contradictorias.

Su pertinencia no solo radica en velar por el buen hacer fotoperiodístico, sino también salvaguardar su dimensión humana a fin de no herir, ofender, perjudicar o incrementar los problemas cuando se recoja la información o se publiquen los resultados (G. Jorgense, 2016).

Ya sea atendidos a códigos externos o al instinto individual, debe interiorizarse orgánicamente que lo que desde el periodismo se produzca será consumido y entendido como cierto, dependiendo claramente de los niveles de aceptación/credibilidad con que se cuente a partir del reconocimiento por parte de los consumidores de un actuar serio, ético y responsable. Si se es exitoso en esa empresa, se logrará no solo convencer de que

se «ha estado ahí», sino también de que, si otros hubiesen estado, habrían visto y registrado lo mismo.

1.3. Una mirada a la producción fotoperiodística desde la Teoría de Gell

Como ha de suponerse, son tan disímiles los objetos fundamentales moldeados por una trama de relaciones, como diversas son las redes de transacciones que los índices manifiestan. En ese sentido, la teoría de Gell es inequívoca al reclamar, en primera instancia, la identificación y comprensión de la cosa concreta sobre la cual convergen la agencia y la paciencia.

"A no ser que haya un índice, no se puede realizar abducciones de agencia (...) estos siempre han de estar presentes para proceder al análisis. Se pueden construir fórmulas en las que falte el artista, el destinatario, o el prototipo, pero no el objeto fundamental" (Gell. 2016, p.69).

En ese caso, si el índice constituye la entidad y expresión material del entramado, acorde a nuestra situación problemática específica esa posición ha de ocuparla la imagen fotoperiodística, sin embargo, no es pequeño el reto que presupone. Si ya desde la generalidad se reconoce que los índices no forman parte de un cálculo, ni son componentes de un lenguaje en el que los términos poseen significados específicos; en el caso de las representaciones fotográficas tal estatuto se asevera y complejiza.

1.3.1. Trama canónica. La fotografía de prensa como índice de relaciones sociales.

Vista la complejidad de nuestro objeto fundamental, comenzamos la reconstrucción de una cadena de agenciamientos canónica que represente entornos comunes de producción y publicación fotoperiodística. En ese sentido se presenta una primera abducción bastante evidente: el objetivo primero de la producción en prensa es su difusión masiva para el consumo por parte del lector (público meta general, específico, asiduo o eventual). En cualquier caso, ocurre aquí el efecto espectador, ente paciente que concede atención al índice y se "somete" a su visualidad, sin querer decir con esto que se produzca una inoculación hipodérmica del mensaje. El esquema para representar dicha relación es:

Índice A → Destinatario P

Sobre este primer engarzado básico cabe mencionar que designar A (agente) y P (paciente) no es estrictamente necesario, en tanto podemos intuir que todo término a la izquierda de otro se considera agente con respecto al de la derecha y paciente con respecto al de su izquierda. Por otra parte, la fórmula es tan elemental que cuesta mucho concebir un caso práctico con tal entramado, ya que generalmente los índices son el resultado de la agencia externa de un artista y/o un prototipo, con lo cual la lógica de Gell apunta a calificarlos como agentes secundarios que hospedan y expresan la agencia de una fuente externa y funcionan como conducto para transferirla al paciente. Sin embargo, abducir esa(s) agencia(s) en el caso que nos ocupa puede ser un poco más complejo.

En las representaciones fotográficas, por un lado, la presencia del agente primario creador no en pocos escenarios ha sido cuestionada; y por otro, la agencia más evidente parecería ser la del referente como prototipo. Ambas cuestiones pueden ser relativizadas en dependencia del prisma desde el que se aborden. Al respecto, el propio Gell referiría: "Tiempo atrás, se veía la fotografía como un modo de producción de imagen sin artista y así lo consideran muchos todavía. La imagen que se forma a partir de la luz que emana del prototipo podría ofrecernos un ejemplo puro de la fórmula *Prototipo A* → *Índice P* (Gell, 2016, p.69).

Subyace en su reflexión una toma de postura que tiende hacia la comprensión de las representaciones fotográficas como signos indiciales en el sentido peirceano. Desde esta lógica, como ya hemos referido, el signo solo denota una relación causal con su referente por contigüidad física (Consultar epígrafe 2.1.1. *La denotación indicial*)

Parecería manifestarse así "la inocencia de la placa" a la que aludió Castel (2003, p.341) como exclusiva expresión de un procedimiento tecnológico que, visto de forma asocial, en efecto conduce a una trama exenta de agencia artística y donde el rol prototípico lo ocupa aquello que la imagen reprodujo. La traducción gráfica de ese entramado sería:

$$((\textit{Prototipo denotado A}) \rightarrow \textit{Índice A}) \rightarrow \textit{Destinatario P}$$

Según sugiere *Art Nexus*, a partir de la complejización de la trama introducimos la convención gráfica de una flecha larga para indicar la paciencia primaria; y las cortas para las transacciones de agencia entre los componentes que la ejercen, agrupados entre paréntesis para indicar que el índice no actúa sobre el destinatario de manera autónoma,

sino como mediador de otras agencias aglutinadas. En este caso, el entramado habría de interpretarse como una situación hipotética, donde la cosa representada (un edificio, por ejemplo) ejerza agencia sobre el índice (la fotografía) hospedando en él su apariencia y voluntad de ser fotografiada, para transaccionarla hacia el destinatario.

Evidentemente hemos forzado al extremo el ejemplo al plantear un prototipo inanimado; sin embargo, no es esa la esencia irreal de la cuestión. Incluso un ser social necesita operar el mecanismo tecnológico si desea representarse o dirigir su agencia hacia otro que complemente la acción creadora y satisfaga, no la representación como proceso físico químico que corresponde al artefacto, sino el modo de representación imaginado según las intenciones específicas.

L'image photographique a pour trait caractéristique de se donner comme le résultat d'un processus objectif : les figures que les faisceaux lumineux impriment sur la plaque ou la pellicule sensible, ces figures ne peuvent manquer d'apparaître comme la trace même d'un objet ou d'un spectacle du monde réel, dont l'image s'inscrit dans la substance gélatineuse qui recouvre. Mais cette image ne ressortit pas au monde naturel : elle est un produit de l'industrie humaine, un objet culturel dont l'être, au sens phénoménologique du terme, ne peut être exactement dissocié de sa signification historique et du projet, nécessairement daté, d'où elle tire son origine.

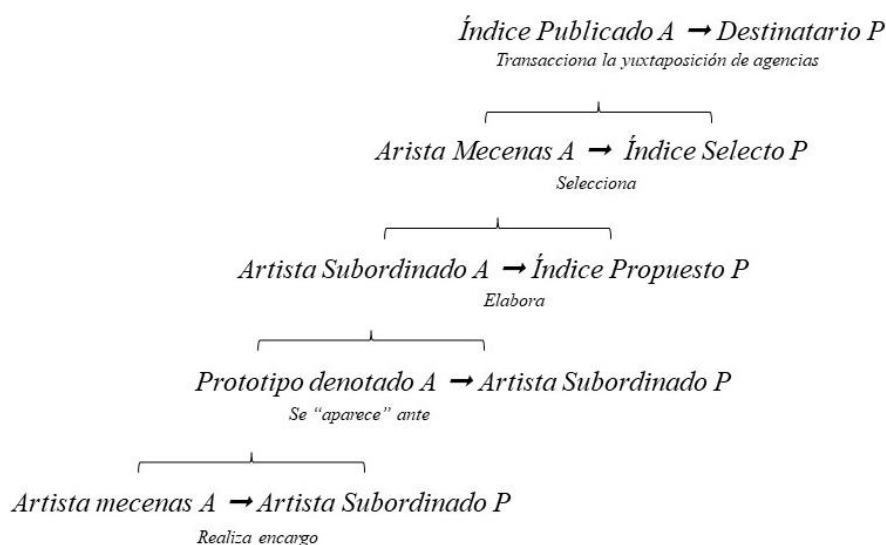
[La imagen fotográfica tiene el rasgo característico de darse como resultado de un proceso objetivo: las figuras que los rayos de luz imprimen sobre la placa o la película sensible no pueden dejar de aparecer como la huella misma de un objeto o un espectáculo del mundo real, cuya imagen se inscribe en la sustancia gelatinosa que recubre el soporte. Sin embargo, la fotografía no forma parte del mundo natural, es un producto de la industria humana, un objeto cultural cuyo ser, en el sentido fenomenológico del término, no puede disociarse exactamente de su significación histórica y del proyecto donde se originó] (Damisch, 1963, p.35).

Por tanto, hablar de significación desde una teoría antropológica debe exceder la denotación indicial del referente e implica aceptar que las imágenes se connotan a partir de la agencia artística como mediadora intencionada entre las escenas del mundo y sus representaciones:

(((Prototipo denotado A) → Artista A) → Índice A) → Destinatario P

En ese sentido, si acudimos a la obviedad de la creación como acto, las fotografías serían índices de sus fotógrafos autores. Sin embargo, los objetos de arte viven vidas muy transaccionales, en las que el ser producto de su autor es solo una fase, la primera; y a menudo un objeto no es índice del tiempo ni del agente de su manufactura, sino de otro origen puramente transaccional (Gell, 2016).

Desde ese posicionamiento más amplio, el origen de nuestros índices ha sido el encargo editorial del diario que los publica, o la motivación de publicarlo en dicho diario. En consecuencia, aunque no puede negarse la agencia primaria ejecutiva del fotógrafo/autor, esta se encuentra totalmente supeditada a la de los diarios. En ese caso, *Art Nexus* categorizaría al creador manufacturero como un agente subordinado sin desconocer la esencialidad de su participación creadora, y distinguiéndolo del agente secundario que solo funge como portador hacia el destinatario paciente. Con la introducción de niveles múltiples de un mismo componente (artista mecenas y artista subordinado) se hace útil el uso de las estructuras del árbol también propuestas en *Art Nexus*.



Según Gell (2016), estos gráficos son más clarificadores que las fórmulas con paréntesis en tanto explicitan la idea fundamental de que el índice, en el rol de agente, es una estructura jerárquica intrincada que abarca, dentro de sí mismo, distintas expresiones de agencia-paciencia que lo configuran.

Así, vemos que la agencia primaria de una trama canónica en entornos de producción fotoperiodística corresponde al medio de prensa; no en el sentido estricto de la creación, sino como artista mecenas que preserva el poder de solicitar, seleccionar y colocar en el

entramado social únicamente aquel índice que transfiera sus propias intenciones comunicativas, de las cuales los artistas subordinados también son conscientes e intentan satisfacer.

Es evidente que cada empresa periodística tiende a escoger su personal entre aquellos individuos a los que les supone un cierto grado de afinidad con los objetivos del medio de comunicación concreto, de la lógica empresarial que sigue y del tipo de organización productiva en la que se apoya, procediendo después a favorecer activamente su socialización centrípeta que refuerce esas actitudes favorables. (...) la construcción de un enunciador modelo pasa por la gestación de un consenso en torno a los valores profesionales adoptados por el medio y que llevará al establecimiento de un contrato de enunciación entre la organización y el productor individual (el propio fotorreportero) (Ruiz San Miguel, 2002, p.82).

En ese sentido, si existe un patrón de coherencia subjetiva entre “la foto a tomar” y las imágenes que regularmente se publican: ¿acaso no podría abducirse la idea de un segundo prototipo, en este caso periodístico, que intermedia tanto la acción fabril del subordinado como el proceso selectivo del mecenas?

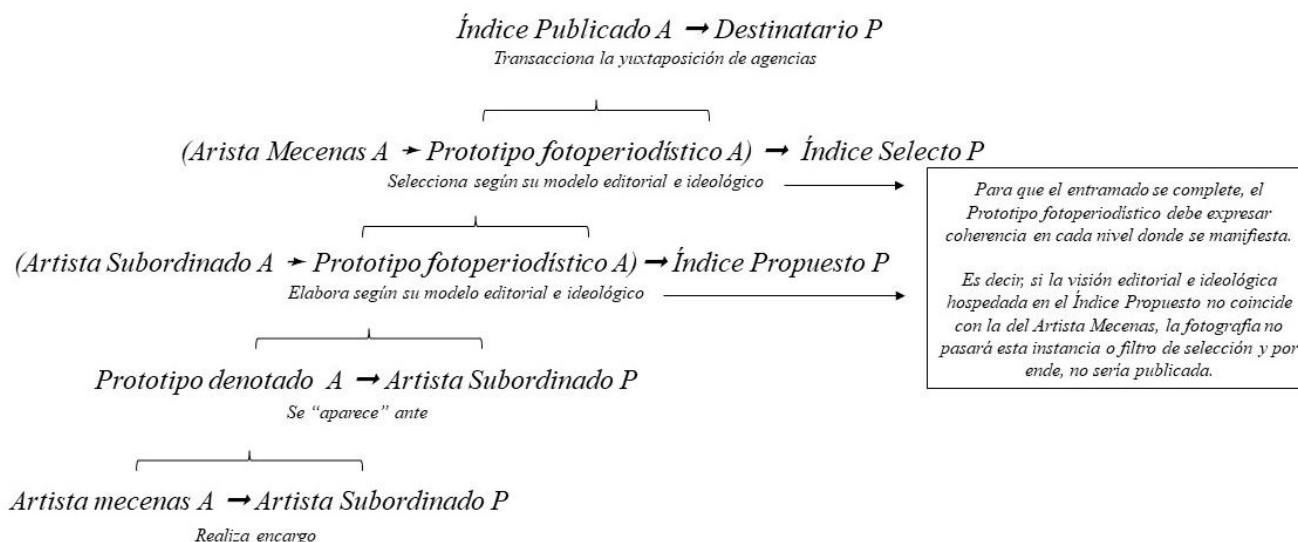
Introducir esta idea puede resultar polémico, pero no se trata de una adecuación forzada. En la teoría de la trama social existen pistas que sustentan tal reflexión. En primera instancia, el mismo Gell (2016) presenta ejemplos con manifestaciones prototípicas múltiples y señala que el reconocimiento del prototipo no solo ha de atribuirse a los aspectos físicos, también a la identificación de pautas modélicas. Además, deja espacio en su teoría para la representación de prototipos intangibles y/o amorfos que introduce con el concepto de imagen «imaginaria»: Un índice es paciente de una imagen «imaginaria» cuando se considera que su aspecto lo decidió el artista «imaginador» sin una referencia «realista» tangible comparable. Cabe señalar que «imaginador» no tiene por qué entenderse necesariamente como «inventor», en tanto las imágenes «imaginarias» pueden ser comunes, aprendidas y luego reinterpretadas por el artista (Gell, 2016). Si del índice aún puede abducirse la agencia del prototipo imaginado, se satisface la fórmula *Artista A → Prototipo P*.

La traducción de esa lógica al entorno productivo que nos ocupa invita a pensar que el modelo fotoperiodístico (editorial e ideológico) particular de cada medio, aún desde su

esencia conceptual, asiste a la agencia artística maleando la forma, el sentido y la significación de una imagen fotográfica para hacerla «periodísticamente pertinente» según cada caso.

Coincide con esta hipótesis Randall (1999) al señalar que el factor básico que intermedia en la construcción de los productos fotoperiodísticos es la cultura periodística -o modelo fotoperiodístico- de la empresa, la cual prescribe las cualidades admiradas del agente productor y deseables en su trabajo. (Randall, 1999)

Por tanto, a juicio de este investigador, el esquema jerárquico que finalmente se configura, mapea la concatenación de relaciones agente-paciente que se suceden en entornos estándares de producción y publicación fotoperiodísticas:



En resumen, según el razonamiento abductivo al que hemos arribado, las fotografías de prensa, como objeto fundamental de la trama social que las produce, hospedan y transaccionan hacia el destinatario proposiciones implícitas de carácter indicial, icónico, simbólico y periodístico, que se construyen y seleccionan a partir de un mecanismo de subordinación laboral coherente que garantiza el «doble acento» sobre la pertinencia de una foto como expresión editorial e ideológica de un medio de prensa determinado. Tal coherencia entre la visión del mecenas (medio) y el fabricante (fotógrafo) puede abducirse con ciertas garantías a partir de una lógica sencilla, pero certera: pueden haber existido imágenes que expresasen desencuentros o rupturas, pero no fueron esas las que ocuparon el privilegiado lugar del índice publicado que hoy intentamos desentrañar.

Tal algoritmo genérico, flexible y ajustable según dinámicas particulares de cada medio, asiste a la comprensión de las huellas que los mecanismos productivos imprimen sobre el signo, moldeando la forma y sentido de las fotografías publicadas; sin embargo, nada revela sobre la codificación interna de la foto, que corresponde a una mirada enfocada particularmente en su materialidad.

1.4. El análisis de la imagen fotográfica, desde Marzal Felici

Como ya se ha referido, *Análisis de la Imagen Fotográfica* constituye una propuesta metódica para el estudio de textos visuales que procura responder a la cuestión «cómo significan las fotografías». Con ese objetivo, Marzal Felici previó cuatro niveles de estudio (contextual, morfológico, compositivo e interpretativo) con ítems específicos cada uno. El primer apartado sugiere recabar información referida al entorno de la obra, los tres consiguientes funcionan como oportunas guías de acceso a las ilaciones semióticas, estéticas e interpretativas que se entremezclan al interior del signo y su expresión material.

Amén de la estructura segmentada de la propuesta, su autor sugiere tomar siempre en consideración que, en el caso de los textos fotográficos, se acentúa la ausencia de frontera entre forma y contenido, en tanto funcionan como un *continuum* donde resulta imposible delimitar el fin de uno y comienzo del otro (Marzal Felici, 2005).

En este epígrafe, proponemos la revisión pormenorizada de la incisos particulares de análisis en cada nivel, según las definiciones de Marzal Felici.

1.4.1. Precisiones sobre el método

Tabla 5. Revisión pormenorizada del método *Análisis de la Imagen Fotográficas* de Marzal Felici (2005).

Elaboración propia

NIVEL CONTEXTUAL	
DATOS GENERALES	
TÍTULO	“El título de la fotografía o pie de foto es fundamental porque suele fijar el sentido de la fotografía, desde la perspectiva de la instancia del autor empírico. En ocasiones, el título no aporta gran cosa al análisis de la fotografía. En

	<p>otros casos, por el contrario, el pie de foto es un elemento fundamental para esclarecer el sentido de la imagen, aunque sea sólo parcialmente, ya que se trata de una información que forma parte del objeto de análisis” (Marzal Felici, 2013, p.2).</p>
AUTOR	<p>Informaciones de carácter contextual que permiten situar la imagen geográfica e históricamente. Por su parte, el conocimiento previo del autor y su obra permite reconocer rasgos de estilo, o subtextos ideológicos (Marzal Felici, 2013).</p>
NACIONALIDAD	
AÑO	
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	<p>Fuente desde la que se ha obtenido la obra, o donde se encuentra publicada.</p>
GÉNERO	<p>La clasificación genérica de una fotografía responde a la intención de categorizarla según la tipología de su contenido. Se trata de una nominación terminológica propia de espacios teóricos y críticos, aunque está bien extendido y muchas veces sirve de orientación al espectador.</p> <p>Muchas fotografías participan simultáneamente de varias clasificaciones genéricas, o su definición puede ser ambigua, “por ello hemos previsto la distinción de tres casillas diferentes, con el fin de poder ubicar una misma imagen en varias categorías genéricas cuando proceda.” (Marzal Felici, 2013, p.2)</p>
GÉNERO 2	
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRAFICA	<p>Poder situar al autor en una determinada corriente, movimiento artístico o escuela fotográfica, permitirá presuponer la presencia de estéticas, estilos, temáticas, enfoques, etc., que sean característicos del “todo general” y puedan expresarse en la obra particular. Si se quiere, se trata</p>

	de crear un “estado de alerta” que luego deberá comprobarse según se complemente el análisis.
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	<p>Descripción tonal y cromática de la imagen.</p> <p>“En blanco y negro, se pueden emplear técnicas de virado de la imagen, realizadas de forma química o digital. En ocasiones, según el tipo de película o del revelador empleado, el blanco y negro puede tener una dominante fría (azulada) o cálida (amarillenta). En el caso de la fotografía en color, las cualidades del color (tipo de dominante, saturación, etc.) pueden variar según el tipo de película o la técnica de revelado utilizados. En otros casos, nos podemos hallar ante una fotografía que puede ser en blanco y negro y en color, simultáneamente, si se ha coloreado algún elemento o parte de la imagen. En todos los casos, la técnica empleada –fotoquímica o digital- no tiene porqué alterar sustancialmente el trabajo analítico de la imagen” (Marzal Felici, 2013, p.3).</p>
FORMATO	<p>Referente a las dimensiones de la fotografía.</p> <p>“Es obvio que las condiciones de recepción de una fotografía cambian de forma sustantiva cuando las imágenes son de grandes dimensiones (...) o cuando éstas tienen una dimensiones muy reducidas (...) Este aspecto tiene importantes consecuencias en el análisis, cuando se estudia la relación de la imagen con el espectador. Por otro lado, el formato es una noción técnica que nos permite describir, de forma objetiva, el tipo de proporción o “ratio” que presentan los lados de la imagen” (Marzal Felici, 2013, p.3).</p>

CÁMARA	<p>Si se cuenta con la información, señalar el tipo de dispositivo utilizado.</p> <p>Esta información puede darnos algunas pistas sobre el tipo de relación que se establece entre el fotógrafo y el objeto fotografiado. Con una cámara técnica de gran formato, por ejemplo, el sujeto fotografiado está condicionado, de forma muy notable, por la presencia del dispositivo. “La temporalidad de la fotografía se ve alterada notablemente si se ha utilizado uno u otro tipo de cámara, ya que no es lo mismo la captación del instante fotográfico (que recoge un gesto o expresión concreto, tan importante en el campo del fotoperiodismo) o la búsqueda de una atemporalidad del retratado, que persigue captar las cualidades subjetivas o “esencias” del sujeto fotografiado (Marzal Felici, 2013, p.3).</p>
SOPORTE	<p>Vía utilizada para la impresión/reproducción de la pieza fotográfica que analizamos.</p> <p>En ocasiones, se puede disponer de información sobre el tipo de formato fotográfico empleado como paso universal o 35 mm, formato medio, gran formato, fotografía digital (...) incluso información sobre la marca y tipo de película utilizada, etc. Estas informaciones nos permiten comprender cómo se ha conseguido obtener determinados efectos visuales y, sobre todo, las condiciones de producción de la fotografía (Marzal Felici, 2013).</p>
OBJETIVO	<p>Si se cuenta con la información, tipología de la óptica empleada en la realización técnica de la imagen.</p> <p>“La elección del objetivo tiene importantes consecuencias en la construcción del punto de vista físico de la fotografía. Aunque esta información no está disponible con frecuencia,</p>

	no debe resultar difícil deducir qué tipo de óptica ha sido empleada. La elección del objetivo fotográfico determina el modo en que el sujeto u objeto fotográfico ha sido retratado, y nos habla asimismo del tipo de relación que se ha establecido entre el fotógrafo y el sujeto u objeto fotográfico” (Marzal Felici, 2013, p.4).
DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS	Informaciones sobre la biografía del fotógrafo e, incluso, de comentarios críticos realizados por especialistas sobre la obra fotográfica que estudiamos. De este modo, incorporamos al análisis la información sobre las condiciones de producción y exhibición de la fotografía, que pueden ayudarnos a comprender mejor la imagen (Marzal Felici, 2013).
NIVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO	Marzal Felici (2013) define este apartado como la descripción detallada de lo que la fotografía representa en una primera lectura de la imagen que nos informará sobre el grado de figuración o abstracción de la fotografía y de sus claves genéricas.
ELEMENTOS MORFOLÓGICOS	
PUNTO	El punto constituye la unidad mínima de una imagen. Dependiendo de su tipología, una fotografía está formada por el grano químico, en el caso de la fotografía fotoquímica, o del píxel en la digital. Al decir de Marzal Felici (2013) su presencia a menudo compromete el grado de figuración de la imagen, o eleva su nivel de abstracción, llegando a dotarla en ocasiones, por ejemplo, de textura pictórica. Esta perspectiva de punto no resulta de mucho interés para los discursos visuales que nos ocupan. Sin embargo, otra de sus

	funciones está relacionada con estrategias para ubicar e identificar el centro de la interés discursivo de la imagen.
LÍNEA	Entendida como una continuación de puntos, la línea es el elemento formal que separa los diferentes planos, formas y objetos presentes en una composición determinada, así como distingue una figura de un fondo perceptivo. Según señala Marzal Felici (2013), la naturaleza de las líneas (horizontales, verticales, diagonales, oblicuas, etc.) pueden dotar de peculiares significaciones a la imagen, connotando respectivamente materialismo, espiritualidad o dinamismo.
PLANO(S)-ESPACIO	“Cuando hablamos de la existencia de planos en una fotografía, nos estamos refiriendo a la presencia de varios planos, dimensiones o términos en una imagen, de tal modo que éstos determinan la existencia de una profundidad espacial en la imagen, por lo que la naturaleza del plano es profundamente espacial” (Marzal Felici, 2013, p.7). Su análisis permite identificar y distinguir las posibles capas enunciativas, con lo cual se trata de un elemento medular en el análisis de un fotografía.
ESCALA	“La escala se refiere al tamaño de la figura en la imagen, siendo el tamaño del cuerpo humano en el encuadre el principio organizador de las diferentes opciones que podemos hallar. De este modo, podemos distinguir entre primer plano, plano medio, plano americano, plano entero, plano general, plano de detalle, plano de conjunto etc.” (Marzal Felici, 2013, pp.7-8). La identificación de la escala es un procedimiento básico, necesario para la descripción del motivo fotográfico.

FORMA	<p>Para el método descrito, la forma es entendida como el factor responsable de la identidad visual de los objetos que podemos encontrar o reconocer en el espacio de la representación. “Cabe destacar que, como nos ha enseñado la psicología de la percepción gestaltiana, el mecanismo de la visión no procede, en absoluto, desde lo particular a lo general, sino más bien al contrario: es el perceptor el que proyecta sobre la representación el reconocimiento de las formas dominantes en ella” (Marzal Felici, 2013, p.8).</p>
TEXTURA	<p>“La textura es un elemento visual que posee, al tiempo, cualidades ópticas y táctiles. Este último aspecto es el más sobresaliente, ya que la textura es un elemento visual que sensibiliza y caracteriza materialmente las superficies de los objetos o sujetos fotografiados” (Marzal Felici, 2013, p.8). Se trata de un criterio estrechamente relacionado con valoraciones sobre la calidad de la iluminación y por ende, de la imagen misma (recuérdese que la fotografía es luz).</p>
NITIDEZ DE LA IMAGEN	<p>En este aspecto, Marzal Felici (2013) invita a reflexionar sobre la claridad o borrosidad de la imagen. Algunos factores que intervienen en la nitidez de una imagen son el grano fotográfico, la textura, el enfoque, o la utilización de filtros. Se trata de un criterio vinculado a la capacidad figurativa de la imagen, y a la calidad de la denotación.</p>
ILUMINACIÓN	<p>La luz es tal vez el elemento morfológico más importante que cabe destacar en el estudio de la imagen como materia primigenia. El término “iluminación” hace referencia a la utilización de la luz en la construcción de la imagen fotográfica, que puede tener también una implicación enunciativa cuando es posible controlar esa variable y se usa para añadir capas de significación al texto visual. A nivel</p>

	<p>teórico existe una amplia categorización de tipos de luz, esquemas de iluminación y efectos enunciativos. Amén de la relevancia evidente que tiene la luz como materia prima fundamental de la fotografía, su fin práctico radica en el modo, o herramienta si se quiere, con la que presentamos la escena y sus protagonistas.</p>
CONTRASTE	<p>“El contraste del sujeto o motivo fotográfico corresponde a la diferencia de niveles de iluminación reflejada (luminancia) entre las sombras y las altas luces. Se trata de un concepto que puede ser aplicado indistintamente a la fotografía en blanco y negro o a la fotografía en color, sea ésta analógica o digital” (Marzal Felici, 2013, p.10) Se trata de un aspecto íntimamente ligado a la calidad, dureza y trabajo con la luz, que bien puede derivarse del análisis correspondiente a la iluminación.</p>
TONALIDAD / B/N-COLOR	<p>Apunta Marzal Felici (2013) que el color es un elemento morfológico que posee una naturaleza compleja, muy difícil de definir, que está relacionado con la tonalidad, la saturación, el brillo, así como las propiedades cromáticas relacionadas con la temperatura de color de la fuente luminosa. Algunas de las funciones plásticas que puede atribuírsele a su implementación son la identidad objetual, el acento sobre la planitud o profundidad de la escena, el dinamismo, la referencia a cualidades térmicas, a la calificación temporal de la imagen con el uso de sepia o el blanco y negro, por ejemplo (Villafañe, 1987 en Marza Felici, 2013).</p>
NIVEL COMPOSITIVO	
SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO	

PERSPECTIVA	Según lo entiende (Arnheim, 1979 en Marzal Felici, 2013) la perspectiva describe la ausencia de “constancia” en la percepción de las formas según los gradientes de tamaño que provoca el ángulo de captura, o la tipología del objetivo que se emplee. En materia fotográfica, su función principal recae en la construcción de espacios fotográficos que evoquen profundidad y tridimensionalidad.
RITMO	Para Marzal Felici (2013) el ritmo constituye un concepto estructural de la imagen, en la que la idea de repetición es esencial. En todo ritmo visual se dan dos componentes: por un lado, la periodicidad, que implica la aparición frecuente del mismo elemento o elementos similares morfológicamente, y por otro, la estructuración, que podría entenderse como el modo de organización de esas estructuras repetidas en la composición. En efecto, se trata de un valor que relaciona los elementos constitutivos de la imagen con implicación significativa, y que puede determinar el sentido de la lectura de cualquier texto visual.
TENSIÓN	Variable dinámica de la imagen que puede explicarse como el efecto de inadecuación que se provoca al disponer de manera no convencional algunos elementos en el plano. Como el ritmo, se trata de otro valor útil para analizar las sinergias e interacciones entre elementos constitutivos de la imagen. Según Marzal Felici (2013) entre los agentes plásticos que pueden contribuir a crear una tensión visual pueden destacarse las líneas; las formas geométricas regulares (cuanto más difieran de las formas naturales más tensión introducirán en la composición); la representación de elementos en perspectiva o la presencia de orientaciones oblicuas, los contrastes de luces o cromáticos; la presencia

	de diferentes texturas, variaciones en la nitidez, o la fractura de proporciones habituales.
PROPORCIÓN	“En sentido general, se habla de proporción al hacer referencia a los modos de representar la figura humana en el espacio de la composición (...) y también al referirnos a las dimensiones cuantitativas del motivo fotográfico en relación con las dimensiones del marco de la imagen “ (Marzal Felici, 2013, p.15). Acorde con esa definición, bien podemos pensar en la proporción como un valor inherente a las deformaciones relacionados con el cambio de perspectiva (Pensemos en la desproporción volumétrica que caracteriza a un sujeto fotografiado desde una angulación contrapicada). Por otra parte, la relación dimensional entre el motivo y el marco fotográfico es justo el criterio de clasificación escalar que permite asignar un valor de plano determinado a la representación fotográfica. Así, la aportación distintiva de este elemento cómo ítem de análisis, es quizás, difícil de distinguir.
DISTRIBUCIÓN DE PESOS	Los diferentes elementos visuales contenidos en una imagen tienen un peso variable en el espacio de la composición, hasta presentar una determinada distribución de pesos visuales, que determinan la actividad y el dinamismo plástico de dichos elementos (Villafañe, 1987, en Marzal Felici, 2013). Algunos de los factores que determinan la distribución de pesos son la ubicación centrada, el tamaño, los elementos visuales situados en perspectiva o el aislamiento.
LEY DE TERCIOS	El centro geométrico o foco de atención es una zona débil en términos de atracción visual. Por otra parte, si dicho elemento visual está escorado excesivamente hacia los

	<p>bordes o límites del encuadre, esto puede crear fuertes desequilibrios en la imagen. La fuerza visual de un elemento plástico será más intensa cuando esté situado en alguno de los puntos de intersección de las llamadas líneas de tercios. Es precisamente este principio el que viene expresado por la conocida ley de tercios (Marzal Felici, 2013). Se trata de una de las leyes más básicas de composición, a la vez que un aspecto muy relevante en la definición del punto de interés.</p>
RECORRIDO VISUAL	<p>Al decir de Marzal Felici (2013) el orden en la lectura de los elementos visuales viene determinado por la propia organización interna de la composición, que define una serie de direcciones visuales y establece una serie de relaciones entre los elementos plásticos de la composición. “Con frecuencia, el recorrido visual puede hacerse de varias formas en la lectura de una fotografía, cuando nos hallamos ante imágenes de compleja factura o deliberadamente abiertas, como ocurre con las prácticas artísticas” (p.17).</p>
ESTATICIDAD / DINAMICIDAD	<p>Valoración operativa en términos de si una composición es ESTÁTICA o DINÁMICA según la interacción e interrelación que se establezca entre sus componente.</p>
ORDEN ICÓNICO	<p>Orden y equilibrio son dos conceptos que van de la mano y están estrechamente ligados con la mirada del espectador. Se trata de un parámetro que afecta a los elementos morfológicos y compositivos, y se manifiesta a través de las estructuras icónicas y su articulación. Villafañe (1987) citado por Marzal Felici (2013) distingue la existencia de dos tipos básicos de equilibrio compositivo: El equilibrio estático, caracterizado por la utilización de 3 técnicas</p>

	<p>(simetría, repetición de elementos o series de elementos visuales y la modulación del espacio en unidades regulares) así como el equilibrio dinámico, cuyo resultado es la permanencia e invariabilidad de la composición, basada en el modo en que está jerarquizado el espacio plástico, la diversidad de elementos, relaciones de naturaleza plástica, y el contraste lumínico y cromático.</p>
POSE	<p>En algunos géneros fotográficos, la pose del sujeto fotográfico es un elemento de capital importancia. Según refiere Marzal Felici (2013), el objetivo de este apartado es describir cómo está posando el sujeto. “En ocasiones, el sujeto u objeto fotográfico es mostrado en una posición forzada, llamada también escorzo que, para algunos autores como Arnheim (1979), puede ser interpretado, en tanto que elemento dinámico, como una plasmación del poder aplastante de la muerte, la resistencia a la destrucción o el proceso de crecimiento de la vida. La utilización de un escorzo supone la fractura de la constancia perceptiva, lo que introduce una ambigüedad estructural semántica en la composición, dando lugar a una multiplicidad de lecturas” (p.18)</p> <p>En materia fotoperiodística, el lenguaje corporal, y particularmente la gestualidad facial, pueden implicar un juicio de valor con respecto al sujeto fotografiado.</p>
ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN	
CAMPO / FUERA DE CAMPO	<p>Sea cual fuere el género en cuestión, en materia fotográfica, a diferencia del pictórico, el campo es un espacio que no se construye, en tanto representa la selección y sustracción de un entorno que se extiende fuera de los límites fotográficos. Así, puede ser definido como el espacio representado en la</p>

	<p>materialidad de la imagen que constituye a la vez su expresión plena. Sin embargo, la comprensión e interpretación del campo visual presupone siempre la existencia de un fuera de campo, que se le asume contiguo y que lo sustenta. “Resulta evidente que objetos o personajes en campo pueden señalar hacia el fuera de campo, con lo que se obtiene una co-implicación de ambos por contigüidad; pero, además, espejos, sombras, etc. son elementos que inscriben directamente el fuera de campo en el campo” (Marzal Felici, 2013, pp.18-19).</p>
ABIERTO / CERRADO	<p>Concepto que Marzal Felici (2013) enlaza con la dimensión física y material de la representación, las posibles implicaciones enunciativas de un espacio abierto o cerrado, y con el nivel de fruición que se promueva en el espectador.</p> <p>Aunque los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro espacio son propios de fotografías más conceptuales, no deja de ser un recurso válido también en narrativas fotoperiodística que vale señalar si fuese el caso.</p>
EXTERIOR / INTERIOR	<p>Referido concretamente a la situación estructural del espacio. Se subraya que un espacio exterior no tiene por qué ser necesariamente abierto, ni un interior cerrado.</p>
CONCRETO / ABSTRACTO	<p>Alude particularmente a la materialidad del espacio tomando en consideración la representación artística y/o conceptual de entornos abstractos.</p>
PROFUNDO / PLANO	<p>Resultado espacial de la perspectiva. Se trata de valorar en qué medida la representación del espacio es plana o</p>

	profunda, según los gradientes de tamaño que provoca el ángulo de captura o la tipología del objetivo que se emplee.
HABITABILIDAD	Según lo señala Marzal Felici (2013), el concepto de habitabilidad del espacio está estrechamente relacionado con el grado de abstracción de la imagen, y hace referencia al tipo de implicación que la representación fotográfica promueve en la operación de lectura de la imagen según los niveles de identificación y reconocimiento del espacio.
PUESTA EN ESCENA	El dispositivo fotográfico no puede ser entendido como un mero agente reproductor sino como un medio diseñado para producir determinados efectos, esto es, la impresión de realidad entre otros. En este sentido, la imagen fotográfica no es ajena a una acción deliberada de enunciación textual, a una puesta en escena que destila una ideología concreta y que un análisis no puede obviar (Marzal Felici, 2013, p.20).
TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN	
INSTANTANEIDAD	Para Marzal Felici (2013), la instantaneidad hace referencia a cómo la fotografía constituye siempre la representación y captación de una pequeña fracción de tiempo del continuo temporal. El concepto se debate entre el “instante decisivo” de Cartier Bresson, y la habitualidad de escenas comunes congeladas en una imagen en su tiempo y forma instantánea.
DURACIÓN	“Las fotografías realizadas a baja velocidad nos ofrecen vistas muy peculiares del mundo que nos rodea, sobre todo cuando se emplean prolongados tiempos de exposición. El barrido es asimismo otra técnica que permite transmitir esta idea de duración, sumada a la idea de movimiento, ya que consiste en la realización de una fotografía a media o baja velocidad siguiendo el movimiento de un sujeto u objeto”.

	(Marzal Felici, 2013, p.21). Como la instantaneidad, también está relacionada con el parámetro técnico velocidad de obturación, aunque esto no significa que no pueda usarse con fin enunciativo.
ATEMPORALIDAD	Ante todo, es necesario recalcar que no es posible que un texto fotográfico carezca de marcas temporales, ya que toda fotografía se inscribe en el <i>continuum</i> temporal. No obstante, pensamos que hay infinidad de imágenes, en géneros como la fotografía publicitaria o la fotografía industrial, en las que se produce una deliberada ocultación de las marcas temporales (Marzal Felici, 2013).
TIEMPO SIMBÓLICO	Según lo explica Marzal Felici (2013), el reconocimiento de la existencia de un tiempo simbólico en la imagen se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación indicial de la fotografía, como huella de lo real (...) y en composiciones fotográficas abstractas, donde no es posible identificar motivos figurativos.
TIEMPO SUBJETIVO	El tiempo subjetivo de una imagen lo determina el reconocimiento de una poética simbólica e intransferible que el lector aporta desde su individualidad, y conduce a la contemplación íntima y emotiva de una imagen. “En ocasiones se puede considerar que el tiempo representado en una fotografía adquiere una dimensión particularmente subjetiva para el analista, difícilmente decodificable para otros intérpretes” (Marzal Felici, 2013, p.22).
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	“El orden visual y las direcciones de lectura son algunos factores que resultan determinantes para reconocer en la imagen la presencia de una secuencialidad temporal o

	narratividad” (Marzal Felici, 2013, p.22). Toda imagen registra un momento, con una acción que le antecedió y otra que le sucedió. Así, cuando una foto logra evocar el instante anterior o ulterior, o se enmarca en una serie de fotografías seriadas, podemos referirnos a la secuencialidad temporal o narratividad fotográfica.
NIVEL INTERPRETATIVO	
ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA	
PUNTO DE VISTA FÍSICO	<p>“La descripción del punto de vista físico consiste en el examen de los parámetros que rigen desde donde ha sido realizada la fotografía, si la fotografía está tomada a la altura de los ojos del sujeto fotográfico, en picado, en contrapicado, o desde otras posiciones. La elección de la altura de la toma, la angulación de la cámaras, suele connotar un peculiar modo de relación de poder entre la representación y la instancia enunciativa, que determina la articulación del punto de vista” (Marzal Felici, 2013, p.24).</p> <p>Es un elemento necesario en el análisis de cualquier imagen, y es siempre sugerible evaluar con detenimiento cuándo la selección de un punto de vista físico determinado es resultado de las condiciones propias del contexto, y cuándo realmente forma parte de una enunciación significativa.</p>
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	<p>Acorde con el criterio de Marzal Felici (2013) la actitud de los personajes puede revelar una amplia gama de sentimientos y promover en el espectador emociones que se transfieren a partir de la pose y gestualidad representadas. Aunque recalamos la relevancia de estos elementos en el análisis de la imagen, realmente no queda clara la distinción entre el análisis pertinente a la <i>Pose</i> que se sugiere en el nivel compositivo, y la <i>Actitud de los personajes</i>.</p>

CALIFICADORES	<p>En este apartado, Marzal Felici (2013) propone el estudio de los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa. Al decir del autor, estos calificadores se transfieren a través de los mismos elementos morfológicos y compositivos que paulatinamente se han esbozado en el método, y nos informan del grado de integración del sujeto fotográfico con su entorno, así como el grado de proximidad o alejamiento que la instancia enunciativa promueve en el espectador.</p>
TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD	<p>El concepto de transparencia/sutura/verosimilitud puede ser complejo de entender, toda vez que es precisamente una característica de la fotografía “disimular” en la representación la presencia del equipo y su operador. “El sistema representacional fotográfico dominante elimina toda huella de la existencia del dispositivo, a través de la sutura y borrado de toda pista que apunte hacia éste” (Marzal Felici, 2013, p.25).</p> <p>Quizá la mejor forma de asimilarlo es comprendiendo su sentido opuesto: La fractura del principio de transparencia es conseguido mediante la presencia de numerosos elementos expresivos o de propuestas compositivas demasiado complejas que hacen peligrar la verosimilitud de la puesta en escena y de la representación misma. Así, vemos que se trata de una instancia para analizar los niveles de artificiosidad de la escena presentada, y sus implicaciones en la lectura del texto visual. En materia periodística se trata, además, de un elemento medular en la evaluación de la ética fotográfica.</p>
MARCAS TEXTUALES	<p>Las marcas textuales son aquellos elementos que develan la presencia del enunciador en la imagen a partir de huellas indiciales, icónicas, simbólicas o referenciales. “La tensión</p>

	<p>entre líneas, dominantes cromáticas, la co-presencia de centros de interés o focos de atención en la imagen, la tensión entre formas geométricas (triángulo-rectángulos), la presencia de composiciones simétricas o irregulares, la compleja organización interna de la composición fotográfica, junto a otros elementos, son algunas marcas textuales que nos informan de la presencia del enunciador en la imagen” (Marzal Felici, 2013, p. 25).</p>
<p>MIRADAS DE LOS PERSONAJES</p>	<p>El propio Marzal Felici en su conceptualización apunta la pertinencia de este acápite en el análisis de textos fotoperiodísticos:</p> <p>“En determinados géneros como la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo es sistemáticamente ocultada mediante la no mostración de la mirada de los personajes hacia la cámara. La fotografía obtenida muestra una acción, situación, relaciones de fuerza, etc., que tiene como efecto un mayor realismo que hemos de vincular con el efecto discursivo de la impresión de realidad. Por su parte, la mirada hacia la cámara del personaje protagonista constituye una interpelación directa al espectador de la imagen y subraya la presencia del dispositivo técnico que hace posible la representación, rompiéndose la verosimilitud del relato” (2013, p.25).</p>
<p>ENUNCIACIÓN</p>	<p>Según indica Marzal Felici (2013) es posible definir dos estrategias principales en la enunciación fotográfica. Por una parte, la que se sirve de modelizaciones discursivas del realismo, de naturaleza metonímica, en la que los signos fotográficos mantienen una relación de contigüidad física con su referente y apuntan a la vocación indicial de la fotografía. Por otro, la estrategia discursiva basada en modelizaciones no realistas, mucho más amplias y</p>

	<p>complejas de definir, de naturaleza principalmente metafóricas.</p> <p>La práctica fotográfica que constituye nuestro objeto de estudio responde, tradicionalmente, al primer grupo.</p>
<p>RELACIONES INTERTEXTUALES</p>	<p>Un fotógrafo no puede evitar las influencias de la obra de otros fotógrafos, e incluso otras manifestaciones que traspasan los límites de la fotografía, como la pintura, el cómic, el cine, la religión, el discurso televisivo, la escultura o la literatura, por ejemplo. A tal efecto, el concepto de intertextualidad alude al juego de relaciones entre el texto analizado y otros textos con los que pueda justificarse una relación significativa.</p> <p>“La competencia lectora de la instancia receptora es clave para la detección de este tipo de relaciones intertextuales, cuyo reconocimiento tiene una naturaleza subjetiva, si bien no hay que olvidar, que no podemos perdernos en derivas interpretativas que conviertan nuestro análisis en una lectura aberrante” (Marzal Felici, 2013, p.27)</p>

CAP II. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA RUTA METODOLÓGICA

2.1. Perspectivas iniciales

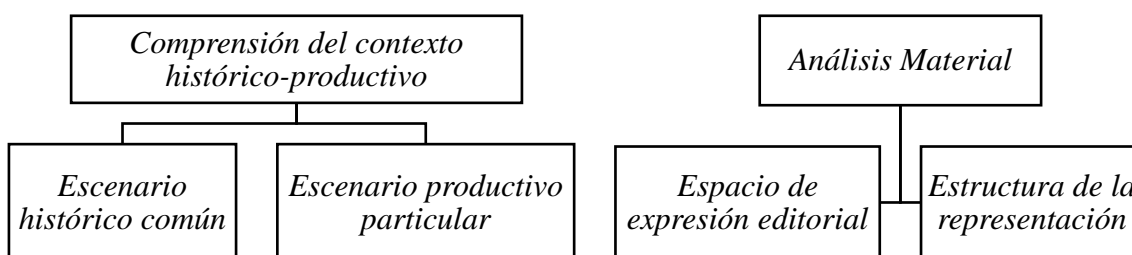
A la luz de lo hasta aquí referido, son dos los momentos fundamentales que debiesen constituir la ruta para el análisis del discurso fotoperiodístico: La comprensión del contexto histórico-productivo y el análisis material de la obra.

Con respecto al primero, es necesario tomar en consideración que no se trata de un momento previo al análisis, sino que forma parte del análisis mismo sin el cual faltarían herramientas imprescindibles para completar satisfactoriamente el paso de revisión material. Según la perspectiva comparativa que propone nuestra tesis, su ejecución ha de dividirse en dos niveles: *Escenario histórico común*, para el estudio del contexto temporal y mediático que acoge simultáneamente a ambos casos de estudios; y el *Escenario productivo particular*, con énfasis en las dinámicas editoriales y de producción fotoperiodística que le son ingénitas a cada medio.

Por su parte, sobre análisis material también debe apuntarse que, al tratarse de imágenes publicadas en prensa, su materialidad excede al propio signo e incluye los componentes del espacio editorial donde la foto fue publicada, que tengan una relación directa con ella y condicionen su significación y lectura.

Este punto de partida implica asimilar que la construcción de una imagen periodística es una práctica significante que alberga el estigma de su época, y donde confluyen estrategias de producción, perspectivas editoriales y modos de hacer autorales que se expresan en el *continuum* forma-contenido.

Así, a juicio de este investigador, el esquema primigenio que describe la base ontológica de un método para el análisis de la intención fotoperiodística, debiese ser el siguiente:



2.2. Momento 1: Comprensión del contexto histórico productivo

El primer momento, *Comprensión del contexto histórico-productivo*, invita a la revisión profunda y pormenorizada de la situación histórica, el entorno de difusión mediática y el engranaje productivo que sirven de seno común y particular a las fotografías de interés. Constituye una instancia pausada y flexible, en la cual el analista deberá profundizar en el contexto tanto como sea posible, a partir de herramientas propias de la investigación cualitativa como la revisión bibliográfica documental, la entrevista a expertos, o el diálogo con implicados directos si fuese posible. El investigador debe ser consciente de la trascendencia de esta primera mirada, fundamental para desentrañar de forma efectiva la enunciación visual periodística y sus proposiciones implícitas.

Es complejo establecer un mecanismo metódico concreto para abordar este acercamiento inicial dada la multiplicidad de situaciones en las que pueden originarse los relatos fotoperiodísticos; sin embargo, la interpretación que hemos realizado de la teoría *Art Nexus* de Alfred Gell ha develado las relaciones de agencia-paciencia que se establecen en un entorno de producción genérico, aportando pistas que pueden entenderse como “una guía de preguntas para hacer al contexto”, según lo calificaría Marjorie Murray, doctora en Antropología Social por University College London, directora de la Escuela de Antropología y del Laboratorio de Antropología Visual de la Facultad de ciencias sociales de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Comunicación personal, 22 de abril de 2022). Así, hemos traducido la trama canónica propuesta, en una ruta de referencia para el análisis:

Guía referencial para la *Comprensión del contexto histórico-productivo*:

Escenario histórico común (Universo de estudio compartido)

1. Espacio geo-temporal. Caracterización del momento o periodo.
2. Situación general del gremio periodístico (Piénsese que las imágenes analizadas pueden emerger, por ejemplo, en contextos de censura, marcos regulatorios específicos o situaciones históricas concretas que alteren el ecosistema mediático y por tanto la naturaleza de los contenidos).

Escenarios productivos particulares (independiente para cada caso)

3. Análisis de las agencias en el entramado productivo del medio de prensa:
 - a. Perfil editorial el medio.
 - b. Paradigmas o referentes fotoperiodísticos.
 - c. Caracterización colectiva del staff fotográfico del medio
 - d. Mecanismos de valoración y selección de las imágenes a publicar.
 - e. Caracterización de la(s) instancia(s) decisora(s) y sus niveles de influencia (ejemplos: Director/dueño del medio, jefe editorial, integrantes del consejo editorial, el propio fotógrafo)

Ha sido uno de los objetivos de este capítulo concretar ese primer momento de cara al trabajo con la muestra. En ese sentido, subrayamos su flexibilidad y carácter casuístico, como también advertimos que la guía referencial propuesta tiene un propósito orientativo, en tanto corresponde el investigador definir y agotar todas las aristas que estime convenientes para entender las dimensiones contextuales y productivas de su universo de estudio.

2.2.1. Espacio geo-temporal. La revolución social cubana. Enero 1959 - mayo 1960

En su dimensión histórico-filosófica, la revolución social como concepto describe un salto cualitativo mediante el cual una sociedad económica es sustituida por otra. El conflicto entre las nuevas fuerzas productivas y las anteriores relaciones de producción se manifiesta en el choque de las clases, destruyéndose el régimen político dominante al aniquilar el poder estatal regente y crear uno nuevo que se utiliza para demoler las viejas relaciones de producción y afianzar las nuevas.

¿Ocurrió una revolución social en Cuba? Al decir de Rafuls (2018) aunque en los últimos años no se han publicado muchas reflexiones teóricas sobre los primeros momentos de la revolución cubana, pocos son los autores, dentro del pensamiento marxista, que de una forma u otra no estén de acuerdo o simplemente se abstengan de confirmar que la revolución de enero de 1959 inició una profunda revolución social.

Desocupación masiva, desnutrición generalizada, analfabetismo, insalubridad, minorías burguesas dueñas de la economía nacional y corrupción a todos los niveles. El patio trasero de Estados Unidos, geográficamente bien ubicado para el blanqueo de dinero y viajes cortos de fin de semana aderezados con prostitución barata y juegos de azar.

Descrita pronto, esa era la Cuba que Fulgencio Batista¹⁴ dejaba atrás en su desesperada huida hacia República Dominicana la primera madrugada de 1959, tras 7 años de gobierno *de facto*.

Los libros de texto son meridianamente claros al respecto: ese primero de enero tajó en dos la historia nacional de la mayor de las Antillas. Había triunfado la revolución cubana. El acontecimiento marcaba una nueva epifanía, donde fuerzas cósmicas parecían encarnarse en la historia y aunar todas las voluntades para concretar, finalmente, la anhelada refundación nacional (Alzugaray, 2011).

Inicia también la proyección internacional de un hombre que recondujo al siglo XX desde su área de acción e influencia. Ya en 1953 Fidel Castro Ruz¹⁵ había declarado explícitamente las pretensiones revolucionarias durante su autodefensa en el juicio por los asaltos a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes¹⁶.

Históricamente conocido como *La historia me absolverá*, su alegato resumía los seis problemas fundamentales¹⁷ de la nación, y sirvió de directriz para que el Movimiento 26 de Julio¹⁸, ahora desde su posición de poder, concibiera un cronograma ejecutivo encaminado a reordenar la realidad social cubana (Castro F. , 1967).

Tres rápidas decisiones fueron tomadas tras la huida de Batista: la designación de Santiago de Cuba como capital provisional¹⁹, el llamado a la Huelga General²⁰ a lo largo y ancho de la isla y el nombramiento de Manuel Urrutia Lleó²¹ como Presidente de la

¹⁴ Militar y político cubano. Presidente de la República entre 1940 y 1944. El 10 de marzo de 1952 protagonizó un golpe de Estado que lo situó nuevamente en la presidencia frente a un gobierno *de facto* hasta 1959.

¹⁵ Primer Ministro en los primeros años de la Revolución. Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros de la República de Cuba entre 1976 y 2008. Considerado líder histórico de la Revolución Cubana.

¹⁶ El asalto a ambos cuarteles fue una acción armada realizada el 26 de julio de 1953, bajo la dirección de Fidel Castro, con el fin de derrocar a Fulgencio Batista. Es considerada uno de los hechos más relevantes de la historiografía nacional, a partir de su repercusión y relación con el futuro triunfo revolucionario.

¹⁷ La tierra, la industrialización, la vivienda, el desempleo, la educación y la salud.

¹⁸ La más importante afiliación política y militar cubana creada por los revolucionarios para organizar la lucha contra la dictadura de Fulgencio Batista. Nace en 1955 y en 1956 estableció una base guerrillera en la cordillera Sierra Maestra que venció a las tropas batistianas en 1958.

¹⁹ Ciudad ubicada en el oriente del país, donde se propiciaron las estocadas finales al régimen batistiano. En consecuencia, la mayor parte del Movimiento 26 de Julio y su alta dirigencia se encontraba ahí el 1 de enero de 1959, donde se tomaron las primeras medidas revolucionarias.

²⁰ Llamado a la paralización del país desde todos los sindicatos para extender la repercusión del triunfo a toda la isla. El 2 de enero la convocatoria alcanzó contundente respuesta y la gran mayoría de los centros laborales se convirtieron en trincheras revolucionarias.

²¹ Presidente de la República de Cuba de enero a julio de 1959. Abogado de profesión, alcanzó notoriedad en 1956 al emitir voto absolutorio en una causa jurídica contra los participantes en dos acciones relevantes

República.

El resultado de esas acciones facilitó el traslado de los activos del Ejército Rebelde, recordado como Caravana de la Libertad²², desde Oriente hacia La Habana, donde comenzaba a reestructurarse la dirección del país y se tomaban decisiones perentorias.

Las primeras medidas apuntaron al ámbito económico-social y al saneamiento de la administración pública. Surge, por ejemplo, el Ministerio de Recuperación de Bienes Malversados²³ para recobrar los posesiones de Batista, otros funcionarios de la dictadura derrocada, las personas o sociedades responsables de delitos contra la economía nacional, y quienquiera que se hubiera enriquecido ilícitamente al amparo del poder público.

También de notable repercusión fue la creación del Ministerio de Bienestar Social²⁴, para la asistencia a todos los ciudadanos de la República que la necesitasen, especialmente los más empobrecidos; y la fundación del Instituto Nacional de Ahorro y Vivienda²⁵, con un impacto directo en la expansión del fondo habitacional, la rebaja de los alquileres y el incremento de ahorros familiares.

Otras leyes establecidas en este primer trimestre fueron encaminadas a suprimir la renta de Lotería Nacional en Cuba, reducir las tarifas eléctricas y telefónicas en el país, ordenar estatalmente el sistema de transportación público, desprivatizar las playas, rebajar los precios farmacéuticos y fortalecer industrias para la producción de alimentos de origen nacional (Bell, López, & Caram, 2006).

La inclinación hacia el beneficio popular de estas acciones *versus* las perspectivas burgo-económicas de una parte del gobierno provisionalmente constituido propiciaron que tan solo 45 días después del triunfo comenzaran a surgir tensiones. El 13 de febrero el Consejo de Ministros renunció en pleno ante Urrutia. La gran mayoría se oponía a la gestión batistiana, sin embargo no compartían el rumbo radical al que despuntaba el nuevo gobierno (Rodríguez D. , 2016).

de la lucha revolucionaria. Gracias a ello, fue propuesto por la dirección del Movimiento 26 de Julio para ocupar la presidencia provisional de la República. Juró su cargo el día 2 de enero.

²² Ruta seguida durante más de mil kilómetros por el Ejército Rebelde y Fidel Castro después del Triunfo de la Revolución Cubana, del 2 al 8 de enero de 1959. Derivó en incuestionable muestra de apoyo popular a lo largo de la isla.

²³ 3 de enero de 1959.

²⁴ 23 de enero de 1959.

²⁵ 16 de febrero de 1959.

En consecuencia, tres días después Fidel Castro fue nombrado Primer Ministro, y pasaría a encabezar junto al presidente las reuniones del nuevo consejo, allanándose el camino para la adopción de más medidas. En ese contexto se decretó la disolución del Buró para la Represión de las Actividades Comunistas, el Servicio de Inteligencia Militar, y otras organizaciones que durante el Batistado devinieron represivas.

En el plano educativo y artístico se ejecutaron importantes transformaciones, entendiendo la cultura como una variable ideológica. Los conceptos de revolución cultural y reeducación de masas se asumieron como vías necesarias para fomentar una conciencia de clase que acompañara la transición (Ramos, Rodríguez, & Suárez, 2019).

En tal sentido surgen espacios como el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas²⁶, alentando la creación audiovisual como mecanismo de propaganda; la Imprenta Nacional de Cuba²⁷, para la edición y publicación de libros afines a los nuevos horizontes; así como la Casa de las Américas²⁸ impulsora del intercambio entre artistas progresistas del continente.

Con respecto al sistema educacional se multiplicó el número de aulas con la conversión de cuarteles militares en escuelas, y se reestructuraron los programas de estudio para garantizar acceso universal a la enseñanza y la divulgación de un pensamiento acorde a los nuevos preceptos (Bell, López, & Caram, 2006).

Amén de estas transformaciones vividas en solo unos meses, para los historiadores la medida más radical de los primeros años de revolución estuvo dirigida al reordenamiento del sector agrícola. Su magnitud la adelantaba el nuevo Primer Ministro en el discurso de toma de posesión:

Quiero aprovechar para decirle a los trabajadores y a los campesinos que los tenemos presentes, que no los olvidamos; que la reforma agraria (...) que resuelve el problema de los campesinos que no tienen tierra, está confeccionándose y que será una realidad dentro de breves semanas (Castro F. , 1959, p. 6).

Esa realidad llegaría el 17 de mayo de 1959, y su impacto sentenció, para bien y para mal,

²⁶ 24 de marzo de 1959.

²⁷ 31 de marzo de 1959.

²⁸ 28 de abril de 1959.

la imagen del nuevo gobierno cubano dentro y fuera de la nación.

La Primera Ley de Reforma Agraria establecía un límite máximo a la cantidad de hectáreas que podía poseer una persona y anuló el derecho extranjero a la propiedad de tierras cubanas. En paralelo dispuso la creación del Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA)²⁹, que presidiría el propio Fidel Castro para aplicar el nuevo decreto y dirigir otras transformaciones económicas (Palacios, 1961).

Entró en vigor el 3 de junio de 1959, y su repercusión alcanzó importantes dimensiones sociales y económicas. Subrayó para la historia las intenciones y principios del movimiento revolucionario, al reconocer la propiedad en su función social y sobreponer el bienestar de grandes mayorías ante los intereses oligárquicos. En beneficio de la población rural prácticamente se extinguió el concepto de producción latifundista y se redujo el desempleo en estos territorios al ganarse espacios para la industrialización. Sin embargo, ese año el mercado nacional perdería millones de dólares en concepto de exportaciones azucareras, con graves lesiones a la clase pudiente nacional y también a norteamericanos dueños de negocios en la isla, alineados en enemistad declarada y creciente contra el nuevo gobierno.

El orden político también sufrió ante la onda expansiva de la Reforma Agraria. La dualidad burgués conservador/presidente del gobierno revolucionario que se encarnaba en la figura de Manuel Urrutia ya había provocado situaciones de desconfianza en ambos sentidos. Sin embargo, sus recelos frente a la progresiva radicalidad revolucionaria se acentuaron durante la implementación del programa agrario, lo cual se tradujo en contradicciones directas con el Primer Ministro.

En consecuencia, el 16 de julio de 1959 Fidel Castro renunció a su cargo, alegando imposibilidad para realizar las tareas que demandaba la sociedad cubana debido a la obstaculización del Presidente. 24 horas después, la noticia y acusación a Urrutia se formalizaron en una comparecencia televisiva que provocó protestas en apoyo al líder revolucionario. Esa madrugada, y ante la presión popular, Manuel Urrutia dimitió³⁰ ante el Consejo de Ministros, y fue sustituido por Osvaldo Dorticós Torrado³¹.

²⁹ 4 de junio de 1959.

³⁰ 17 de julio de 1959.

³¹ Destacado abogado en la lucha contra Batista. Integró el primer Gobierno Revolucionario de Cuba, como Ministro de Ponencias y Estudio de Leyes Revolucionarias, cargo que ocupaba al momento de la dimisión

Fidel Castro volvería al premierato respaldado por el apoyo popular, que protagonizó paros y huelgas coordinadas por la Central de Trabajadores de Cuba en llamado a su restitución. Lo hizo el día 26 de julio, en el contexto de las celebraciones conmemorativas por los Asaltos a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes³², frente a la multitud congregada en la Plaza Cívica habanera, sede ese día de una de las más notorias muestras de apoyo popular a su líder.

Reconfigurada la dirección del país, y fortalecido su carácter progresista con el aumento de efectivos radicales en el gobierno, continuaron implementándose las medidas previstas. Sin embargo, también se había incrementado el número de detractores que intentarían obstaculizar el programa revolucionario. Cabe mencionar en ese sentido el caso de la Conspiración Trujillista³³.

Ante esa realidad, el 16 de octubre de 1959 es constituido el Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (MINFAR), bajo el mando de Raúl Castro Ruz³⁴. Diez días antes, la diplomacia cubana había denunciado ante el Departamento de Estado del Gobierno de los Estados Unidos la utilización de aviones procedentes de ese país para el lanzamiento en Cuba de municiones que equipasen a la contrarrevolución interna.

No sería el primer ni último intento de desestabilización en este período, resultando de particular evidencia según las cronologías historiográficas el 21 de octubre de 1959. Solo durante esa jornada varios centrales azucareros del centro y oriente del país fueron bombardeados; se arrestó al jefe militar de Camagüey, Huber Matos³⁵, acusado de conspiración; y La Habana fue sobrevolada por una avioneta, posteriormente identificada

de Manuel Urrutia. Desde entonces y hasta 1976 fue Presidente de la República.

³² Ese año, el Consejo de Ministro acuerda declarar el 26 de julio Día de la Rebelión Nacional, y el 30 de julio Día de los Mártires de la revolución cubana.

³³ Conspiración organizada por el dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo con el objetivo de derrocar el nuevo poder en Cuba. Contó con el apoyo de emigrados cubanos, elementos militares del antiguo régimen batistiano, la inteligencia de los Estados Unidos y la Organización de Estados Americanos (OEA). Se valió de acciones militares, financiamientos económicos y maniobras políticas. El 13 de agosto de 1959 fue definitivamente desarticulada.

³⁴ Miembro del Movimiento 26 de julio, militar devenido político. Dirigió el Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias durante 49 años, desde su fundación. Presidente de los Consejos de Estados y de Ministros de la República de Cuba entre el 24 de febrero de 2008 y el 19 de abril de 2018, sustituyendo a su hermano Fidel Castro Ruz.

³⁵ Miembro del Movimiento 26 de julio, considerado el primer comandante disidente de la Revolución. Tras derrocar a Fulgencio Batista, fue designado jefe militar de Camagüey. En julio de 1959, denunció la dirección que estaba tomando la revolución y estuvo en desacuerdo con la Reforma Agraria. En octubre fue arrestado por conspiración.

como norteamericana³⁶, que dejó caer volantes subversivos, mientras algunos vehículos ametrallaron y lanzaron granadas de mano contra la población civil (Bell, López, & Caram, 2006).

En rechazo a la escalada de incidentes, se coordinó una concentración masiva frente al Palacio Presidencial³⁷. Durante el acto Fidel Castro plantea, a modo de consulta popular, el restablecimiento de tribunales revolucionarios³⁸, la pena de muerte, y la creación de las Milicias Nacionales Revolucionarias³⁹, asumiéndose una aprobación unánime. La fecha es recordada, además, por ser la última aparición pública de Camilo Cienfuegos⁴⁰.

También a consecuencia de la creciente tensión con el Gobierno Norteamericano, la Central de Trabajadores de Cuba renunció a su membresía en la Organización Regional Interamericana de Trabajadores, por considerarlo un mecanismo injerencista en el movimiento obrero del continente. La decisión fue tomada durante el X Congreso Nacional Obrero⁴¹, donde también se acordó erradicar el mujalismo⁴², crear milicias obreras y el descuento salarial voluntario de un cuatro por ciento que tributase a la industrialización del país (Suárez, 2019).

Comenzado 1960, su primer cuatrimestre estaría caracterizado por gestiones diplomáticas de gran repercusión para Cuba a corto y largo plazo. El 5 de febrero de ese año, se restablecen relaciones bilaterales con la Unión Soviética interrumpidas durante el batistado; y pocos días después, se firma el primer convenio comercial cubano-soviético⁴³, que incluía la compra por parte de la URSS de grandes cantidades de azúcar

³⁶ Según posteriores reportes del gobierno, el avión B-25, se identificó con la matrícula N-9876-C, basificado en el aeropuerto de Pompano Beach, a 35 millas de Miami, Estados Unidos (Editorial de Cubadebate, 2009).

³⁷ 26 de octubre de 1959.

³⁸ Los tribunales revolucionarios fueron juzgados de excepción creados durante la lucha contra Batista, para juzgar sumariamente a quienes cometieran crímenes en defensa de la tiranía batistiana. Luego del triunfo esa figura jurídica volvió a emplearse para evaluar transgresiones, particularmente de las leyes revolucionarias, acciones contra el gobierno, y delitos de carácter político.

³⁹ Organización cívico-militar constituida el 26 de octubre de 1959 en Cuba, para defender a la isla de agresiones militar y la protección de objetivos civiles contra acciones de grupos terroristas.

⁴⁰ Miembro del Movimiento 26 de Julio. Al triunfar la revolución es designado Jefe del Estado Mayor del Ejército Rebelde. Durante un viaje aéreo que realizaba desde Camagüey a La Habana, el 28 de octubre de 1959, desapareció en lo que se presume haya sido un accidente. Sus restos o los de la avioneta en la que viajaba nunca fueron encontrados.

⁴¹ 22 de noviembre de 1959.

⁴² El “mujalismo” debe su nombre al apellido de Eusebio Mujal quien ejerció el gansterismo político como secretario general de la Confederación de Trabajadores de Cuba auspiciado desde Estados Unidos durante varios gobiernos anteriores a 1959. Culminó su actividad junto a la dictadura de Fulgencio Batista.

⁴³ 13 de febrero de 1960.

nacional (Torres, 1971).

Este acercamiento al Bloque del Este recrudecería la tensa relación con Estados Unidos. Ya en los primeros días del año, el canciller cubano Raúl Roa⁴⁴ denunciaba ante el Consejo de Seguridad de la Organización de Naciones Unidas, la proliferación de ataques encaminados a perjudicar la estabilidad y economía nacionales, particularmente el sector azucarero.

La explosión del Vapor La Coubre⁴⁵, el 4 de marzo de 1960, ha sido recogida por la historiografía nacional como una de las más perturbadoras muestras de esa hostilidad. Durante las honras fúnebres a las víctimas⁴⁶, Fidel Castro descartaría públicamente la posibilidad de un estallido accidental y juraría la resistencia del pueblo cubano ante cualquier agresión, perpetuando el grito de *Patria o Muerte* como consigna revolucionaria.

Aunque gran parte de la documentación concerniente al suceso estuvo y aún se encuentra vedada por las administraciones norteamericanas y la armadora francesa que gestionaba el navío, el peritaje cubano concluyó que presuntamente la explosión fue provocada por la Agencia Central de Inteligencia. Estados Unidos siempre ha refutado su implicación con la voladura (Calvo H. , 2021).

Amén de estas circunstancias, continuó el avance del radicalismo revolucionario con importantes medidas de beneficio popular. Se estableció una nueva organización técnico-administrativa en el sector de la salud, se creó el Servicio Médico Rural para la asistencia a comunidades campesinas y finalmente, el 13 de mayo de 1960, el Ministerio de Salud Pública decretó el acceso gratuito y universal a los servicios sanitarios (Tápanes, y otros, 2013).

Se aceleró, además, el proceso de nacionalizaciones y confiscaciones. En los cuatro meses de 1960 que dan término al lapso temporal al que se suscribe esta investigación, el

⁴⁴ Escritor, profesor, historiador, y diplomático cubano, recordado como *El Canciller de la Dignidad*. Fue nombrado, al Triunfo de la revolución, embajador de Cuba ante la OEA y posteriormente Ministro de Relaciones Exteriores. Protagonizó una larga e intensa actuación revolucionaria mediante la diplomacia.

⁴⁵ La Coubre arribaba proveniente desde Bélgica con armamento y municiones para el ejército nacional, cuando dos detonaciones desde el interior del buque estremecieron el puerto habanero. En consecuencia, alrededor de un centenar de personas perdieron la vida, casi 400 resultaron heridas, y se cuantificaron importantes daños económicos e infraestructurales. (Calvo H. , 2021)

⁴⁶ 5 de marzo de 1960.

gobierno cubano nacionalizó la empresa United Fruit Company; el Trust Fosforero, la Compañía Minera Moa Bay y el consorcio petrolero RECA⁴⁷. También quedaron confiscados múltiples centrales azucareros, la Compañía Cubana de Aviación, el aeropuerto de Rancho Boyeros, el hotel Colina, y acciones en varias empresas, particularmente de capital norteamericano.

La Revolución lo estaba rediseñando casi todo. Véase desde cualquier posicionamiento político, significó un cambio de base radical que aunó aspiraciones colectivas latentes en la mayor y más necesitada parte de la sociedad.

Sobre ese proceso, Rafuls (2018) considera que la primera etapa de una revolución, concebida por los clásicos del marxismo-leninismo como revolución democrático-burguesa, en el caso de Cuba se desarrolló en forma de revolución social, democrática-popular, agraria, nacional-liberadora y antimperialista; con la clase obrera urbana y rural como fuerzas motrices principales representadas por el Ejército Rebelde, dándose prometido cumplimiento al Programa del Moncada. Se iniciaba así, un complejo período de construcción de la nueva sociedad, que se cristalizaría con el posterior establecimiento de la dictadura del proletariado.

Estos reajustes implicaron necesariamente el reordenamiento de bienes, deberes y derechos que una pequeña e históricamente favorecida clase burguesa había capitalizado. En consecuencia, pocos hechos y figuras políticas generan tanta polarización como la Revolución cubana y Fidel Castro, que nunca han podido separarse de su matiz polémico a partir de quiénes cuenten la Historia.

2.2.2. Ecosistema mediático en el período

Flores a la Revolución, coexistencia cordial

La Revolución lo estaba cambiando todo, y los medios de comunicación integraban ese universo. Los receptores no eran los mismos; por tanto, los mensajes no podían serlo. "La vida del país mutaba vertiginosamente y con ella los recursos discursivos también se reorganizaban en función de la Revolución, en sintonía con el renacer insular y su

⁴⁷ Formado por la Compañía Petrolera Jarahueca, Refinería Cabaiguán, Refinador Bacuranao, Transporte RECA y la Corporación Nacional de Petróleo.

asociatividad" (Villaescusa, 2015, p. 104).

Excepto los periódicos abiertamente batistianos⁴⁸, la gran mayoría de los medios de comunicación existentes en la isla continuaron sus funciones habituales una vez concluida la Huelga General que asentó el triunfo revolucionario.

Algunos lo hacían ahora con estatus oficial, al resurgir publicaciones vetadas durante el gobierno precedente. A saber, *Noticias de Hoy* y *La Calle*, representantes de los Partidos Socialista Popular y Ortodoxo respectivamente; *Sierra Maestra*, líbello de las fuerzas radicales en Santiago de Cuba y *Adelante* en Camagüey; *Alma Mater*, destinado a la comunidad universitaria; o *Combate*, del Directorio Revolucionario 13 de marzo; son algunos ejemplos del renacer mediático progresista (Calvo P. , 2018).

En la capital, y para alcanzar carácter nacional, comenzarían las tiradas de *Revolución*, órgano hasta entonces clandestino del Movimiento 26 de Julio, llamado a convertirse en el principal anunciante y defensor del nuevo programa de gobierno.

En su conjunto y a grandes rasgos, este frente periodístico dirigiría su visión hacia el recalque y acento de los males padecidos en el país bajo el mandato de Fulgencio Batista, a la vez que defendiera las medidas revolucionarias impulsadas por Fidel Castro.

Su contraparte la conformaría la prensa privada, dividida a su vez en los bandos liberal nacionalista y socialdemócrata cristiano: diarios como *Social*, *Carteles*, *La Habana Elegante*, *Bohemia*, *Avance*, *El Mundo*, *El País*, *Prensa Libre*; *El Crisol*, *Excelsior*, *La Quincena*, *El Almanaque de la Caridad* y *Diario de la Marina*; de marcado carácter burgués, mercantil y religioso. Que fueran estos los medios más comprados y consumidos a nivel popular mucho tenía que ver con el poderoso respaldo institucional del que gozaban para la ejecución de sus rutinas productivas y de circulación (Fernández, 2015).

Sin embargo, no desde el primer momento estas publicaciones mantendrían comportamientos de abierta hostilidad hacia la Revolución. Titulares como «Gracias Fidel», «Gracias Revolución Cubana», «La patria está libre», «Saludamos a la Revolución en marcha», «¡Gracias, Valientes!» corroboran el apoyo a Fidel, a los

⁴⁸ *Tiempo en Cuba, Ataja, Mañana, Pueblo y Alerta*. Dirigidos por testaferros de Fulgencio Batista. (Calvo P. , 2018).

rebeldes y al proceso revolucionario (Villaescusa, 2015).

Bajo una lluvia de flores entraron los tanques jeeps y camiones de la caravana en Camagüey (...) a lo largo de su ruta desde la Sierra Maestra donde Castro libró una guerra de guerrilla durante 25 meses contra el dictador Fulgencio Batista, el héroe de la revolución cubana fue recibido con júbilo en cada ciudad, pueblo y aldea por grandes muchedumbres (...) En cada una el barbudo dirigente rebelde se detenía para pronunciar discursos apasionados y decir en detalles los planes para restaurar la total libertad del pueblo cubano (Redacción Diario de la Marina, 1959a, p.1).

La razón de esa cautelosa postura puede justificarse con tres realidades históricas: Era innegable el mérito de los rebeldes en el enfrentamiento a Batista; la popularidad de los líderes de la insurrección arrastraba mayorías; y el gobierno provisional constituido en enero de 1959 hipotéticamente no representaría un cambio inexorable en la dirección económica y política del país, en tanto se había garantizado una representación conservadora en su Consejo (un mes y medio después renunciaría en pleno ante el avance radical).

No así con la prensa foránea, particularmente estadounidense, que desde el mismo triunfo focalizó sus contenidos a las supuestas violaciones de derechos humanos, en referencia a los procesos de enjuiciamiento y sentencia contra los militares batistianos capturados por el Movimiento 26 de Julio, alentando a la comunidad internacional a retener créditos a Cuba y suspender las importaciones de azúcar como mecanismo de sanción.

A solo dos semanas del triunfo revolucionario un grupo de congresistas norteamericanos se declararon contrarios al enjuiciamiento de los criminales de guerra batistianos y solicitaron al Departamento de Estado su intervención en el asunto. En consecuencia, el representante republicano Wayne Hays pidió adoptar sanciones económicas contra Cuba como el Embargo Comercial, y si era preciso, considerar una invasión con el envío de tropas. Esta campaña fue potenciada por las grandes agencias de noticias que dominaban el espectro mediático internacional, donde sólo la United Press International (UPI) y la Associated Press (AP) combinadas, poseían en esos años 261 corresponsalías en Estados Unidos y 167 en el extranjero, así como miles de reporteros, especialmente en Latinoamérica (Rioseco, 2023).

En cualquier caso, la gesta revolucionaria se había convertido en un suceso que no podía dejar de ser publicado en la prensa; y tampoco la revolución fue indiferente a su papel y poder (des)legitimador.

La Operación Verdad⁴⁹, fue una de las primeras medidas tomadas por el nuevo gobierno en función del sector periodístico. Convocada por Fidel Castro, reunió en la capital cubana casi 400 periodistas del continente, incluido Norteamérica, para una serie de conferencias explicativas sobre los crímenes de Fulgencio Batista, el proceso y objetivos revolucionarios, así como la vivencia en primera persona de la realidad nacional. En ese contexto surgió la idea de crear Prensa Latina⁵⁰, alternativa mediática frente a los grandes monopolios de información (Arrosagaray, 2021).

Otras acciones implementadas iban en paralelo a los cambios que vivía la esfera social. Si se había dispuesto, por ejemplo, la desaparición de la Lotería Nacional⁵¹ a fin de erradicar el juego como práctica, también a periódicos como *El País*, *Excelsior* y *Prensa Libre* se les dio un año para cesar los sistemas de rifas y sorteos con los que se estimulaba el aumento de suscriptores, y en consecuencia de ingresos.

Además quedaron eliminadas por Decreto Oficial las subvenciones y estímulos económicos que concedía el anterior gobierno a funcionarios de la prensa, que en gran medida condicionaba la relación medios-dictadura. Según Marrero (2003) cerca de tres millones de pesos al año eran destinados antes durante el batistado a dádivas en el sector periodístico.

Estas directrices no fueron bien recibidas en algunas redacciones conservadoras, percibidas como un intento de obstaculizar la dinámica productiva y subsistencia de los diarios privados, en un contexto en el que se facilitaba el surgimiento de revistas revolucionarias como *Verde Olivo*⁵², enfocada a temáticas históricas, patrióticas, militares y donde se publicaban testimonios y entrevistas a miembros del Ejército Rebelde.

En consecuencia, comenzó a entretejerse los discursos periodísticos con algunas pistas de

⁴⁹ 21 y 21 de enero de 1959.

⁵⁰ Agencia de Noticias Latinoamericana SA. Empresa periodística de origen cubano. Su servicio mundial de noticias cuenta a día de hoy con más de 400 despachos que transmiten a sus receptores en español, inglés, portugués, italiano, ruso y turco.

⁵¹ 16 de febrero de 1959.

⁵² 10 de abril de 1959.

la lucha ideológico-clasista que se forjaba. Sin embargo, como aconteció en el orden económico, político y diplomático, la Reforma Agraria sería el detonante definitivo.

Entiéndase que los propietarios de medios de prensa privados en Cuba compartían estatus social con los dueños de centrales azucareros, minas, latifundios u otras empresas que, como casi toda la burguesía cubana de los años 50, padecían un vínculo económico dependiente de Estados Unidos. Por tanto, cuando el programa revolucionario propuso reordenar esos privilegios, la mayoría de los diarios privados se opusieron abiertamente, a la reforma y al gobierno radical.

Se arremetería entonces la cruzada mediática burguesa, aunada en expresar sus recelos sobre las transformaciones que impulsaba el gobierno de Fidel Castro. En ese sentido, la prensa revolucionaria asumiría una posición también activa y provocativa, concentrada en refutar y desacreditar los emplazamientos de sus detractores.

La guerra de las letras, enfrentamientos directos y crecientes

La oposición a la Reforma Agraria se asentaba en, al menos, tres argumentos fundamentales: En primer lugar, la imposibilidad de garantizar el justo aprovechamiento de la tierra repartida entre los campesinos y la notable diferencia que supondría al comparar los resultados con la explotación industrial a gran escala; en segunda instancia, las macro proporciones que alcanzaría el Instituto Nacional de Reforma Agraria, llamado a englobar todas las fuerzas nacionales de la producción agropecuaria con el riesgo que esa gestión monolítica implicaba; y por último, la falta de consenso y diálogo con los actores implicados a la hora de diseñar la política.

A razón de una comparecencia televisiva⁵³ de Manuel Antonio de Varona⁵⁴ disertando sobre la Ley Agraria, el *Diario de la Marina*, publicaría:

La autoridad del Doctor Varona para enjuiciar con toda franqueza las leyes revolucionarias y la gestión toda del actual Gobierno es indiscutible (...) es un revolucionario de conducta vertical desde el año 30 y representa hoy a un núcleo de

⁵³ 12 de junio de 1959. Espacio televisivo *Ante la Prensa*.

⁵⁴ Político cubano. Durante el gobierno de Carlos Prío Socarrás (1948-1952) ocupó el cargo de Primer Ministro. Se opuso al golpe de Estado del 10 de marzo de 1952 que dio el poder de facto a Fulgencio Batista y fue miembro del Partido Revolucionario Cubano Auténtico que apoyó la línea insurreccional. Meses después del triunfo de la revolución abandonó el país.

opinión de los que más se destacaron en la lucha insurreccional contra el pasado régimen (...) Nadie ha alzado hasta ahora la voz para oponerse a la Reforma Agraria en lo que ésta tiene de justo y de útil (...) Lo que se ha objetado es que una pragmática tan ambiciosa se haya puesto sin oír previamente a las organizaciones relacionadas con el agro, y lógicamente afectadas por ella (...) que no se haya procurado encajarla dentro del marco constitucional (...) para no quebrar la estructura democrática del Estado cubano. Hasta los elementos más conservadores de nuestra sociedad han reconocido, desde hace mucho tiempo, la necesidad de acometer una innovación a fondo de nuestro sistema agropecuario; pero esto puede y debe hacerse sin precipitaciones peligrosas, sin desconocer el derecho de propiedad, sin anular la libre empresa, sin empobrecer, en suma, a las entidades productoras, que no merecen ese castigo por el hecho de haber invertido dinero, tiempo y trabajo en las explotaciones agrícolas (Redacción Diario de la Marina, 1959c, p.1).

Sobre esa misma intervención, el criterio revolucionario:

El doctor Manuel Antonio de Varona, director de uno de los grupos que ha quedado reducido por el peso de sus errores, el otrora poderoso Partido Revolucionario Cubano (Auténtico)⁵⁵, compareció el jueves "Ante la Prensa" (...) No nos molestan las opiniones del doctor Varona, ni que ciertos diarios que siempre sirvieron los intereses hoy impugnados por la Revolución exploten ya los argumentos esgrimidos por él para discrepar de nosotros (...) Lo que sí no podemos es concordar con determinados planteamientos referidos al quehacer histórico en que nos hallamos enfrascados. Todo régimen revolucionario necesita unidad de voluntad, unidad de propósito y unidad de decisión. Por eso es el nuestro un régimen revolucionario. Convertirlo en un gobierno de coalición no es necesario porque hasta este momento el 26 de Julio nuclea a su alrededor un apoyo popular que multiplica varias veces el que pueda tener los demás sectores opositores de Batista sumados todos ellos (...) Ofrecer a los sectores contra los que necesariamente ejercemos la acción reivindicadora la oportunidad de un desacreditado parlamentarismo (...) sería una insensatez y una traición. Ya conocimos esos procedimientos donde se ahogó con

⁵⁵ Fue una organización política cubana creada a mediados de la década de 1930, conocida también como Partido Revolucionario Cubano. Constituyó, junto al Partido Ortodoxo, las principales fuerza políticas de las décadas de 1940 y 1950.

dinero, con politiquería y demagogia, cuanto proyecto lesionara de modo radical los intereses de los poderosos (...) Aspiramos a una organización social donde la consideración provenga de la función que se preste al procomún, de la calidad humana y de la ponderada sensibilidad cultural, no la riqueza acumulada. Por eso la Revolución ha de encaminarse por la vía económica tanto como por la social. La Reforma Agraria, que reparte la riqueza de la tierra, ha de repartir también, por lo menos, el estatus y la consideración social (Redacción Revolución, 1959c, p.1).

Con esa disparidad en tonos se desenvolvería la confrontación de posiciones en el entorno mediático de Cuba durante 1959 y 1960, a partir de cómo se enfocaron los más importantes sucesos según las posturas asumidas; y acentuando el papel incentivador/canalizador de la prensa en el debate entre la burguesía y los revolucionarios.

En algunos casos, las pugnas rebasarían el ámbito periodístico, siendo objeto de ataques las sedes de algunos diarios. Uno de estos altercados ocurrió el día 22 de junio de 1959, cuando activos identificados con pañuelos rojos asumieron posiciones amenazantes frente a los periódicos *Diario de la Marina* y *Revolución*, según denunció cada caso con notables diferencias de tono e importancia concedida:

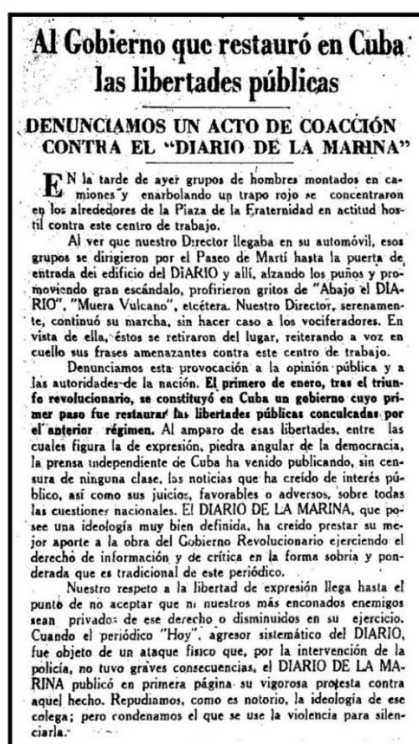


Ilustración 2. A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 23 de junio de 1959: *Al gobierno que restauró en Cuba*

las libertades públicas, denunciamos un acto de coacción contra el Diario de la Marina. A la derecha, Revolución, fecha 24 de junio de 1959: Advertencia a provocadores

Sobre este hecho existe muy poca información más allá de los reportes de prensa que, en ningún caso, mencionan explícitamente a un supuesto responsable. Sin embargo, al analizar el entramado político de la época, el profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, Emilio Barreto (Comunicación Personal, 30 de octubre de 2021) considera válido especular sobre la implicación de Partido Socialista Popular⁵⁶ en el hecho, una de las tres organizaciones más importantes para el triunfo de 1959 junto al Movimiento 26 de Julio y el Directorio Revolucionario, que a estas instancias podría haber tenido desavenencias con el sector radical por el liderazgo de la Revolución, añadida a su orgánica oposición contra la sociodemocracia burguesa.

En cualquier caso, el llamado desde las partes afectadas, y afortunado punto de encuentro era que "las discrepancias ideológicas se ventilan desde las páginas de los periódicos" (Redacción Revolución, 1959a, p.1).

Eran los medios reflejo de la sociedad misma alineada en dos bandos tirantes. Titulares provocativos; aumento de editoriales, consejos a la oposición; extensas declaraciones de principios; acusaciones y rebatidas; descréditos y críticas; fueron algunos de los recursos que caracterizaron el periodismo de la época y reflejaban una profunda y distinguible segmentación: revolucionarios radicales contra burgueses conservadores.

Particularmente representativos del enfoque que caracterizó ese contrapunteo editorial, son algunos títulos que durante el verano de 1959 ocuparon las primeras planas del *Diario de la Marina* y *Revolución*, líderes de opinión y referencia en sus respectivos sectores.

Diario de la Marina, 14 de junio de 1959. *Diario de la Marina contra el fantasma del comunismo*:

Hay un récord que el *Diario de la Marina* no quiere perder: el de campeón en la lucha cubana contra el comunismo. Es una cuestión de principios y cuando los principios están en juego no caben transacciones ni componendas. Este periódico

⁵⁶ Partido político cubano. Sucesor del primer Partido Comunista de Cuba, el cual existió en la ilegalidad entre 1925 y 1935. Se opuso a la dictadura batistiana, primero de forma cívica y luego con las armas. Después del Triunfo Revolucionario se mantuvo activa, hasta que en 1961 pasó a integrar filas de las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI) junto al Movimiento 26 de Julio y el Directorio Revolucionario.

ha combatido siempre al comunismo, la mismo cuando ha estado en la oposición que cuando, eventualmente, ha formado parte del poder. Lo ha combatido bajo todos sus disfraces y en todas las oportunidades, bien se haya presentado al pueblo como partido político, bien como organización revolucionaria. Porque el comunismo, bajo todas sus formas posibles, es intrínsecamente perverso (Redacción *Diario de La Marina* , 1959b, p.1).

Revolución, 18 de junio de 1959. *Periódicos que pueden ensangrentar la Patria*:

En los últimos días el "Diario de la Marina" y otros periódicos han lanzado una violenta campaña contra la Revolución (...) A Fidel le han ofendido y calumniado desde que comenzó a destruir privilegios, causantes de la miseria, el desequilibrio y el crimen que ha sido casi siempre la historia de nuestra Patria. Pero no es esto lo más grave. Lo más grave es que estos periódicos han publicado y alentado declaraciones de grupos de ganaderos, latifundistas y oligarcas, diciendo que irían a pelear a la Sierra Maestra, que estaban dispuestos a morir antes de dejarse quitar la tierra y otras agresivas amenazas. Mientras el pueblo de Cuba luchaba por su libertad ¿Cuándo dijeron esos periódicos palabras semejantes? Jamás (...) La Revolución es fuerte. Tiene el respaldo de la inmensa mayoría del pueblo y ninguna campaña periodística le hace mella en ese sentido (...) Lo verdaderamente grave es que ese apoyo de prensa estimula, ayuda, alienta y facilita la labor contrarrevolucionaria de los batistianos que vinculados a ciertos privilegios preparan atentados, conspiraciones, invasiones y otros actos contra la Patria. Nuestro deber es evitar que de nuevo vuelva a derramarse sangre cubana (...) Si ello sucediera, sus responsables -materiales e intelectuales- tendrían que recibir el castigo merecido. Esta vez solo fueron fusilados los criminales de guerra, la próxima vez tendrían que ser fusilados todos los culpables, directos e indirectos, de que sea derramada una solo gota de sangre cubana (Franqui, 1959, p.1).

Diario de la Marina, 21 de junio de 1959. *Nuestra única posición*:

Si algo aprendí en el periodismo es que en las polémicas jamás se debe guardar sin honor la pluma: espada del verdadero periodista. Pero aprendí también una lección, que cuando el bien supremo de la patria está por medio, hay que ponerlo sobre todas las cosas, hasta sobre nuestra propia vida. Leo y releo el DIARIO de esta última

etapa y no veo motivo para que haya provocado controversia alguna. Nos hemos limitado a exponer criterios fieles a nuestras tradiciones y principios (...) Defender a Cuba contra las ideas del comunismo y contrarias a nuestro espíritu de verdadera justicia cristiana es poner a Dios por encima de todo; luchar con nuestra pluma a favor de la armonía de clases y para que el amor prevalezca sobre el odio es hacerle un bien y un favor a la familia cubana; defender con serenidad y argumentos sensatos y legítimos los derechos de la propiedad privada, los principios de la libre empresa, la industria, el comercio, la agricultura y la estabilidad económica es hacerle otro bien a la Patria (Rivero, 1959, p.1).

A decir de la prensa revolucionaria, las posiciones ideológicas y políticas asumidas por sus homólogos burgueses estaban indisolublemente ligadas a los beneficios económicos que el sistema oligárquico imperante hasta entonces en Cuba otorgaba a los dueños de empresas y negocios, incluidos los medios de prensa privados:

“La Marina” se decidió por el ambiente de aparente tranquilidad que precede las grandes tempestades y aguardó confiada, deslizándose tan solo pequeños aforismos, muestras de su inconformidad (...) qué otra cosa puede hacer ya este tumor maligno condenado por la cirugía de la historia? Porque desaparecidos los privilegios y los privilegiados, los latifundios y los latifundistas como factores determinantes en la suerte del país (...) ¿cómo va a sostenerse "La Marina"? Claro que cuando esto ocurra la muerte natural del diario querrá convertirse en violenta y criminal agonía. Se urdirá la trama para presentarla como acogotamiento, como atentado a la libertad de prensa y extorsión gubernamental. "La Marina" ha durado 127 años porque desde entonces duraron en Cuba los privilegios y los privilegiados (...) Ahora que todo eso desaparece ¿Será justo que "La Marina" sobreviva? No será la violencia de un día la que decrete su muerte, está será determinada por la extinción de un sistema social del cual ha sido siempre su abanderado mejor. El símbolo permanece, mientras dure lo simbolizado. Desaparecida la función, los órganos a ello encomendado se atrofian y al cabo desaparecen. (Redacción *Revolución* , 1959b, p.19)

Sobre esa relación y presunta dependencia del *Diario de la Marina* con las estructuras económicas de poder, el propio periódico declararía:

Nos sería muy fácil demostrar que el diario lo reciben por suscripción o lo compran en la calle muchas personas que piensan como él, pero también muchas que piensan lo contrario por aquello que decía Napoleón de que "no se debe perder el contacto con el enemigo". No tenemos interés de recibir protección alguna de las clases productoras que tradicionalmente hemos defendido, como no sea por los caminos lícitos de la circulación y la publicidad. Porque ha de saberse, además, que la propiedad privada, la libre empresa, el gobierno representativo y todo el ideario que se encierra en la palabra democracia, son cosas que defendemos y defenderemos (...) con la misma fuerza con que rechazamos ciertas imputaciones (...) y llamamos patrióticamente la atención a todos los cubanos para que preserven la ideología democrática de los fundadores de la nación contra todo intento de introducir en ella la punta de lanza del totalitarismo. (Redacción *Diario de la Marina*, 1959d, p.2)

"Oposición es contrarrevolución", el ocaso de la pluralidad

En ese contexto de recrudescido enfrentamiento, si en enero la connotación de revolucionario la tendrían los partícipes de la insurrección contra Batista, a medida que transcurrió el año, revolucionario pasó a ser todo aquel que apoyara sin reservas a la Revolución; y con igual radicalismo comenzó a juzgarse a la contraparte.

Si se está inconforme y se deriva hacia la oposición, no se es opositor, porque en los momentos que vive Cuba, oposición es contrarrevolución. Todo lo que distorsione el proceso de redención está con los más feroces y vengativos impugnadores de Cuba. Ahí lo tiene: oposición es contrarrevolución (Vázquez, 1959, p.8).

Sin cabida para posicionamientos vagos, la realidad que se vivía en el entorno mediático nacional ubicó el tema de la libertad de expresión y buen hacer de la prensa en el debate público. Sobre el particular, durante las celebraciones del Día del Reportero⁵⁷, el entonces Ministro de Educación, Armando Hart⁵⁸ sentenció una vez más, cuál era la visión del nuevo gobierno ante posiciones duales:

⁵⁷ 24 de octubre de 1959.

⁵⁸ Armando Hart. Intelectual y político cubano, miembro del Movimiento 26 de Julio. Al triunfar la revolución fue designado como ministro de Educación, cargo que ocupó hasta 1965. Posteriormente fue designado Miembro del Comité Central y del Buró Político del Partido Comunista de Cuba, ministro de Cultura (1976-1997) y director de la Oficina del Programa Martiano hasta su fallecimiento.

La objetividad es un mito de la civilización. La única base de la objetividad es aquella que refleja a la opinión pública. ¿Y dónde está la opinión pública? Cuando habla el doctor Castro lo hace en nombre del pueblo y por lo tanto expresa la opinión pública. Aquellos que ignoran la opinión pública defienden los intereses de la oligarquía (Hart, 1959 en Marín, 2016).

De estas líneas de pensamiento, se deriva la aparición en enero de 1960 de La Coletilla, un recurso censor endémico y contextual, especialmente dirigido a la prensa privada aunque fue anunciado con obligado y general cumplimiento. Según la disposición de Fidel Castro, las publicaciones en los diarios irían acompañadas por aclaraciones del Comité de Prensa del periódico, en muchos casos parcialmente integrado por revolucionarios en labores encubiertas. La tónica habitual era incluir una nota a pie de texto que declarara: «Esta información se publica por voluntad de la empresa periodística en uso legítimo de la libertad de prensa existente en Cuba, pero los periodistas y obreros gráficos del centro de trabajo expresan también, en uso de ese mismo derecho, que su contenido no se ajusta a la verdad ni a la más elemental ética periodística» (Ortega, 1989).

Además, se estableció un Código Revolucionario de Sanciones por las Juntas de Gobierno del Colegio Nacional de Periodistas de la República de Cuba y del Colegio de Periodistas de La Habana. Los nuevos estatutos consideraban como delitos e infracciones graves, entre otros, haber asumido cualquier actitud, notoria y pública, en apoyo de la contrarrevolución; o haber loado en la prensa los crímenes y desmanes de la tiranía batistiana.

Como resultado de este código revolucionario muchos profesionales fueron expulsados del Colegio de Periodistas y de la Asociación de Reporteros de La Habana. Según la postura radical, se conseguía de esa forma la depuración del periodismo en Cuba. “El hecho de ser buenas plumas, brillantes investigadores, sagaces y audaces reporteros, buenos oradores y comunicadores, no bastaba para tener espacio en la nueva sociedad, con valores morales y éticos bien diferentes” (Marrero, 2003, p.94).

Por otra parte, aumentarían las transformaciones en favor del surgimiento de publicaciones revolucionarias. En ese mismo período quedó constituida, por ejemplo, la

Revista *INRA*⁵⁹, editada por el Instituto Nacional de Reforma Agraria, para "divulgar los éxitos que se alcanzaban con la aplicación de las nuevas leyes, y el apoyo popular a las mismas (...) contrarrestando la desinformación sobre la realidad cubana" (Ponce, Pérez, & Sánchez, 2018, p. 186).

Tales posicionamientos, para algunos, necesarios en el empeño de transformar un sistema desde su base ante una abierta batalla mediática, sumados al propósito revolucionario de erradicar la propiedad privada en Cuba, aceleraron en la primera mitad de 1960 y hasta el mes de mayo la desaparición de la llamada prensa liberal burguesa. Algunos medios por abandono del país de sus propietarios, otros por intervención estatal y viraje de sus políticas editoriales.

En consecuencia, a partir de mayo de 1960, prevalecería el frente periodístico revolucionario como único encargado de reportar la realidad nacional en la isla. "El 26 de mayo de 1960 La Coletilla dejó de insertarse" (Marrero, 2003, p.99).

La historia de la Revolución debía contarse desde los medios revolucionarios. Esa fue la tesis que se defendió, y determinó las acciones del nuevo gobierno de cara al entorno mediático. Fidel Castro lo confirmaría décadas más tarde:

Nuestros órganos de prensa no están en manos de los enemigos de la Revolución, ni en manos de agentes de los Estados Unidos. Están en manos de revolucionarios. Nuestra prensa es revolucionaria, nuestros periodistas, en la radio, en la televisión, son revolucionarios (...) Si usted llama libertad de prensa al derecho de la contrarrevolución y de los enemigos de Cuba a hablar y a escribir libremente la Revolución, yo le diría que no estamos a favor de esa «libertad» (...) En esos medios «libres» ¿Quién habla? ¿De qué se habla? ¿Quién escribe? Se habla lo que quieren los dueños de los periódicos o de las televisiones. Y escribe quien ellos deciden. Se habla de «libertad de expresión», pero en realidad lo que se defiende fundamentalmente es el derecho de propiedad privada de los medios de divulgación masiva" (Castro F., 2003 en Ramonet, 2006, pp.429- 430).

⁵⁹ Enero de 1959. Llamada a convertirse en la versión nacional y revolucionaria de la revista *LIFE*. A partir de 1962 pasaría a llamarse *Cuba*.

2.2.3. Escenarios productivos particulares

2.2.3.1. *Diario de la Marina*

Diario de la Marina, el Decano del Periodismo cubano, fue uno de los periódicos conservadores más influyentes de Cuba, con una tradición reporteril de larga data a cargo de testimoniar varios y diversos momentos históricos decisivos en el decursar de la historia nacional. Con sede ubicada en la esquina de las calles capitalinas Paseo del Prado y Brasil, su visión editorial defendía el deber de informar por sobre cualquier posicionamiento, sin dejar de orientar a la opinión pública sobre esa actualidad a partir de las herramientas propias del periodismo de opinión.

Su origen se remonta a 1832, creado y administrado por hispanos para la divulgación de contenidos de carácter mercantil y social, particularmente aquellos relacionados con la actividad peninsular en la isla. A partir de 1895, asume su dirección el español don Nicolás Rivero, quien estrenaría un linaje al frente del periódico, convirtiendo su gestión con el paso del tiempo en un negocio familiar en propiedad de todas las acciones (Caballero, 1950). De tal suerte, durante los sucesivos 65 años, *el Diario de La Marina* estaría dirigido por tres generaciones de Rivero.

En consecuencia los principios de la familia quedarían incrustados en la gestión del negocio, enarbolándose como perfil editorial la defensa de España como madre patria, el derecho a la propiedad privada, las prácticas jurídicas occidentales, la tradicionalidad sociofamiliar y el comportamiento cristiano. Sobre ese último sello cabe señalar que el diario no era editado por la iglesia, con lo cual su connotación católica era autoproclamada a partir de la moralidad de sus propietarios.

Con todo el peso que ese preposicionamiento conservador concedía, una larga tradición periodística y un gran público fidelizado, el triunfo de la Revolución cubana sorprende a *La Marina* bajo la dirección de quien sería su último regente, Jose Ignacio Rivero (Pepinillo), hijo de Pepín Rivero y nieto de don Nicolás.

Había sido una década de actualizaciones infraestructurales, por lo que a enero de 1959 estamos ante un diario de circulación nacional vía correo aéreo, amplios ejemplares, excelente impresión, buena fotografía, papel de calidad y numerosos motivos de interés.

Llegó a contar algunos días con cuatro secciones que oscilaban entre 16 y 20 páginas cada una con amplia gama de informaciones, desde las más importantes de actualidad nacional e internacional hasta deportes, radio y televisión, críticas de teatro, cartelera de espectáculos, música, páginas financieras y mercantiles, noticias pecuarias y moda. Sus 10 páginas de anuncios clasificados permitían interactuar entre los que compraban y vendían, o los que ofrecían trabajo y quienes solicitaban. Era lema del periódico que sus anuncios llegaban a todas las clases sociales, porque todas las páginas de clasificados eran expuestas día tras día en los bajos de la sede para que pudieran ser leídas incluso por quienes no tenían los diez centavos para comprarlo (Rodríguez K., 2010, p.80).

El factor humano también destaca, con periodistas y colaboradores de prestigio como Gastón Baquero⁶⁰ Ramiro Guerra⁶¹ o Jorge Mañach⁶². Con anterioridad también habían firmado textos en esas páginas Miguel Ángel Asturias⁶³, Alejo Carpentier⁶⁴ o Lezama Lima⁶⁵.

Particularmente en materia fotorreporteril, Alberto Coya, Eddo Ruiz de Lavín, Bernard Iglesias o Antonio Bastián Espinosa serían los hacedores fundamentales del contenido gráfico del periódico, todos de formación académica. El principal centro docente de aquel período que preparaba y avalaba a los fotógrafos para incursionar en el periodismo era la

⁶⁰ Escritor y poeta cubano. Un tiempo después de la victoria insurreccional, abandonó Cuba rumbo a Madrid, donde el régimen de Francisco Franco lo acoge y le proporciona empleo. Trabajó en el Instituto de Cultura Hispánica, en la Escuela de Periodismo y en Radio Exterior de España. Al mismo tiempo, escribió ensayos y artículos literarios para varias publicaciones, principalmente para la revista *Mundo Hispánico*.

⁶¹ Historiador, economista, pedagogo y profesor cubano. De familia acomodada, tuvo la posibilidad de formarse en centros de enseñanza privada, aunque luego prestó servicios en la educación pública. Dentro de su obra se distingue el estudio de la Historia de Cuba con una diestra utilización del enfoque socioeconómico. Doctor Honoris Causa en Ciencias Comerciales, en 1956.

⁶² Eminent intelectual y político cubano. Doctor en Filosofía y Letras y notabilísimo escritor y periodista. Publicó importantes libros y cientos de artículos en los principales diarios y revistas cubanas. En 1952 se pronunció contra el golpe de Estado de Fulgencio Batista y en 1957 abandonó el país radicándose en España. Volvió a Cuba tras el triunfo revolucionario, pero inconforme con el proceso radical emigró a Puerto Rico en 1960.

⁶³ Escritor, periodista y diplomático guatemalteco que contribuyó notablemente al desarrollo de la literatura latinoamericana e influyó en la cultura occidental. En 1967 recibiría el Premio Nobel de Literatura, convirtiéndose así en el tercer autor americano no estadounidense en recibir este honor.

⁶⁴ Escritor cubano considerado por la crítica uno de los escritores fundamentales del siglo XX en lengua española, y uno de los artífices de la renovación literaria latinoamericana. También ejerció las profesiones de periodista, durante gran parte de su vida y musicólogo. En 1977 sería condecorado con el premio Cervantes.

⁶⁵ Poeta, novelista, cuentista, ensayista y pensador estético cubano. Es considerado uno de los autores más importantes de su país y de la literatura hispanoamericana, especialmente por su novela *Paradiso*, una de las obras más importantes en la lengua castellana y una de las cien mejores novelas del siglo XX en ese idioma, según el periódico español *El Mundo*.

Escuela Profesional Manuel Márquez Sterling, cuyos perfiles incluía el de periodista técnico-gráfico, con un programa de estudios que tomaba como patrón el de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Columbia en Nueva York (Redacción Alma Mater, 2021). Así, trascendía como modelo de referencia la tradición norteamericana según los paradigmas de *Life* o *New York Times*, junto a otras influencias europeas que también alcanzarían notoriedad durante la *época dorada* del fotoperiodismo (1930-1950).

A juicio de Ramón Cabrales Rosabal, profesor de fotografía en la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana y autor del *Diccionario histórico de la fotografía cubana*, otro referente que no puede desconocerse en la práctica fotoperiodística de *La Marina* era el *Club Fotográfico de Cuba*⁶⁶ (Comunicación Personal, 25 de octubre de 2022).

Ya fuesen textos periodísticos tradicionales o visuales, el encargado fundamental de velar por la idoneidad de los contenidos era el editorialista José Rubino Ramos, español, sacerdote jesuita, ensayista, poeta, profesor en el Colegio de Belén⁶⁷, y asesor moral del director, con una filiación política conservadora y evidente admiración por el franquismo y de Francisco Franco, personalmente. Rubino no solo gozaba del afecto y respeto de los Riveros, se trataba de un activo estratégico: Al tener en su membresía jerárquica a un sacerdote, el diario aseguraba que el bajo clero y el laicado lo asumiera como árbitro de la Iglesia. Sin embargo, la intención editorial de *La Marina* estaba mucho más identificaba con la derecha, la aristocracia española, y la alta burguesía (Barreto, E. Comunicación Personal, 30 de octubre de 2021).

Al comprender el factor humano tras la propiedad del diario y su instancia decisora en materia editorial, no sorprende el carácter elitista, ni el cierto entramiento cultural que requería acercarse a sus contenidos. La jerarquización de los productos se hacía de acuerdo al impacto en la vida social, alejándolo de los fieles laicos quienes constituyen la base social de la Iglesia. En su lugar, conectaba más con el clero, sobre todo con el episcopado, es decir, los obispos y de ahí irradiaba hacia los intereses de la clase alta. El catolicismo que destilaba *La Marina* era español y franquista. Baste recordar que el clero

⁶⁶ Fundado en 1935, lo integraron cerca de trescientos aficionados y profesionales, en su mayoría relacionados con la fotografía comercial publicitaria, que impulsarían la publicación de revistas como *Boletín Fotográfico*, *Foto Cine* y *Fotografía Popular*, así como convocaron concursos e impartieron talleres lográndose fundar un gusto depurado por la técnica, la composición y los temas clásicos.

⁶⁷ Institución educativa privada. El costo de la matrícula indicaba que los destinatarios eran casi todos adolescentes de familia de la alta burguesía o la clase acomodada.

que trabajaba en Cuba entonces estaba compuesto en su gran mayoría por sacerdotes y obispos españoles. La otra tendencia del periódico era de compromiso moral con la burguesía cubana, la cual había conseguido aristocratizarse en estilo de vida y modos de comportamiento: era el glamour, el confort y la clase a la usanza de la nobleza en Europa. Así, también es válido señalar que el diario estaba más cerca de Europa que de Estados Unidos de América. Sin embargo, ganaba lectores de la clase alta identificada con la nación nortea porque en definitiva era un periódico que defendía el *statu quo* (Barreto, E. Comunicación Personal, 14 de octubre de 2022).

La información de actualidad es abordada de forma clara, seca, sin sensacionalismos y poca adjetivación; lo cual contrasta con el despliegue literario dedicado al periodismo de opinión o la crónica social burguesa con particular ensalce al sector español o sus descendientes. En materia fotográfica también son evidentes las diferencias entre la representación de la información diaria, desde una perspectiva mesurada que se apeaba al tradicionalismo gráfico reporteril sin recursos compositivos complejos, en oposición a las amplias coberturas que se destinaban para eventos sociales o hechos noticiosos vinculados a la iglesia católica y a los sectores económicos dominantes.

Con esa sutileza perfilaba *La Marina* su visión editorial tras la consigna de una prensa objetiva y para todos. Y así lo continuó haciendo recién triunfada la revolución cubana.

Durante las primeras semanas *El Decano del Periodismo en Cuba* publicó mensajes de apoyo, celebró la victoria del pueblo cubano, alabó la reconquista de la libertad así como reconoció el valor de Fidel Castro y el Movimiento 26 de Julio; sin embargo lo hizo con un lenguaje elitista y asermonado; cuidando mucho las letras en lo que a postura política se refiere e insistiendo en no tocar el orden social o religioso.

Todas sus expectativas son en cuanto a cambios morales en la sociedad civil y el mejoramiento de las instituciones. El gobierno de Fulgencio Batista había significado para Cuba la apertura a una corrupción sin límites y esa desviación moral se alejaba de los valores cristianos que debían regir la sociedad según *La Marina* y las clases sociales a las que representaba. Sin embargo, "desde su tradicional conservadurismo el hecho de hallarse frente a un cambio, por muy deplorable que haya sido el sistema anterior siempre le depara temores sobre el sentido y carácter que tendría la Revolución" (Rodríguez K., 2010, p.88).

El diario simboliza todo lo opuesto al radicalismo que propone la nueva revolución. En ese contexto de cambio y reordenamiento social, particularmente a partir de la Reforma Agraria, identifica *La Marina* una posible entrada comunista en la dirección del país y exagera, en consecuencia, su postura oligarca en salvaguarda de los principios económicos propios de una sociedad burguesa y capitalista. Sobre su actuar editorial Fidel Castro comentaría:

Hay que leer las cosas que escribe el libelo ese de *La Marina*, hay que leerlas, cómo trata incluso de crear problemas religiosos donde no los hay. Lo curioso es que siempre están hablando de que son enemigos de la lucha de clases y, sin embargo, son los que están instigando unas clases contra otras, son los que están tratando de enrolar en una legión a determinados sectores económicos pudientes del país contra otros (Marrero, 2003, p.84).

Una vez más, lo reivindicado es el mantenimiento del *statu quo* tradicional con base en la triada moralidad cristiana /economía capitalista /clases sociales. Ese extracto esencial queda bien evidenciado en una autodefinción que publicara el propio diario el 27 de agosto de 1959:

Un periódico -por lo menos un periódico como el que el DIARIO ha querido siempre ser- no es una "cosa", no es un simple ente mecánico, no es una mera industria. Un periódico como el nuestro es más bien un ser orgánico, vivo, dotado de conciencia y de cuerpo. La conciencia son sus ideas, el cuerpo, los hombres que las sirven. La conciencia permanece a través de los tiempos; los hombres cambian. EL DAIRIO tiene un determinado núcleo de creencias, de convicciones, que son parte de su propio ser y que considera intemporales, y por tanto permanentes. Son, en primer lugar, las que se cifran en estos tres altísimos conceptos: DIOS, PATRIA y HOGAR. En un segundo plano, sustenta el DIARIO una serie de valores que también hacen de él, en principio, un periódico conservador: en lo político, el respeto al poder legítimamente constituido, el aprecio del orden como complemento de la libertad, la reprobación de la violencia como norma sistemática de rectificación, en lo social, el sentido de que las clases son el resultado de la natural jerarquización de las aptitudes y de los esfuerzos humanos, y que la sociedad bien ordenada es aquella en que las clases cooperan al fin común, que es la felicidad colectiva; en lo económico el respeto a la propiedad privada y a la libre empresa

(Rivero, Nuestra Posición, 1959a, p.1).

De esta autoproclama también cabe subrayar su clara conciencia como aparato ideológico. Amén de los fines económicos que pudiera motorizar su funcionamiento, como todo órgano de prensa *El Diario de la Marina* procuraba legitimar su noción de ecosistema social, político y económico, a la vez que se expandiera su postura ganando adeptos.

La contraparte revolucionaria sentenciaría a los lectores de *La Marina* como "los privilegiados de la situación económica y social" (Díaz Castañón, 2010, p. 160), sin embargo bien era sabido que su audiencia resultaba ser mucho más extensa gracias a secciones como la católica, los anuncios clasificados, las tiras cómicas y el abundante y siempre presente contenido publicitario.

En más de una ocasión el sector radical esgrimió como argumento la poca credibilidad de un periodismo dado al mejor postor y vaticinó la muerte del periódico junto a la desaparición de los privilegios burgueses. También reiteradas fueron las explicaciones por parte del periódico sobre el dominio de la paridad negocio/editorialidad sin que uno intercediese en la otra:

El Diario de la Marina es una empresa económica como lo es todo periódico independiente, pero es también (...) una empresa económica de matices peculiares. Un periódico como el nuestro no es una industria, no es un comercio, no es un centro de especulación mercantil (...) El diario es una empresa al servicio de un cuerpo de ideas, de creencias, de intereses fundamentales y permanentes, no viceversa. (...) Vende ejemplares, miles cada día, y espacio para anuncios, todo el que le sea solicitado. Pero no vende el alma. Nuestros críticos sistemáticos le llaman a eso intransigencia, terquedad. Nosotros le llamamos simplemente convicción (Redacción *Diario de la Marina*, 1959d, p.1).

No obstante, los principios que defendía y su forma de gestión si que lo condenarían a desaparecer ahogado por los cambios de base que el gobierno revolucionario impulsaba.

El 11 de mayo de 1960 estaba prevista la publicación de un desplegado firmado por más de trescientos de sus trabajadores en apoyo a la libertad de expresión y prensa, sin embargo, esa madrugada las fuerzas del gobierno revolucionario intervinieron el edificio

y sus instalaciones. Hasta el Arzobispado de La Habana fueron varios periodistas del órgano, pero el monseñor Evelio Díaz⁶⁸ aseguró no poder interceder debido a que el periódico no pertenecía a la Iglesia (Barreto, E. Comunicación Personal, 30 de octubre de 2021). Al día siguiente la Federación Estudiantes Universitaria⁶⁹ sepultó, en metafórica celebración, el último ejemplar publicado del *Diario de La Marina*. La familia Rivero se exilió a Estados Unidos y el gobierno entregó la sede al periódico *Hoy*.

Su trayectoria posterior en la ciudad de Miami fue muy breve, circulando apenas unas semanas como *Diario de La Marina*, hasta fundirse con el *Diario de las Américas*. 128 años de trayectoria periodística encontraban así su punto final.

2.2.3.2. *Revolución*

Revolución fue el periódico progresista más importante del primer lustro revolucionario, nacido expresamente con el objetivo editorial de establecer una alternativa mediática al conservadurismo y la prensa privada. Aunque su proyección pública y nacional la alcanza después del triunfo, tiene su génesis a finales de 1956, circulando clandestinamente como boletín del Ejército Rebelde bajo la dirección de Carlos Franqui⁷⁰ para difundir el mensaje insurreccional durante la dictadura de Fulgencio Batista. En ese periodo llegaría a editarse casi una veintena de veces frente a todo riesgo.

Abalado por ese antecedente y reivindicado por la subversión triunfante, el 2 de enero de 1959 se legaliza *Revolución* como órgano oficial del Movimiento 26 de Julio: un diario de gran formato, diseño gráfico dinámico, titulares de gran puntaje y cerca de una treintena de páginas, aun bajo la dirección de Carlos Franqui, apodado por la oposición como el «zar rojo de la prensa revolucionaria» según recuerda María Elena Llana⁷¹,

⁶⁸ Arzobispo de la Arquidiócesis de La Habana y principal representante a efectos ejecutivos del gobierno eclesial capitalino entre 1959 y 1970, nombrado por el papa Pío XII cuando la demencia comenzó a afectar al cardenal Manuel Arteaga y Betancourt.

⁶⁹ La Federación Estudiantil Universitaria, más conocida por sus siglas FEU, es una organización que acoge en su seno a todos los estudiantes universitarios cubanos afiliados política e ideológicamente al movimiento revolucionario cubano.

⁷⁰ Periodista, escritor, poeta, crítico de arte y activista político cubano. Tras el golpe de estado Fulgencio Batista en 1952, se unió al Movimiento 26 de Julio, dirigido por Fidel Castro. Esto le supuso ser arrestado y torturado por las fuerzas represivas del gobierno. Una vez liberado, pasó al exilio en México y Florida por un breve periodo pero pronto fue reclutado por Fidel Castro y enviado a la Sierra Maestra donde comenzaría a dirigir *Revolución*, el entonces clandestino periódico de la guerrilla, y su estación *Radio Rebelde*.

⁷¹ Narradora, periodista, guionista de radio-TV y profesora de Periodismo. Considerada una de las más importantes cuentistas cubanas contemporáneas. Premio Nacional de la crítica en 1984.

titulista en *Revolución* durante ese período (Comunicación Personal, 19 de octubre de 2022). Desde ese momento, el periódico constituyó el principal vocero del programa de gobierno radical, y de Fidel Castro personalmente. Su tono exaltado y combativo heredado de la clandestinidad no cambiaría con su nueva proyección y alcance. Era a veces insolente y siempre seguro de sí, lo cual puede considerarse lógico al asumirlo como principal portavoz y protegido del nuevo poder (Díaz Castañón, 2010).

Sobre la inserción del diario en la dinámica de circulación existente Aramís Ferrera⁷² comentaría que, al principio, existieron desventajas con respecto a la prioridad de entrada en el avión distribuidor. *Revolución* era el último y a veces ni siquiera salía. Una autorización especial dada por el Ministro de Transporte Julio Camacho Aguilera⁷³ permitió que el propio Aramís accediera a la pista y velara las labores de carga. “A la semana de estar enviando el diario por avión a Santiago de Cuba, se cuadruplicó la circulación” (Rodríguez A.M., 2013, p.76).

Sin embargo, su reto era conquistar una audiencia ya ganada por la prensa existente, para lo cual *Revolución* reproduciría casi todas las secciones habituales en la prensa de la época excepto la crónica social, considerada residuo de un sociedad aburguesada.

En lo referente a la actualidad nacional, el periódico se posicionaba con fuerza al tratarse del órgano oficial de un movimiento extensamente respetado por la lucha insurreccional que lo había llevado al poder tras derrocar la dictadura batistiana. En consecuencia, se le asume bien informado sobre los procesos de cambios y reestructuraciones que la nueva dirección del país proponía.

La información internacional, particularmente de Latinoamérica, la economía, los asuntos agroindustriales y el deporte tenían sus respectivos espacios. El ámbito cultural estaría presente con una sección dedicada a la música y otra a espectáculos: carteleras teatrales, televisivas y cinematográficas con recurrentes críticas a cintas norteamericanas, referencias a las europeas y particular alabanza al contenido de producción nacional. La publicidad también formaba parte del periódico, una vez más, priorizando su espacio para la difusión de productos y empresas cubanas. "Había más propaganda que publicidad",

⁷² Publicista y fotorreportero cubano. Luego del triunfo revolucionario fue el Jefe de Distribución del periódico *Revolución*.

⁷³ Político y militar cubano. Combatiente revolucionario alzado contra la dictadura de Fulgencio Batista. Tras el triunfo de la revolución fue nombrado Ministro Encargado de la Corporación Nacional de Transporte. Posteriormente fue Primer Secretario del Partido Comunista de Cuba en varias provincias.

considera Díaz Castañón (2010, p.53).

Durante 1959 los sindicatos tendrían dos páginas para exponer sus reclamos y abordar las problemáticas de los obreros con las secciones *Temas sindicales* y *Orientación laboral*. Otras particularidades de *Revolución* fueron su *Zona Rebelde*, sección nacida para denunciar ataques al nuevo proceso social y recordar las hazañas de la lucha insurreccional; así como el suplemento semanal *Lunes de Revolución*, de particular carácter literario para divulgar la obra de autores cubanos noveles.

El capital humano detrás de la producción de esos contenidos lo integraron prometedores jóvenes, periodistas profesionales o aspirantes a serlo, comprometidos todos con la causa revolucionaria. A saber, Gregorio Ortega⁷⁴, Ernesto Vera⁷⁵, Roberto Fernández Retamar⁷⁶ o Samuel Feijóo⁷⁷ son algunos ejemplos

La visualidad, aupada por figuras que hoy son consideradas insignias del fotoperiodismo cubano, sería un elemento distintivo de *Revolución*. Aline Marie Rodríguez, Máster en Ciencias de la Comunicación y profesora de la Universidad de La Habana especializada en historia de la fotografía cubana, señala a seis de los reporteros del periódico como la «sextarquía fotográfica revolucionaria»: Alberto Korda, Raúl Corrales, Liborio Noval, Ernesto Fernández, Osvaldo Salas y Roberto Salas (Comunicación Personal, 20 de octubre de 2022). Otros autores de producción frecuente fueron Enrique Llanos, Arístides Reyes, Marino Bueno o Panchito Cano.

No obstante, cabe recordar que si bien el trabajo de estos creadores ganó notoriedad con el paso del tiempo y su valía es hoy incuestionable, a la altura de 1959 sólo Corrales había

⁷⁴Desde muy joven miembro del Partido Unión Revolucionaria Comunista. Graduado de Derecho en la Universidad de La Habana en 1950, siempre tuvo inclinaciones literarias y periodísticas. En 1958 fue detenido por sus recurrentes colaboraciones con el Movimiento 26 de Julio y exiliado a Chile. Allí colaboró con *Vistazo*, órgano del Partido comunista chileno. Después del triunfo revolucionario, regresó a Cuba e inició su carrera reporterial junto *Revolución*.

⁷⁵ Periodista ya vinculado a la prensa clandestina y al Movimiento 26 de Julio durante la década de 1950. Desde enero de 1959, reportero de *Revolución* y fundador en 1965 de su predecesor, el periódico *Granma*, órgano oficial del Partido Comunista de Cuba. Presidente de la Unión de Periodistas y Escritores de Cuba entre 1966 y 1986. También asumiría cargos de dirección en la Federación Latinoamericana de Periodistas.

⁷⁶ Intelectual, poeta, ensayista y promotor cultural cubano. En 1989 obtuvo el Premio Nacional de Literatura entre otras condecoraciones a nivel nacional e internacional. Fue miembro del Consejo de Estado de Cuba, se desempeñó como presidente de la Casa de las Américas y presidió la Academia Cubana de la Lengua.

⁷⁷ Escritor y artista cubano. Conocido por su poesía y narrativa, su trabajo plástico, y su labor periodística. Además de en *Revolución*, ejerció el periodismo en rotativos como *El Mundo*, *Juventud Nacionalista* y colaboró con revistas culturales. Recibió la Orden Por la Cultura Nacional en 1981.

transitado por la formación académica profesional en la escuela Manuel Márquez Sterling obteniendo un título que lo avalaba para el reporterismo gráfico. El resto acumulaba experiencias en áreas como la moda o la publicidad y en materia periodística ejercían una fotografía empírica, motivados por la pasión técnica, el contexto histórico que los circundaba y la vorágine productiva que caracterizó a *Revolución* (Cabralés, Comunicación Personal, 25 de octubre de 2022).

El impulso fotográfico que generaba el nuevo espacio editorial heredó modos de hacer que se habían gestado en la isla desde finales de la década del treinta con la revista *Carteles*⁷⁸ y la tradición documental del cuarenta y del cincuenta difundida por la agencia *Cuba Sono Film*⁷⁹. Otro de los paradigmas ideo-estéticos del período fue *Life*, y su consigna de una cámara guiada por la mente. La convergencia de estas fuentes se cristalizaría en un movimiento fotográfico que varios estudiosos del período coinciden en denominar *Épica Cubana o Revolucionaria*.

En un sentido general, John Mraz entiende a la fotografía revolucionaria como:

Aquella producida durante movimientos armados que tienen el objetivo de transformar radicalmente la estructura socio política y económica de lo existente y que alcanzan a derrotar al viejo régimen para implantar un nuevo orden. (...) No toda la fotografía de ese periodo está hecha por “fotógrafos y fotógrafas revolucionarias”, porque ese concepto se limitaría a los que se comprometen con fuerzas que cuentan con genuinas movilizaciones populares. Ha habido pocas revoluciones verdaderas, y menos las cubiertas extensivamente por medio de la fotografía; podría ser que no se llegara más allá de la mexicana, la soviética, la china, la vietnamita y la cubana (...) Comúnmente, el concepto “fotografía revolucionaria” ha sido aplicado en relación con la que se ha hecho después del periodo de conflicto. En sentido estricto, esa es fotografía “posrevolucionaria”, porque las personas que la hacen no han tenido que arriesgar la vida al momento de

⁷⁸ Principal revista gráfica cubana, de frecuencia semanal, que circularía en Cuba desde 1919 hasta julio de 1960. Su departamento de fotografía reunió a un singular grupo de artistas del lente, quienes realizaron un trabajo creativo sin precedentes en la Isla, y documentar sucesos de trascendencia histórica como la huelga general revolucionaria de 1933 que derrocó a la dictadura de Gerardo Machado.

⁷⁹ Agencia de servicios y propaganda creada por el Partido Socialista Popular (PSP) en 1938 con el objetivo de mostrar la realidad sociocultural de la época y crear una alternativa legal para crear conciencia política en las masas, mostrarle su fuerza, y levantarlas a la lucha por su independencia.

decidir a cuál grupo pertenecen. Ahora bien, se ha considerado a esa fotografía “revolucionaria” por el hecho de que las sociedades están en proceso de construir sistemas profundamente diferentes a los que existían antes de los inicios del combate. En esos casos, los y las fotógrafas participarían de las efervescencias culturales, al identificar problemas sociales, sugerir maneras de resolverlos y celebrar —o en contados casos, criticar constructivamente— los avances de las nuevas sociedades (Mraz, 2010, p. 11).

Particularmente entendido el contexto cubano, el término fotografía épica o revolucionaria, sería acuñado por la investigadora y crítica de arte María Eugenia Haya (Marucha) y abarca:

La producción fotográfica que se realiza después del triunfo de la Revolución. Pero, todas las imágenes de crítica y denuncia social, muchas censuradas de los medios de prensa, como las de Fidel y los barbudos en la Sierra Maestra, la de acciones armadas y el asesinato de líderes revolucionarios son también parte de esa épica (Vent Dumois, 2013 en Rodríguez A.M., 2013, p.86).

Así, el sello distintivo de la nueva tendencia se daría en la relación intrínseca que sostuvo con la representación del primer período revolucionario desde el fervor patriótico. Sobresalen las grandes multitudes alrededor de sus líderes, los retratos de pueblo, campesinos, barbudos armados y escenas de las principales figuras rebeldes en sus horas de trabajo solitario o descanso. Cada una de esas imágenes serían habituales en *Revolución*, comprometido con el testimonio de la nueva vida del país, con recalque del apoyo popular hacia el gobierno radical y las tareas que emprendía el Movimiento 26 de Julio.

La responsabilidad de perfilar aquella visión de cara a la opinión pública recaía en Ithiel León, director artístico del periódico. Esta figura, decisiva en el cierre de las ediciones junto a Carlos Franqui, provenía del campo de la publicidad y se había desempeñado anteriormente como director y primer editor de la revista *Conservatorio*, publicada por el conservatorio municipal de música de La Habana a mediados de la década del 1940. Según recuerda el fotógrafo Ernesto Fernández (Comunicación Personal, 27 de octubre de 2022), León también habría integrado el staff de la revista *Carteles*, reconocida publicación gráfica durante la República. Más tarde, formó parte de la comisión editorial

de *Nuestro Tiempo*, publicación seriada de la sociedad homónima, orientada por el Partido Socialista Popular (PSP).

A la mayoría de las coberturas la dirección del periódico enviaba a varios fotógrafos. Eran días vertiginosos, con una efervescencia de la cual todos queríamos formar parte. Al regresar, poníamos todas las fotos reveladas en el suelo y entonces se determinaba cuáles serían publicadas (Fernández, E. Comunicación Personal, 27 de octubre de 2022). Este mecanismo de selección no solo explica por qué muchas de las fotos en *Revolución* aparecen publicadas en crédito colectivo, sino también refuerza nuestra percepción de que, en última instancia, una fotografía de prensa es índice de la línea editorial del medio donde se publica y de sus instancias decisoras, más que del fotógrafo mismo.

Su editor en este período fue Guillermo Cabrera Infante⁸⁰, quien habría sido obligado a escribir usando seudónimos durante el gobierno de Fulgencio Batista por la publicación de relatos contestatarios que lo llevaron incluso a la cárcel. Después de 1959 no solo se desempeñaría en la edición del diario, a la par llegó a presidir el Consejo Nacional de Cultura.

Con esa afiliación progresista, *Revolución* comienza a ejercer la función que, como órgano oficial del Movimiento 26 de Julio, considera que le compete por derecho: orientar a la ciudadanía respecto a sus derechos y deberes en momentos de pluralidad política, ideológica y mediática. "Para ello emplea un lenguaje destinado a informar, pero sobre todo a recordar cómo y porque se ha llegado a ese punto, a la vez que se guíe la acción del pueblo cubano en el camino por transitar" (Díaz Castañón, 2010, p. 155).

En ese sentido son frecuentes en el discurso del periódico el recalque de lo sufrido bajo la dictadura batistiana, la insatisfacción con la propiedad privada como figura económica, los reproches al sector oligarca, las críticas al estilo de vida burgués, la legitimación de la historia insurreccional vinculada al Movimiento 26 de Julio, y la defensa de cuanta medida revolucionarias impulsara Fidel Castro.

La nueva realidad nacional rebosaba en las páginas del diario: los nacientes espacios asociativos y participativos; la integración activa de la mujer al trabajo fuera del hogar y

⁸⁰ Novelista, crítico, ensayista, periodista y guionista de cine. Premio Cervantes de la Lengua Española. En 1962 fue nombrado agregado cultural de Cuba en Bruselas, cargo que desempeñó hasta 1965. Tras una breve estancia de vuelta en Cuba, renunció a todas sus funciones y regresó a Europa como exiliado. En 1966 se instaló en Londres, donde se nacionalizó como británico y residió hasta su muerte.

a la sociedad; las movilizaciones; las crónicas y reportajes obreros de hombres anónimos; contenidos que evidenciaban una transformación mediática, política y social. "Hay prioridad para lo que muestra el avance de la isla, pues el periodismo se reconoce intrínsecamente parcial, el nuestro lo era hacia la Revolución" (Villaescusa, 2015, p.106).

Ninguna de las medidas tomadas por el gobierno que condenaron en la primera mitad de 1960 la existencia en Cuba de la prensa privada y conservadora afectaría a *Revolución* o sus homólogos editoriales.

Así continuaría su trayectoria durante 5 años más, hasta que el 1ro de octubre de 1965, el entonces ya primer secretario del Comité Central del Partido Comunista, Fidel Castro, comunicó la fusión de *Revolución* y *Hoy* en la creación del período *Granma*, desde ese momento y hasta la fecha principal vocero del gobierno cubano y órgano oficial del Partido Comunista de Cuba.

2.3. Momento 2. Análisis material.

Cumplimentado el estadio inicial puede avanzarse hacia el *Análisis Material*, una instancia más operativa que engloba procesos de observación, descripción, interpretación y análisis de contenido visual a partir de categorías predeterminadas que procuran diseccionar el *continuum* forma-contenido para la interpretación global del texto fotográfico.

A fin de satisfacer tal objetivo, esta investigación parte de la estructura diseñada por Marzal Felici. Sin embargo, el autor refiere que su método tiene la vocación de asistir al análisis de las más complejas tipologías fotográficas, lo cual, si bien garantiza un punto de partida que teóricamente ha de cubrir nuestro campo, precisa adaptaciones formales y conceptuales que lo adecuen a las particularidades del fotoperiodismo.

La licencia para replantear el método y adaptarlo a casos particulares también la concede el propio Felici, al apuntar que su método surge del estudio y comprensión de metodologías preexistentes y no pretende invalidar nuevos modos de hacer, ni convertirse en una ruta inamovible para el análisis de textos fotográficos:

Sería una presunción intolerable pretender desarrollar, a estas alturas, una metodología de trabajo «inérita», como si tamaña empresa fuese posible después

de todo lo que se ha escrito sobre el análisis de la imagen (...) Por tanto, no queremos perder de vista la permanente provisionalidad en la que debe moverse cualquier metodología (...) Nuestra pretensión es facilitar, en lo posible, la tarea de quienes se enfrentan al análisis de un texto fotográfico, pero no debe olvidarse en ningún momento que nuestra propuesta metodológica es de naturaleza provisional, conscientes de los peligros teleologistas, deterministas o positivistas a los que puede conducir una concepción demasiado rígida de la lectura de un texto audiovisual (2005, p.76).

Dicho lo cual, y tras revisar en profundidad las particularidades del trabajo fotoperiodístico (epígrafe 1.2. Fotografía y prensa) así como la propuesta *Análisis de la Imagen Fotográfica* (epígrafe 1.4.1. Precisiones sobre el método), proponemos ciertas adaptaciones que eleven su efectividad analítica de cara al trabajo foto reporterial. Las variaciones fueron suscitadas a partir de dos enfoques de revisión fundamentales: pertinencia y ordenamiento.

2.3.1. Pertinencia

Identifica Marzal Felici en su Nivel Contextual al inciso *título* como un apartado para reflejar, bien el nombre de la obra, o su leyenda. Por la importancia que ambos elementos por separado tienen en los relatos periodísticos se propone explicitarlos de manera independiente: *titular* y *pie de foto*.

También consideramos pertinente añadir el inciso *medio de prensa*, en tanto ya ha sido explicada la agencia decisiva de esta instancia como figura continente de la línea editorial y de sus decisores en la selección y colación del índice fotográfico en el entramado social. La comprensión de sus características forma parte del estudio del contexto histórico-productivo desplegado en el primer momento.

Otras variaciones propuestas en este primer nivel son:

- Sustituir el inciso *nacionalidad* por *país*, en referencia a la ubicación geográfica donde *medio de prensa* y *autor* ejercen su agencia conjunta.
- Sustituir *año* por *fecha de publicación*.
- Suprimir la multiplicidad de opciones en la categoría *género(s)*, toda vez que el método es particularmente formulado para fotografías de prensa, y en el apartado

espacio de expresión editorial se ha previsto el inciso *tipología y género de la unidad discursiva* para la valoración de un código único en materia de género a partir de las teorías fotoperiodísticas.

- Añadir el inciso *descripción histórica del hecho*, un apartado que no se refiere al contexto histórico abordado en el primer momento, sino al hecho informativo concreto y específico que motiva al relato fotográfico.
- Suprimir la categoría *datos biográficos y críticos*. Al tomar en consideración el carácter subordinado de la agencia manufacturera (el fotógrafo autor) con respecto al agente primario (decisor editorial en el medio de prensa) resulta factible remover este inciso, cuyos abordaje habría sido ya cumplimentado en la comprensión del contexto histórico-productivo.
- Añadir el apartado *espacio de expresión editorial*, con respectivos incisos: *titular; pie de foto; dimensión y ubicación de la foto con respecto a la plana; tipología y género de la unidad discursiva y otros elementos editoriales relacionados*.

Nivel Morfológico:

- Sustituir el nivel morfológico por *cualidades de lo representado*, instancia para la descripción de la escena física material causante de la huella fotográfica y sus condiciones. Este apartado incluirá la *descripción del motivo fotográfico*, las *morfologías relevantes*, la disección del espacio en *plano(s)*, el *tipo de luz* empleada, *la textura*, las características del *entorno material y campo/ fuera de campo*.
- Fusionar los elementos morfológicos *punto, línea y forma* en un solo apartado: *morfologías relevantes*. Cada uno de los ítems referidos constituyen aspectos estructurales inherentes de la fotografía, y su análisis está implícito en otras instancias más abarcadores del método. El punto, como zona que insinúa centros de interés discursivos en la imagen, forma parte del análisis de la Ley de Tercios al evaluar las intersecciones, o la Perspectiva y sus puntos de fuga, por ejemplo. Por otra parte, la línea como elemento estructural delimitante, está presente en cualquiera de las reflexiones que impliquen separación de espacios e identificación de objetos/sujetos. Asimismo, la forma constituye la identidad perceptiva de cualquier componente que pueda identificarse y aislarse en el texto

visual. No obstante, consideramos pertinente preservar un apartado para el análisis de estas morfologías en casos particulares donde adquieran relevancia enunciativa.

- Dividir en dos el inciso *iluminación*. Por un lado, atender a la *f fuente de luz* como ejercicio de identificación de la tipología lumínica en su dimensión fundamental e imprescindible para la constitución de la huella (natural, artificial); y por otro, analizar el *uso de la iluminación* como elemento enunciador intencionado.
- Fusionar *contraste* en el nuevo inciso *uso de la iluminación*
- Sustituir *tonalidad / b&n-color* por *uso del color como recurso expresivo*.

Nivel Compositivo:

- Sustituir el nivel compositivo por *cualidades de la representación*, referido a los aspectos elegibles que constituyen los modos particulares de cada autor para representar la huella.
- Suprimir el inciso *perspectiva* por ser un elemento determinado, en primera instancia por el tipo de objetivo que se utilice (tele, ojo de pez, gran angular, etc.) lo cual en cada caso provoca aberraciones características del entramado lineal; así como por el punto de vista, que señala la distancia y lugar desde el que fotografiamos la escena. Tanto *objetivo* como *punto de vista físico* son incisos individuales ya previstos en la metodología.
- Suprimir el inciso *proporción* por tratarse de un aspecto comprendido en los análisis de la *escala*, ya incluida en el método.
- Fusionar los elementos *distribución de pesos, estaticidad/ dinamicidad y orden icónico*, teniendo en cuenta que el análisis en cada caso transita por lógicas muy similares que tributan a la compresión del equilibrio visual, concepto que describe el resultado de la interrelación de los pesos y los modos de ordenarlos en la escena. En consecuencia, proponemos el inciso unitario *equilibrio*.
- Suprimir el ítem *recorrido visual*, por tratarse del resultado perceptivo de la interacción e interrelación de los componentes de la imagen, pero no un condicionante del significado.
- Suprimir el inciso *pose* por su relación implícita con el ítem *actitud de los personajes*, en lo referente al lenguaje corporal y facial, así como con *puesta en escena* en cuanto a la valoración de la espontaneidad de la acción.

- Fusionar *espacio de la representación, abierto/cerrado, interior/ exterior y profundo/plano* en el nuevo inciso *entorno material* que aglutine los elementos referidos como códigos de análisis particulares.
- Suprimir el inciso *concreto/ abstracto*, por no ser la representación de espacios abstractos una característica de fotografías periodísticas
- Suprimir el análisis de *habitabilidad* por su relación intrínseca con la representación de espacios abstractos.
- Suprimir *tiempo de la representación* como apartado
- Suprimir el ítem *atemporalidad*, por describir un concepto diametralmente opuesto a la intención de una fotografía documental o periodística, que siempre persigue registrar un determinado fenómeno para dar cuenta de su existencia en el tiempo y contexto que le corresponde.
- Suprimir *tiempo simbólico*, por su oposición con el principio denotativo e informativo del fotoperiodismo.
- Suprimir *tiempo subjetivo* por el carácter intransferible e individual del componente emocional sobre el que invita a reflexionar.

Nivel Enunciativo:

- Fusionar el Nivel Enunciativo, el apartado *articulación del punto de vista* y el inciso *enunciación* en un único apartado: *enunciación*.
- Sustituir el inciso *transparencia/ sutura/ verosimilitud* por *artificiosidad*, en tanto, a juicio de este investigador, en materia fotográfica resulta más sencillo identificar y evaluar la inverosimilitud que la transparencia.
- Suprimir el ítem *marcas textuales*. Si entendemos a la fotografía como un texto visual, cada uno de los incisos que conforman el método representan marcas que, en conjunto, esbozan la significación del texto. En ese sentido, el apartado bien implica la reiteración de elementos que ya se habría analizado de forma pormenorizada, o se adelanta a la interpretación global del texto fotográfico invitando al análisis conjunto de esas marcas.
- Sustituir *relaciones intertextuales* por *alusividad*. En principio, el inciso pareciese destinado a definir como se relacionan e interactúan las marcas textuales en función de la significación global de la imagen. Sin embargo, la conceptualización que propone Marza Felici invita a comprender este ítem desde la capacidad que

tiene una fotografía para revelar sus influencias y aludir a otros textos que pueden traspasar los límites de la propia fotografía y proponer alegorías a pinturas, esculturas, cómic, cine, televisión e incluso discursos literarios, religioso o históricos. Evidentemente la variedad de referencias puede ser amplísima, siempre que se relacionen de modo productivo. Desde esa perspectiva con la cual hemos abordado el análisis, evaluar las *relaciones intertextuales* ha resultado fructífero, sin embargo, por facilitar la comprensión del inciso y su intención analítica proponemos llamarle *alusividad*.

- Añadir el apartado *Eticidad*, con el objetivo de organizar ítems relacionados con el rompimiento de la “pureza indicial” como utopía paradigmática de la realización fotoperiodística.
- Añadir el inciso *manipulación del revelado* para resaltar los indicios de distorsión en el proceso postproductivo o edición.

Nota: Las supresiones tienen mucho que ver con la apreciación generalizante sobre el «deber ser» de la fotografía periodística. No obstante, en cada nivel/apartado se conservará el espacio *otras observaciones* para casos particulares.

2.3.2. Ordenamiento

Una vez descritos los cambios pertinentes para un análisis aplicado a la producción fotoperiodística, se propone la siguiente distribución:

- Disponer en *ficha técnica y editorial*, los apartados *datos generales, parámetros técnicos y espacio de expresión editorial*.
- Colocar en *datos generales* los incisos *medio de prensa; autor; país; fecha de publicación; procedencia de la imagen; movimiento, corriente o escuela fotográfica; y descripción histórica del hecho*
- Colocar en *parámetros técnicos* los incisos *B/N color, nitidez de la imagen, formato, soporte, cámara y objetivo*.
- Colocar en *espacio de expresión editorial* los incisos *titular, pie de foto, dimensión y ubicación con respecto a la plana, tipología y género de la unidad discursiva y otros elementos editoriales relacionados*.

- Disponer en *cualidades de lo representado* los incisos *descripción del motivo fotográfico, morfologías relevantes, plano(s)-espacio, fuente de luz, textura, entorno material, campo/fuera de campo*.
- Disponer en *cualidades de la representación* los apartados *composición, enunciación y eticidad*.
- Colocar en *composición* los incisos *escala, punto de vista físico, ritmo, tensión, equilibrio y ley de tercios*.
- Colocar en *enunciación* los incisos *uso de la iluminación, uso del color como recurso expresivo, instantaneidad, duración, secuencialidad/narratividad, actitud de los personajes, miradas de los personajes, alusividad y calificadores*.
- Colocar en *eticidad* los incisos *puesta en escena, artificiosidad y manipulación del revelado*.
- Por último, se propone configurar el método para un análisis comparado, simultáneo y paralelo entre las dos fotografías que conforman los pares situacionales en la muestra. La lógica de tal modificación es la siguiente: el análisis individual permite hacer inferencias en base a lo que la foto representa y cómo lo representa, por su parte, el análisis comparado revela, en algunos casos, lo que se ha intentado ocultar.

La siguiente tabla ha sido diseñada para facilitar una comparación directa entre la configuración metodológica original y la resultante tras las modificaciones emprendidas. La señalización por colores destaca los cambios efectuados y su tipología.

Tabla 6. Leyenda. Comparación estructural. Derecha: Metodología de Marzal Felici. Izquierda: Variaciones implementadas. Elaboración propia.

	Sin Variación
	Supresión
	Adición
	Fusión (asociada por letras mayúsculas)
	División (asociadas por letras minúsculas)
	Sustitución (asociada también por números)
	Desplazamiento hacia un nivel o apartado posterior (↓) o anterior (↑)

NIVEL CONTEXTUAL		1
DATOS GENERALES		
TÍTULO	a	↓
AUTOR		
NACIONALIDAD		2
AÑO		3
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN		
GÉNERO		↓
GÉNERO 2		
GÉNERO 3		
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA		
PARÁMETROS TÉCNICOS		
B/N / COLOR		
FORMATO		
CÁMARA		
SOPORTE		
OBJETIVO		
DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS		

NIVEL MORFOLÓGICO		4
DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO		
ELEMENTOS MORFOLÓGICOS		B
PUNTO		B
LÍNEA		B
FORMA		B
PLANO(S)-ESPACIO		
ESCALA		↓
TEXTURA		
NITIDEZ DE LA IMAGEN		↑
ILUMINACIÓN		c
CONTRASTE	D	↓
TONALIDAD / B/N-COLOR	5	↓
NIVEL COMPOSITIVO		6

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL		1
DATOS GENERALES		
MEDIO DE PRENSA		
AUTOR		
PAÍS		2
FECHA DE PUBLICACIÓN		3
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN		
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA		
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO		
PARÁMETROS TÉCNICOS		
B/N / COLOR		
NITIDEZ DE LA IMAGEN		
FORMATO		
SOPORTE		
CÁMARA		
OBJETIVO		
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL		
TITULAR	a	
PIE DE FOTO	a	
DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA		
TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA		
OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS		
CUALIDADES DE LO REPRESENTADO		4
DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO		
MORFOLOGÍAS RELEVANTES		B
PLANO(S)-ESPACIO		
FUENTE DE LUZ		c
TEXTURA		
ENTORNO MATERIAL	G	
CAMPO / FUERA DE CAMPO		
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN		6

		ARTIFICIOSIDAD	7
		MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO		INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	

3.1 Ruta metodológica para el análisis del sentido fotoperiodístico

La ruta metodológica que proponemos está integrada por dos momentos fundamentales donde se reparten seis niveles, seis apartados y cincuenta incisos que han de conducir al analista hacia una interpretación global de dos textos fotográficos constitutivos de un par situacional que revela la construcción del sentido en la representación fotográfica. El presente epígrafe devela la configuración definitiva de ese método con la pertinente conceptualización de su glosario.

MOMENTO 1. Comprensión del Contexto histórico-productivo (1)

(1) Conscientes de que una fotografía de prensa no solo es índice de su autor directo, sino también de la época y el seno productivo que le da origen, nuestro método propone como punto de partida necesario el estudio y comprensión detallada de la situación histórica y el ecosistema mediático comunes que sirven de base a las imágenes de interés, así como los mecanismos productivos particulares que las suscitaron. Este primer momento constituye una fase sosegada, distendida y flexible, en la cual corresponde al analista comprender valores de naturaleza contextual a partir de herramientas cualitativas (revisión bibliográfica documental, entrevista a expertos o implicados, etc.) que lo armen del *background* pertinente para desentrañar de forma efectiva la enunciación visual periodística y sus proposiciones implícitas.

Dada la pluralidad de situaciones y combinaciones histórico-mediático-productivas que pueden constituir la génesis de una fotografía de prensa, es difícil definir una ruta que estructure de manera inamovible esa aproximación. No obstante, el método que hemos diseñado propone para este primer momento una serie de incisos que persiguen ordenar la búsqueda investigativa en la reconstrucción del escenario histórico-productivo de las fotos, cuyo fundamento teórico radica en la teoría *Art Nexus* de Alfred Gell.

ESCENARIO HISTÓRICO COMÚN (2)

(2) Según refiere Tonon (2011), un ejercicio comparado implica, en primera instancia, la identificación de objetos de un mismo género que manifiesten constantes y variaciones para revelar, a partir de un despliegue horizontal, las propiedades

particulares que tributan a interpretaciones casuísticas y específicas. Así, los dos incisos previstos en este nivel, espacio geo-temporal y ecosistema mediático, constituyen variables comunes.

ESPACIO GEO-TEMPORAL (3)

(3) Variable común. Identificación del momento o periodo. Revisión del conjunto de circunstancias históricas (geográficas, temporales, políticas, sociales, económicas, culturales, etc.) en las que surgen las fotografías y que ejercen algún tipo de influencia sobre estas. Toda actividad humana, material o inmaterial, se produce en el marco específico de su tiempo y espacio. En ese sentido, estudiar tales condiciones induce a la comprensión del hecho/sujeto/objeto desde una postura perfilada que previene predisposiciones, condicionamientos, simplificaciones o errores de interpretación.

ECOSISTEMA MEDIÁTICO (4)

(4) Variable común. Los términos ecosistema o ecología provienen de la Ciencias Naturales, y en materia mediática integran una teoría figurativa centrada en el estudio de la interrelación de los medios de comunicación, sus tecnologías, prácticas culturales y productivas, así como las transformaciones que generan en su contexto al surgir, evolucionar o extinguirse, toda vez que su presencia y actividad determina un marco de referencia sobre los comportamientos y actitudes en una población.

La implicación de este concepto en nuestro método alude a la unidad compuesta por los medios que convergen en el espacio geo-temporal específico, estableciéndose relaciones entre cada uno de ellos, así como entre el grupo plural y factores externos de índole político, social, cultural, económico, etc. La caracterización de estas cadenas de interdependencia permite comprender a las entidades individuales dentro del sistema, sus niveles de prominencia, comportamiento editorial, respaldos, apegos, etc.

ESCENARIO PRODUCTIVO PARTICULAR (5)

(5) Nivel dedicado al análisis de las agencias en los entramados productivos

particulares de los medios de prensa en cuestión.

PERFIL EDITORIAL (6)

(6) Variable particular. El perfil o línea editorial bien puede entenderse como la ideología corporativa de un medio expresa en pautas, principios y valores que rigen su producción periodística y mediante las cuales se regula, no solo la forma y el lenguaje desde los cuales han de ser abordados los hechos para la generación de contenidos, sino también la exclusión de aquellos que no interesa colocar en la agenda pública.

Por su naturaleza preestablecida, el carácter editorial constituye *per se* una postura arbitraria que atenta contra el «deber ser imparcial» del periodismo; sin embargo, ningún medio está exento de aquellos lineamientos que definen su actuar y otorgan personalidad a la empresa. Eso sí, conscientes del simulacro perpetuo que significa la objetividad periodística, rara vez un órgano de información es completamente explícito sobre sus preconcepciones. Así, entender el factor editorial implica estudiar la comunicación del medio, sus publicaciones, referentes, saber quién está detrás de las decisiones perentorias y cuáles son los mecanismos de admisión/censura. Se trata de comprender a nivel antropológico la empresa, en tanto un periódico no es más que la expresión grupal de sus hacedores individuales en roles específicos.

REFERENTES FOTOPERIODÍSTICOS (7)

(7) Variable particular. Medio o práctica fotográfica preexistente que asiste como modelo de referencia teórica, conceptual y/o estética a la producción fotoperiodística y cuya repercusión puede llegar incluso (aunque no necesariamente) a manifestarse en patrones repetidos, continuados o de coherencia en el modelo fotoperiodístico específico de los periódicos estudiados.

CARACTERIZACIÓN DEL STAFF FOTOGRÁFICO (8)

(8) Variable particular. Comprensión de la procedencia social y académica, experiencia general como fotógrafo y particular en el sector periodístico, antecedentes laborales,

<p>identificación con el perfil editorial/ideológico del medio; y tantas otras características como el analista entienda que pueden incidir a nivel autoral en la realización fotográfica y la consecuente interpretación de los hechos representados.</p>	
<p>MECANISMOS DE VALORACIÓN Y SELECCIÓN DE LAS IMÁGENES (9)</p>	
<p>(9) Variable particular. Identificación de la ruta que realiza una imagen fotográfica ya constituida, desde que es propuesta por el fotógrafo autor para ser sometida al criterio autorizado de la empresa periodística que valida la pertinencia y coherencia del texto visual con respecto a la objetivos infocomunicacionales del medio.</p>	
<p>INSTANCIA(S) DECISORA(S) (10)</p>	
<p>(10) Variable particular. Caracterización de la(s) instancia(s) decisora(s) y sus niveles de influencia (ejemplos: Director/dueño del medio, jefe editorial, integrantes del consejo editorial, el propio fotógrafo) que ejercen los mecanismos de valoración y selección de las imágenes.</p>	

MOMENTO 2. Análisis Material (11)

(11) Instancia más operativa, ordenada a partir de categorías preestablecidas que procuran diseccionar el *continuum* forma-contenido para la interpretación global del texto fotográfico. Este segundo momento engloba procesos de observación, lectura, descripción, interpretación y análisis semiótico que se aplican sobre la materialidad de la obra, entendiéndola no solo como lo representado a nivel fotográfico, sino que integra además ciertos componentes del espacio físico donde la imagen es publicada que ejercen influencias en la significación del texto visual y connotan su mensaje.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL (12)

(12) Primer nivel del análisis material, de carácter introductorio, que proporciona de forma resumida y directa los datos generales de las obras en cuestión, resume los parámetros técnicos pertinentes, e invita al levantamiento ordenado de aquellos rasgos del espacio de expresión editorial con potencial significativo. A pesar del carácter descriptivo y objetivo de esta primera fase, definir la implicación inmediata, colateral o nula de estos elementos en la significación del texto visual publicado es un ejercicio valorativo que corresponde al analista.

DATOS GENERALES (13)

(13) Apartado que agrupa a modo de sumario el conjunto de informaciones identificativas que le son inherentes a cada fotografía analizada, nos permite ubicarla e incluso, en algunas cosas, condiciona su interpretación.

MEDIO DE PRENSA (14)

(14) Variable particular. Empresa periodística que publica la imagen y que, según la teoría antropológica que ampara este estudio, constituye el agente fundamental de la creación.

Si acudimos a la obviedad de la creación como acto, las fotografías serían índices de sus fotógrafos autores. Sin embargo, los objetos viven vidas muy transaccionales, en las que el ser producto de un artista es solo una fase, la primera; y a menudo un objeto no es índice del tiempo ni del agente de su manufactura, sino de otro origen puramente transaccional (Gell, 2016).

Desde ese posicionamiento más amplio, el origen de nuestros índices ha sido el encargo editorial del diario que los publica, o la motivación de publicarlo en dicho diario. Las transferencias e implicaciones que determina esta noción de autor fundamental habrían de ser comprendidas en el primer momento del método a partir del análisis del escenario productivo.

AUTOR (15)

<p>(15) Variable particular. Agente manufacturero autor de la obra fotográfica. La teoría <i>Art Nexus</i> entiende al creador fabril como un agente subordinado sin desconocer la esencialidad de su participación. Aunque no puede negarse la agencia ejecutiva del fotógrafo autor, esta se encuentra totalmente supeditada a la del diario como artista mecenas, por lo que sus transferencias perdurarán en la cadena de agenciamientos hasta integrar el índice definitivo sólo si son coherentes con la del decisor editorial.</p> <p>Es por esta razón que nuestro método pone mayor énfasis en la comprensión del medio y su línea editorial como autor mecenas fundamental, y en el caso de los fotógrafos subordinados se invita a la caracterización global del staff.</p>	
<p>PAÍS (16)</p>	
<p>(16) Variable Particular. Origen geográfico de la publicación cuyas implicaciones habrían de ser comprendidas en el primer momento del método.</p>	
<p>FECHA DE PUBLICACIÓN (17)</p>	
<p>(17) Variable Particular. Data relacionada con la precisión temporal sobre la ocurrencia del hecho dentro del marco histórico descrito de forma global en el momento uno.</p>	
<p>PROCEDENCIA DE LA IMAGEN (18)</p>	
<p>(18) Variable Particular. Ubicación concreta donde puede ser localizada la imagen dentro del periódico (Ej. Portada, página 4, página 9, última página).</p>	
<p>MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA (19)</p>	
<p>(19) Variable particular. Un movimiento, corriente o escuela en el campo de la creación nomina de forma unitaria los rasgos, estilos, temáticas, estéticas e ideologías que surgen tendencialmente durante un período determinado y se materializan en los objetos de forma afín. En este caso, un punto de partida importante en la identificación de tales</p>	

marcas radica es la comprensión de los referentes fotoperiodísticos y las permanencias o rupturas adoptadas desde el nuevo modelo.

DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO (20)

(20) Variable común. El hecho histórico como concepto alude a la construcción o interpretación realizada por los historiadores acerca de algún suceso particular y relevante protagonizado por seres humanos como parte de un proceso de causa-efecto que ha de ser comprendido en el contexto global de su lugar y tiempo (Colegio de Ciencias Humanas, 2017). Así, este inciso refiere al acontecimiento específico que integra la cronología del marco histórico general, y que motiva concretamente las representaciones fotográficas analizadas de forma simultánea.

PARÁMETROS TÉCNICOS (21)

(21) Apartado que ordena los elementos determinados por el operador en uso de los equipos tecnológicos que concretan la materialidad de la obra, y que pueden ser modificados durante la realización fotográfica según el rango de opciones de los aparatos, o después, en el proceso de edición e impresión.

B/N / COLOR (22)

(22) Variable particular referida a la presencia o no del color en la imagen y a las múltiples variables que inciden sobre su representación (tono, saturación, brillo, etc.). Desde una perspectiva física, cada superficie ostenta un color particular cuyo tono puede variar de acuerdo al tipo y calidad de la luz. En fotografía, la gama cromática de una escena puede reproducirse, pero también alterarse y/o distorsionarse (pensemos que ninguna escena existe en blanco/negro y aun así son habituales en imágenes). En este inciso nos referimos al descripción técnica del color; no obstante las valoraciones sobre este elemento pueden estar también vinculadas al modo arbitrario en el que se ha representado la escena, por lo que también se ha dispuesto el *uso de color como recurso expresivo* en el apartado *enunciación*.

NITIDEZ DE LA IMAGEN (23)

<p>(23) Variable particular. Parámetro técnico relacionado con la claridad de la representación en términos de enfoque, definición de detalles, texturas y precisión en los bordes.</p> <p>Para nuestro método sugerimos valorar la nitidez en un rango de cuatro estados: <i>nitidez deficiente</i> (para imágenes con importantes carencias en la claridad y detalle de la representación que imposibilitan su lectura); <i>poca nitidez</i> (el motivo representado es identificable, pero su representación no es del todo efectiva); <i>nitidez aceptable</i> (la claridad e identificación de detalles es eficiente pero mejorable); e <i>imagen nítida</i> (claridad y nivel de detalles muy conseguidos).</p>	
<p>FORMATO (24)</p>	
<p>(24) Variable particular. Describe la relación de aspecto en el revelado (digital o analógico) de la imagen, a partir de la proporción entre su ancho y altura. Normalmente se expresa como «X:Y» siendo siempre el primer valor aquel que se refiere al ancho y el segundo al largo, lo cual también permite comprender la disposición horizontal o vertical de la fotografía. Los formatos más frecuentes suelen ser: 16:9; 5:4; 7:5, 4:3; 5:3; 3:2 y 1:1.</p>	
<p>SOPORTE (25)</p>	
<p>(25) Variable particular. Material que aloja la fotografía. Puede incluir también referencias sobre la tecnología de impresión si se conoce.</p>	
<p>CÁMARA (26)</p>	
<p>(26) Variable particular. Dispositivo o aparato técnico utilizado para la realización fotográfica. No es un dato que por lo general esté a mano en el análisis de fotografías de prensa, especialmente aquellas publicados en periódicos impresos. Sin embargo, cabe tomar en consideración que algunas modificaciones del color y la nitidez pueden</p>	

estar relacionadas con la marca, gama o modelo de la tecnología empleada.	
OBJETIVO (27)	
<p>(27) Variable particular. Información referida a la óptica empleada para la realización fotográfica, por ejemplo: objetivo estándar, gran angular, teleobjetivo, ojo de pez.</p> <p>Este dato permite justificar aberraciones en la perspectiva a la hora de evaluar el punto de vista físico. Además, determina el tipo de relación que ha establecido el fotógrafo autor con el objeto/sujeto fotografiado en términos de distancia y condicionamiento de la escena a partir de su presencia.</p> <p>Si no está disponible, puede deducirse a partir de la evaluación del ángulo visual que se registra según la óptica, para lo cual Ruiz San Miguel (2002, p.166) aporta los códigos siguientes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Amplio: más de 70 ° (gran angular, ojo de pez). Perspectiva acentuada. Distanciamiento, espectacularización y contextualización. - Normal: 60 ° (objetivos estándares). Perspectiva similar al ojo. Transparencia - Estrecho: menos de 40 ° (Teleobjetivos). Perspectiva achatada. Comprensión, aislamiento, singularización. 	
OTRAS INFORMACIONES	
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL (28)	
<p>(28) Apartado que ordena recursos propios de la enunciación paralingüística que son ajenos al espacio fotográfico <i>per se</i>, y aun así condicionan la lectura del contenido visual. La aparición física y conjunta de la foto junto a estos elementos establece una alianza de mutua complementación que consolida el discurso fotoperiodístico a partir de un mensaje íntegro, connotado, contextualizado y editorialmente perfilado.</p>	
TITULAR (29)	
<p>(29) Variable particular. En materia periodística, un titular o título puede entenderse</p>	

como el nombre que ha sido asignado a un trabajo para identificarlo. Si bien en algunos entornos (galerías, certámenes, concursos) podemos ver fotos con un título o nombre propio, en la producción periodística es muy raro encontrar ese caso. Así, advertimos que nuestro inciso TITULAR hace referencia a la palabra, sintagma nominal u oración que nombra a la unidad discursiva constituida por la(s) foto(s) y sus textos anexos.

PIE DE FOTO (30)

(30) Variable particular. Generalmente ubicado bajo el borde inferior de la instantánea, el pie de foto o leyenda es uno de los textos anexos que integran la unidad discursiva, quizás el más relevante, cuya función es aportar al lector información específica y contextual sobre la escena representada. En buena praxis, un pie de foto no debe ser descriptivo, puesto que el sujeto/objeto ya ha sido representado a nivel gráfico; en su lugar ha de entenderse como un recurso útil para aportar informaciones adicionales sobre el hecho que por su naturaleza escapan de la capacidad representativa de la foto.

Esa función eminentemente connotativa ubica a la leyenda en una posición de especial interés para el análisis del sentido fotográfico, ya que si bien concreta la comprensión del acontecimiento representado, también tiene todo el potencial para distorsionar y manipular la lectura del texto visual. Tanta relevancia adquiere el pie de foto junto a la imagen que la presentación simultánea de sendos componentes constituye la unidad discursiva básica del lenguaje fotoperiodístico.

DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA (31)

(31) Variable particular relacionada con la maquetación, que implica la valoración del tamaño de la imagen en proporción con respecto a la plana (plana completa, media plana, 20% etc.) y el lugar en el que se ha ubicado (mitad superior, mitad inferior, cuarto superior derecho, esquina inferior izquierda, etc.) De ambos elementos puede interpretarse la prominencia que se ha dado al contenido en uso del diseño editorial como herramienta, valoración que corresponde al analista.

TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA (32)

(32) Variable particular. La unidad discursiva en materia fotoperiodística hace referencia al texto global presentado bajo un mismo título cuya composición integra una o varias fotografías y sus respectivos textos anexos en la reconstrucción del hecho o fenómeno.

Según su tipología, estas unidades pueden ser básicas, cuando la propuesta está constituida por una sola imagen y sus textos anexos; o múltiples, cuando el suceso es presentado a partir de un conjunto de fotos y textos interrelacionados que expande las potencialidades infocomunicativas de la representación.

En cuanto a la clasificación genérica, también podemos tomar en cuenta la cantidad de fotos que componen la unidad; por ejemplo, las unidades básicas por lo general son empleadas en la construcción de fotonoticias. Sin embargo, también podemos encontrar fotonoticias plurifotográficas, que junto al fotorreportaje o el ensayo constituyen unidades múltiples. Por tanto, la tipología es apenas uno de los criterios a evaluar para determinar el género, lo cual demanda entrenamiento y estudio de la teoría fotoperiodística por parte del analista.

Entender la tipología y género de la unidad permite identificar los vectores connotativos que inciden en la significación global del discurso, en tanto una imagen no solo puede estar condicionada por sus textos anexos, sino también por la presencia de otras imágenes que se le interrelacionan para proponer, en conjunto, un marco de lectura extendido.

OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS (33)

(33) Variable particular para la anotación de otras unidades discursivas fotoperiodísticas que podrían haber sido publicadas en el mismo número del periódico y que de algún modo extienden el marco de referencia para la lectura del texto visual.

CUALIDADES DE LO REPRESENTADO (34)

(34) Segundo nivel del análisis material, que ordena elementos propios y estructurales que existen en la escena, sin pretender excluir la idea de que su representación está

siempre determinada por el lenguaje fotográfico y su expresión compositiva.

Cualquier instantánea aporta al mundo una visión que, si bien está determina a nivel indicial por la apariencia única de su referente, también alberga de forma simultánea obligaciones de carácter foto-estético que redimensionan el espacio tal cual lo percibimos en uso de cinco sentidos. Existe en fotografía la incapacidad de separar de forma inequívoca por un lado, aquello que atañe exclusivamente al objeto/sujeto representado, y por otro, lo que es inherente a la representación. Ambas dimensiones se funden y solapan constantemente acentuando la ausencia de frontera entre forma y contenido, en tanto funcionan como un *continuum*.

DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO (35)

(35) Variable particular. Ejercicio de lectura fotográfica y traducción de su contenido al lenguaje oral/escrito. Aunque la descripción como proceso puede considerarse menos subjetiva que la interpretación, no dejan de aflorar aquí valoraciones que parten de las percepciones y capacidades individuales del analista. Habiendo pasado ya por la revisión del contexto y el espacio de expresión editorial que complementan al signo, la descripción del motivo bien puede ordenarse a partir de las seis preguntas tradicionales que siempre intenta responder un discurso periodístico amén de su tipología o género: *qué, quién, cómo, dónde, cuándo y por qué*.

MORFOLOGÍAS RELEVANTES (36)

(36) Variable particular relacionada con la identificación de puntos, líneas, formas (anatómicas y/o naturales,) así como figuras geométricas que constituyen el contenido de la representación. Cada uno de estos elementos, amén de su función estructural, pueden también ser utilizados a nivel compositivo para potenciar significaciones en tanto sus valores de actividad plástica son variables y dependen tanto del contexto como de la interacción entre los propios elementos. En cualquier caso, corresponde al analista identificar y asignarle otras cualidades enunciativas que excedan la de estructuración.

PLANO(S)-ESPACIO (37)

(37) Variable particular. Elemento de naturaleza estructural, que determina disecciones en la bidimensionalidad del espacio a partir de valoraciones proyectivas sobre la profundidad del campo según las proporciones de formas y figuras superpuestas que permiten ubicarlas y agruparlas a distintas distancias del punto de captura, configurándose el efecto de falsa tridimensional.

FUENTE DE LUZ (38)

(38) Variable particular. Objeto que emite luz visible por los órganos de la visión y perceptible por los aparatos y sensores fotosensibles. Se trata de un elemento medular de la fotografía que determinada prácticamente casi todos los parámetros técnicos (Sensibilidad del sensor ISO, apertura del diafragma, velocidad de obturación, balance de blancos, etc.)

Según su fuente, la luz puede ser natural (Fundamentalmente luz solar, empleada en fotografía de exteriores); artificial (focos de iluminación continua); o estroboscópica (también de tipo artificial, pero con la particularidad de emitir luz en destellos breves, como el flash).

TEXTURA (39)

(39) Variable particular. En sentido global, la textura puede definirse como la estructura superficial de un material percibido desde el sentido táctil. Particularmente en materia fotográfica el término refiere una característica visual cuyo resultado óptico es capaz de suscitar, a la vez, la experiencia del contacto físico.

Así, este inciso evalúa la representación efectiva de los detalles visuales que consiguen describir también cómo se siente algo, a partir de imágenes muy detalladas y nítidas donde un ángulo de luz determinado y sus sombras derivadas revelan apariencias físicas texturizadas. Se trata de un elemento clave para el realismo fotográfico, la generación de efectos tridimensionales, y la distinción de planos.

ENTORNO MATERIAL (40)

<p>(40) Variable particular. Conjunto de circunstancias físicas que rodean al objeto/sujeto representado o que constituyen, en sí mismas, el motivo fotográfico. Su reconstrucción está íntimamente relacionada con la óptica elegida y con la apertura del diafragma que determina la profundidad de campo.</p> <p>En esta ruta metodológica su evaluación se ha desplegado a partir de seis criterios emparejados: abierto/cerrado; interior/exterior y profundo/plano. La identificación de los valores pertinentes por exclusión mutua con su par permite caracterizar la representación del espacio físico donde se ubican los elementos plásticos, así como realizar las valoraciones interpretativas consecuentes sobre el efecto de las características determinadas.</p>	
<p>CAMPO / FUERA DE CAMPO (41)</p>	
<p>(41) Variable particular. La realización de toda imagen fotográfica supone una operación de recorte dada la necesaria elección de un espacio que se muestra y la consecuente acción supresiva. En estas representaciones siempre segmentadas juegan un papel determinante reglas de naturaleza perceptiva como la ley de cerramiento visual y la de continuidad, que a grandes rasgos explican cómo el cerebro completa formas o continúa patrones fuera del campo fotográfico una vez ha sido interrumpida su representación.</p> <p>Otro elemento que acentúa la existencia de un espacio excluido son las interacciones que establecen algunos elementos constitutivos de la foto que no necesariamente han de suscribirse al interior del marco, sino también pueden evocar sinergias hacia afuera, estableciéndose una relación con lo externo que adiciona capas de lectura al mensaje fotográfico, aunque no siempre son evidentes o legibles.</p>	
<p>OTROS</p>	
<p>CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN (42)</p>	
<p>(42) Tercer nivel del análisis material, que ordena elementos propios del lenguaje</p>	

fotográfico para diseccionar la forma en la que se han representado los objetos/sujetos comprendidos en la imagen (Composición); los recursos expresivos empleados por el autor en la elaboración del discurso (Enunciación); así como las deficiencias detectables en el relato con respecto al «deber ser» de la fotografía de prensa (Eticidad).

COMPOSICIÓN (43)

(43) Apartado para el análisis de variables que describen cómo se disponen, relacionan y combinan las partes principales y secundarias que estructuran «lo representado» estableciéndose una sintaxis de lectura apreciativa y subjetiva.

ESCALA (44)

(44) Variable particularidad. También conocido como valor de plano, el concepto de escala hace referencia a la proporción o relación escalar entre el motivo fotografiado y el encuadre. Si bien podemos determinar ciertos valores a partir de objetos inanimados como el plano general en un paisaje, o el plano detalle de naturaleza, la unidad de medida empleada por regla general en la evaluación de la escala y que amplía su diapasón de posibilidades es la figura humana.

Así, podemos distinguir en orden reductivo al gran plano general o panorámica, plano general, plano entero, plano americano, plano medio, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle. Como se ve, estos valores aluden a la sección corporal representada como elemento organizador y permiten esbozar una idea sobre el alcance espacial de la imagen. Algunos autores también asignan cualidades enunciativas a cada valor, lo cual corresponde al analista comprender y evaluar en cada caso.

PUNTO DE VISTA FÍSICO (45)

(45) Variable particular. La descripción del punto de vista físico consiste en la evaluación de dos parámetros correlacionados mediante los cuales puede determinarse desde dónde ha sido realizada la fotografía: el ángulo de captura y la perspectiva.

El primer elemento refiere la posición del dispositivo con respecto al motivo. Según la

angulación de la toma el punto de vista físico puede considerarse normal (a nivel con el horizonte), picado (sobre el horizonte en ángulo oblicuo hacia la escena), contrapicado (bajo horizonte, oblicuidad inferior), cenital (vista orientada al suelo con eje óptico perpendicular a este) y nadir (opuesto al cenital). Desde el punto de vista discursivo la utilización de uno u otro ángulo puede tener implicaciones o valores expresivos que corresponde al analista evaluar.

También en dependencia del ángulo, el análisis de la perspectiva procura describir las aparentes deformaciones físicas, distorsión de volúmenes y gradientes de tamaño que adquieren los objetos y espacios según la posición desde la que son fotografiados.

Cabe tomar en consideración que otro factor que distorsiona la perspectiva, y en consecuencia el punto de vista físico es la aberración propia de ciertos objetivos que determina una apariencia particular de la escena, ajena a su naturaleza estructural.

RITMO (46)

(46) Variable particular. Sensación de lectura continua o flujo de movimiento que produce la repetición de elementos visuales similares en colocaciones compositivas que determinan un patrón específico.

Según el orden de la secuencia, el ritmo visual puede ser por simetría bilateral (las formas se reflejan a ambos lados de un eje imaginario) o radial (repetición circular y simétrica de un motivo); por repetición uniforme (el objeto/sujeto se repite indefinidamente en una dirección lineal conservando su tamaño y forma); por progresión (el elemento varía progresivamente su morfología en tendencia decreciente o creciente); por alternabilidad (se emplean dos o más elementos que se alternan en el mismo orden y dirección); por quiebre o quebrado (las formas se repiten en un patrón zigzagueante de líneas quebradas); o ritmo libre (la secuencia no responde a ninguno de los órdenes descritos, pero aun así es detectable la presencia de un patrón que rige la lectura visual).

TENSIÓN (47)

(47) Variable particular. Sensación de atracción o incomodidad que transmiten ciertos elementos de una imagen cuando están dispuestos en la escena de forma que interfieren con el ritmo y con reglas de naturaleza perceptiva (interrupción de patrones morfológicos o cromáticos, por ejemplo); cuando no se corresponde con las leyes que rigen la composición general de imágenes (motivos esquinados o muy próximos a los marcos fotográficos, entre otras posibilidades); o cuando representan una inadecuación de carácter connotativo (icónico o simbólico). Cada una de estas situaciones provoca la imposición del elemento tensor como punto de interés en la escena global.

EQUILIBRIO (48)

(48) Variable particular. El equilibrio puede definirse como la sensación de agrado, estabilidad, coherencia y adecuación perceptiva que presenta una imagen cuando sus elementos constitutivos se encuentran colocados y distribuidos de forma armónica dentro de la composición fotográfica. En ese sentido, valorar la armonía distributiva nos dirige hacia a una reflexión sobre el peso visual, concepto que alude a la intensidad o prominencia con la que un motivo atrae la vista en comparación con otros elementos según su tamaño, color, valor tensor, etc. Cuanto mayor sea la atención óptica mayor es el peso visual del motivo, cuya ubicación en el plano y la presencia o no de contrapesos puede determinar el valor equilibrado o desbalanceado de la foto. Por tanto, de forma global, el concepto de equilibrio describe el efecto producido por la interacción e interrelación de los elementos constitutivos de la escena a partir de sus pesos visuales y ubicaciones compositivas.

Según estos criterios, la teoría fotográfica suele referir tres expresiones fundamentales: Equilibrio estático, equilibrio dinámico, y desequilibrio. El primero suele percibirse en fotos simétricas y/o compuestas a partir del principio de centralidad; el dinamismo emerge cuando existe interacción entre elementos de distintos pesos visuales contrapesados a partir de su ubicación en el plano conservándose un efecto global balanceado; y el desequilibrio resulta de una composición inestable originada por una atracción visual descentrada sin contrarrestos o insuficientemente compensada.

LEY DE TERCIOS (49)

<p>(49) Variable particular. Regla básica de carácter compositivo que algunos autores relacionan con la proporción áurea y que guía la colocación de los motivos fotográficos a partir de las líneas divisoras de los tercios verticales, horizontales y sus cuatro puntos de intersección donde se ubican las zonas de atención más poderosas.</p> <p>Como estrategia compositiva sirve también de base a otras reglas como la ley del horizonte (que sugiere colocar el horizonte paisajístico sobre alguna de las dos líneas de tercios horizontales según se quiera priorizar suelo o cielo) o la ley de la mirada (que proponer dejar un espacio de 2 tercios a la dirección en la que el motivo fotográfico observe).</p>	
OTROS	
ENUNCIACIÓN (50)	
<p>(50) Apartado destinado a los recursos expresivos empleados por el autor en la elaboración de un texto visual que puede manifestar su postura o punto de vista sobre el objeto/sujeto/suceso fotografiado. En sentido global, el análisis de las cuestiones aquí ordenadas contribuye a la identificación de una intención discursiva y/o ideológica expresa en códigos visuales.</p>	
USO DE LA ILUMINACIÓN (51)	
<p>(51) Variable particular. Aunque no se trate de la experiencia diaria, el trabajo fotoperiodístico en ocasiones conduce a la realización de fotografías, particularmente retratos, donde es admisible preparar la escena. Varias han sido las personalidades del mundo político, intelectual, científico, artístico, deportivo etc. representados en ambientes controlados por fotorreporteros en funciones para entrevistas o portadas.</p> <p>En estos casos, uno de los primeros elementos que se evalúa es el uso de la iluminación a partir de esquemas preestablecidos que determinan la orientación de la(s) fuente(s) de luz con respecto al motivo fotográfico. El esquema frontal, contraluz, cenital o la</p>	

técnica de Rembrandt son solo algunas tipologías.

No son pocas las referencias teóricas que han estudiado los efectos perceptivos que puede conseguirse como resultado de una iluminación intencionada. La luz rasante, por ejemplo, destaca volúmenes, efectos tridimensionales, y texturas. El esquema mariposa suele favorecer al sujeto resaltando rasgos físicos apreciados por el estándar de belleza occidental como los pómulos. La iluminación nadir otorga un aspecto negativo, mentalmente asociado con el terror, mientras la técnica de luz a doble borde acentúa rasgos de severidad y dureza. Evidentemente los tipos de esquemas y sus denominaciones pueden variar en función del manual o bibliografía que se consulte. En cualquier caso el objetivo de este inciso es determinar si ha habido un uso controlado de la iluminación y qué efecto enunciativo se provoca.

En este apartado también corresponde evaluar la diferencia de intensidad lumínica en la gama cromática de la imagen, es decir, su contraste. Este elemento puede categorizarse en tres códigos fundamentales: alto (escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces); bajo (predominio de matices medio y pérdidas en las luces y sombras) y matizado (gama tonal completa)

USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO (52)

(52) Variable particular relacionada con el uso intencionado del color en las fotografías para reforzar sensaciones o ideas, así como su contraste.

Uno de los elementos reguladores del color está relacionado con la iluminación, particularmente con la temperatura de color de la fuente. Cuanto menor sea el valor en Kelvin (K) más amarilla será la fotografía, y por el contrario, cuanto más alta sea la temperatura cromática más azulado será el efecto lumínico. Estas dominantes bien se pueden corregir a partir de técnicas de laboratorio o softwares de edición, pero también pueden generarse, entre otras muchas posibilidades que la posproducción otorga para trabajar el color de forma global o selectiva.

En ese sentido, el color ofrece un amplio espectro de contribuciones discursivas que pueden desplegarse desde significaciones térmicas hasta otras de carácter simbólico

<p>que corresponde al analista identificar y valorar.</p> <p>No puede dejar de mencionarse las fotografías en blanco y negro, tan extendidas en la actualidad que ya no aluden exclusivamente a un tiempo tecnológico donde no era posible registrar la variedad cromática, sino que se han convertido en un recurso de fuerte expresividad que también puede interpretarse en función de las intenciones autorales.</p>	
<p>INSTANTANEIDAD (53)</p>	
<p>(53) Variable particular que alude, no a la rapidez con la que ha sido capturado un instante, sino a la relevancia discursiva y contextual del instante capturado.</p> <p>A este criterio se refería Cartier Bresson con su «instante decisivo», referido a la importancia del momento de la captura fotográfica (...) lo cual “implica una actitud, predisposición y preparación por parte del fotógrafo” (Marzal Felici, 2013, p.20).</p>	
<p>DURACIÓN (54)</p>	
<p>(54) Variable particular. El concepto de duración está muy relacionado con el parámetro técnico velocidad de obturación, usualmente regulado para exposiciones muy cortas donde se consigue congelar la escena en sus dimensiones espaciales y temporales, lo cual es en sí mismo el resultado de una intención discursiva. Sin embargo, la prolongación de esa velocidad, cuando no se trata de un fallo técnico, también puede responder a fines enunciativos que se vinculan con la representación de una temporalidad extendida más allá de las fracciones habituales y puede tener una relevancia significativa que ha de analizarse e interpretarse de forma casuística en el relato fotográfico.</p>	
<p>SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD (55)</p>	
<p>(55) Variable particular. En sentido general, una secuencia narrativa es aquella que relata un suceso en distintas fases de su existencia. Particularmente referido al campo</p>	

fotográfico, el concepto alude a la concatenación de fotogramas, bien por sucesión (serie de fotos) o por yuxtaposición (exposiciones largas o múltiples) que persiguen y consiguen establecer una secuencia narrativa donde, más que el instante particular representado, trasciende el lapso temporal que determinó la forma y el contenido del producto global.

ACTITUD DE LOS PERSONAJES (56)

(56) Variable particular. Existe un ritual interactivo codificado según convenciones sociales que se expresen a nivel corporal en forma de posturas y gestos. Estas expresiones constituyen la manifestación física representable del concepto «actitud», y a la vez un recurso expresivo para la caracterización de los personajes, de la acción que realizan, o del hecho que los circunda. De tal modo, la lectura de esas expresiones y la reflexión sobre el por qué un personaje puede haber sido representado de una u otra forma, constituye una parte del camino necesario para desentrañar los objetivos enunciativos de un texto visual.

MIRADAS DE LOS PERSONAJES (57)

(57) Variable particular estrechamente relacionada con la actitud de los personajes, que pone el foco de atención en la dirección de la(s) mirada(s) y los flujos de atención, relación e interacción que se establecen no solo al interior de la escena, sino también hacia fuera del campo fotográfico o de manera directa con el lector de la imagen (cuando se mira a cámara). Útil para este inciso tomar en consideración la ley de la mirada y sus efectos.

ALUSIVIDAD (58)

(58) Variable particular para la exploración de referencias, recreaciones o reproducciones que puedan identificarse en el texto fotográfico a otras obras, no solo circunscritas a las manifestaciones visuales, sino también a áreas de influencia cultural como la religión, la literatura o la historia.

The image, like any sign, is a repeatable mark that even at its most indexical remains detachable and reproducible and thus can never be definitively “enclosed” within a context. For photographs, we can point to a distinct moment of social encounter when a shutter is closed; but, as Ariella Azoulay argues, this “event of photography” is only a setting in motion and to the extent that any photograph recalls previous similar or related images, the photograph is always already part of an ongoing, dialogic conversation among images. [La imagen, como cualquier signo, es una marca repetible que incluso en su forma más indicial sigue siendo separable y reproducible y, por lo tanto, nunca puede "encerrarse" definitivamente dentro de un contexto. En el caso de las fotografías, podemos señalar un momento distinto de encuentro social cuando se cierra una contraventana; pero, como sostiene Ariella Azoulay, este “evento de la fotografía” es sólo una puesta en movimiento y en la medida en que cualquier fotografía recuerda imágenes anteriores similares o relacionadas, la fotografía siempre es parte de una conversación dialógica en curso entre imágenes] (Strassler, 2020, p.47).

CALIFICADORES (59)

(59) Variable particular. Cada uno de los elementos que hemos revisado, especialmente en el apartado enunciativo, constituyen modos de valoración o atribución de cualidades que asume la instancia enunciativa con respecto al motivo fotográfico. Sin embargo, resulta imposible normalizar todas las formas y expresiones que puede adoptar el ejercicio calificativo, con lo cual estimamos pertinente un inciso que estimule la búsqueda de otros modo de construir el punto de vista discursivo e ideológico por parte del autor de la foto.

ETICIDAD (60)

(60) Apartado para el análisis de la «pureza indicial» y la «objetividad» como utopías paradigmáticas de la realización fotoperiodística. Los ítems aquí relacionados se derivan de las concepciones deontológicas y éticas que regulan, en líneas generales, el trabajo fotográfico para la prensa así como validan la utilidad y eficiencia del discurso

fotográfico con propósitos periodísticos.

PUESTA EN ESCENA (61)

(61) Variable particular. Particularmente en materia periodística, el dispositivo fotográfico ha de ser siempre visto como una herramienta diseñada para producir, entre otros efectos, la ilusión de realidad. Sin embargo, una fotografía jamás podrá dissociarse de la acción ejecutiva que la connota y perfila, según la intención e ideología que le sirve de base y sustento.

Amén de esta condición *sine qua non*, determinados postulados deontológicos rigen el trabajo de campo a fin de garantizar un tratamiento ético de la información; y en ese sentido, una de las premisas fundamentales de la práctica documental, es evitar las contribuciones directas, alteraciones deliberadas, o situaciones posadas.

En este sentido, el concepto de puesta en escena valora la presencia o no de indicios o vestigios que puedan alterar al analista sobre la intervención del autor en la construcción de la escena.

ARTIFICIOSIDAD (62)

(62) Variable particular relacionada con el exceso de recursos técnicos, compositivos y/o expresivos que alejan a la representación de su condición de huella realista y realzan su potencial plástico como resultado de la construcción mediadora de un ente enunciativo.

MANIPULACIÓN DEL REVELADO (63)

(63) Variable particular. Otro elemento que debe ser igualmente analizado en pos de una reflexión completa sobre deontología y eticidad en el universo de la imagen periodística es el proceso de revelado, instancia donde se transfieren los datos capturados por la superficie fotosensible del dispositivo a un soporte cualquiera, usualmente papel o algún formato digital para la visualización de imágenes.

Esta fase es particularmente susceptible a la manipulación del contenido mediante técnicas de edición, tanto analógicas como informáticas, que permiten distorsionar la huella fotográfica con adiciones, sustracciones, duplicados, montajes, alteraciones de color, la forma, el encuadre, etc. Este inciso prevé la inspección de las fotografías analizadas para detectar los indicios de manipulación en las fase postproductiva.

OTROS

INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO (64)

(64) Interpretación particular. Último nivel del método destinado a la valoración crítica de las imágenes a partir de la marcas textuales revisadas, y tomando también en consideración los resultados paralelos obtenidos en el análisis del par situacional. La polisemia propia de las fotos convierte a esta fase final en un proceso de carácter subjetivo con resultados siempre discutibles, donde se intenta asignar un significado global al texto fotográfico a partir de los procedimientos de lectura, descripción, valoración, análisis y comparación que se han asumido paulatinamente en cada nivel descrito a lo largo de la ruta metodológica. Evidentemente no todas las marcas tienen un impacto en la significación del texto visual, con lo cual, también corresponde al analista la depuración y selección última de las variables relevantes en la elaboración y exposición de conclusiones.

3.2. Resultados globales de la implementación. Análisis del discurso visual de los periódicos cubanos *Diario de la Marina* y *Revolución* entre enero de 1959 y mayo de 1960

Luego de proponer y definir nuestra ruta metodológica para el análisis del sentido fotoperiodístico, fueron realizados los análisis de cada par situacional (Consultar Anexo 5. *Archivo de referencia*).

En el proceso, pudo identificarse que algunos incisos aportan datos casuísticos relacionados con las particularidades del relato en cuestión; sin embargo, otros elementos pueden cuantificarse, se correlacionan, coocurren, supeditan y/o establecen tendencias. Estudiar tales patrones nos permitió esbozar una panorámica global del discurso visual periodístico entre enero 1959 y mayo de 1960 según los periódicos *Diario de la Marina* y *Revolución*, a partir de una caracterización comparada que combinó elementos tanto cualitativos como cuantitativos para la exposición y visualización de los datos obtenidos.

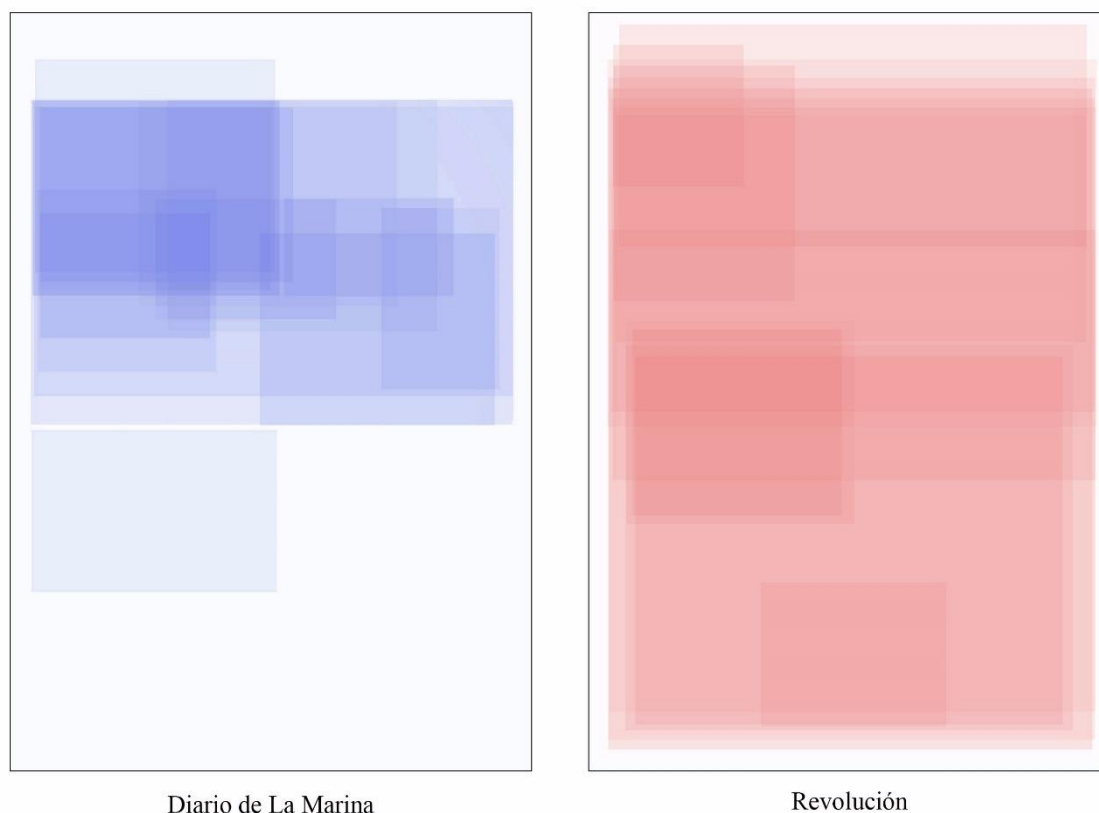
Comenzando por la procedencia de las imágenes, el 40 por ciento representa comparaciones directas entre las portadas de ambos diarios (Situaciones No. 2, 9, 10, 11, 12, 14). Por su parte, otro 40 por ciento de la muestra está constituida por pares comparativos entre la imagen en portada de *Revolución* y una fotografía en primera plana de la sección ilustrada del *Diario de La Marina*, portada del suplemento rotograbado (Situaciones No. 1, 3, 4, 5, 6, 7). Con menos incidencia, también encontramos casos donde la fotografía de interés no ha sido cabecera en alguno de los dos periódicos (Situación No. 8, 13, 15).

En este sentido puede decirse que, con cierta habitualidad, los estudios sobre fotografía de prensa apuntan a la portada como mecanismo preestablecido para identificar acontecimientos trascendentes. “No resulta muy difícil entender la importancia que esta página tiene en el conjunto del diario. El consenso entre los diversos autores que han escrito en torno a ella es absoluto, se trata del escaparate del periódico, tanto a nivel editorial como comercial” (Ruiz San Miguel, 2002, p.208).

Sin embargo, nuestra tesis partió de una estrategia distinta, en tanto su muestra está constituida por una selección de hechos realizada por expertos de la academia cubana, cuyo criterio de ordenamiento fue la relevancia histórica del suceso sin contar con informaciones relativas a su tratamiento fotográfico. Que aun así el 80% de la muestra esté ubicado en primeras planas (incluida la del suplemento rotograbado) corrobora y reafirma la presunción teórica sobre la portada como plataforma editorial que potencia contenidos preeminentes, ya sean de índole textual o gráfico.

Sobre la ubicación y dimensión de las fotos, el siguiente gráfico pone en perspectiva conjunta la utilización del espacio en la plana de cada periódico mediante la superposición de formas semitransparentes que representan el tamaño y posición originales de las fotos analizadas en sus respectivas páginas.

Gráfico 1. Utilización del espacio en la plana. Elaboración Propia. Herramienta Photoshop.



Tal se ve, En ambos casos es coincidente la afluencia en el cuarto superior izquierdo de las cuartillas, posición empleada para destacar contenidos según la lógica de lectura occidental. En nuestra cultura el orden de lectura es el marcado por el vector izquierda a derecha y arriba abajo, por lo cual Arnold (1969) señala que la parte más atractiva se

encuentra en la zona superior izquierda de la página, o lo que él llama *región óptica primaria*.

No obstante, en *Revolución* pueden identificarse casos donde la fotografía ocupa hasta el 95% de la plana con un promedio de utilización de un 45% del espacio; mientras, las fotografías analizadas en el *Diario de la Marina* nunca excedieron la media plana, y el promedio de su tamaño oscila sobre el 20%.

Tabla 7. Ejemplo tomado de la Situación No. 2. Elaboración Propia



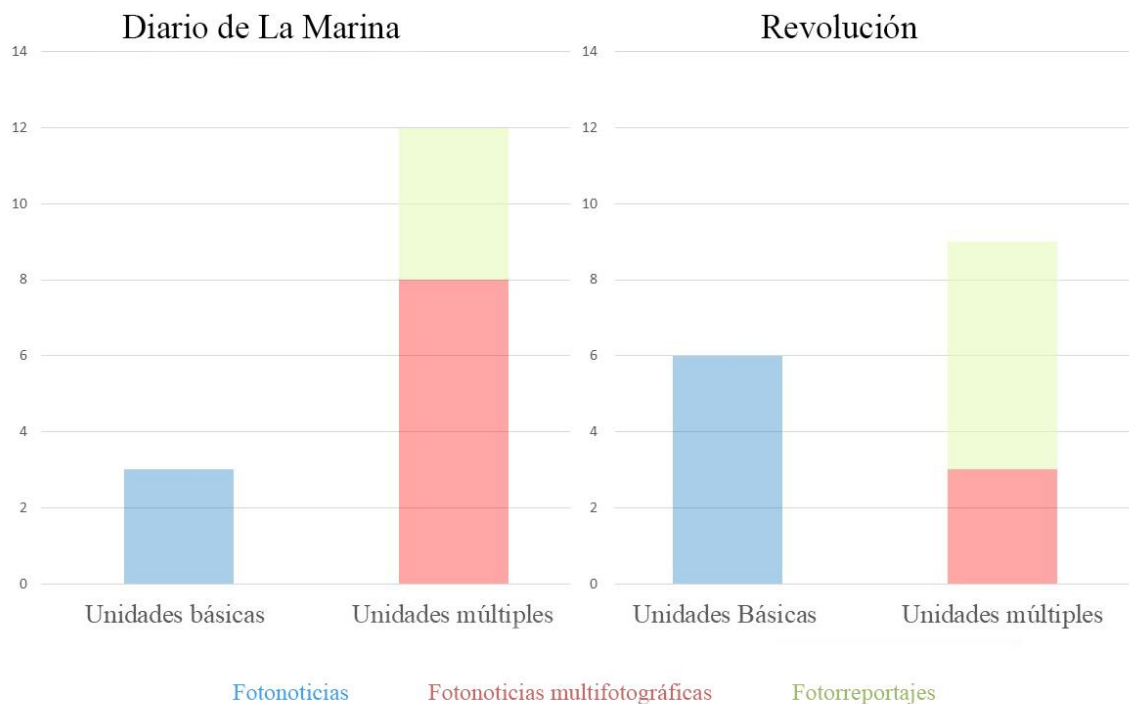
Esa diferencia estaría relacionada con el espacio que aspiraba a ocupar cada medio al interior de una sociedad marcada por fuertes contrastes sociales que también derivaban en distinciones culturales. Según los datos de la Asociación de Pedagogos de Cuba (en Fuente, 2017) cuando triunfa la Revolución en enero de 1959 el 23,59% de la población cubana era analfabeta, prácticamente una de cada cuatro personas. En ese contexto, *Diario de La Marina* reproducía códigos periodísticos norteamericanos y europeos para

una burguesía católica, tradicionalmente escolarizada. *Revolución*, por su parte, había identificado en la prioridad al discurso fotográfico un modo de alcanzar públicos plurales, incluidos aquellos con bajos índices de educación. En consecuencia, son habituales los vastos despliegues fotográficos que ilustraban la épica diaria del gobierno radical, donde el tamaño era sinónimo de trascendencia, alcance popular, credibilidad y exaltación.

Si revisamos los textos anexos, la hipótesis que hemos planteado se confirma. Particularmente sobre los titulares, no se detectaron diferencias cuantitativas trascendentes (promedio de 12 palabras en *Diario de La Marina* y de 10 en *Revolución*). Sin embargo, en los pies de fotos *El Decano de la Prensa en Cuba* emplearía una media de 81 palabras, construcciones textuales asermonadas y gramaticalmente complejas así como una norma lingüística culta. Para quienes alcanzasen esos registros, la leyenda resultaba muy efectiva, al aportar otras informaciones de carácter contextual y noticioso que excedían y complementaban lo representado a nivel fotográfico. Por su parte, *Revolución* renunció 3 veces al empleo de pie de fotos (Situaciones No. 1, 9 y 14) y el promedio de uso lexical era de 17 palabras. Prevalcen en este caso oraciones gramaticales básicas, o incluso sintagmas nominales con lenguaje coloquial/estándar que tienden a la descripción de la foto como estrategia narrativa, lo cual, sin bien se ajusta a su tiempo y público, en sentido teórico puede considerarse una deficiencia al reiterarse en el apartado textual informaciones que ya habrían sido representadas en la gráfica sin nuevas aportaciones.

A fin de continuar analizando los indicios de prioridad al discurso visual que cada medio en cuestión otorgaba respectivamente, el siguiente gráfico permite visualizar los datos obtenidos en referencia a las tipologías y géneros de las unidades discursivas:

Gráfico 2. Tipología y géneros de las unidades discursivas empleadas. Elaboración Propia. Herramienta Excel.



Si bien puede comprobarse que las unidades discursivas múltiples eran más frecuentes en el *Diario de la Marina*, su contraparte revolucionaria no solo publicó mayor cantidad de fotorreportajes, sino que el promedio de imágenes que los constituía también era mayor (13 vs 10). Además, al analizar la presencia de otros elementos editoriales relacionados, pudo comprobarse que en muy pocas ocasiones *Diario de La Marina* dedicó varias unidades discursivas a un único tema dentro del mismo número, y en las 3 ocasiones donde lo hizo (Situación 1, 2 y 11), sería para ampliar en el suplemento rotograbado la información presentada en portada con una foto señuelo. Sin embargo, *Revolución* utilizarían la disección de contenidos en varias unidades independientes un 20% más de veces (Situación 1, 2, 7, 8, 12 y 14), en algunos casos hasta con 4 fotorreportajes distintos sobre el mismo tema (Situación 2 y 12).

Dejando atrás los espacios de expresión editorial y adentrándonos en las imágenes puntualmente analizadas, sobre la representación del motivo fotográfico vemos que en gran medida las descripciones obtenidas a partir del cuestionario guía (qué, quién, cómo, dónde, cuándo y por qué) son bastante similares en aquellas imágenes constitutivas de un mismo par situacional. Tal comportamiento tiene mucho sentido, toda vez que el hecho histórico representado es una de las variables comunes del método, con lo cual es evidente que se repetirán elementos que constituyen la esencia noticiosa del acontecimiento. Sin

embargo, un factor que si manifiesta cambios, y que vale la pena revisar con detenimiento es el «quién», referido al/los protagonista(s) de cada suceso.

Sobre la representación de líderes, Mraz considera que los dirigentes en contextos de revolución social parecen, no sólo haber entendido el poder de la prensa, sino haber tenido una fascinación por retratarse:

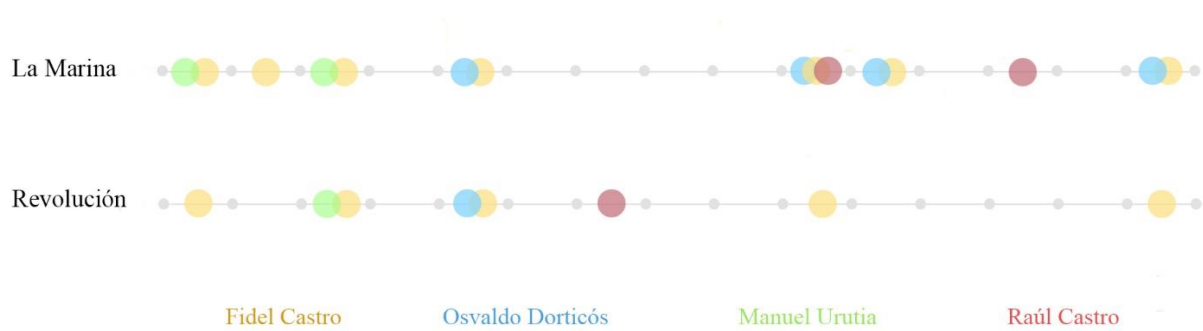
Entendían la necesidad de emplear los medios modernos para promover sus causas y, al mismo tiempo, su amor propio y egolatría les impulsaba a tener a los fotógrafos a la mano, documentando sus hazañas históricas. Por otro lado, los fotógrafos y las fotógrafas con una conciencia política veían la posibilidad de poner su arte al servicio de los principios en los cuales creían, asimismo (...) la polarización de las fuerzas requería que se tomara partido, que se declarara de qué lado se estaba, y a cuál ideas se servían (2010, p. 48).

Acorde con una lógica contextual y periodística, los personajes con mayor frecuencia de representación y sus cargos en el período estudiado son:

- Manuel Urrutia. Presidente de la República de enero a julio de 1959.
- Osvaldo Dorticós. Ministro de Leyes Revolucionarias de enero a julio de 1959 y Presidente de la República de Cuba de julio de 1959 en adelante.
- Fidel Castro. Líder máximo de la revolución cubana y Primer Ministro desde febrero de 1959.
- Raúl Castro. Hermano de Fidel Castro, líder del Movimiento 26 de Julio y máximo jefe militar de la provincia de Oriente. Desde febrero de 1959 , jefe de las Fuerzas de Tierra, Mar y Aire de la República, y a partir de octubre de ese mismo año Ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias.

El siguiente gráfico permiten visualizar la frecuencia de representación de estos individuos en cada órgano, desde una perspectiva que también pone en relieve la cronología y simultaneidad de sus apariciones. Piénsese en el diagrama como una línea temporal con 15 subsegmentos correspondientes a las situaciones analizadas.

Gráfico 3. Frecuencia de representación de líderes. Elaboración Propia. Herramienta Voyant Tools.



Una primera conclusión que podemos deducir de los gráficos es que *La Marina* era más propenso a la representación del «quién» formal de la noticia, generalmente definido en materia periodística por prominencia jerárquica. Sus imágenes solían ser protocolares y noticiosas en un sentido más tradicional, donde los personajes eran representados con las actitudes propias de su función y contexto.

En cambio, pudo constatarse durante el análisis de la muestra que, en algunos casos, *Revolución* desplazó la representación de líderes políticos y sociales, al menos en la foto de apertura de la unidad discursiva, priorizando escenas y personajes comunes con los cuales también podía justificarse una relación informativa con el hecho. Su propuesta estaba más inclinada hacia un fotoperiodismo social, que reflejase la épica diaria de la Revolución no solo a través de sus líderes, sino también de aquellos a los que consideraba sus protegidos. Esta variante era también mucho más expresiva en cuanto al manejo intencionado del lenguaje corporal y facial, lográndose retratos individuales que tenía la capacidad de conmover y representar a gran escala.

Tabla 8. Ejemplo tomado de la Situación No. 11 y extractos del análisis realizado. Elaboración Propia



Fuente: Diario de la Marina, 22 de octubre de 1959. Portada

El Presidente de la República, Doctor Osvaldo Dorticós Torrado (de espaldas a la cámara) en compañía del Primer Ministro Doctor Fidel Castro, y del jefe de la policía Comandante Efigenio Ameijeiras cuando en el hospital de Emergencias se interesaba por el estado de las personas heridas durante el atentado del 21 de octubre de 1959.

Notoria la postura activa de Fidel Castro, y la rigidez con que agarra el brazo a Osvaldo Dorticós.

Sobre esta dupla, cabe señalar que a nivel textual se apunta al presidente Dorticós como protagonista de la escena, sin embargo, evidentemente el relato visual prioriza la imagen de Fidel Castro.



Fuente: Revolución, 22 de octubre de 1959. Página 2

Retrato de Herminia Fernández, víctima del atentado del 21 de octubre de 1959. Primer plano, picado, que en este caso refuerza su fragilidad.

Herminia observa directamente hacia cámara, lo cual conecta a nivel emocional con el lector y exagera el sentimiento de compasión. Se trata de una mirada que, al comprender el contexto, podría describirse como marcada por el trauma de la experiencia.

La selección de una menor de edad como motivo fotográfico bien puede relacionarse con la intención de acentuar el componente emotivo de la foto, que a la vez refuerza la barbarie del atentado y sus perpetradores.

Además, por sobre el daño físico que pudiera presentar esta víctima, el fotógrafo prioriza la representación de secuelas emocionales, que se transmiten en su expresión triste/temerosa, lo cual alude, de cierto modo, a la perpetuidad del daño ocasionado.

También deducido del gráfico No.3, vemos que en *La Marina* prevalecen las escenas de protagonismo compartido (Situaciones 1, 3, 5, 10, 11 y 15), siendo siempre Fidel Castro

el factor común, frecuentemente acompañado por el Presidente de la República que corresponde según la fecha. Para la comprensión de este comportamiento editorial debe recordarse que el liderazgo y apoyo popular del líder rebelde era evidente y su capital político, aún fuera de los marcos institucionales, resultaba incuestionable. En ese contexto, resulta coherente con la línea periodística que defendía el diario sopesar relevancias y roles en la esfera pública, pero también se trataba de una postura estratégica para sus dueños y patrocinadores, toda vez que la figura formal del presidente y el consejo de ministros -como representantes de la constitución vigente, por cierto, favorecedora de las clases económicas dominantes- podía bien constituir una barrera de contención legal para el movimiento revolucionario que vaticinaba profundas transformaciones políticas, sociales y económicas sobre la base de la igualdad y la equidad. Así, con frecuencia el diario lanzaba mensajes de alianza y trabajo conjunto, sin embargo la intención implícita era remarcar la existencia de un gobierno constitucional que también tendría voz y voto en cualquier decisión relacionada con la estabilidad de la isla.

En cambio, *Revolución* priorizaría con amplia diferencia la representación de Fidel Castro en escenas donde el líder constituía el centro de interés exclusivo, síntoma de una tendencia idolátrica que no solo se expresaría a nivel fotográfico, sino también en la revisión cualitativa de los titulares según pudo detectarse con la implementación de la ruta metodológica. En este periódico, más de la mitad de los encabezamientos estudiados (53%) fueron frases textuales de Fidel (Situaciones No. 1, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 13), mientras en *La Marina* esa práctica se identificó en apenas un 13% de los casos (Situaciones No. 9 y 10). Tal característica de *Revolución* se corresponde con su rol de portavoz oficial del sector radical, pero también tiene mucho que ver con la veneración a los figuras rebeldes como línea discursiva prioritaria, particularmente la exaltación a su jefe máximo.

Tabla 9. Ejemplo tomado de la Situación No. 1 y extractos del análisis realizado. Elaboración Propia



Fuente: Diario de la Marina, 9 de enero de 1959. Portada del suplemento rotograbado

La imagen representa a Manuel Urrutia junto a Fidel Castro, saliendo ambos del Palacio Presidencial entre la multitud reunida. Al enfocarnos particularmente en la disposición de Manuel Urrutia y Fidel Castro en la foto, encontramos en un primer plano al presidente, en una zona despejada donde alcanza a verse su rostro, dorso, y manos. Detrás de él, en segundo plano, el líder revolucionario.

El apoyo popular al líder rebelde era evidente, su capital político y liderazgo, incuestionables. En ese contexto, Dario de la Marina publica una imagen que, de cierta forma, conmemora la llegada de Fidel a La Habana, sin dejar de subrayar la relevancia de Urrutia como líder formal del país, estratégico además para las clases económicas en la protección de sus intereses durante el período de transformaciones que se vaticinaba. Así, el mensaje implícito es de alianza, de trabajo conjunto, y en ese sentido resulta bastante curioso las similitudes de la foto analizada con la clásica escena nupcial.



Fuente: Revolución, 9 de enero de 1959. Portada

La fotografía refleja a Fidel Castro, en actitud oratoria, entre una multitud congregada a su alrededor. Casi todos los elementos compositivos que se configuran en la escena realzan la centralidad exclusiva de Fidel.

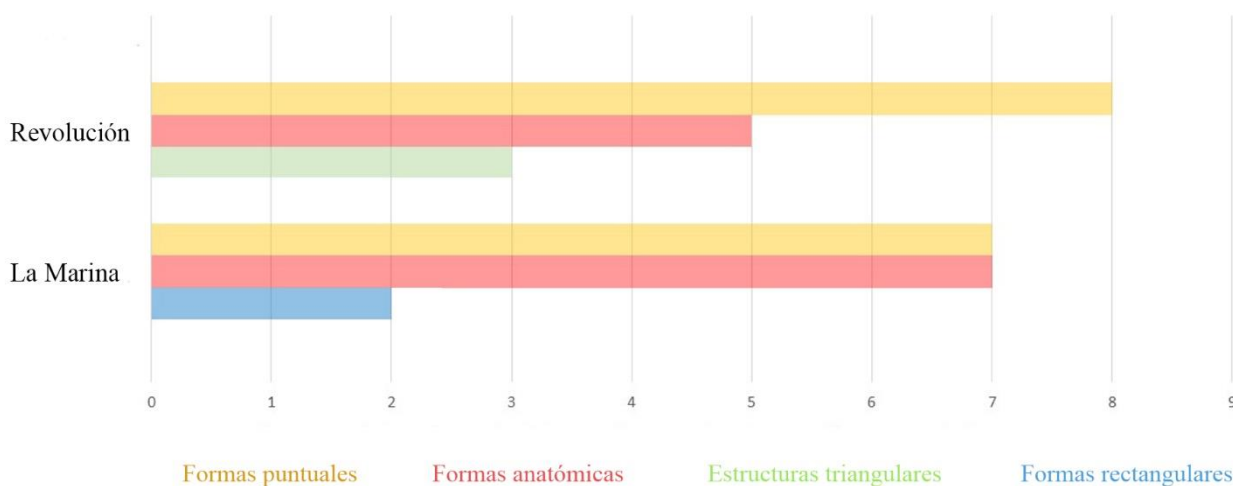
La disposición del público establece un patrón circular que se estrecha de afuera hacia dentro hasta colapsar en su figura, objeto de todas las miradas, elevada sobre la multitud y enmarcada por líneas de tensión. Ninguna otra forma o persona compite con el peso y atención que se le ha otorgado al líder revolucionario. Además, encontramos representado el momento en el que las palomas posaron sobre la tribuna, y una de ellas en el hombro de Fidel. Tal elección está relacionada con el componente simbólico de la paloma blanca como señal de paz.

Otra cuestión que no se ciñe únicamente a las imágenes puntualmente analizadas, pero que también pudo identificarse en los relatos que albergan la foto de muestra fueron las frecuentes menciones fotográficas por parte del *Diario de la Marina* a la Primera Dama y en algunos casos al resto de la familia presidencial (Situación 1, 4, 5 y 10), actitud muy ligada a entornos tradicionales que promueven el matrimonio como ámbito comunitario idóneo en el que debe integrarse un «hombre de bien». También eran comunes las instantáneas donde se les exponía en actividades sociales de la alta burguesía habanera. En cambio, la única mención relacionada con la esfera familiar y privada de los líderes políticos que se detectó en *Revolución* ha sido una imagen publicada el 9 de enero de

1959 en el fotorreportaje *Jamás defraudaremos a nuestro pueblo*, dijo al terminar su discurso, donde se incluyó una foto del hijo menor de Fidel, Fidel Castro Díaz-Balart de apenas 10 años en aquel momento, vistiendo un uniforme verde olivo como el del Movimiento 26 de Julio, lo cual, una vez más, refuerza la intención de establecer la imagen del «rebelde» como nuevo referente socio-generacional.

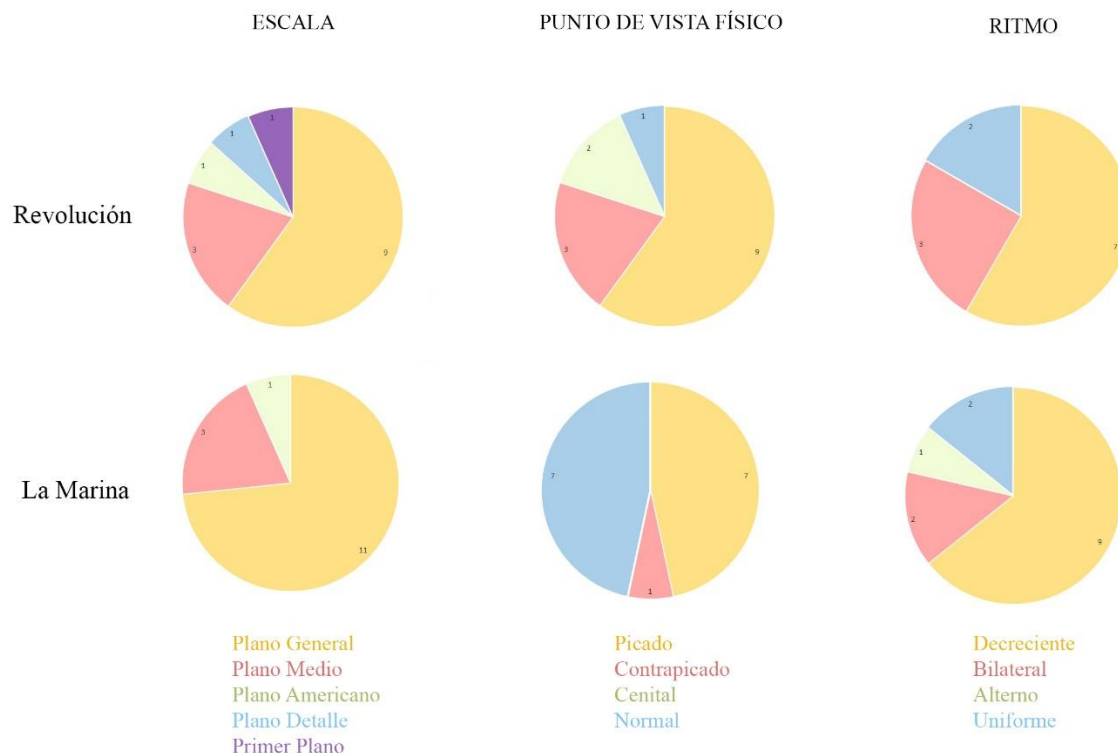
En cualquier caso, y como es normal en la fotografía periodística y documental, en cuanto a las morfologías relevantes encontramos la representación anatómica como una de las tipologías más empleada en toda la muestra, variedad que se identifica en aquellas imágenes donde prima la forma del cuerpo humano ante cualquier otra estructura percibida por insinuación o existencia concreta. El siguiente gráfico permite visualizar las 3 morfologías más frecuentes en cada caso.

Gráfico 4. Morfologías más relevantes. Elaboración Propia. Herramienta Excel.



Como puede apreciarse, el elemento morfológico más identificado en la muestra fueron las formas puntuales, característica que puede presentarse en la fotografía de prensa por la reducción proporcional de las dimensiones humanas con respecto al marco fotográfico en escenas generalmente aéreas o tomadas a cierta altura desde una perspectiva general. Los diagramas de escala, punto de vista físico, y ritmo, resultado de los datos obtenidos, son congruentes con la tendencia morfológica descrita:

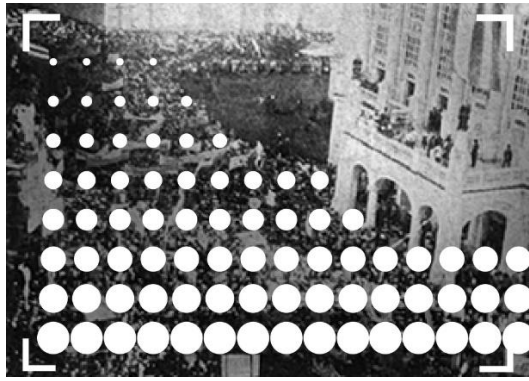
Gráfico 5. Escala, Punto de vista físico y Ritmo. Elaboración Propia. Herramienta Excel.



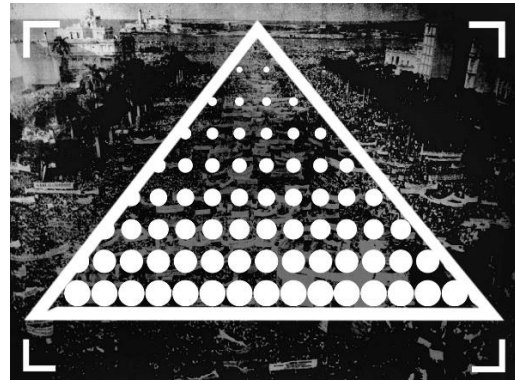
Tal se comprueba, en ambos casos la escala más frecuente por amplia mayoría es el plano General; la angulación más empleada es el picado; y el patrón visual de mayor presencia es el ritmo por progresión decreciente.

Cada uno de los elementos referidos - predominio de formas puntuales, plano general, punto de vista picado, y ritmo decreciente - son características habituales en la representación fotográfica de actos multitudinarios y grandes concentraciones siempre que se pretenda resaltar los niveles de participación. En el análisis derivado de *Revolución* se identificó además a las estructuras triangulares como la tercera morfología más empleada, siendo este el resultado perceptivo de ángulos picados que configuran líneas oblicuas convergentes en un punto de fuga al horizonte, creándose un elemento trigonométrico que exagera la idea de profundidad, y que no pocos autores consideran detonante de una percepción conceptual relacionada con la estabilidad y la firmeza.

Tabla 10. Ejemplo tomado de la Situación No.12. Recursos gráficos añadidos de elaboración propia.



Fuente: *Diario de la Marina*, 27 de octubre de 1959. Portada



Fuente: *Revolución*, 27 de octubre de 1959. Portada

Según el estudio *The Conventionalization of Collective Behaviour in Cuba* (Aguirre, 2003) los líderes del proceso revolucionario cubano comprendieron y aplicaron desde muy pronto mecanismos de psicología social probados en procesos de transición precedentes que constituían instrumentos necesarios para la reconducción del comportamiento social y la instauración apurada por aparente presión popular de nuevos horizontes en la agenda política del país. Así, las actividades masivas formaban parte del acontecer casi diario en los primeros años de la Revolución -y durante décadas posteriores- asumidas como una vía efectiva de propaganda, supuesta reafirmación espontánea y fuente de registros para testimoniar el apoyo a la causa revolucionaria frente a la oposición interna y campañas mediáticas internacionales. Consecuentemente, no es de extrañar que sean los elementos morfológicos y compositivos derivados de fotografiar tales escenarios un factor de coincidencia en la muestra, ya que, independientemente de la línea editorial defendida, esa era la realidad nacional y la apariencia de los sucesos que marcaban el acontecer noticioso.

En este caso, la marca intencional se manifestaba en otra característica de la movilización social como mecanismo de control colectivo para ejercer presión política o la autolegitimación simbólica; se trata de la inexactitud con la que suelen manejarse las cifras de participantes ante la frecuente imposibilidad del conteo efectivo, lo cual da pie en ambos sentidos a un uso propagandístico de los datos que también pudo comprobarse en titulares y pies de fotos de la muestra estudiada.

Igualmente difícil de evaluar a nivel cuantitativo, son los ítems relaciones en el nivel enunciativo de nuestra ruta metodológica. En ese sentido, podemos referir que algunos de los incisos de análisis como el uso expresivo de la iluminación y el color, estuvieron inequívocamente determinados por el contexto tecnológico; por su parte la duración, la instantaneidad y la narratividad se mantuvieron estables y sus resultados no fueron relevantes en esta caso de estudio. Sin embargo, en cuanto al empleo de otros recursos expresivos, una vez más *Diario de la Marina* se presenta comedido y sobrio, mientras *Revolución*, fiel a la fotografía que impulsaba, tendió hacia la grandilocuencia.

En cuanto a la alusividad, por ejemplo, este recurso fue detectado dentro de la muestra un 40% de veces más en el órgano oficial del Movimiento 26 de Julio que en *La Marina*. La prensa rebelde lo emplearía con mayor frecuencia para evocar personajes, documentos y símbolos de la historia nacional que antecedieron al triunfo de 1959 y constituyen precedentes referenciales y justificativos de la gesta libertadora (Situación 3, 4, 6, 9, 10). En otros casos, constituyó una estrategia discursiva más para la glorificación de Fidel Castro, concediéndole a él o a sus acciones enfoques de divinidad. (Situación 1 y 10). Por su parte, el *Diario de la Marina* también emplearía la alusividad en función de sus intereses, particularmente para afianzar la idea de cooperación y alianza de poderes (Situación 1. Ver en tabla No. 8)

Tabla 11. Ejemplo tomado de la Situación No.10. y extractos del análisis realizado. Elaboración Propia.



Fuente: Revolución, 15 de septiembre de 1959. Portada.

Los brazos abiertos y extendidos de Fidel, de frente a sus oyentes transmiten afabilidad. Si tomamos en consideración el contexto, su postura refuerza el mensaje de bienvenida.

No son pocas las imágenes físicas, mentales y literarias que se han apropiado de “los brazos abiertos” como referencia intertextual. Quizás sea la religión y sus artes derivadas donde más se ha reproducido el gesto simbólico. La posición abierta de los brazos de Cristo o las vírgenes a menudo es considerada una conmemoración de su grandeza y misericordia, y también una invitación a encontrar el camino correcto bajo su guía.

Quizás fuese esa prioridad a la épica pomposa que promovía la presan radical lo que también determinó algunas fracturas con las concepciones deontológicas y éticas que regulan, en líneas generales, la eficiencia y validez del trabajo fotográfico con propósitos periodísticos. Sobre este particular, no solo fue *Revolución* mucho más proclive a situaciones que podrían considerarse artificiosas o preparadas, sino que además es el órgano donde se detectó la única manipulación evidente del revelado que consta en la muestra: portada del periódico *Revolución*, día 29 de Junio de 1959 (Situación No.7):

Tabla 12. Ejemplo tomado de la Situación No.7. y extractos del análisis realizado. Elaboración Propia.



Fuente: Revolución, 29 de junio de 1959. Portada

Si miramos con detenimiento, sobre el meridiano horizontal de la foto notaremos un línea impropia de la escena fotografiada, un corte forzado que incluso suprime parcialmente algunos rostros. Tal elemento artificial sugiera que la imagen ha sido manipulada creándose un montaje a partir de 2 fotos.

A partir de ahí, nos referiremos a la imagen como un MONTAJE que reconstruye una escena inspirada en la concentración campesina que tuvo lugar en Pinar del Río el 28 de junio de 1959 en apoyo a la Reforma Agraria, y en saludo al inicio del 1er Fórum Nacional dedicado a la nueva ley.

Si bien es cierto que los debates sobre deontología fotográfica y las normativas que regulan la ética reporteril son temas de relativa actualidad, siempre ha estado claro desde la concepción periodística general a la que se suscribe el fotoperiodismo el rechazo a la deshonestidad y la manipulación consciente. Tal vez nunca pueda asegurarse con exactitud las razones específicas por las que este montaje fue ejecutado y publicado, sin embargo, constituye el epíteto perfecto que engloba varias características habituales del discurso visual de *Revolución*: Prioridad al componente gráfico con imágenes de gran formato y poco complemento textual, escena de carácter épico, testimonios del apoyo y respaldo popular al programa rebelde y su líderes, retratos de pueblo, y sobre todo exaltación a las figuras más representativas de la Revolución, con ciertas notas de idolatría cuando se trataba de Fidel Castro.

En contraparte, hemos revelado un *Diario de La Marina* que rendía tributos a un periodismo tradicional de alto vuelo literario sin renunciar a imágenes perfiladas en función de su público meta y objetivos. Sus fotografías pareciesen construidas desde la observación serena y objetiva, visibilizando también la vorágine propia de un país en revolución desde la aparente imparcialidad; sin embargo, no dejan de ser sagaces reinterpretaciones que afianzan su papel como celador del *status quo* en dos vertientes fundamentales: el orden político-social y la separación económica de clases.

CONCLUSIONES/ CONCLUSIONS

El recorrido emprendido para la realización de esta tesis ha estado constituido por trechos teóricos y prácticos que, en su totalidad, nos permitieron cumplimentar la finalidad principal del estudio: proponer una ruta metodológica para evaluar el sentido construido en discursos fotoperiodísticos, a partir del análisis antro-po-semiótico de las fotografías de prensa publicadas en el *Diario de la Marina y Revolución* desde enero de 1959 a mayo de 1960.

En términos metodológicos, dichos tramos están definidos por los objetivos específicos, cuyo cumplimiento corresponde revisar en este apartado de cierre a fin de evidenciar la relación entre desarrollo de la investigación y resultados.

Como es habitual, el primer objetivo, sistematizar posiciones teóricas y conceptuales asociadas al análisis de la representación fotográfica y sus modos de significación, con particular énfasis en la fotografía de prensa, condujo a la revisión documental en el marco temático de la investigación, definiéndose el estado del arte del objeto de estudio así como sus zonas de desarrollo epistémico y puntos de discusión.

Sentar tales bases facilitó el entendimiento de conceptos generales del campo teórico de la fotografía y el fotoperiodismo, así como formular nociones propias necesarias. Particularmente significativa para el desarrollo de la tesis era la construcción del concepto de discurso visual fotoperiodístico, entendido en este marco como una estructura del lenguaje visual, propia de entornos mediáticos y regulada a nivel deontológico, que se articula a partir de la relación simbiótica y semántica entre la imagen, ciertos textos con los que comparte espacio editorial, y otras unidades de foto-texto con las que puede asociarse mediante los géneros fotoperiodísticos.

La consulta bibliográfica también derivó en la identificación de las fuentes que nutrieron la tesis y constituyen sus pilares fundamentales, como la teoría antropológica *Art Nexus* de Alfred Gell, o el método semiótico *Análisis de la imagen fotográfica* de Marzal Felici. La huella conceptual de estos autores es explícita en la ruta metodológica propuesta, y su combinación determina el enfoque antro-po-semiótico que se declara.

En este sentido, el segundo objetivo específico condujo a la jerarquización, según la teoría de Gell, del entramado productivo que se configura al colocar en la posición de objeto fundamental o índice de relaciones sociales a las fotografías de prensa.

Acorde con este paradigma antropológico, se entiende que una imagen periodística se construye y selecciona a partir de mecanismos de producción y subordinación laboral coherentes que garantizan la idoneidad de la foto como representación discursiva del grupo socio-periodístico emisor. En otras palabras, el discurso fotoperiodístico constituye el índice de las relaciones sociales y la expresión material fundamental del entramado que lo produce, y por tanto hospeda y transacciona hacia el destinatario tanto sugerencias indiciales, icónicas y simbólicas, como proposiciones implícitas e intencionadas de carácter periodístico, editorial e ideológico afines al medio que las publica. Su comportamiento es similar al de las personas en interacción, ya que el propio índice representa el resultado y a la vez el instrumento de la agencia social.

A esa trama productiva de base se le adiciona al índice otras tres figuras fundamentales que describe *Art Nexus*: artista, prototipo y destinatario. En su conjunto, el método que proponemos ordena estos cuatro elementos en un algoritmo ajustable y útil, también para otros casos de estudio, cuya esencia asiste al mapeo de las huellas que las instancias productivas dejan en el signo fotográfico configurando su forma y sentido en una relación dialéctica constante con la época y el seno productivo que les sirve de seno.

Como se ha demostrado, dominar estas tangentes productivas, históricas y contextuales propias de una aproximación antropológica, resultará esencial para cualquier ejercicio analítico que se adentre en la interpretación de discursos fotoperiodísticos. Sin embargo, el acceso a la decodificación material del signo, donde finalmente se expresará el sentido, ha de complementarse desde una perspectiva de naturaleza distinta.

Así, nuestro tercer objetivo específico se encaminó a evaluar la pertinencia del método *Análisis de la Imagen Fotográfica* de Marzal Felici para el caso de fotografías de prensa.

Este enfoque semiótico proporciona un conjunto de procedimientos dirigidos a comprender cómo las fotografías adquieren significado. El método se despliega en cuatro niveles de lectura que van desde la materialidad de la obra hasta dimensiones más abstractas relacionadas con el significado enunciativo del signo. Presentado por Felici

como un método de análisis de aplicación general en el universo fotográfico, fue preciso en este caso implementar adaptaciones que elevaran la efectividad analítica de su propuesta según las peculiaridades del trabajo foto reporterial.

Los cambios efectuados pueden agruparse en 11 adiciones; 14 supresiones; 16 elementos independientes que se fusionaron en 5 categorías, 2 incisos que fueron divididos en respectivos pares, 7 sustituciones y 16 desplazamientos hacia otro nivel distinto al homólogo original. En total, aproximadamente el 85% por ciento de método de Felici fue de alguna forma modificado.

Con todas estas acciones cumplimentadas, y a partir del trabajo sistemático con la muestra, pudo concretarse la proposición de una ruta metodológica para el análisis del sentido fotoperiodístico.

En coherencia con lo revisado, la propuesta está integrada por dos momentos fundamentales que conducen por un lado, a la contextualización antropológica del signo, y por otro a la decodificación semiótica de su estructura. El primero, *comprensión del contexto histórico-productivo*, invita al estudio de la situación geo temporal, el entorno de difusión mediática y el engranaje productivo donde surgieron las imágenes; el segundo, *análisis material*, presenta varios niveles de lectura sobre la representación fotográfica a partir de una caracterización comparada que combina elementos tanto cualitativos como cuantitativos. Entre ambas fases se reparten seis niveles, seis apartados y cincuenta incisos que han de conducir al analista hacia una interpretación global de dos textos fotográficos constitutivos de un par situacional que revela la construcción del sentido en la representación fotográfica.

En su conjunto, la propuesta y sus principios subyacentes trasciende el marco particular de nuestro caso de estudio para convertirse en una herramienta amplia y versátil cuya aplicabilidad se extiende a otros escenarios histórico-mediático-productivos. Así, no solo hayamos enriquecida nuestra comprensión del caso cubano, sino también ofrecemos un marco sólido para la interpretación y análisis del sentido fotoperiodístico en términos generales.

Conclusiones específicas sobre el caso de estudio: *Diario de Marina y Revolución*

Para abordar el caso de estudio particular de nuestra tesis, también se planteó una batería de objetivos específicos destinados a satisfacer el momento 1 de la ruta diseñada, con la necesaria contextualización del periodo comprendido entre enero de 1959 y mayo de 1960 como parte de la revolución social cubana; la caracterización del panorama mediático en ese período con énfasis particular en los periódicos *Diario de la Marina y Revolución*; y la identificación de los principales acontecimientos de relevancia histórica reflejados en ambos diarios en el marco temporal escogido.

El cumplimiento de estos propósitos indujo al paulatino establecimiento de una postura analítica perfilada a partir de la comprensión del espacio geo-temporal y del ecosistema mediático, que a la vez sustentó de forma científica la afiliación ideológica-editorial del *Diario de la Marina* como un grupo periodístico de marcado carácter conservador, burgués, pro colonialista y religioso opuesto a *Revolución*, órgano oficial del Movimiento 26 de Julio de postura radical, revolucionaria, progresista y laica.

Por su parte, la aplicación del momento 2 sumó datos al análisis cuya correlación estableció patrones y tendencias de comportamiento que permitieron satisfacer el último objetivo específico de la tesis: revelar a partir de la ruta metodológica propuesta cómo se expresa el sentido construido en los discursos fotoperiodísticos del *Diario de la Marina y Revolución* entre enero de 1959 y mayo de 1960. Al respecto concluimos:

Los elementos de mayor incidencia en este caso resultaron ser la procedencia de las imágenes; su ubicación y dimensión con respecto a la plana; el titular; la estructura del pie de foto; las tipologías y géneros de las unidades discursivas empleadas; la elección del «quién» en la representación del motivo fotográfico; las morfologías relevantes; la escala; el punto de vista físico; el ritmo; la alusividad; la puesta en escena; la artificiosidad y la manipulación del revelado.

La contextualización de estos ítems y sus valores sustentan la posibilidad de describir a *Revolución* como un periódico proclive a la grandilocuencia fotográfica con acompañamientos textuales en ocasiones descuidados. Procuraba un discurso accesible a todas las clases socio-culturales, incluidas aquellas con índices de educación deficiente, por lo que son habituales extensas coberturas que documentaban la nueva cotidianidad

nacional, donde el tamaño en la plana era sinónimo de trascendencia, alcance popular y credibilidad.

Su propuesta enfatizaba la representación masiva y continua de apoyo al gobierno radical; la exaltación de líderes rebeldes con tendencia a la mitificación idólatra de Fidel Castro; y una inclinación significativa hacia el fotodocumentalismo social con los retratos de pueblo.

La intención de hiperbolizar la realidad nacional en un sentido favorecedor para el movimiento rebelde también determinó, en algunas ocasiones, cierta falta de rigor en el trabajo periodístico que se manifestó en un mayor número de imágenes dentro de la muestra sujetas a polémica por tratarse de escenas potencialmente preparadas, e incluso un ejemplo de manipulación en el proceso de revelado.

Por su parte, *Diario de La Marina* se presentaba desde la supuesta imparcial, con una mirada serena que abogaba por la pluralidad política sin dejar de reconocer el alcance revolucionario en las masas. Sin embargo, nunca descuidó su leitmotiv fundamental: enaltecer al pensamiento burgués de derecha, la moral cristiana y procurar la permanencia del orden socio-económico preexistente en la isla antes de 1959.

Su discurso estaría dirigido fundamentalmente a la burguesía católica habanera, con códigos propios de un prensa hecha por y para sectores sociales pudientes y escolarizados: comprensión tradicional de lo noticioso: mesura en cuenta a sensacionalismos; imágenes escasas y con formato reducido fuera del suplemento gráfico así como densos acompañamientos textuales con registros lingüísticos elevados.

Otro elemento que podría pensarse asociado a la tradicionalidad del diario era el respeto por la jerarquía formal de los protagonistas en el contexto noticioso; característica que determinó la prevalescencia de imágenes donde Fidel Castro, como figura inaplazable del momento histórico, se representaba acompañado por el presidente de la república. Sin embargo, por oposición a su contraparte revolucionaria, esta peculiaridad también manifiesta la intención del periódico de remarcar la existencia de un gobierno constitucionalmente superior al capital político revolucionario.

Como ya hemos referido, estas caracterizaciones parten de los elementos detectados como puntos de cohesión o diferencias fundamentales gracias a la metodología diseñada y su

aplicación en el caso de estudio específico. Sin embargo, otros serán los ítems relevantes en situaciones distintas; o quizás nuevas perspectivas surgirán para perfeccionar la ruta propuesta en el análisis del sentido fotográfico. Si nuestro diseño metodológico deriva en cualquiera de las dos situaciones, también podemos considerar materializada la intención de esta tesis.

The journey undertaken for the completion of this thesis has been composed of theoretical and practical segments that, in their entirety, allowed us to fulfil the main purpose of the study: proposing a methodological approach to assess the constructed meaning in photojournalistic discourses through anthro-semiotic analysis of press photographs published in *Diario de la Marina* and *Revolución* from January 1959 to May 1960.

Methodologically, these segments are defined by specific objectives, the fulfilment of which should be reviewed in this closing section to demonstrate the relationship between the research development and its results.

As is customary, the first objective, to systematize theoretical and conceptual positions associated with the analysis of photographic representation and its modes of signification, with particular emphasis on press photography, led to documentary review within the thematic framework of the research, defining the state of the art of the object of study as well as its areas of epistemic development and points of discussion.

Laying such foundations facilitated the understanding of general concepts in the theoretical field of photography and photojournalism, as well as the formulation of necessary notions. Particularly significant for the development of the thesis was the construction of the concept of photoperiodic visual discourse, understood in this framework as a structure of visual language, specific to media environments and regulated at the deontological level, which is articulated based on the symbiotic and semantic relationship between the image, certain texts sharing editorial space, and other photo-text units with which it can be associated through photojournalistic genres.

The bibliographic consultation also led to the identification of sources that nourished the thesis and constitute its fundamental pillars, such as Alfred Gell's anthropological theory *Art Nexus* or Marzal Felici's semiotic method *Analysis of Photographic Images*. The conceptual imprint of these authors is explicit in the proposed methodological approach, and their combination determines the declared anthropo-semiotic focus.

In this regard, the second specific objective led to the prioritization, according to Gell's theory, of the productive framework that is formed when placing press photographs in the position of the fundamental object or index of social relations.

According to this anthropological paradigm, it is understood that a journalistic image is constructed and selected based on consistent mechanisms of production and labor subordination that guarantee the suitability of the photo as a discursive representation of the socio-journalistic emitting group. In other words, the photojournalistic discourse constitutes the index of social relations and the fundamental material expression of the framework that produces it, and therefore, it hosts and transacts towards the recipient both indexical, iconic, and symbolic suggestions, as well as implicit and intentional journalistic, editorial, and ideological propositions consistent with the medium that publishes them. Its behaviour is similar to that of people in interaction, as the index itself represents the result and at the same time the instrument of social agency.

To this productive framework, *Art Nexus* adds three other fundamental figures: artist, prototype, and recipient. In combination, the method we propose organizes these four elements into an adjustable and useful algorithm, also for other case studies, whose essence assists in mapping the traces that the productive instances leave on the photographic sign, shaping its form and meaning in a constant dialectical relationship with the era and the productive context that serves as its matrix.

As demonstrated, mastering these productive, historical, and contextual aspects inherent to an anthropological approach will be essential for any analytical exercise delving into the interpretation of photojournalistic discourses. However, access to the material decoding of the sign, where the meaning is ultimately expressed, must be complemented from a different perspective.

Thus, our third specific objective aimed to evaluate the relevance of Marzal Felici's method of *Analysis of Photographic Images* for the case of press photographs.

This semiotic approach provides a set of procedures aimed at understanding how photographs acquire meaning. The method unfolds in four levels of reading, ranging from the materiality of the work to more abstract dimensions related to the enunciative meaning of the sign. Presented by Felici as a general-purpose analysis method in the photographic universe, it was necessary in this case to implement adaptations that would enhance the analytical effectiveness of his proposal according to the peculiarities of photojournalistic work.

The changes made can be grouped into 11 additions, 14 deletions, 16 independent elements merged into 5 categories, 2 sub-sections divided into respective pairs, 7 substitutions, and 16 shifts to a different level than the original counterpart. In total, approximately 85% of Felici's method was modified in some way.

With all these actions completed, and based on systematic work with the sample, it was possible to concretize the proposal of a methodological approach for the analysis of photojournalistic meaning.

In line with the above, the proposal consists of two fundamental stages that lead, on the one hand, to the anthropological contextualization of the sign and, on the other hand, to the semiotic decoding of its structure. The first stage, understanding the historical-productive context, invites the study of the geo-temporal situation, the media diffusion environment, and the productive framework in which the images originated. The second stage, material analysis, presents various levels of reading of photographic representation based on a comparative characterization that combines both qualitative and quantitative elements. Between these two phases, six levels, six sections, and fifty sub-sections are distributed, which should lead the analyst to a comprehensive interpretation of two photographic texts constituting a situational pair revealing the construction of meaning in photographic representation.

Overall, the proposal and its underlying principles go beyond the specific framework of our case study to become a broad and versatile tool whose applicability extends to other historical-media-productive scenarios. Thus, we not only have enriched our

understanding of the Cuban case but also provided a solid framework for the interpretation and analysis of photojournalistic meaning in general.

Specific conclusions regarding the particular case: *Diario de Marina and Revolución*

To address the specific case study of our thesis, a set of specific objectives was also proposed to fulfill the first stage of the designed route, with the necessary contextualization of the period from January 1959 to May 1960 as part of the Cuban social revolution; the characterization of the media landscape during that period with a particular focus on the newspapers *Diario de la Marina* and *Revolución*; and the identification of the main historically significant events reflected in both newspapers within the chosen timeframe.

The fulfilment of these purposes gradually led to the establishment of an analytical stance shaped by the understanding of the geo-temporal space and the media ecosystem, which also scientifically supported the ideological-editorial affiliation of *Diario de la Marina* as a journalistic group with a marked conservative, bourgeois, pro-colonialist, and religious character opposed to *Revolución*, the official organ of the July 26th Movement with a radical, revolutionary, progressive, and secular stance.

Furthermore, the application of stage 2 added data to the analysis, the correlation of which established patterns and behavioural trends that allowed for the fulfilment of the thesis's final specific objective: to reveal, through the proposed methodological route, how the constructed meaning is expressed in the photojournalistic discourses of *Diario de la Marina* and *Revolución* between January 1959 and May 1960. In this regard, we conclude:

The most influential elements in this case turned out to be the origin of the images; their placement and size on the page; the headline; the structure of the caption; the typologies and genres of the discursive units used; the choice of "who" in the representation of the photographic subject; relevant morphologies; scale; physical point of view; rhythm; allusiveness; staging; artificiality; and the manipulation of the development process.

The contextualization of these items and their values support the description of *Revolución* as a newspaper prone to photographic grandiosity with occasionally neglected textual accompaniments. It aimed to present a discourse accessible to all socio-cultural classes, including those with low levels of education, hence the extensive coverage documenting the new national daily life, where the size on the page signified significance, popular reach, and credibility.

Its proposal emphasized the mass and continuous representation of support for the radical government, the exaltation of rebel leaders with a tendency toward idolizing Fidel Castro, and a significant inclination toward social photo-documentary with portraits of the people.

The intention to exaggerate the national reality in a favourable sense for the rebel movement also led, on some occasions, to a certain lack of rigor in journalistic work, resulting in a higher number of images in the sample subject to controversy due to potentially staged scenes, and even an example of manipulation in the development process.

On the other hand, *Diario de La Marina* presented itself as impartial, advocating political plurality while acknowledging the revolutionary impact on the masses. However, it never lost sight of its fundamental leitmotif: to exalt right-wing bourgeois thinking, Christian morality, and the preservation of the pre-existing socio-economic order on the island before 1959.

Its discourse was primarily directed at the Havana catholic bourgeoisie, with codes characteristic of a press made by and for affluent and educated social sectors: a traditional understanding of news, moderation regarding sensationalism, scarce images with small formats outside the graphic supplement, and dense textual accompaniments with elevated linguistic registers.

Another element that could be associated with the newspaper's traditionality was the respect for the formal hierarchy of individuals in the news context, a characteristic that resulted in the prevalence of images where Fidel Castro, as an indispensable figure of the historical moment, was represented alongside the president of the republic. However, in contrast to its revolutionary counterpart, this peculiarity also manifested the newspaper's

intention to emphasize the existence of a government constitutionally superior to the revolutionary political capital.

As mentioned, these characterizations are based on the elements detected as points of cohesion or fundamental differences thanks to the designed methodology and its application in the specific case study. However, other relevant items will apply in different situations, or perhaps new perspectives will emerge to refine the proposed route for the analysis of photographic meaning. If our methodological design leads to either of these situations, we can also consider the intention of this thesis realized.

RECOMENDACIONES

El estudio de la fotografía cubana en el periódico *Revolución* y el *Diario de la Marina*, observado desde las particularidades de su contexto histórico productivo en diálogo con el análisis semiótico y material de la obra, nos ha permitido no solo caracterizar el discurso fotoperiodístico en ambos medios de prensa entre enero de 1959 y mayo de 1960, sino a la vez comprender las maneras en las que se intencionaban aquellos relatos visuales. A partir de los resultados y conclusiones descritas, consideramos pertinente proponer:

- Aplicar la ruta metodológica propuesta en otras parejas de medios nacionales durante el mismo período, preferentemente de líneas editoriales afines a *Revolución* y *Diario de la Marina* respectivamente, para ampliar la caracterización del discurso fotoperiodístico, no ya a medios concretos, sino a sectores económicos e ideológicos específicos.
- Promover una investigación que centre la mirada de forma específica y concreta en el análisis de las fotografías relacionadas exclusivamente con el proceso de Reforma Agraria por su amplia cobertura y carácter polémico.
- Emplear la ruta metodológica para el análisis del sentido fotoperiodístico en casos de estudios externos al contexto cubano donde puedan identificarse las condiciones requeridas para su aplicación efectiva.
- Asumir con perspectiva crítica la herramienta propuesta y calibrar sus dimensiones acorde con justificaciones teóricas concretas y necesidades particulares de cada caso.
- Alentar el estudio biográfico sobre los autores más productivos de la práctica fotoperiodística cubana a inicios de la Revolución, lo cual ha sido un área de relativa escasez informativa identificada durante la realización de esta tesis.
- Incentivar la digitalización de otros diarios y revistas que forman parte del patrimonio cultural cubano para su conservación, y también con propósitos investigativos y científicos. Así se ha hecho con *Diario de la Marina* y *Revolución* por tratarse de medios insignes, pero no es una alternativa general en los archivos nacionales.
- Tomar en consideración el uso de la fotografía y su análisis antro-semiótico para la ampliación y motivación científica hacia el estudio histórico.

ANEXO 1. Cuestionario para la definición de la muestra

El presente cuestionario forma parte de las herramientas metodológicas de la tesis doctoral *Sentido Fotoperiodístico: Una aproximación antro-po-semiótica comparativa al discurso visual de los periódicos cubanos Diario de la Marina y Revolución entre enero de 1959 y mayo de 1960*, de Darío Gabriel Sánchez García. Con su aplicación, el autor persigue identificar los hechos históricos que integrarán la muestra final de su estudio.

Previa revisión de los periódicos, la siguiente tabla relaciona cronológicamente aquellos sucesos que fueron reflejados simultáneamente por *Diario de La Marina y Revolución* desde una perspectiva genérica comprendida en la práctica fotoperiodística.

Por favor, seleccione los 15 hechos que, según su criterio especializado, resulten los de mayor relevancia histórica. Identifíquelos con una (X) en la columna derecha.

Muchas gracias.

NOMBRE DEL VALIDADOR _____

FECHA	HECHO	SELECCIÓN
08/01/1959	Fidel Castro, al frente de la Columna 1, llega a La Habana, después de un recorrido, desde Santiago de Cuba, por las principales ciudades de la Isla.	
21/01/1959	Magna concentración popular frente al Palacio Presidencial en el marco de la Operación Verdad.	
28/01/1959	Gran concentración escolar frente al capitolio en Homenaje al natalicio de José Martí. ¡Primer 28 de enero libres!	

9/02/1959	Póstumo tributo a los expedicionarios del Yate Granma. Demostración de duelo popular frente al Capitolio de La Habana.	
16/02/1959	Fidel Castro toma posesión del cargo de Primer Ministro de la República de Cuba.	
13/03/1959	Concentración popular en tributo a los caídos el 13 de marzo de 1957, y en recordación a José Antonio Echevarría.	
22/03/1959	Respondiendo a la convocatoria de la Central de Trabajadores de Cuba, se efectúa frente al Palacio Presidencial, el primer desfile y concentración de trabajadores en apoyo a las leyes revolucionaria.	
1/05/1959	Bajo la consigna de unidad obrera y popular, se celebra el Día Internacional de los Trabajadores. En el desfile marchan los primeros contingentes de las milicias populares, integradas por estudiantes, obreros y campesinos.	
17/05/1959	El Consejo de Ministros firma la Ley de Reforma Agraria, en la Comandancia del Ejército Rebelde en La Plata, Sierra Maestra.	
28/05/1959	Manifestación popular de duelo en el sepelio de los restos inhumados de los héroes del yate revolucionario Corinthia.	
21/06/1959	Gran concentración popular en apoyo a la Reforma Agraria. El acto, ocurrido en Santa Clara, sería el primero de varias manifestaciones campesinas programadas a lo largo de toda la isla para reafirmar el apoyo a la ley revolucionaria.	

28/06/1959	Concentración campesina en Pinar del Río en apoyo a la Reforma Agraria, como parte del cronograma de manifestaciones organizadas a lo largo del país con ese propósito entre el 21 de junio y el 26 de julio de 1959.	
28/06/1959	1er Fórum Nacional de la Reforma Agraria.	
23/07/1959	Paro Nacional por el regreso de Fidel Castro al cargo de Primer Ministro.	
26/07/1959	Desfile Militar frente al Capitolio Nacional en saludo al sexto aniversario de los asaltos a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes.	
26/07/1959	Anuncia Fidel su regreso al cargo de Primer Ministro en el marco de las actividades conmemorativas por el Asalto al Cuartel Moncada.	
14/09/1959	Fidel Castro entrega al Ministerio de Educación el campamento militar de Columbia, convertido en Ciudad Escolar.	
21/10/1959	Ataque aéreo y ametrallamiento a la población civil capitalina cubana.	
26/10/1959	Concentración masiva frente a Palacio Presidencial en rechazo a la escalada de tensiones. Se aprueba el restablecimiento de los tribunales revolucionarios.	
26/11/1959	Actos de recordación por el 88 aniversario del fusilamiento de los estudiantes de medicina.	
01/01/1960	Recepción de año nuevo en Palacio Presidencial con la participación de Osvaldo Dorticós, Fidel Castro, y miembro de delegación extranjeras acreditadas en la capital.	

28/01/1960	Entrega del cuartel Moncada al ministerio de Educación en conmemoración del 107 natalicio de José Martí Pérez, Apóstol de Cuba.	
5/02/1960	Exposición Soviética de ciencia, técnica y cultura con delegación de alto nivel. Comienzan los pasos hacia el restablecimiento de las relaciones diplomáticas, interrumpidas durante el batistado.	
4/03/1960	Explosión del Vapor <i>La Coubre</i> en puerto habanero.	
5/03/1959	Fidel Castro despide el duelo nacional por las víctimas del Vapor <i>La Coubre</i> .	
9/05/1960	El presidente de Indonesia Ahmed Sukarno arriba a Cuba para visita oficial.	

ANEXO 2. Listado de expertos encuestados

Validador 1: Francisca López Civeira: Doctora en Ciencias Históricas, Premio Nacional de Historia 2008. Profesora Titular de Mérito de la Universidad de La Habana, académica titular de la Academia de Ciencias de Cuba, Miembro de los Consejos Científicos de la Universidad de La Habana y el Centro de Estudios Martianos. Ha presentado más de 100 ponencias en eventos en Cuba, España, Italia, Francia, Alemania, México, Canadá, Estados Unidos, Barbados, República Dominicana, Venezuela, Colombia y Honduras. Miembro de la Junta de Gobierno de la Sociedad Económica Amigos del País. Miembro del Secretariado Nacional de la Unión de Historiados de Cuba. Como autora tiene 19 libros publicados y como coautora 34. Ha publicado en Cuba, España, Italia, Alemania, Francia, Estados Unidos, Colombia, Ecuador, México, Venezuela, y Costa Rica.

Validador 2: Arnaldo Silva León: Doctor en Ciencias Filosóficas. Profesor Titular (categoría docente) y Consultante (honorífica) de la Universidad de La Habana. Miembro del Consejo Científico de la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana; del Tribunal Permanente de Historia de la Comisión Nacional de Grados Científicos de la República de Cuba, de la Unión Nacional de Historiadores Cubanos y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Investigador con más de cuarenta años de experiencia, especializado en la historia de la revolución cubana. Como resultado de sus investigaciones ha publicado más de medio centenar de artículos en revistas cubanas y extranjeras, así como varios libros entre los que destaca *Breve Historia de la Revolución Cubana*, como bibliografía básica para la Educación Superior.

Validador 3: Fabio E. Fernández Batista: Doctor en Ciencias Históricas (Universidad de La Habana, 2019). Máster en Estudios Interdisciplinarios de Cuba, América Latina y el Caribe (Universidad de La Habana, 2014). Profesor Titular y actual Jefe de Departamento de Historia de Cuba en la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana. Coautor del volumen *Fidel en la tradición estudiantil universitaria* (Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, La Habana, 2016) y autor del libro *Los caminos de la prosperidad. El ideario económico de las oligarquías criollas de Cuba (1550-1790)* (Ediciones UNHIC, La Habana, 2020)

ANEXO 3. Resultados de la encuesta

HECHO	VALIDADORES		
	1	2	3
08/01/1959. Fidel Castro, al frente de la Columna 1, llega a La Habana, después de un recorrido, desde Santiago de Cuba, por las principales ciudades de la Isla.	X	X	X
21/01/1959. Magna concentración popular frente al Palacio Presidencial en el marco de la Operación Verdad.	X	X	X
28/01/1959. Gran concentración escolar frente al capitolio en Homenaje al natalicio de José Martí. ¡Primer 28 de enero libres!			
9/02/1959. Póstumo tributo a los expedicionarios del Yate Granma. Demostración de duelo popular frente al Capitolio de La Habana.			
16/02/1959. Fidel Castro toma posesión del cargo de Primer Ministro de la República de Cuba.	X	X	X
13/03/1959. Concentración popular en tributo a los caídos el 13 de marzo de 1957, y en recordación a José Antonio Echevarría.			
22/03/1959. Respondiendo a la convocatoria de la Central de Trabajadores de Cuba, se efectúa frente al Palacio Presidencial, el primer desfile y concentración de trabajadores en apoyo a las leyes revolucionaria.	X	X	X
1/05/1959. Bajo la consigna de unidad obrera y popular, se celebra el Día Internacional de los Trabajadores. En el desfile marchan los primeros contingentes de las milicias populares, integradas por estudiantes, obreros y campesinos.	X		

17/05/1959. El Consejo de Ministros firma la Ley de Reforma Agraria, en la Comandancia del Ejército Rebelde en La Plata, Sierra Maestra.	X	X	X
28/05/1959. Manifestación popular de duelo en el sepelio de los restos inhumados de los héroes del yate revolucionario Corinthia.			
21/06/1959. Gran concentración popular en apoyo a la Reforma Agraria. El acto, ocurrido en Santa Clara, sería el primero de varias manifestaciones campesinas programadas a lo largo de toda la isla para reafirmar el apoyo a la ley revolucionaria.	X	X	X
28/06/1959. Concentración campesina en Pinar del Río en apoyo a la Reforma Agraria, como parte del cronograma de manifestaciones organizadas a lo largo del país con ese propósito entre el 21 de junio y el 26 de julio de 1959.			
28/06/1959. 1er Fórum Nacional de la Reforma Agraria.	X	X	X
23/07/1959. Paro Nacional por el regreso de Fidel Castro al cargo de Primer Ministro.	X	X	X
26/07/1959. Desfile Militar frente al Capitolio Nacional en saludo al sexto aniversario de los asaltos a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes.			
26/07/1959. Anuncia Fidel su regreso al cargo de Primer Ministro en el marco de las actividades conmemorativas por el Asalto al Cuartel Moncada.	X	X	X
14/09/1959. Fidel Castro entrega al Ministerio de Educación el campamento militar de Columbia, convertido en Ciudad Escolar.	X	X	X

21/10/1959. Ataque aéreo y ametrallamiento a la población civil capitalina cubana.		X	X
26/10/1959. Concentración masiva frente a Palacio Presidencial en rechazo a la escalada de tensiones. Se aprueba el restablecimiento de los tribunales revolucionarios.	X	X	X
26/11/1959. Actos de recordación por el 88 aniversario del fusilamiento de los estudiantes de medicina.			
01/01/1960. Recepción de año nuevo en Palacio Presidencial con la participación de Osvaldo Dorticós, Fidel Castro, y miembro de delegación extranjeras acreditadas en la capital.			
28/01/1960. Entrega del cuartel Moncada al ministerio de Educación en conmemoración del 107 natalicio de José Martí Pérez, Apóstol de Cuba.	X	X	X
5/02/1960. Exposición Soviética de ciencia, técnica y cultura con delegación de alto nivel. Comienzan los pasos hacia el restablecimiento de las relaciones diplomáticas, interrumpidas durante el batistado.			
4/03/1960. Explosión en puerto habanero del Vapor <i>La Coubre</i> en puerto habanero.	X	X	X
5/03/1959. Fidel Castro despide el duelo nacional por las víctimas del Vapor <i>La Coubre</i> .	X	X	X
9/05/1960. El presidente de Indonesia Ahmed Sukarno arriba a Cuba para visita oficial.			

ANEXO 4. Highligts del conflicto derivado de la imagen Culturas en conflicto y su desclasificación en el concurso Vladimir Herzog de Periodismo y Derechos Humanos, edición 2020

Fragmento del artículo *Ética y deontología fotográfica: Códigos para la escritura científica de discursos visuales en entornos digitales* publicado por *ALCANCE*, revista cubana de información y comunicación.



Culturas en conflicto: imagen desclasificada del Premio Vladimir Herzog. Foto: Joédson Alves, EFE.

- El jurado del Premio Vladimir Herzog de Periodismo y Derechos Humanos excluyó el trabajo “Culturas en conflicto” en la categoría de fotoperiodismo a partir de un reclamo formal de la Asociación Hutukara Yanomami, que alegaba que la fotografía violaba los derechos de imagen de los indígenas retratados.
- Luego de más de una hora de discusión sobre libertad de prensa, ética periodística y derechos de los pueblos indígenas, el jurado decidió por 10 votos contra 1 descalificar el trabajo.
- La imagen fue tomada a principios de julio de 2020 durante una misión médica de las Fuerzas Armadas en un pueblo de Roraima, estado en el extremo norte de Brasil. El autor estaba entre los periodistas de varios medios invitados a seguir el trabajo.

- Poco después de la misión, los líderes Yanomamis se habían quejado porque no habían sido previamente consultados sobre el viaje y la actuación de los periodistas. “No quiero que vengan extranjeros y le tomen fotos a mis hijos”, sentenció el líder indígena Paraná Yanomani.
- “El reclamo de que debería tener una autorización del líder indígena es legítimo, pero no fue la realidad que encontré. El representante que estaba en el lugar solo pidió evitar a los niños, lo cual acepté de inmediato”, refirió el autor. “Estaba haciendo mi trabajo correctamente identificado, a plena luz del día, frente a todos, en un grupo grande de periodistas y reporteros visuales que hicieron las mismas escenas que yo presencié”.
- “No es el profesional el que está siendo juzgado, sino las circunstancias en las que se produjo la imagen. La entrada a ese territorio debió haberse deliberado antes. La foto es de una calidad increíble, pero el procedimiento estuvo mal desde el principio, ya que no hubo consentimiento de la población indígena”, explicó Leonardo Medeiros, jurado del concurso y coordinador de comunicación de la ONG Conectas Human Rights.

Referencia Bibliográfica:

Sánchez, D. G. (29 de julio de 2021). Ética y deontología fotográfica: Códigos para la escritura científica de discursos visuales en entornos digitales. Alcance: Revista Cubana de Información y Comunicación, 10(25), 84-96.

ANEXO 5. Archivo de Referencia

Situación No.1: Llegada a La Habana de la Columna 1 con Fidel Castro al frente. 8 de enero de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 9 de enero de 1959, Portada del suplemento rotograbado. A la derecha, *Revolución*, fecha 9 de enero de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico concreto.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
No consta	No consta
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	

9 de enero de 1959	9 de enero de 1959
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	
Portada de la sección Rotograbado del <i>Diario la Marina</i>	Portada <i>Revolución</i>
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional	Fotografía épica revolucionaria
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>Declarado el triunfo de la revolución cubana el 1ro de enero de 1959, comenzó el traslado de los activos del ejército rebelde desde el oriente del país hacia la capital. En su trayecto, la comitiva debió efectuar varias paradas para reciprocarse el apoyo que gran parte de la población cubana tributó a los combatientes a todo lo largo de la isla. Siete días tomó en total el recorrido, recordado por la historia nacional revolucionaria como Caravana de Libertad.</p> <p>El 8 de enero de 1959 Fidel Castro finalmente llegaría a la periferia de La Habana en horas de la mañana. A bordo de autos militares, el líder rebelde entró en la capital acompañado por los principales dirigentes del Movimiento 26 de Julio y cerca de mil combatientes de la Columna 1 «<i>José Martí</i>» que habían batallado en la Sierra Maestra contra el ejército batistiano. Antes de enfilar rumbo al campamento militar Columbia, donde se preparaba el acto oficial de recibimiento y toma de contacto con el pueblo, la caravana se detuvo en varios puntos militares estratégicos como la Marina de Guerra y su muelle. Luego, Fidel Castro se dirigió al Palacio Presidencial para un breve encuentro con el presidente Manuel Urrutia. A su salida, una gigantesca multitud hacía casi infranqueable el paso hacia los vehículos de la caravana que esperaban para continuar la marcha.</p> <p>Pasadas las 8 de la tarde, la comitiva finalmente llegó a Columbia, donde una vez más la gran afluencia de público dio cuenta del respaldo y apoyo popular al líder revolucionario. El acto, de carácter oficial, también contó con la participación del gabinete presidencial y el cuerpo diplomático en la isla. Esa noche, mientras Fidel Castro emitía su discurso, tres palomas blancas sobrevolaron la tribuna, dos se posaron sobre el estrado y una en el hombro del líder, hecho que no solo ha estado rodeado de mística simbólica, sino también de polémica al plantearse la posibilidad de que las aves estuvieran entrenadas y se tratara de una escena preparada.</p>	

Con la llegada de la Revolución a La Habana comenzaría una serie de importantes transformaciones sociales, políticas y económicas de corte progresista y popular.	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Poca nitidez	Poca nitidez
FORMATO	
7:5	5:4
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible	Información no disponible
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.	Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>Apoteósico recibimiento al líder Fidel Castro en La Habana.</i>	<i>“Es un crimen atentar contra la paz”.</i>
PIE DE FOTO	
<i>El Presidente de la República Doctor Manuel Urrutia Lleó y el doctor Fidel Castro Ruz se confunden con el pueblo con lo aclama al salir del Palacio Presidencial hacia la Ciudad Militar, después de pronunciar el líder del “26 de</i>	No consta

<i>julio” un vibrante discurso desde la terraza norte de la Mansión ejecutiva.</i>	
DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA	
Imagen en portada del suplemento rotograbado. Ocupa aproximadamente el 50 por ciento de la plana, en la mitad superior, lo cual le confiere notable protagonismo. Presente otra fotografía que forma parte del mismo relato.	Imagen en portada. Ocupa cerca del 50 por ciento de la plana, en la mitad superior, siendo la única imagen en la cuartilla, lo que le confiere todo el protagonismo visual.
TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA	
Unidad discursiva múltiple.	Unidad discursiva básica.
<p>La fotografía forma parte de un fotorreportaje de 10 imágenes que presenta distintas escenas del paso de la caravana por la capital cubana.</p> <p>El orden de las imágenes no responde a la cronología de los acontecimientos y 4 de las 10 fotos, incluida la que nos ocupa, ilustran momentos de la visita de Fidel Castro al Palacio Presidencial, acompañado siempre por Urrutia. Se destaca también en dos de esas 4 fotos la presencia de la primera dama, esposa de Manuel Urrutia.</p> <p>El resto de las fotografías son planos generales tomados durante el recorrido de la caravana por las calles de la capital y la masividad popular que la acompañaba.</p>	<p>La foto constituye una fotonoticia, acompañada solo por el titular sin otro texto que podamos identificar como parte de la unidad discursiva. Sin embargo, su disposición en la plana sobre otras tres informaciones también relacionadas con el acontecimiento establece una triple asociación entre la foto, cada uno de esos contenidos y sus respectivos titulares.</p>
OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS	
En este número del diario se publicó otro trabajo periodístico con acompañamiento	El trabajo <i>“Jamás defraudaremos a nuestro pueblo”</i> , dijo al terminar su

<p>gráfico, bajo el título “<i>La paloma de la paz sobre los hombros del líder máximo de la Revolución</i>”, donde se muestra al líder revolucionario en la tribuna del cuartel Columbia.</p>	<p>discurso continúa en las páginas 2 y 3, donde se presentan otras 3 imágenes: Fidel sobre el estrado, en plano medio, con la paloma en el hombro; una fotografía de mujeres sosteniendo un cartel donde puede leerse “Fidel, los familiares de los expedicionarios del Granma te saludan”, y un retrato del hijo pequeño de Fidel Castro vestido de combatiente participando de las actividades.</p> <p>Al cierre del periódico, un fotorreportaje bajo el título “<i>Fidel Castro aclamado por La Habana</i>” aporta otras imágenes de la caravana y los combatientes durante su entrada a capital.</p>
---	--

CUALIDADES DE LO REPRESENTADO

DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO

<p><u>Qué:</u> Escena multitudinaria.</p> <p><u>Quién:</u> Manuel Urrutia, Fidel Castro y participantes en la concentración.</p> <p><u>Cómo:</u> Manuel Urrutia, Fidel Castro caminan entre la multitud.</p> <p><u>Dónde:</u> Frente a Palacio Presidencial.</p> <p><u>Cuándo:</u> 8 de enero de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Recibimiento a Fidel Castro tras su entrada a la capital cubana al frente de la Caravana de la Libertad.</p>	<p><u>Qué:</u> Escena multitudinaria.</p> <p><u>Quién:</u> Fidel Castro y participantes en la concentración.</p> <p><u>Cómo:</u> Fidel Castro, de pie, sobre la multitud durante su discurso.</p> <p><u>Dónde:</u> En el Cuartel Columbia.</p> <p><u>Cuándo:</u> 8 de enero de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Entrada de Fidel Castro a la capital cubana al frente de la Caravana de la Libertad.</p>
--	--

MORFOLOGÍAS RELEVANTES

<p>Pluralidad de formas puntuales que representan la masividad reunida frente al</p>	<p>Multiplicidad de formas puntuales que representan la concurrencia popular</p>
--	--

<p>Palacio Presidencial. La línea como forma morfológica no es un aspecto relevante en este fotografía más allá de esbozar la estructura arquitectónica en la columnas del Palacio Presidencial, que pueden apreciarse al fondo.</p> <p>La continuidad y disposición de las formas puntuales más próximas a Manuel Urrutia y Fidel Castro evoca una estructura triangular. Dentro de ese espacio, casi vacío, encontramos a las figuras de Urrutia y Fidel, determinándose su protagonismo compartido en medio de la muchedumbre.</p>	<p>entorno a la figura del líder revolucionario. Presente la línea en la estructura del podio, y en cuatro vigas que pueden apreciarse al fondo de la imagen.</p> <p>El podio rompe la continuidad visual de los puntos y destaca la imagen de Fidel Castro; por su parte, la vigas crean una especie de marco alrededor de su figura.</p> <p>La disposición del público establece un patrón circular que se estrecha, de afuera hacia dentro, alrededor de la figura de Fidel Castro.</p>
---	--

PLANO(S)-ESPACIO

<p>1er Plano. Manuel Urrutia, Fidel Castro y los participantes más cercanos a la posición del fotógrafo.</p> <p>2do Plano: Continuación de la multitud.</p> <p>3er plano: Columnas del Palacio presidencial.</p> <p>Al enfocarnos particularmente en la disposición de Manuel Urrutia y Fidel Castro en la foto, encontramos en un primer plano al presidente, en una zona despejada donde alcanza a verse su rostro, dorso, y manos. Detrás de él, en segundo plano, el líder revolucionario.</p>	<p>Dada la disposición compacta y homogénea de las formas puntuales que estructuran la imagen, no pueden distinguirse límites espaciales.</p>
--	---

FUENTE DE LUZ

<p>Luz de día, natural.</p>	<p>Escena nocturna. Iluminación artificial. Por la dirección, dureza de la luz y sus</p>
-----------------------------	--

	capas de alcance puede presumirse la utilización de flash.
TEXTURA	
Los altos niveles de contraste en la imagen anulan la percepción de texturas.	La prominencia del grano fotográfico perjudica a la imagen con un efecto granulado, y compromete la identificación de texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto	<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto
<u>Interior/exterior:</u> Exterior	<u>Interior/exterior:</u> Exterior
<u>Profundo/plano:</u> Concreto	<u>Profundo/plano:</u> Concreto
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
En el tercer plano de la imagen pueden identificarse los arcos del Palacio Presidencial que mentalmente se completan para la comprensión y ubicación geográfica de la escena. En esa dirección, es el edificio lo que determina hasta dónde se extiende la audiencia tras los protagonistas; sin embargo no existen puntos de término en los bordes derecho e izquierdo de la imagen, con lo cual se intuye la presencia de una audiencia que se extiende fuera del encuadre. Con respecto al marco inferior, se comprende la continuidad del espacio abierto entre la multitud para el paso de ambos líderes.	Dada la proximidad de los puntos entre sí y su homogeneidad a lo largo y ancho de la imagen, se intuye que la porción fotografiada forma parte de una audiencia más amplia que existe fuera del campo fotográfico y que mentalmente recreamos, acentuándose la idea de masividad.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	

Plano general	Plano general
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Picado, frontal. Situada por encima de la muchedumbre, y justo sobre la ruta de tránsito de Manuel Urrutia y Fidel Castro permite representar aspectos generales del contexto, sin distanciarse de la situación y determina la profundidad de la escena.	Picado, frontal. Sobre los oyentes, e incluso ligeramente sobre la figura de Fidel Castro. Alcanza a representar la escena en sus aspectos generales y contribuyen a la percepción de profundidad.
RITMO	
Ritmo simétrico bilateral: Al trazar un eje meridiano vertical obtenemos dos porciones de la foto donde las morfologías se repiten casi a modo de reflejo. Ritmo por progresión decreciente: Determinada por la perspectiva. Las formas similares se hacen constante y continuamente más pequeñas según se alejan del punto de captura fotográfica.	Ritmo simétrico bilateral: Al trazar un eje meridiano vertical puede comprobarse la simetría bilateral en la foto. Ritmo por progresión decreciente: Determinada por la perspectiva. Reducción constante y continua de las morfologías similares.
TENSIÓN	
No solo es el triángulo en sí mismo una figura geométrica que aporta tensión a las imágenes, sino que en este caso, además, su presencia enmarca a los protagonistas al establecer un espacio vacío entre la muchedumbre que rompe la homogeneidad morfológica de la foto y provoca tensión visual en esa área.	Las líneas de la tribuna y la viga interrumpen la continuidad morfológica de la imagen y crean tensión en el área que enmarcan, acentuando su protagonismo. Además, la figura de Fidel destaca en la escena, por ser la única erguida sobre la multitud.
EQUILIBRIO	
Equilibrio dinámico. La simetría de la imagen a partir del eje vertical determina su compensación en cuanto a peso. Sin embargo, al trazar el eje horizontal,	Equilibrio estático. El motivo de interés se encuentra sobre el eje meridiano vertical con elementos equiparados en peso a cada lado. Por su parte, con respecto a la

encontramos que el punto de interés (Manuel Urrutia y Fidel Castro) se encuentra por debajo de la línea, próximos a la base del triángulo imaginario, lo cual hace más pesada la imagen en su mitad inferior. Ese desbalance acentúa la agitación del momento, y enfatiza la idea de movimiento hacia el fotógrafo.	división horizontal, el punto de atención se encuentra ligeramente desplazado hacia arriba, pero se compensa en peso con los asistentes más próximo al punto de toma fotográfica.
LEY DE TERCIOS	
No es tomada en consideración para la composición de la imagen. La imagen se compone desde el principio de centralidad.	No es tomada en consideración para la composición de la imagen. La imagen se compone desde el principio de centralidad.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes	No se observan otros aspectos relevantes
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la luz responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la luz responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
La foto captura el instante preciso en el que Manuel Urrutia y Fidel Castro alzan sus brazos en actitud festiva.	La foto reproduce el momento particular en el que la paloma posó sobre el hombre de Fidel Castro.
DURACIÓN	

La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
Por lo general y en su conjunto, las fotografías que integran una unidad discursiva múltiple presentan una historia compuesta por escenas particulares. Sin embargo, en este caso, la secuencialidad no es un aspecto relevante en tanto no se advierte un criterio concreto (cronológico, por ejemplo) para la ordenación de las fotos.	Al tratarse de una unidad discursiva básica, la secuencialidad no es un aspecto relevante en este caso.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
Los brazos levantados de Urrutia y Fidel así como sus expresiones faciales insinúan actitud jubilosa. El resto de implicados en la escena también transmite sensaciones festivas.	Destaca en la escena Fidel por su actitud oratoria. Los oyentes permanecen en aparente escucha pasiva.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
Manuel Urrutia y Fidel Castro observan hacia el espacio vacío frente a ellos, lo cual refuerza la idea de movimiento en esa dirección. A su vez, en mayor medida la audiencia dirige su mirada hacia ellos, reforzándose su protagonismo.	Aunque no puede precisarse, se intuye que Fidel observa al frente, hacia sus interlocutores. Por su parte, los oyentes dirigen su mirada al líder, casi de forma unánime.
ALUSIVIDAD	
La composición fotográfica y la dinámica del momento aluden, de cierto modo, a la clásica escena nupcial que se produce a la salida de la iglesia donde todos celebran la alianza establecida	En varias culturas nativas, o la chamánica por ejemplo, las aves son vistas como mensajeros divinos de esperanza, transformación y milagros; desde esa perspectiva, en muchas ocasiones los pájaros se considerados como advertencias. Específicamente la paloma

	blanca adquiere una dimensión simbólica particular como elemento representativo de la paz, cuyo origen estaría relacionado con <i>La Biblia</i> , y los sucesos que ahí se relatan relacionados con el Diluvio Universal.
CALIFICADORES	
Destaca la atención a Urrutia, en una situación que por antonomasia protagonizaba Fidel Castro; como también resulta notable el aura de júbilo compartido que posee la foto.	En el amplio rango de posibles imágenes que se tomaron aquella noche, no puede ignorarse el mensaje subliminal y simbólico que buscó trasmitirse al publicar lo acontecido con las palomas: Fidel recibía el beneplácito de la divinidad, encargado de devolver la paz a los cubanos.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No hay indicios de una puesta en escena controlada por el fotógrafo autor.	Aunque no podemos decir que se trata de una escena montada por el fotógrafo, la foto ilustra el momento en el que las palomas se posaron sobre la tribuna, y una de ellas sobre el hombro de Fidel Castro. Evidentemente la elección del momento fotográfico mucho tiene que ver con la carga simbólica de la situación, que en no pocas ocasiones se ha especulado, pudo ser preparada.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	La imagen representa un instante sujeto a polémica por la posibilidad de tratarse de una situación preparada.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	

No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
---	---

OTROS

INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

<p>La fotografía en cuestión refleja a Manuel Urrutia junto a Fidel Castro, saliendo ambos del Palacio Presidencial entre una multitud reunida tras la llegada de Fidel a la capital cubana al frente de la Caravana de la Libertad el 8 de enero de 1959. Se trata de un hecho ocurrido a pocos días del triunfo revolucionario, período en el que todos los medios del país celebraban el derrocamiento de la dictadura batistiana y agasajaban a los rebeldes que habían devuelto la libertad a Cuba.</p> <p>La imagen está compuesta por múltiples planos que se despliegan desde los participantes más cercanos al punto de captura fotográfica hasta las columnas del Palacio Presidencial, situándose la perspectiva del fotógrafo por encima de la muchedumbre, sobre la ruta de tránsito abierta entre la gente para el paso de Urrutia y Fidel. El peso visual de ambos como conjunto morfológico, y su proximidad al borde inferior de la imagen, desequilibra la escena según su eje horizontal, acentuándose la agitación del momento, y la idea de movimiento hacia el fotógrafo.</p>	<p>De todos los sucesos que tuvieron lugar aquel 8 de enero de 1959 tras la entrada de Fidel Castro a La Habana, el relato visual que propone el periódico <i>Revolución</i> en su portada ilustra el acto de recibimiento y contacto con las masas efectuado en el cuartel Columbia, donde los integrantes del Movimiento 26 de Julio en la Caravana de la Libertad pusieron punto final a su recorrido.</p> <p>La imagen representa al líder revolucionario en actitud oratoria, rodeado de oyentes, y aunque el espacio es reducido, la proximidad y homogeneidad de las formas a lo largo y ancho de la imagen permite intuir que la porción fotografiada forma parte de una audiencia más amplia que existió fuera del campo fotografiado y que mentalmente recreamos para acentuar la idea de alta concurrencia.</p> <p>Casi todos los elementos compositivos que configura la foto realzan la centralidad exclusiva de Fidel en la escena. La disposición del público establece un patrón circular que se estrecha de afuera hacia dentro, hasta colapsar en su figura, objeto de todas las miradas, elevada sobre</p>
---	---



Aunque la continuidad de las formas puntuales que representan a los participantes más próximos a Urrutia y Fidel evoca una forma triangular que los enmarca y refuerza el protagonismo compartido de la escena, resulta notoria la prominencia de Urrutia. Del presidente alcanzamos a ver el rostro, dorso completo y manos, mientras Fidel Castro apenas asoma a sus espaldas, aun cuando el hecho informativo de interés lo causaba su reciente entrada a la capital.

El apoyo popular al líder Rebelde era evidente, su capital político y liderazgo, incuestionables. En ese contexto, *Dario de la Marina* publica una imagen que, de cierta forma, conmemora la llegada de Fidel a La Habana, sin dejar de subrayar la relevancia de Urrutia como líder formal del país, estratégico además para las clases económicas en la protección de sus intereses durante el período de transformaciones que se vaticinaba. Así, el mensaje implícito es de alianza, de trabajo conjunto, y en ese sentido resulta bastante curioso las similitudes de la foto analizada con una clásica escena nupcial.

En cuanto al espacio de expresión editorial, la fotografía es la primera imagen de un fotorreportaje publicado a partir de la portada del suplemento rotograbado. En su plana, la imagen ocupa

la multitud y enmarcada por líneas de tensión. Ninguna otra forma o persona compite con el peso y atención que se le ha otorgado al líder revolucionario. Además, encontramos representado el momento en el que las palomas posaron sobre la tribuna, y una de ellas en el hombro de Fidel. Tal elección está relacionada con el componente simbólico de la paloma blanca como señal de paz, lo cual remarca el sentido de culto e idolatría que la imagen transmite: de cierto modo, se alude a una fuerza o ente divino que premia al líder revolucionario por devolver la paz a la isla de Cuba y lo designa para mantenerla.

Cabe mencionar que la foto podría ser objeto de cuestionamientos éticos ya que, aunque no se trata de una escena montada por el propio fotógrafo, en no pocas ocasiones se ha especulado sobre la posibilidad de que el momento estuviese preparado.

En su espacio editorial, ocupa el 50 por ciento de la plana, en la mitad superior, siendo la única imagen en la cuartilla, lo que le confiere todo el protagonismo visual. El titular que la acompaña remarca el mensaje de paz: “*Es un crimen atentar contra la paz*”.

Según se puede deducirse del diseño editorial, la imagen conforma una

<p>el 50 por ciento, en la mitad superior, lo cual le confiere notable protagonismo. Está acompañada por el titular del fotorreportaje: <i>“Aпотеósico recibimiento al líder Fidel en La Habana”</i>; con pie de foto: <i>El Presidente de la República Doctor Urrutia Lleó y el doctor Castro Ruz se confunden con el pueblo con lo aclama al salir del Palacio Presidencial hacia la Ciudad Militar, después de pronunciar el líder del 26 de julio un vibrante discurso desde la terraza norte de la Mansión ejecutiva.</i></p> <p>El resto de las imágenes sostienen la intención de compartir entre Urrutia y Castro el protagonismo del suceso: 4 de las 10 fotos publicadas en ese trabajo ilustran momentos de la visita de Fidel al Palacio Presidencial acompañado siempre por Urrutia. En dos de ellas se destaca además la presencia de la familia de Manuel Urrutia (primera dama y sus hijos) lo cual responde a la imagen católica que el propio diario promovía. El resto de las fotografías son planos generales tomados durante el recorrido de la caravana por las calles de la capital y la masividad popular que los acompañaba. Solo en una Fidel es el único protagonista. Los textos anexos refuerzan el sentido abducido desde el análisis visual, y aportan otras de informaciones de carácter periodístico.</p>	<p>fotonoticia que se presenta sin pie de foto y no hay otros textos o imágenes constitutivas de la misma unidad discursiva, sin embargo las tres informaciones en portada están relacionadas con el mismo acontecimiento, estableciéndose una inevitable asociación entre la foto, cada uno de esos contenidos y sus respectivos titulares. De ellos, el trabajo <i>“Jamás defraudaremos a nuestro pueblo”</i>, <i>dijo al terminar su discurso</i> continúa en las páginas 2 y 3, donde se presentan otras 3 imágenes: Fidel sobre el estrado, en plano medio, con la paloma en el hombro; una fotografía de mujeres sosteniendo un cartel donde se lee <i>“Fidel, los familiares de los expedicionarios del Granma te saludan”</i>, y un retrato del hijo pequeño de Fidel vestido de combatiente participando de las actividades.</p>
--	---

Situación No.2: Congregación popular frente al Palacio Presidencial en el marco de la Operación Verdad. 21 de enero de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 22 de enero de 1959, Portada. A la derecha, *Revolución*, fecha 22 de enero de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico concreto.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
No consta	No consta
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
22 de enero de 1959	22 de enero de 1959

PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	
Portada <i>Diario la Marina</i>	Portada <i>Revolución</i>
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional	Fotografía épica revolucionaria
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>La Operación Verdad es el nombre con que se conoce en la historiografía cubana a la serie de conferencias de prensa que realizara Fidel Castro durante enero de 1959 para refutar la opinión del sector mediático internacional que consideraba ilegítimos y fuera de derecho los juicios y ajusticiamientos contra funcionarios e implicados en actividades corruptas durante la presidencia de facto de Fulgencio Batista. En ese contexto, fue convocada para el día 21 de enero la primera gran concentración popular frente a la terraza norte del Palacio Presidencial, donde cerca de 400 periodistas invitados de todo el continente presenciaron el apoyo que más 1 millón de cubanos dieron al nuevo gobierno con la masiva respuesta a la convocatoria.</p>	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Poca nitidez	Poca nitidez
FORMATO	
5:4	1:1
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible.	Información no disponible.
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.	Presencia de ángulo visual amplio (más de 70°), perspectiva acentuada, distanciamiento, y contextualización. Presumible el uso de un gran angular.
OTRAS INFORMACIONES	

No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>Una multitud imponente formada por todos los sectores de la vida nacional testimonia en Palacio su respaldo al gobierno.</i>	<i>¡Justicia...! ¡Justicia...! ¡Justicia...! El pueblo dijo: ¡Sí!</i>
PIE DE FOTO	
El jefe máximo de la Revolución, doctor Fidel Castro, dirigiendo la palabra al pueblo congregado frente a Palacio Presidencial. A su lado aparece el Jefe del Estado Mayor, comandante Camilo Cienfuegos, y el Ministro de Gobernación, doctor Luis Orlando Rodríguez.	“Medio millón no, millón y medio de personas”, Fidel.
DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA	
Imagen en portada. Ocupa aproximadamente un 15 por ciento de la plana. Ubicada en el tercio superior, centrada, y con protagonismo visual de acuerdo a la lógica de lectura occidental y en comparación con los otros elementos de su entorno físico. Comparte plana con otras informaciones.	Imagen en portada. Ocupa aproximadamente el 80 por ciento de la plana sobre los 3/4 inferiores. Acompañada por titular y pie de foto también en puntaje elevado.
TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA	
Unidad discursiva múltiple. Si bien en portada solo tenemos la foto en cuestión, el trabajo continúa en la página 2-A con una panorámica aérea, que se extiende de izquierda a derecha,	Unidad discursiva múltiple. El trabajo, presentado en portada, continúa en las páginas 8 y 9 con una fotografía en gran formato, a doble página, que refuerza el sentido de la primera: masividad, unión,

<p>ocupando el primer quinto superior de la plana. Esta segunda fotografía complementa a la primera al extender la visión del contexto y aportar nuevas aspectos informativos en relación al hecho, como la altísima concurrencia que la primera foto no desarrolla. En conjunto conforman una fotonoticia multifotográfica.</p>	<p>apoyo, concurrencia, a la vez que ubica el hecho en un contexto geográfico específico. Sin embargo, no hay aristas diferentes del fenómeno propuestas entre las dos fotos. En conjunto conforman una fotonoticia multifotográfica.</p>
<p>OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS</p>	
<p>Sobre el acontecimiento, este número del diario publicó otro gran reportaje en el suplemento rotograbado, de 34 fotos, bajo el título “<i>La batalla más hermosa que ha librado el pueblo de Cuba es esta Revolución</i>”.</p>	<p>Varios fueron los trabajos periodísticos con acompañamiento gráfico publicados en <i>Revolución</i> sobre la congregación popular:</p> <p>Página 13: Adhesión al gobierno revolucionario (1 foto).</p> <p>Página 14: La Revolución más fuerte que nunca (1 foto).</p> <p>Página 15: Seremos económicamente libres (1 foto).</p> <p>Página 16: ¡Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia! Reportaje de cierre (7 fotos).</p>
<p>CUALIDADES DE LO REPRESENTADO</p>	
<p>DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO</p>	
<p>Qué: Concentración popular.</p> <p>Quién: Fidel Castro y participantes (genérico).</p> <p>Cómo: Fidel Castro en el podio se dirige a la multitud ubicada a su alrededor.</p>	<p>Qué: Concentración popular.</p> <p>Quién: Participantes (genérico).</p> <p>Cómo: Representados desde una vista, cenital, en su dimensión grupal.</p>

<p><u>Dónde:</u> Plaza 13 de marzo, frente a Palacio Presidencial.</p> <p><u>Cuándo:</u> 21 de enero de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Operación Verdad.</p>	<p><u>Dónde:</u> Plaza 13 de marzo, frente a Palacio Presidencial.</p> <p><u>Cuándo:</u> 21 de enero de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Operación Verdad.</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
<p>Pluralidad de formas circulares puntuales que insinúan la audiencia y al propio Fidel Castro entre ella. Presencia de líneas verticales que conforman la bandera cubana colocada sobre el podio permiten identificar la ubicación del orador y lo aíslan del resto de la imagen.</p>	<p>El punto es la forma de protagonismo absoluto mediante la cual se conforma la imagen.</p>
PLANO(S)-ESPACIO	
No se distinguen planos múltiples.	No se identifica variedad de planos.
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural.	Luz de día, natural.
TEXTURA	
El grano fotográfico compromete la identificación de otras texturas.	El grano fotográfico compromete la identificación de otras texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<p><u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.</p> <p><u>Interior/exterior:</u> Exterior.</p> <p><u>Profundo/plano:</u> Profundo.</p>	<p><u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto</p> <p><u>Interior/exterior:</u> Exterior.</p> <p><u>Profundo/plano:</u> Plano.</p>
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
<p>El pequeño espacio vacío próximo a la marco superior de la foto, permite intuir el límite de audiencia detrás el orador protagónico. Sin embargo, ese límite no es perceptible en los marcos izquierdo,</p>	<p>Dada la proximidad homogénea y compacta de los puntos, entre sí y a los bordes de la imagen, se intuye que la porción fotografiada forma parte de una escenario más extenso, que existe fuera</p>

derecho e inferior, lo cual, junto a la mirada profunda de Fidel Castro que excede el plano fotografiado, conduce a la percepción de una audiencia extendida fuera del encuadre.	del campo fotográfico y que mentalmente recreamos para la comprensión de una audiencia aún mayor que la representada.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano general	Plano general
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Normal, lateral. Situado por encima de parte de la audiencia, pero a la altura y ligeramente ladeado con respecto al centro de interés de la imagen.	Cenital. Se ofrece una vista aérea, desde un ángulo casi vertical con respecto al suelo
RITMO	
Ritmo uniforme. Existe cierta periodicidad en la repetición de formas puntuales semejantes.	Ritmo uniforme. La repetición del punto como forma morfológica dota a la imagen de cadencia, simetría y equilibrio.
TENSIÓN	
La intervención vertical de las líneas de la bandera sobre el podio discontinúa el ritmo, creando tensión visual en el área donde se intersecan, y destaca la presencia del orador sobre ella. En conjunto, bandera y orador constituyen el centro de interés de la imagen.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
EQUILIBRIO	
Equilibrio estático. El elemento protagonista vertical está ubicado casi sobre el centro geométrico, rodeado por	Equilibrio estático. Distribución homogénea y constante de las formas morfológicas constitutivas de la imagen.

espacios compensados en peso dadas la regularidad y homogeneidad de sus componentes constitutivos.	
LEY DE TERCIOS	
No es tomada en consideración para la composición de la imagen. La imagen se compone desde el principio de centralidad.	No es tomada en consideración para la composición de la imagen.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo. En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo. En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.

SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
Por la general, la secuencialidad o narratividad no es un aspecto relevante en las fotonoticias. Incluso en esta, de carácter plurifotográfico, la imágenes presentan dos aspectos del hecho sin que exista una concatenación de las escenas.	No existe secuencialidad o concatenación entre las imágenes que integran la fotonoticia.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
Fidel Castro refleja una actitud oratoria, propia de la escena y el contexto. Con respecto a la audiencia, se asume que presta atención al líder revolucionario.	No puede distinguirse una actitud o acción concreta, más allá de estar presente y constituir un grupo compacto.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
Fidel observa al frente en diálogo que la audiencia que le devuelve la atención. Todas las miradas convergen sobre su figura.	Todos en una misma dirección, lo cual cohesiona al grupo y lo ordena.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en este fotografía.	No es un aspecto relevante en este fotografía.
CALIFICADORES	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	El personaje protagónico de la foto tiene un carácter simbólico. No se trata de los individuos fotografiados. Su enunciación excede la foto misma, y representa a todos los participantes en la congregación, como metáfora que alude al apoyo del pueblo unido hacia el nuevo gobierno.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No se trata de una escena montada por el fotógrafo.	No se trata de una escena montada por el fotógrafo.
ARTIFICIOSIDAD	

<p>Imagen simple, sin exceso de recursos expresivos. No hay indicios de artificialidad.</p>	<p>En un sentido crítico, la foto carece de marcas identificativas que permitan asegurar, sin lugar a ninguna duda, que haya sido tomada en ese lugar durante ese acto en particular.</p> <p>Sin embargo, la segunda foto de la unidad discursiva subsana esa debilidad, al mostrar el entorno urbano del Palacio Presidencial colmado de una multitud que supera en creces, la masividad enunciada en la primera fotografía de valor más espectacular y metafórica.</p>
<p>MANIPULACIÓN DEL REVELADO</p>	
<p>No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.</p>	<p>No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.</p>
<p>OTROS</p>	
<p>No se observan otros elementos relevantes.</p>	<p>No se observan otros elementos relevantes.</p>
<p>INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO</p>	
<p>La imagen en cuestión ilustra el momento en el que Fidel Castro se dirigía a la multitud durante la congregación popular ocurrida frente a Palacio Presidencial el 21 de enero de 1959 en el marco de la Operación Verdad. La propuesta del fotógrafo, levemente situada por encima de la muchedumbre, propone un plano general del entorno más próximo a la tribuna.</p> <p>En la escena, predominan formas puntuales que representan, en proporciones muy similares, tanto a la</p>	<p>Según se alega, la fotografía analizada representa a parte de la audiencia congregada el 21 de enero de 1959 frente al Palacio Presidencial cubano en el marco de la Operación Verdad. La imagen propone una visión muy particular del contexto, una perspectiva inalcanzable para el ojo común que se construye a partir de un plano cenital vertical posicionado sobre los participantes.</p> <p>En el plano predominan las formas puntuales, dadas en la reducción proporcional de la dimensiones humanas</p>

<p>audiencia como al orador. Si bien esa característica favorece la percepción de ritmo uniforme y balanceado en la imagen, también complejiza la identificación del punto de interés discursivo. Así, son elementos compositivos, como su centralidad geométrica, la actitud oratoria en un entorno estático, o la discontinuación del ritmo visual por la intervención vertical de las líneas de la bandera, los que destacan al líder revolucionario en la imagen y remarcan su protagonismo.</p> <p>El pequeño espacio vacío próximo al marco superior de la foto permite intuir el límite de audiencia detrás el orador; sin embargo, esa terminación no es perceptible en los marcos izquierdo, derecho e inferior, lo cual, junto a la mirada hacia fuera del campo de Fidel induce a la comprensión de una audiencia extendida fuera del encuadre presentado.</p> <p>En sentido general, se trata de una imagen simple en su morfología y composición, con pretensiones meramente informativas: reflejar el instante de oratoria sin excesos ni espectacularidades. De hecho, el fotógrafo logra difuminar su presencia, al aportar un punto de vista común y poco complejo, que reproduce de cierta forma la mirada de un espectador cualquiera.</p>	<p>(mientras más puntos aparezcan en el plano, menor será la representación particular de cada individuo, y mayor será la sensación de masividad que se transmita). La proximidad homogénea y compacta de esos puntos, entre sí y a todo lo largo y ancho de la imagen, permite intuir que la porción fotografiada forma parte de un escenario más extenso, que existe fuera del campo fotográfico y que mentalmente recreamos para la comprensión de una audiencia extendida.</p> <p>Aunque su morfología y composición puede considerarse sencilla, el potencial enunciativo de esta imagen es destacable. Su cadencia y representación compacta pueden interpretarse como mensajes que eran claves en su contexto histórico específico: unidad, masividad, fuerza colectiva. En ese sentido, aunque representa un instante común del acto, trasciende como un testimonio cargado de simbolismo, toda vez que el modo de representar a los participantes se convierte en metáfora para aludir al apoyo de todo un pueblo con respecto al programa revolucionario.</p> <p>La aprobación colectiva como idea central de la significación, remarcada intencionalmente en la fotografía a partir de la ordenación consciente y premeditada de sus recursos morfológicos y</p>
---	---

En cuanto al contexto de expresión editorial, la fotografía ocupa un 15 por ciento de la portada, sobre el tercio superior, centrada y con protagonismo visual con respecto a los otros elementos visuales dispuestos en su entorno físico, sin estar relacionados con el mismo suceso informativo.

Bajo el título “*Una multitud imponente formada por todos los sectores de la vida nacional testimonia en Palacio su respaldo al gobierno*”; y con pie de foto *El jefe máximo de la Revolución, doctor Fidel Castro, dirigiendo la palabra al pueblo congregado frente a Palacio Presidencial. A su lado aparece el Jefe esta Estado Mayor, comandante Camilo Cienfuegos, y el Ministro de Gobernación, doctor Luis Orlando Rodríguez*, la unidad discursiva en cuestión forma parte de una fotonoticia múltiple que continúa en la página 2-A donde se presenta una panorámica aérea que complementa a la primera y extiende la visión del contexto.

Sobre el acontecimiento, este número del diario publicó, además, otro gran reportaje en el suplemento rotograbado, de 34 fotos, bajo el título “*La batalla más hermosa que ha librado el pueblo de Cuba es esta Revolución*”.

compositivos, también se refuerza en el entorno expresivo de la imagen. Publicada en portada, ocupa aproximadamente el 80 por ciento de la plana sobre los 3/4 inferiores con un titular (*¡Justicia...! ¡Justicia...! ¡Justicia...! El pueblo dijo: ¡Sí!*) y con pie de foto (“*Medio millón no, millón y medio de personas*”, *Fidel*) destinados a subrayar la alta concurrencia.

Si se piensa en sentido crítico, el problema de fotos metafóricas como esta, en materia periodística, es que carecen a nivel sígnico de marcas informativas que permitan ubicarlas en contexto y asegurar, sin lugar a ninguna duda, que haya sido tomada en el lugar donde se alega, durante el momento que se proclama. De hecho, es casi imposible responder a alguna de las preguntas básicas que persigue el periodismo (*qué, quién, dónde, cómo, cuándo y por qué*) si no se atiende al espacio de expresión editorial.

No obstante, la foto forma parte de una fotonoticia multifotográfica, cuya segunda imagen, publicada a doble plana entre las páginas 8 y 9, subsanan las deficiencias de la primera al presentar el hecho en su entorno geográfico específico y aportar otras informaciones contextuales. Ambas imágenes están acompañadas por un texto periodístico que relata en detalle los acontecimientos.

	<p>Otros 4 trabajos con acompañamiento gráfico fueron publicados en aquel número de <i>Revolución</i> sobre la congregación popular: <i>Adhesión al gobierno revolucionario</i> (1 foto, página 13); <i>La Revolución más fuerte que nunca</i> (1 foto, página 14); <i>Seremos económicamente libres</i> (1 foto, página 15) y <i>¡Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia!</i> (7 fotos, página 15. Reportaje de cierre)</p>
--	--

Situación No.3: Fidel Castro toma posesión del cargo de Primer Ministro de la República de Cuba. 16 de febrero de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 17 de febrero de 1959, Portada del suplemento rotograbado. A la derecha, *Revolución*, fecha 17 de febrero de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico concreto.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
Eddo Ruiz de Lavín	Enrique Llanos
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	

17 de febrero de 1959	17 de febrero de 1959
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	
Portada del suplemento Rotograbado del <i>Diario la Marina</i>	Portada <i>Revolución</i>
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional	Fotografía épica revolucionaria
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>Inmediatamente después del triunfo revolucionario se constituyó un nuevo gobierno con Manuel Urrutia Lleó en la figura de presidente y José Miró Cardona como primer ministro. Este último, como casi todo el consejo, se había destacado en la esfera política e intelectual contra la dictadura de Fulgencio Batista, principal criterio valorado en los candidatos para la dirección provisional del país. Sin embargo, casi todos también gozaban de una posición económica que muy pronto el rumbo radical y progresista de la Revolución comenzó a amenazar.</p> <p>Así, y ante la imposibilidad de hacer frente al capital sociopolítico de Fidel Castro como líder de masas, tan solo mes y medio después del triunfo, el Consejo de Ministros renunció en pleno ante Manuel Urrutia. En consecuencia, Fidel Castro fue nombrado nuevo primer ministro, y pasaría a encabezar junto al presidente las reuniones del consejo. El cargo fue firmado el 16 de febrero de 1959, en el Palacio Presidencial de La Habana, frente al presidente.</p>	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Poca nitidez	Nitidez aceptable
FORMATO	
5:4	7:5
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible.	Información no disponible.

OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.	Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>Toma posesión el primer ministro Dr. Fidel Castro.</i>	<i>“Ganaremos menos que los anteriores, y no robaremos”.</i>
PIE DE FOTO	
Ante el Presidente de la República, doctor Manuel Urrutía Lleó, tomó posesión en la tarde de ayer del cargo de primer ministro del Gobierno Revolucionario el máximo líder de la Revolución, doctor Fidel Castro Ruz. En la presente combinación gráfica aparece en primer término el doctor Fidel Castro cuando prestaba el juramento de rigor. A continuación, el doctor Castro suscribe el acta de toma de posesión, y finalmente el premier saliente doctor José Miró Cardona lo felicita con un abrazo.	Fidel Castro asume el cargo de Primer Ministro ante el Presidente Urrutía y el Consejo.
DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA	
Primera imagen en portada del suplemento rotograbado, ocupando poco más del 15 por ciento, y donde además podemos encontrar otras 6 imágenes. De las 7 en total, 3 están relacionadas con la toma de posesión, dispuestas a modo de	Imagen en portada. Ocupa aproximadamente el 50 por ciento de la plana, en la mitad superior con total protagonismo visual.

columna sobre la mitad vertical izquierda de la plana.	
TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA	
<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de una Fotonoticia multifotográfica desplegada a partir del titular, 3 imágenes, y un pie de foto global. Cada foto ilustra un momento particular de la ceremonia, acordes con la cronología protocolar establecida.</p>	<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de una Fotonoticia multifotográfica desplegada desde la portada con continuación en la página 2. El cuerpo periodístico lo integra el titular, un texto que incluye la nota informativa y el discurso de embestidura completo pronunciado por Fidel Castro, así como dos imágenes con sus respectivos pie de foto: la que nos ocupa, y una segunda que, en materia informativa, no aporta nuevos elementos al relato (un collage de siete fotos con el bajante: “Habla Fidel, y la cámara de Llanos va captando los gestos y expresiones del más joven Primer Ministro que ha tenido la República”).</p>
OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS	
No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.	No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.
CUALIDADES DE LO REPRESENTADO	
DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO	
<p><u>Qué:</u> Grupo de personas reunidas.</p> <p><u>Quién:</u> Fidel Castro acompañado por el presidente Manuel Urrutia y la primera línea de testigos. Detrás, asoman otros invitados, y pueden identificarse las ventanas de la sala.</p>	<p><u>Qué:</u> Grupo de personas reunidas.</p> <p><u>Quién:</u> Fidel al centro, acompañado a cada lado por la primera línea de testigos, entre los que se incluye el presidente Manuel Urrutia. Detrás, otros invitados en mayor cuantía y la presencia de un busto escultórico de José Martí.</p>

<p><u>Cómo:</u> Todos de pie. Fidel Castro lee un Folio.</p> <p><u>Dónde:</u> Palacio Presidencial.</p> <p><u>Cuándo:</u> 16 de febrero de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Fidel Castro toma posesión del cargo de Primer Ministro</p>	<p><u>Cómo:</u> Todos de pie, Fidel Castro, al centro del grupo, en actitud oratoria.</p> <p><u>Dónde:</u> Palacio Presidencial.</p> <p><u>Cuándo:</u> 16 de febrero de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Fidel Castro toma posesión del cargo de Primer Ministro.</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
<p>Predominio de la formas propias de la representación humana. Las líneas, en su mayoría verticales, esbozan las ventanas al fondo y la indumentaria (trajes y corbatas) de los presentes en la foto.</p>	<p>Predominio de la formas propias de la representación humana. Las líneas rectas denotan las ventana al fondo de la imagen, en disposición diagonal. La posición de los brazos de Fidel esboza líneas semicirculares.</p>
PLANO(S)-ESPACIO	
<p>1er plano: A la izquierda Fidel Castro y Manuel Urrutia en el centro.</p> <p>2do plano: Grupo de tres testigos no identificados.</p> <p>3er plano: Ventanas de la sala. Espacio poco profundo</p>	<p>1er plano: Fidel Castro al centro con la primera línea de testigos a cada lado, identificable Manuel Urrutia entre ellos, a la izquierda del nuevo primer ministro.</p> <p>2do plano: Otros Invitados. Se identifica en ese nivel, junto al borde derecho de la imagen, un busto de José Martí.</p> <p>3er plano: Ventanas de la sala. Espacio poco profundo.</p>
FUENTE DE LUZ	
<p>Escena interior, nocturna. Por la dureza de la sombra que produce el papel en las manos de Fidel Castro sobre el traje de Urrutia puede presumirse la utilización de flash o una luz artificial.</p>	<p>Escena interior, nocturna. Por la sobrexposición de los elementos más cercanos al punto de captura fotográfica y su incidencia decreciente según se alejan, puede presumirse la utilización de flash.</p>

TEXTURA	
La prominencia del grano fotográfico y la subexposición de la toma perjudican a la imagen y comprometen la identificación de otras texturas.	La prominencia del grano fotográfico y la ligera sobreexposición de la toma comprometen la identificación de otras texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Cerrado. <u>Interior/exterior:</u> Interior. <u>Profundo/plano:</u> Plano.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Cerrado. <u>Interior/exterior:</u> Interior <u>Profundo/plano:</u> Plano.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
No existen elementos que insinúen la presencia de contenidos de interés fuera del campo representado en la imagen.	La proximidad de los personajes en la foto, su cercanía a la límites de la imagen, e incluso algunos parcialmente incluidos en el plano, sugiere la presencia de un grupo mayor al representado en la foto. Por su parte, la mirada de Fidel hacia el frente durante su alocución insinúa la participación de oyentes ubicados frente a él.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano medio con Manuel Urrutia como referencia, aunque la imagen presenta aspectos generales de la escena.	Plano americano con respecto Fidel Castro, aunque la imagen presenta aspectos generales de la escena.
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Normal, lateral. El fotógrafo ubica el dispositivo a la altura de sus protagonistas, ligeramente ladeado con respecto a la geometría del espacio.	Contrapicado ligero, inclinado. Sutilmente por debajo de Fidel Castro, lo cual suele relacionarse con la percepción

	de empoderamiento. en este caso, resalta elocuencia.
RITMO	
Ritmo por progresión decreciente, de derecha a izquierda, relacionado con el punto de vista físico.	Ritmo por progresión creciente, de izquierda a derecha, dado por el encuadre diagonal.
TENSIÓN	
La claridad de la ropa de Manuel Urrutia rompe la homogeneidad cromática de la imagen. Su mirada, fuera de campo, contrasta con la atención que el resto de implicados prestaba a Fidel Castro.	EL dinamismo que proyecta Fidel Castro en su actitud oratoria destaca su figura dentro de un grupo estático.
EQUILIBRIO	
La escena se percibe ligeramente desbalanceada hacia la derecha por el peso visual de Fidel Castro, aumentado en tamaño por su proximidad al punto de captura.	Percepción distorsionada de los pesos a partir del punto de vista diagonal con la que se ha presentado la imagen. Por percepción, el lado izquierda de la imagen habría de señalarse como el más pesado, al inclinar la horizontalidad de la foto a su favor.
LEY DE TERCIOS	
Al dividir en tercios verticales la imagen, encontramos en cada una de esas áreas alguno de los motivos de interés de la foto. Tercio derecho, Fidel Castro. Tercio central, Manuel Urrutia. Tercio izquierdo, el resto de los testigos. No obstante, se percibe a Urrutia como centro de interés principal.	No es tomada en consideración para la composición de la imagen. La imagen está compuesta desde la centralidad de Fidel Castro.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	

El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
La imagen integra un fotonoticia multifotográfica ordenada secuencialmente en tres escenas cronológicas.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
Fidel Castro, como protagonista contextual, lee los juramentos del cargo, según se indica a pie de foto. Por su parte, Manuel Urrutia protagonista compositivo, mantiene una actitud que puede describirse como escucha pasiva, sin prestar atención visual al firmante.	Fidel Castro, como personaje protagónico de la foto, asume una actitud oratoria, cuya locuacidad se acentúa con la posición de sus brazos. El resto de las personas mantiene una postura estática, de atención pasiva.

MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
No sería más que un acto de especulación asignar significados a la mirada de Manuel Urrutia. Sobre ese particular, solo recalcamos que se dirige hacia fuera del plano, y contrasta con la del resto de personajes en la foto, que observaban directamente a Fidel Castro. Por su parte, el nuevo primer ministro lee un papel en sus manos.	Casi todas las miradas de las personas representadas en la imagen convergen sobre la figura de Fidel Castro. Por su parte, Fidel observa al frente, insinuándose la presencia de otras personas en la sala.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	La figura martiana es un elemento cargado de simbolismo, particularmente para el movimiento rebelde cubano, considerado autor intelectual de Revolución triunfante en 1959. Su presencia en la foto, de cierto modo puede interpretarse como un acto homenaje.
CALIFICADORES	
Comprendido el escenario extendido al comparar la foto en cuestión con la publicada por <i>Revolución</i> , destaca la priorización al lado izquierdo de la escena, donde se concentraban los ejecutivos del gobierno, la esfera de “traje y corbata”. También sobresale la centralidad visual de Urrutia, en un acto cuyo protagonista evidente era Fidel Castro.	Por oposición a la propuesta del <i>Diario de la Marina</i> , destaca en esta foto la elección de un plano más abierto, donde se concentraban los acompañantes de Fidel Castro: rebeldes, barbudos y miembros uniformados del Movimiento 26 de Julio. Por otra parte, tomando en consideración la procedencia editorial de la foto, bien puede abducirse que la inclusión del busto de José Martí refiere un calificador aprobativo.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	

No se trata de una escena montada por el fotógrafo.	No se trata de una escena montada por el fotógrafo.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	No hay elementos que nos hagan dudar sobre la verosimilitud de la imagen, sin embargo, el ángulo de encuadre forzado acentúa la artificialidad, no de la escena <i>per se</i> , sino de la fotografía como representación.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
<p>La fotografía en cuestión ilustra un aspecto de la toma de posesión del cargo de Primer Ministro por parte de Fidel Castro, el 16 de febrero de 1959 en el Palacio Presidencial de La Habana. En el plano principal, de derecha a izquierda encontramos al firmante acompañado por el presidente Manuel Urrutia. Detrás, asoman otros invitados, y pueden identificarse las ventanas de la sala que reducen la profundidad de la toma.</p> <p>El punto de vista físico del fotógrafo, situado a la altura de un espectador corriente, representa la escena sin complejidades o indicios de artificialidad. Sin embargo, resulta notable el protagonismo y ponderancia visual de Urrutia dados en su centralidad</p>	<p>La imagen en cuestión ilustra momentos de la toma de posesión de Fidel Castro como Primer Ministro el 16 de febrero de 1959. El plano principal, lo constituye el propio Fidel al centro, acompañado a cada lado por la primera línea de testigos, entre los que se incluye el presidente Manuel Urrutia. Detrás, otros invitados en mayor cuantía y la presencia de un busto escultórico de José Martí. Más al fondo se identifican la presencia de ventanas que restan profundidad a la toma.</p> <p>En el contexto fotográfico descrito, los elementos morfológicos y compositivos subrayan el protagonismo de Fidel como centro de interés, reforzado en el dinamismo que proyectan sus brazos en actitud oratoria. Su mirada, orientada</p>

<p>compositiva, cuando el centro de atención orgánico del suceso en cuestión era Fidel Castro.</p> <p>Por contraste con el resto de implicados en la escena, también resulta curiosa la actitud del presidente, en escucha pasiva, con la mirada fuera de campo en dirección opuesta a Fidel quien en ese momento leía sus compromisos tras firmar el cargo.</p> <p>Comprendido el escenario extendido al comparar esta foto con su par situacional publicado por <i>Revolución</i>, otro elemento a destacar es la prioridad que se ha concedido al lado izquierdo de la escena, donde se concentraba el sector la esfera gubernamental de “traje y corbata”. Gracias al ejercicio comparativo que para este estudio ejecutamos, sabemos hoy que eran más los rebeldes participantes del acto, que los funcionarios de estampa tradicional.</p> <p>En este sentido, podemos identificar cierta insistencia por parte de <i>La Marina</i> de rescatar y reforzar las jerarquías del gobierno, y subrayar siempre la idea de gobernanza conjunta.</p> <p>Con respecto al espacio de expresión editorial, esta imagen ocupa poca más del 15 por ciento de la plana, y es la primera en portada del suplemento rotograbado, donde además podemos encontrar otras 6</p>	<p>hacia el frente, insinúa la existencia de un contexto situacional fuera de campo, por ejemplo, oyentes ubicados frente a él en la sala.</p> <p>El fotógrafo, ubicado ligeramente por debajo de líder revolucionario, presenta la escena desde un punto de vista contrapicado, que suele engrandecer a los protagonistas. Además, propone un encuadre inclinado sobre la diagonal, que aporta dinamismo a la imagen, a la que vez que la desequilibra.</p> <p>A juicio de este investigador, la motivación detrás de tal elección compositiva no está relacionada con la proposición de un discurso simbólico a partir de los supuestos efectos que causan los tipos de encuadre, sino más bien, ha sido un recurso necesario para la preservación en el plano del busto de José Martí. Al tomar en consideración la simbología patriótica de la figura martiana, encontraremos el sentido de la propuesta: Martí es considerado autor intelectual de la Revolución y su imagen constituye un referente imperecedero de las gestas libertadoras que antecedieron al triunfo de los rebeldes en enero de 1959. Así, su inclusión en la foto bien transmite un mensaje de continuidad que también puede interpretarse como acto homenaje.</p>
---	---

imágenes, para un total de 7. De ellas, 3 están relacionadas con la toma de posesión, dispuestas a modo de columna sobre la mitad vertical izquierda de la plana. bajo el titular *“Toma posesión el primer ministro Dr. Castro”*. El conjunto propone una Fotonoticia multifotográfica que ilustra cronológicamente tres momentos de relevancia protocolar en la ceremonia: Fidel presta juramento de rigor, suscribe el acta de toma de posesión, y es saludado por el premier saliente José Miró Cardona con un abrazo.

La leyenda, con pie de foto global para la columna, aporta informaciones periodísticas pertinentes y subraya la secuencialidad de los acontecimientos: *Ante el Presidente de la República, doctor Manuel Urrutía Lleó, tomó posesión en la tarde de ayer del cargo de primer ministro del Gobierno Revolucionario el máximo líder de la Revolución, doctor Fidel Castro Ruz. En la presente combinación gráfica aparece en primer término el doctor Fidel Castro cuando prestaba el juramento de rigor. A continuación, el doctor Castro suscribe el acta de toma de posesión, y finalmente el premier saliente doctor José Miró Cardona lo felicita con un abrazo.*

Por oposición a la propuesta del *Diario de la Marina*, también destacaremos la apertura del plano, que descubre a los miembros del Movimiento 26 de Julio, identificables por el uniforme militar y su condición voluntaria de barbudos, como símbolo de rebeldía revolucionaria.

En lo concerniente al espacio de expresión editorial, la fotografía ocupa cerca del 50 por ciento de la portada, en la mitad superior de la plana, y forma parte de una fotonoticia multifotográfica con continuación en la página 2.

El cuerpo textual periodístico lo integra el titular: *“Ganaremos menos que los anteriores, y no robaremos”*; con pie de foto *Fidel Castro asume el cargo de Primer Ministro ante el Presidente Urrutía y el Consejo*; y un texto que incluye la nota informativa tradicional y el discurso de embestidura completo.

La segunda foto de la unidad discursiva poco aporta al relato en materia informativa, tratándose de un collage de siete fotos con el bajante: *“Habla Fidel, y la cámara de Llanos va captando los gestos y expresiones del más joven Primer Ministro que ha tenido la República”*

Situación No.4: Primera convocatoria de la Central de Trabajadores de Cuba, y concentración de trabajadores en apoyo a las nuevas leyes revolucionaria. 22 de marzo de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 24 de marzo de 1959, Portada del suplemento rotograbado. A la derecha, *Revolución*, fecha 23 de marzo de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
No se precisa	Enrique Llanos
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	

24 de marzo de 1959	23 de marzo de 1959
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	
Portada del suplemento Rotograbado del <i>Diario la Marina</i>	Portada <i>Revolución</i>
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>Las medidas que ya para marzo de 1959 había implementado la Revolución, colocaron a Cuba y al nuevo gobierno en el centro de interés, tanto de la prensa progresista como reaccionaria, generándose mucho debate mediático sobre la situación del país y las repercusiones sociales, económicas y políticas de las decisiones que se tomaban.</p> <p>En ese contexto, a fin de ratificar el apoyo e implicación social con el nuevo proyecto, la Central de Trabajadores de Cuba convocó a los obreros de la capital para una concentración y desfile frente al Palacio Presidencial. El 22 de marzo de 1959 el llamado se concretó en un imponente acto popular que ratificó el liderazgo de Fidel Castro y su aceptación por parte de la clase obrera, mayoritaria en el entramado social de la época.</p> <p>El desfile, de varias horas de duración, resistiría incluso los embates climatológicos y fue encabezado por los principales líderes obreros del país, junto a la jefatura de los cuerpos Armados de la República, para transmitir el mensaje de identificación entre fuerzas militares y civiles. La presidencia la ocuparon Manuel Urrutia Lleó, el primer ministro Fidel Castro y el expresidente de Costa Rica José Figueres, que durante su mandato había apoyado a las tropas rebeldes con el envío de armas desde su país.</p> <p>Aunque en principio se trataba de una invitación de cortesía, la presencia de Figueres en el acto, su discurso, y la respuesta inmediata de Fidel Castro, han resultado los aspectos de mayor trascendencia histórica de la fecha. Durante su alocución, Figueres llamó a los cubanos a no distanciarse de Estados Unidos y brindarle apoyo en la lucha mundial contra la Unión Soviética. El costarricense esbozó, además, una serie de consejos sobre cómo debía desenvolverse la Revolución en adelante para preservar el orden socioeconómico.</p>	

Sus declaraciones generaron tal malestar, que el entonces presidente de la Federación Cubana del Trabajo, David Salvador, le retiró el micrófono y lo invitó a volver al asiento. Posteriormente, Fidel Castro tomó el micrófono y refutó lo dicho por Figueres:

Nos hemos ido un poco lejos y es conveniente que volvamos otra vez a poner los pies sobre la tierra. Nunca sabe uno cuál ha de ser su más difícil comparecencia en una tribuna pública. Cuando he considerado difícil alguna de ellas, no ha tardado en aparecer otra que la supere, y para mí ninguna tan difícil como esta de hoy, en que siento discrepar mis ideas con el ilustre visitante que es José Figueres (...) ¿Cómo exponer nuestra discrepancia sin faltar a la elemental cortesía que le debemos a nuestro huésped? Era difícil hablarle al pueblo en el día de hoy, porque toda revolución es en sí misma difícil y compleja, y esta comparecencia se hace aún más, cuando a los complejos problemas internos del país tenemos que añadir los complejos problemas internacionales. Ya de por sí, y sin salirnos del ámbito nacional, nuestra tarea es muy dura y difícil, porque ya de por sí, y por ser esta una revolución verdadera y no una farsa más de las muchas que ha contemplado América; por ser una revolución y no un cuartelazo, por ser una cura de raíz y no una simple poda donde vuelven a retoñar los males añejos, por ser una operación quirúrgica en que hay que cortar por lo sano y abandonar las curitas de mercurocromo, tenemos grandes problemas... (Castro, 1959. Fragmento del discurso pronunciado durante la concentración).

PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Poca nitidez	Nitidez aceptable
FORMATO	
5:4	5:4
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	

Información no disponible.	Información no disponible.
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.	Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“Imponente demostración de respaldo obrero al gobierno revolucionario”.</i>	<i>“Un millón de trabajadores. Más unidos que nunca”.</i>
PIE DE FOTO	
Realmente apoteósico resultó el desfile obrero efectuado el domingo ante el palacio Presidencial para reiterar el apoyo de las clases trabajadoras al Gobierno Revolucionario. En la presente página ofrecemos diversos aspectos gráficos de esta imponente demostración de respaldo obrero al Gobierno Revolucionario. A la derecha, un aspecto de la extraordinaria multitud que colmó la Avenida de las Misiones, pudiéndose apreciar la tribuna presidencial sin los toldos que la cubrían, los cuales el doctor Fidel Castro ordenó quitarlos cuando comenzó a llover para afrontar igual que el pueblo las inclemencias del tiempo. Arriba...(referido a otras fotos...) .	La más grande de las multitudes obreras que se hayan reunido en Cuba, se congregó frente a Palacio para ratificar la política del Gobierno Revolucionario. He aquí la prueba más contundente.
DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA	
Imagen en primera fila de portada del suplemento rotograbado, ocupa cerca del	Imagen en portada. Ocupa aproximadamente el 55 por ciento de la

<p>25 por ciento de la plana señalada en el pie de foto como primera del relato. Comparte espacio con otras 14 fotos, todas integrantes de la misma unidad discursiva.</p>	<p>plana, en la mitad superior con total protagonismo visual. Comparte plana con un segunda imagen donde se representan los líderes militares y civiles que abrieron el desfile con los brazos enlazados.</p>
<p>TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA</p>	
<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de un fotorreportaje junto a otras 14 fotos, todas relacionadas con el hecho: 2 imágenes de la presidencia; 2 fotografías de grupos en la multitud; 1 de los líderes militares y civiles abriendo el desfile; una columna, con 8 imágenes tamaño sello, donde se presentan a todos los oradores de la jornada, y una imagen de una mujer recostada en una camilla siendo atendida por los paramédicos, según refiere el diario, tras un fatiga por la intensa jornada y la multitud.</p>	<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La imagen integra un fotorreportaje que se despliega entre varias páginas no secuenciales del diario. Después de la información en portada, encontramos en las hojas 6-7 la continuidad del reportaje gráfico con una imagen a doble página, muy parecida a la foto que hemos analizado, con lo cual no se aporta nuevas aristas del hecho. El trabajo culmina en la última cuartilla del diario, donde podemos encontrar 8 imágenes: 7 de ellas son fotos de grupos obreros durante el desfile, y una de la presidencia donde se muestra a Fidel, Urrutia, la primera dama y Figueres.</p>
<p>OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS</p>	
<p>No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho .</p>	<p>No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.</p>
<p>CUALIDADES DE LO REPRESENTADO</p>	
<p>DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO</p>	
<p><u>Qué:</u> Concentración popular. <u>Quién:</u> Participantes (genérico).</p>	<p><u>Qué:</u> Concentración popular. <u>Quién:</u> Participantes (genérico).</p>

<p><u>Cómo:</u> Vista elevada sobre la multitud, picada.</p> <p><u>Dónde:</u> Plaza 13 de marzo, frente a Palacio Presidencial.</p> <p><u>Cuándo:</u> 22 de marzo de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Primera convocatoria efectuada por la Central de Trabajadores de Cuba para apoyar las nuevas leyes que instauraba el gobierno revolucionario.</p>	<p><u>Cómo:</u> Vista elevada sobre la multitud, picada.</p> <p><u>Dónde:</u> Plaza 13 de marzo, frente a Palacio Presidencial.</p> <p><u>Cuándo:</u> 22 de marzo de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Primera convocatoria efectuada por la Central de Trabajadores de Cuba para apoyar las nuevas leyes que instauraba el gobierno revolucionario.</p>
<p>MORFOLOGÍAS RELEVANTES</p>	
<p>Predominio de formas puntuales constituidas por el alto número de participantes, captados desde la distancia, a cierta altura.</p> <p>Entramado lineal próximo al borde inferior de la imagen que ilustra el armazón de la carpa presidencial descubierta (Al comenzar a llover Fidel Castro ordenó retirar la cobertura para igualar las condiciones de la presidencia con los participantes) .</p> <p>La audiencia y los bordes de la avenida establece un patrón lineal con punto de fuga situado próximo a la esquina superior derecha.</p> <p>Formas rectangulares formadas por el armazón de la carpa, sin trascendencia significativa.</p>	<p>Predominio de formas puntuales constituidas por el alto número de participantes, captados desde la distancia, a cierta altura.</p> <p>Entramado lineal próximo al borde inferior de la imagen que ilustra el armazón de la carpa presidencial descubierta (Al comenzar a llover Fidel Castro ordenó retirar la cobertura para igualar las condiciones de la presidencia con los participantes).</p> <p>La audiencia y los bordes de la avenida establece un patrón lineal con punto de fuga situado próximo a la esquina superior derecha.</p> <p>Formas rectangulares formadas por el armazón de la carpa, sin trascendencia significativa.</p>



	Además, es bastante notoria la presencia de una forma piramidal, que comienza en dos de las líneas verticales de la carpa y se enlaza, con bastante precisión, a las líneas de fuga que conforman por continuidad las formas puntuales. El Monumento a Máximo Gómez encumbra la pirámide constituida.
PLANO(S)-ESPACIO	
1er plano: Armazón de la carpa presidencial desprovista de cobertura. 2do plano: Se despliega casi a lo largo de toda la imagen y representa a los participantes en la concentración. 3er plano: En la esquina superior derecha, se alcanza a ver, someramente, el parque Mártires del 71 y su Monumento a Máximo Gómez.	1er plano: Armazón de la carpa presidencial desprovista de cobertura. 2do plano: Se despliega casi a lo largo de toda la imagen y representa a los participantes en la concentración. 3er plano: En este caso al parque de los Mártires y el Monumento a Máximo Gómez, se hace mucho más presente a partir de su ubicación compositiva. Centrada en el horizonte, sobre la línea superior de tercios horizontales, la estatua constituye el punto de fuga en la imagen. Como veremos más adelante el simbolismo de Máximo Gómez es significativo para la narrativa revolucionaria.
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural.	Luz de día, natural.
TEXTURA	
La calidad de impresión y la amplitud del plano compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión y la amplitud del plano compromete la identificación de texturas.

ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.
<u>Interior/exterior:</u> Exterior.	<u>Interior/exterior:</u> Exterior.
<u>Profundo/plano:</u> Profundo.	<u>Profundo/plano:</u> Profundo.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
Tomando como límites físicos de la concentración la carpa presidencial, las bordes de la avenida a los lados, y el parque de los mártires al fondo, todos los elementos que parecen de interés para la imagen se encuentran integrados en el campo.	Tomando como límites físicos de la concentración la carpa presidencial, las bordes de la avenida a los lados, y el parque de los mártires al fondo, todos los elementos que parecen de interés para la imagen se encuentran integrados en el campo.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano General	Plano General
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Picado, lateral. El fotógrafo se sitúa sobre un punto elevado y ofrece una vista general del hecho en su contexto, ligeramente ladeado con respecto a la geometría del espacio.	Picado, frontal. El fotógrafo se sitúa sobre un punto elevado y ofrece una vista general del hecho en su contexto, cuyas líneas de fuga inciden en el centro del horizonte.
RITMO	
Ritmo por progresión decreciente. El punto, como forma morfológica predominante, se hace continuamente más pequeño según se alejan de la ubicación del fotógrafo.	Ritmo por progresión decreciente. El punto, como forma morfológica predominante, se hace continuamente más pequeño según se aleja de la ubicación del fotógrafo.

	Ritmo por simetría bilateral: Si dividimos a la imagen en dos por su eje central vertical, obtenemos partes casi idénticas.
TENSIÓN	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	La convergencia de todas las líneas oblicuas de la imagen sobre el Monumento de Máximo Gómez, centrado sobre el tercio superior horizontal, crea tensión visual en esa zona de la imagen y destaca su presencia.
EQUILIBRIO	
Equilibrio estático. Distribución homogénea de las formas morfológicas y compositivas de relevancia visual.	Equilibrio estático. Distribución homogénea de las formas morfológicas y compositivas de relevancia visual, acentuada por el valor simétrico de la imagen.
LEY DE TERCIOS	
No es tomada en consideración para la composición de la imagen.	Aunque no con precisión geométrica, la imagen puede dividirse en tercios horizontales. El primero lo ocupa la carpa presidencial, el segundo los participantes en la concentración, y el tercero delimitado por el parque de los mártires hacia arriba.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
En cuanto al contraste: Alto, escasa	En cuanto al contraste: Alto, escasa

graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
No es un aspecto relevante.	No es un aspecto relevante.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
No es un aspecto relevante.	No es un aspecto relevante.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	La imagen de Máximo Gómez constituye un símbolo imperecedero de la gestas rebeldes, sobre todo en sus primeras etapas: Guerra de los Diez Años (1868-1878) y Guerra Necesaria (1895-1899), todas ellas consideradas antecelas de la revolución social triunfante en enero de 1959. Es recordado por la historia nacional como El Generalísimo.
CALIFICADORES	

El personaje protagonista de la foto tiene un carácter simbólico. No se trata de los seres individuales fotografiados, sino el conjunto de todos los participantes en la congregación, como metáfora que en cierto modo alude al apoyo que recibía el gobierno revolucionario.	El personaje protagonista de la foto tiene un carácter simbólico. No se trata de los seres individuales fotografiados, sino el conjunto de todos los participantes en la congregación, como metáfora que en cierto modo alude al apoyo que recibía el gobierno revolucionario. Por otra, al prominencia compositiva del monumento a Máximo Gómez en la cúspide de la pirámide imaginaria, puede interpretarse como un guiño a la continuidad del proceso revolucionario bajo la guía y tutela de las figuras representativas de la historia rebelde nacional. (Ver RELACIONES INTERTEXTUALES).
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No se trata de una escena montada.	No se trata de una escena montada.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	No hay indicios de artificialidad.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
La imagen en cuestión representa la multitudinaria concentración que tuvo lugar el 22 de marzo de 1959 frente al Palacio Presidencial tras la primera convocatoria efectuada por la Central de	La fotografía analizada presenta en plano general la concentración que tuvo lugar el 22 de marzo de 1959 frente al Palacio Presidencial, convocada por la Central de

<p>Trabajadores de Cuba para apoyar las nuevas leyes que instauraba el gobierno revolucionario.</p> <p>La foto, ocupa cerca del 25 por ciento de la plana, y destaca por su enunciación más dada a la representación informativa, en tanto el punto de vista físico alcanza a representar la escena desde un plano general, con todos los elementos que parecen de interés para el hecho integrados en el campo (presidencia, concurrencia popular, contexto geográfico). Morfológicamente destaca las formas puntuales, cuya repetición y predominancia establece un ritmo decreciente que da profundidad a la escena y se traduce directamente en alto número de participantes.</p> <p>Podemos identificar, además, dos planos principales: la carpa presidencial y el grupo compacto de participantes. En la esquina superior derecha se alcanza a ver, someramente, el parque Mártires del 71 y el Monumento a Máximo Gómez, sin embargo, no es este un elemento ponderado en el relato visual.</p> <p>Son notables las similitudes de esta foto con su par situacional publicado por el diario <i>Revolución</i>, sin embargo, al comparar los contextos de expresión reflotan varias diferencias. La primera de ellas es el orden en la presentación</p>	<p>Trabajadores de Cuba en apoyo a las nuevas leyes revolucionarias.</p> <p>Como su par situacional, la imagen presenta todos los elementos de interés noticioso para la narración periodística del hecho. Desde la morfología, es evidente que aquí también predominarán las formas puntuales con ritmo decreciente, en el intento de representar masividad popular. Sin embargo, en cuanto a la composición, pueden anotarse las primeras diferencias: Aunque no con precisión geométrica, la imagen puede dividirse en tercios horizontales. El primero lo ocupa la carpa presidencial, el segundo las participantes en la concentración, y el tercero delimitado por el parque de los mártires hacia arriba. En conjunto, es bastante notoria la presencia de una forma piramidal, que comienza en dos de las líneas verticales de la carpa y se enlaza, con bastante precisión, a las líneas oblicuas imaginarias que conforman la multitud. La pirámide queda encubierta por el Monumento a Máximo Gómez, punto de fuga y tensión visual en la foto.</p> <p>Al tomar en consideración la simbología patriótica de Máximo Gómez en el proceso histórico revolucionario cubano, bien puede suponerse que la ponderación de su figura ha sido intencional, y transmite el sentido de continuidad y</p>
--	---

<p>narrativa de la unidad discursiva. La foto, forma parte de un fotorreportaje junto a otras 14 fotos, con pie de foto: <i>Realmente apoteósico resultó el desfile obrero efectuado el domingo ante el palacio Presidencial para reiterar el apoyo de las clases trabajadoras al Gobierno Revolucionario. En la presente página ofrecemos diversos aspectos gráficos de esta imponente demostración de respaldo obrero al Gobierno Revolucionario. A la derecha, un aspecto de la extraordinaria multitud que colmó la Avenida de las Misiones, pudiéndose apreciar la tribuna presidencial sin los toldos que la cubrían, los cuales el doctor Fidel Castro ordenó quitarlos cuando comenzó a llover para afrontar igual que el pueblo las inclemencias del tiempo.</i></p> <p>Luego, por lógica de lectura occidental, se ha ponderado el protagonismo compartido de la presidencia (, Manuel Urrutia, Fidel Castro y José Figueres) por sobre la imagen de los líderes obreros y militares que encabezaron el desfile. Esa prioridad se recalca además en las respectivas leyendas:</p> <p>Foto de la presidencia: <i>Un aspecto de la tribuna presidencial, en el que destacan el Presidente de la República, doctor Manuel Urrutia Lleó; el Primer Ministro y máximo líder de la Revolución, doctor</i></p>	<p>homenaje; de ahí su enunciación informativa con matiz interpretativo.</p> <p>En cuanto al entorno de expresión editorial, encontramos que la imagen ocupa el 55 por ciento y forma parte de un fotorreportaje que se despliega entre varias páginas no secuenciales del diario, bajo el título “<i>Un millón de trabajadores. Más unidos que nunca</i>” con pie de foto “<i>La más grande de las multitudes obreras que se hayan reunido en Cuba, se congregó frente a Palacio para ratificar la política del Gobierno Revolucionario. He aquí la prueba más contundente</i>”.</p> <p>En comparación con el <i>Diario de la Marina</i>, destaca:</p> <p>La prioridad que se ha dado al grupo de apertura del desfile (incluido en la portada del periódico) por sobre la foto de la presidencia, relegada a la última cuartilla del diario donde tampoco se ha ponderado de forma especial desde el diseño gráfico de la plana. Los detalles en la redacción de sus respectivas leyendas recalcan las prioridades del periódico.</p> <p>Foto del grupo de apertura: <i>Juntos, cogidos del brazo, marchan Raúl Castro, David, Camilo Cienfuegos, Louit, Pedro Luis, Bécquer, Lucxón y Castiñeyra: soldados y obreros que caminan por las calles de Cuba Libre, por primera vez. No</i></p>
---	---

<p><i>Fidel Castro Ruz, y el ex Presidente de la hermana República de Costa Rica, ingeniero José Figueres Ferrer. También aparecen en la foto el ministro de Agricultura, comandante doctor Humberto Sorí Martín y el capitán Pedro García, jefe de la guardia personal del Premier Castro.</i></p> <p>Foto del grupo de apertura: <i>Dando inicio al desfile, marchan cogidos del brazo los líderes obreros y los jefes de los Cuerpos Armados de la República.</i></p> <p>Por otra parte, resulta también notable la omisión de una cifra precisa o aproximada de participación, y la repetición en las leyendas de sintagmas como: respaldo obrero; desfile obrero, sectores obreros, acto obrero...En este sentido, cuando tanto énfasis hace el diario en el estrato social que protagonizó la concentración, resulta muy curioso encontrar el siguiente pie de foto: <i>Una de las características más extraordinarias de este magno acto obrero, lo constituyó el hecho de que los numerosos carteles que portaban los trabajadores en su inmensa mayoría eran de respaldo y apoyo al Gobierno Revolucionario, no de reclamos y peticiones clasistas.</i></p> <p>También resulta, cuanto menos curioso, que se haya incluido en el fotorreportaje una imagen de una mujer recostada en una</p>	<p><i>es de extrañar, pues se trata de los obreros de la Revolución y el Ejército Rebelde.</i></p> <p>Foto de la presidencia: <i>Fidel, el ciudadano presidente, su esposa, y el invitado Figueres. Este lleva la “cachucha” y el uniforme militar que vistió las cuatro veces que intentaron invadir su país.</i></p> <p>Por otra parte, el reportaje lleva por titular “UN MILLÓN DE TRABAJADORES”, cifra que luego se repite en varias ocasiones. Con respecto a los pies de fotos, evidentemente el vocablo <i>obrero</i> es utilizado, en tanto se trataba de una convocatoria de la Central de Trabajadores de Cuba, sin embargo son mucho más frecuentes las menciones al <i>pueblo</i> como término aglutinador que no solo comprende al sector social vinculado laboralmente.</p> <p>Por oposición al reportaje publicado en el <i>Diario de La Marina</i>, sorprende encontrar en el cuerpo del texto la siguiente afirmación: <i>Solo así puede explicarse que alrededor de un millón de personas resistieran la lluvia y el sol, el hambre y la fatiga, sin vacilaciones ni desmayos.</i></p> <p>También resulta contradictorio con el relato paralelo, que <i>Revolución</i> cite, literalmente, al menos 34 demandas</p>
---	--

<p>camilla siendo atendida por los paramédicos. En su leyenda puede leerse:</p> <p><i>La Cruz Roja Nacional realizó numerosas labores de auxilio siendo muchas las personas asfixiadas debido a las aglomeraciones y agotamiento natural de permanecer de pie y sufrir las inclemencias del tiempo durante más de 12 horas.</i></p> <p>Destáquese también la columna, con 8 imágenes tamaño sello, donde se presentan a todos los oradores de la jornada, incluido José Figueres sin ninguna mención a la interrupción de su discurso, ni a la respuesta que diera luego Fidel Castro en su alocución.</p>	<p>obreras expresadas en carteles durante el desfile.</p> <p>En cuanto a los oradores, <i>Revolución</i> reprodujo íntegramente todos los discursos pronunciados, incluidos el de José Figueres y la posterior respuesta de Fidel.</p>
--	--

Situación No.5: El Consejo de Ministros firma la Ley de Reforma Agraria, en la Comandancia del Ejército Rebelde en La Plata, Sierra Maestra. 17 de mayo de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 19 de mayo de 1959, Portada del suplemento rotograbado. A la derecha, *Revolución*, fecha 18 de mayo de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
No se precisa	Raúl Corrales
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
19 de mayo de 1959	18 de mayo de 1959

PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	
Portada del suplemento Rotograbado del <i>Diario la Marina</i>	Portada <i>Revolución</i>
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>El 17 de mayo de 1959 Fidel Castro, en presencia de una parte importante del Consejo de Ministros y del Presidente Manuel Urrutía Lleó, firmó la Primera Ley de Reforma Agraria promulgada por el poder revolucionario. Para efectuar la discusión final de la ley y su rúbrica, todos los activos involucrados del gobierno se trasladaron hasta La Comandancia La Plata, en la cordillera montañosa oriental Sierra Maestra, desde donde Fidel Castro había dirigido las operaciones del Ejército Rebelde que sestaron los golpes finales a las fuerzas militares de Fulgencio Batista.</p> <p>La nueva ordenanza constaba de 15 por cuantos, 67 artículos, 7 disposiciones transitorias y una disposición final que le confería rango constitucional al autodeclararse parte de la Ley Fundamental de la República. En el sentido más amplio, su objetivo era redistribuir las tierras del país para favorecer a la población campesina empobrecida durante décadas de explotación latifundista.</p> <p>El ordenamiento económico vigente había colocado el 80 por ciento de las mejores tierras cubanas en manos de empresarios nacionales y compañías norteamericanas, por lo cual la nueva ley también fijaba en 30 caballerías (402 hectáreas) el máximo de tierra que podía poseer una persona y anulaba el derecho a extranjeros para poseer tierras nacionales. Se inició así un proceso de expropiación amparado por el estatuto, que evidentemente perjudicaba los intereses oligárquicos nacionales y foráneos, alineándolos contra el gobierno radical y la Revolución.</p> <p>El programa agrario es considerado por muchos la más trascendental de las medidas adoptadas por la Revolución en su primera etapa al beneficiar a más de 100 000 familias campesinas y asestar, a la vez, un fuerte golpe contra el dominio económico privado y minoritario sobre Cuba. Para la correcta implementación de la ley, también se dispuso la creación del Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA) bajo la dirección del propio Fidel Castro.</p>	

PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Poca nitidez	Nitidez aceptable
FORMATO	
5:4	1:1
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible.	Información no disponible.
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.	Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“Promulgada en la Sierra Maestra la Ley de Reforma Agraria”</i>	<i>“La Reforma Agraria y el desarrollo económico de Cuba. Tesis económica del movimiento 26 de julio”.</i>
PIE DE FOTO	
En sesión extraordinaria del Consejo de Ministros celebrado el domingo en el poblado de La Plata, en plena Sierra Maestra, fue promulgada una de las Leyes fundamentales del Gobierno Provisional Revolucionario: La Ley de Reforma Agraria, la cual limita la propiedad de la tierra a un máximo de 30 caballerías, a	Fidel firma el histórico documento que inicia “una nueva era económica para Cuba”

<p>excepción de las áreas de caña, ganaderas, o de arroz que estén comprendidas bajo el índice de producción que fijará el INRA. En la presente combinación gráfica ofrecemos un aspecto del Consejo de Ministros en el que aparecen rodeando al Primer Ministro y Presidente del Instituto Nacional de Reforma Agraria, doctor Fidel Castro, de izquierda a derecha, el economista Oscar Pino Santos; el Director Ejecutivo del referido Instituto, capitán doctor Antonio Núñez Jiménez; el Ministro de Leyes Revolucionarias, doctor Osvaldo Dorticós; el Ministro de Educación, doctor Armando Hart Dávalos, y el Ministro de Recuperación de Bienes Malversados Faustino Pérez. A continuación...(referido a otras fotos...)</p>	
<p>DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA</p>	
<p>Primera imagen en portada del suplemento rotograbado. Ocupa alrededor del 15 por ciento de la plana, en la esquina superior izquierda. Acompañada por otras 6 fotos, dos de ellas relacionadas con el mismo acontecimiento e integrantes de su misma unidad discursiva.</p>	<p>Imagen en portada. Ocupa alrededor del 15 por ciento de la plana, sobre el 3er cuarto de la mitad vertical izquierda.</p>
<p>TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA</p>	
<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de un fotorreportaje de 20 imágenes, incluida la que nos ocupa: tres en la portada de la sección ilustrada y 17 entre la página 4 y 5 del propio suplemento.</p>	<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de un fotorreportaje que se despliega entre la portada (2 imágenes) y la última página del diario (11 imágenes).</p>

<p>Las 4 primeras imágenes ilustran aspectos de la reunión previa a la firma de la ley agraria. El resto funciona a modo de crónica ilustrada, que presenta cómo llegaron los miembros del Consejo de Ministros al corazón de la Sierra Maestra, quiénes estuvieron presentes, qué hicieron durante el día, o cómo se sortearon las inclemencias del tiempo que marcaron la jornada. También fueron incluidas fotos de los grupos de campesinos que llegaron hasta La Plata para celebrar el histórico acontecimiento.</p> <p>La pies de fotos aportan las informaciones periodísticas pertinentes y enriquecen la comprensión del fenómeno.</p>	<p>En este caso, también se presenta un relato visual de carácter anecdótico, pero notablemente más enfocado en el seguimiento a la figura de Fidel Castro y sus actividades.</p> <p>La pies de fotos, bastante escuetos, aportan pocas informaciones de carácter periodístico. En mayor medida se limitan a mencionar a las personas representadas, y enunciar sucintamente qué actividad realiza, lo cual en ciertas ocasiones resulta redundante pues ya está la foto para eso.</p>
--	--

OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS

No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
---	---

CUALIDADES DE LO REPRESENTADO

DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO

<p><u>Qué:</u> Reunión.</p> <p><u>Quién:</u> Fidel Castro, seguido de izquierda a derecha por el economista Oscar Pino Santos; el Director Ejecutivo del Instituto Nacional de Reforma Agraria, Antonio Núñez Jiménez, el Ministro de Leyes Revolucionarias, Osvaldo Dorticós; el Ministro de Educación, Armando Hart, y el Ministro de Recuperación de Bienes Malversados Faustino Pérez.</p>	<p><u>Qué:</u> Reunión.</p> <p><u>Quién:</u> Fidel Castro acompañado, de izquierda a derecha por Faustino Pérez, Ministro de Recuperación de Bienes Malversados, Armando Hart Dávalos, Ministro de Educación y Osvaldo Dorticós Corrado, Ministro de Leyes Revolucionarias.</p> <p><u>Cómo:</u> Fidel Castro firma la ley. Sus acompañantes permanecen sentados observándolo.</p>
--	--

<p><u>Cómo:</u> Sentados en una mesa, en actitud formal.</p> <p><u>Dónde:</u> Comandancia la Plata, Sierra Maestra .</p> <p><u>Cuándo:</u> 17 de mayo de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Firma de la Primera Ley de Reforma Agraria promulgada por el poder revolucionario.</p>	<p><u>Dónde:</u> Comandancia la Plata, Sierra Maestra.</p> <p><u>Cuándo:</u> 17 de mayo de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Firma de la Primera Ley de Reforma Agraria promulgada por el poder revolucionario.</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
<p>La simpleza morfológica de la imagen solo permite destacar las formas y rasgos humanos de los protagonistas de la escena.</p> <p>Las tablas de la pared de madera al fondo de la imagen ubican la escena al interior de la Comandancia La Plata.</p>	<p>Imagen morfológicamente sencilla, donde solo puede destacar en cuanto a formas los cuerpos y rasgos de los protagonistas de la escena, así como las figuras rectangulares que conforman las cuartillas sobre la mesa.</p>
PLANO(S)-ESPACIO	
<p>1er plano: Miembros del consejo de ministros sentados a la mesa, de espalda al punto de toma de captura fotográfica.</p> <p>2do plano: De izquierda a derecha y únicos rostros visibles: el economista Oscar Pino Santos y el primer Ministro Fidel Castro.</p> <p>3er plano: La pared de la Comandancia La Plata.</p>	<p>1er plano: Fidel Castro de perfil, al momento de rubricar la ley agraria.</p> <p>2do Plano: De izquierda a derecha Faustino Pérez, Ministro de Recuperación de Bienes Malversados, Armando Hart Dávalos, Ministro de Educación y Osvaldo Dorticós Corrado, Ministro de Leyes Revolucionarias.</p>
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural.	Luz de día, natural.
TEXTURA	

La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Cerrado. <u>Interior/exterior:</u> Interior. <u>Profundo/plano:</u> Relativamente profundo.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Cerrado. <u>Interior/exterior:</u> Interior. <u>Profundo/plano:</u> Relativamente profundo.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
Tomando como límites físicos de la escena la mesa de discusión con sus ocupantes, todos los elementos que parecen de interés para la imagen se encuentran integrados en el campo visible.	Los papeles colocados en la esquina inferior derecha de la imagen y su disposición sobre la mesa insinúan la presencia de otras personas en esa ubicación que no han sido incluidas en el campo visible que propone la fotografía.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano medio grupal.	Plano medio grupal.
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Picado ligero. El fotógrafo se encuentra posicionado sobre las protagonistas de la escena, con una lateralidad ligera con respecto a la geometría de la mesa.	Picado ligero, lateral. El fotógrafo se encuentra ligeramente elevado sobre los protagonistas de la escena, desde un ángulo lateral con respecto a la geometría de la mesa.
RITMO	
Ritmo por alternabilidad y quebrado: La figura de los participantes ubicados de espaldas al punto de captura fotográfico se alternan con la imagen de Oscar Pino y Fidel Castro en posición frontal	No es un aspecto relevante en esta fotografía.

estableciendo un patrón lineal zigzagueante.	
TENSIÓN	
La posibilidad de observar los rostros de Oscar Pino y Fidel Castro en un contexto grupal donde la mayoría de implicados da la espalda a la cámara crea tensión visual sobre esas figuras, especialmente sobre Fidel Castro, ubicado en uno de los puntos de interés de la imagen con cierto vacío espacial a su alrededor que lo realza.	Debido al ángulo de la toma, podemos observar como todas las figuras rectangulares de las cuartillas adquieren una apariencia cuasi triangular que apunta a la imagen de Fidel e incrementa el protagonismo de su figura. No obstante, este investigador no considera que tal ejercicio compositivo haya sido consciente. Otro elemento que destaca a Fidel en la foto es la mirada atenta de Osvaldo Dorticós, mientras el primer ministro firma la ley agraria.
EQUILIBRIO	
Equilibrio estático. Los pesos visuales en la foto están distribuidos de forma homogénea. No se identifican desbalances.	Es bastante notable el peso de Fidel en la imagen, sin algún elemento que lo contrarreste.
LEY DE TERCIOS	
La Ubicación de Fidel sobre uno de los cuatro puntos de interés de la imagen (intersección de tercios superior derecha) remarca su presencia y protagonismo en la escena.	Fidel Castro y Osvaldo Dorticós se encuentran ambos ubicados sobre dos puntos de intersección de tercios opuestos diagonalmente, realizando sus figuras como centros de interés en la imagen. La jerarquía entre ambos la establece la disposición de planos, los recursos para crear tensión visual y la distribución de peso en la imagen.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.

ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Según describe el texto anexo, la foto capta el justo momento en el que Fidel rubrica la ley de Reforma Agraria.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
La imagen forma parte de un fotorreportaje que presenta el relato anecdótico por escenas de la jornada. Particularmente la que nos ocupa y la consiguiente remarcan el criterio de secuencialidad: la primera representa la discusión previa a la firma mientras la segunda concreta el rubricado.	En este caso, también se presenta un relato visual de carácter anecdótico, pero notablemente más enfocado al seguimiento de Fidel Castro y sus actividades, sin quedar explícita la cronología de los acontecimientos.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	

Los personajes representados mantienen una actitud propia de la situación. No es un aspecto relevante.	Según declara el pie de foto, Fidel Castro firma la ley agraria. El resto de implicados atestiguan el hecho con la actitud propia de una reunión laboral.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
Todas las miradas, excepto de la Oscar Pinos, convergen en Fidel, acentuando se protagonismo. El primer ministro, por su parte, observa directamente a Osvaldo Dorticós insinuando diálogo, conversación.	Fidel Castro observa el documento mientras lo firma. Dorticós, como segundo centro de interés, lo observa con atención.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
CALIFICADORES	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No se trata de una escena posada.	No se trata de una escena posada.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	Aunque no hay por qué dudar de la verosimilitud del relato, lo cierto es que no hay forma de garantizar que el momento representado corresponda efectivamente al instante en el que Fidel Castro firma la ley. Recuérdese que la reunión también tenía el objetivo de revisar el documento y precisar cuestiones.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	

No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
<p>La imagen en cuestión fue tomada el 17 de mayo de 1959 cuando Fidel Castro, en presencia de una parte importante del Consejo de Ministros, firmó la Primera Ley de Reforma Agraria promulgada por el poder revolucionario. La rúbrica se ejecutó en la Comandancia La Plata, en el corazón de la Sierra Maestra, desde donde Fidel había dirigido las operaciones del Movimiento 26 de Julio que sestaron los golpes finales a las fuerzas militares de Fulgencio Batista.</p> <p>En su primer plano, se ubican los miembros del consejo de ministros sentados a la mesa de espaldas al punto de captura fotográfica. En el segundo, de izquierda a derecha, podemos identificar los únicos rostros visibles: el economista Oscar Pino Santos y el primer Ministro Fidel. Al fondo, en tercer plano, la pared de la Comandancia.</p> <p>Aunque se encuentra ubicado en un segundo plano según la distribución física del espacio, morfológica y compositivamente se determina el protagonismo de Fidel junto al economista Oscar Pino, cuyos rostros son los únicos visibles en un contexto grupal donde la mayoría de implicados da la espalda a cámara.</p>	<p>La fotografía analizada registra según señala su leyenda, el instante justo en el que Fidel Castro firmaba la primera Ley de Reforma Agraria promulgada por el gobierno revolucionario, en una reunión con varios de los Miembros del Consejo de Ministros efectuada el 17 de mayo de 1959 en la Comandancia La Plata, cuartel del Movimiento 26 de Julio dispuesto en la cordillera montañosa Sierra Maestra.</p> <p>En su primer plano, la foto muestra a Fidel de perfil, en posición de escritura. En el segundo plano, de izquierda a derecha se presenta a Faustino Pérez, Ministro de Recuperación de Bienes Malversados, Armando Hart Dávalos, Ministro de Educación y Osvaldo Dorticós Corrado, Ministro de Leyes Revolucionarias.</p> <p>Aunque no hay indicios de artificialidad, lo cierto es que tampoco hay forma de garantizar que el momento representado corresponda efectivamente al instante de firma. Recuérdese que la reunión también tenía el objetivo de ultimar detalles de la ordenanza, tiempo durante el cual se realizaron correcciones y tomaron notas.</p> <p>Fidel y Dorticós se encuentran ambos ubicados sobre puntos de intersección de tercios opuestos diagonalmente, realizando</p>

Fidel en particular, se encuentra dispuesto sobre uno de los puntos de interés de la imagen según la intersección de las líneas de tercios, con cierto vacío espacial a su alrededor que lo realza. Además, todas las miradas, excepto la de Oscar Pinos convergen en su dirección. El primer ministro, por su parte, observa directamente a Osvaldo Dorticós insinuando el diálogo propio del contexto que se representa.

En cuanto al espacio de expresión editorial, se trata de la primera imagen en portada del suplemento rotograbado que ocupa alrededor del 15 por ciento de la plana, en la esquina superior izquierda.

Además, forma parte de un fotorreportaje titulado *“Promulgada en la Sierra Maestra la Ley de Reforma Agraria”* con 20 imágenes, incluida la que nos ocupa. Las 4 primeras ilustran aspectos de esa reunión previa donde se firmó la ley agraria. El resto esboza, a modo de crónica ilustrada, los acontecimientos de la jornada, tanto en su dimensión informativa como anecdótica, lo cual se refuerza también en las narrativas de los pies de fotos. En particular, la leyenda de la imagen que hemos analizado refiere: *En sesión extraordinaria del Consejo de Ministros celebrado el domingo en el poblado de La Plata, en plena Sierra*

el protagonismo compartido de sus figuras como centros de atención en la imagen. La jerarquía entre ambos se establece a nivel morfológico y compositivo. Ubicado en primer plano, sobre la intersección de tercios inferior izquierda, Fidel constituye el componente visual de mayor peso en la escena, acentuado por la mirada directa de Dorticós en segundo plano. Debido a la perspectiva de la toma, podemos observar además como todas las figuras rectangulares de las cuartillas adquieren una apariencia cuasi triangular que apuntan a Fidel e incrementa su presencia. No obstante, este investigador considera que tal efecto compositivo es fortuito, y no un ejercicio consciente o intencionado.

Con respecto a su espacio de expresión editorial, se trata de la primera de dos imágenes publicadas en portada sobre el suceso, y ocupa cerca del 15 por ciento de la plana. En materia discursiva, forma parte de un fotorreportaje titulado *“La Reforma Agraria y el desarrollo económico de Cuba. Tesis económica del movimiento 26 de julio”* que se despliega entre la portada y la última página del periódico. En este caso, también se presenta un relato visual de carácter anecdótico, pero notablemente más enfocado en el seguimiento a la figura de Fidel y sus actividades: 8 de las 13 imágenes representan al primer ministro

<p><i>Maestra, fue promulgada una de las Leyes fundamentales del Gobierno Provisional Revolucionario: La Ley de Reforma Agraria, la cual limita la propiedad de la tierra a un máximo de 30 caballerías, a excepción de las áreas de caña, ganaderas, o de arroz que estén comprendidas bajo el índice de producción que fijará el INRA. En la presente combinación gráfica ofrecemos un aspecto del Consejo de Ministros en el que aparecen rodeando al Primer Ministro y Presidente del Instituto Nacional de Reforma Agraria, doctor Fidel Castro, de izquierda a derecha, el economista Oscar Pino Santos; el Director Ejecutivo del referido Instituto, capitán doctor Antonio Núñez Jiménez; el Ministro de Leyes Revolucionarias, doctor Osvaldo Dorticós; el Ministro de Educación, doctor Armando Hart Dávalos, y el Ministro de Recuperación de Bienes Malversados Faustino Pérez. A continuación...(referido a otras fotos...).</i></p>	<p>en algún momento particular de la jornada, algunos de ellos sin demasiado interés periodístico o relevancia para el hecho en cuestión.</p> <p>La pies de fotos, bastante escuetos, aportan pocas informaciones. En mayor medida se limitan a mencionar el nombre de pila de las personas representadas, y a enunciar sucintamente qué actividad se realiza. La foto que hemos analizado se presenta con pie de foto: <i>Fidel firma el histórico documento que inicia “una nueva era económica para Cuba”.</i></p>
--	---

Situación No.6: Gran concentración popular en apoyo a la Reforma Agraria. 21 de junio de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 23 de junio de 1959, Portada del suplemento rotograbado. A la derecha, *Revolución*, fecha 22 de junio de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
Eddo Ruiz de Lavín	No consta
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
23 de junio 1959	22 de junio 1959
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	

Portada del suplemento Rotograbado del <i>Diario la Marina</i>	Portada <i>Revolución</i>
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>El 21 de junio de 1959 tuvo lugar en el parque Leoncio Vidal de la ciudad de Santa Clara, en el centro de la isla, una masiva concentración campesina que, según las cifras del periódico <i>Revolución</i>, superó los 80 mil participantes. El acto sería el primero de varios programados por todo el país en apoyo a la Reforma Agraria, que culminarían el 26 de julio con la expectativa de reunir a más de medio millón de agricultores en la capital cubana.</p> <p>Durante la concentración ocuparon la tribuna para dirigirse a los asistentes el comisionado provincial del Movimiento 26 de Julio Joaquín Torres; el responsable general de la Central de Trabajadores de Cuba David Salvador; el capitán Antonio Núñez Jiménez y el primer ministro de la República de Cuba, Fidel Castro:</p> <p>“Es esta la tercera concentración que damos en esta provincia; la primera fue cuando cruzábamos en dirección a la capital. La segunda fue en la Universidad Central de Las Villas y posiblemente muchos de los que están hoy aquí estuvieron presentes también en aquella. La tercera es esta, pero lo que resulta extraordinario, es que esta tercera concentración, después de cinco meses y veintiún días de Gobierno Revolucionario, es la mayor de todas, sin género de dudas. Eso demuestra que la Revolución, lejos de debilitarse en el poder, es cada día más fuerte y nos da una idea de la magnitud del acto que vamos a efectuar en la capital de la república. (...) El próximo 26 de Julio, medio millón de campesinos con machetes, si es posible, con guayabera y con sombreros de yarey, al estilo mambí, con una bandera cubana sobre la frente, como algunos que hemos visto en el día de hoy, recordando que esta lucha es la continuación de las luchas de nuestra independencia, darán fe del respaldo con que cuenta la revolución cubana” (Castro, 1959. Fragmento del discurso pronunciado durante la concentración).</p>	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	

Poca nitidez	Nitidez aceptable
FORMATO	
7:5	16:9
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible.	Información no disponible.
OBJETIVO	
Presencia de ángulo visual amplio (más de 70°), perspectiva acentuada, distanciamiento, y contextualización. Presumible el uso de un gran angular.	Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“Grandiosa concentración campesina en Santa Clara en apoyo a la Reforma Agraria”.</i>	<i>“120 millones para obras en 6 meses”</i> (Hace alusión a un fragmento del discurso de Fidel en que asigna ese presupuesto para la construcción y rehabilitación de viviendas destinadas a la población rural).
PIE DE FOTO	
Nada más elocuente de la extraordinaria magnitud que asistió a la concentración campesina efectuada el domingo en Santa Clara en apoyo a la Reforma Agraria que la presente panorámica de nuestro repórter gráfico Ruiz de Lavín. En la misma el lector puede apreciar la enorme multitud que virtualmente cubrió el parque Leoncio Vidal y sus calles	Una concentración sin precedentes en el Parque Vidal de Santa Clara en apoyo a la Reforma Agraria.

<p>aledañas. El acto del domingo en la capital villaclareña es el primero de una serie de concentraciones campesinas a través de toda la Isla en apoyo a la Reforma Agraria que culminará el 26 de Julio con una grandiosa concentración en La Habana, a la cual se espera asistan más de medio millón de campesinos de toda la República. A continuación...(en referencia a las próximas dos fotos).</p>	
<p>DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA</p>	
<p>Primera imagen en portada del suplemento rotograbado. Ocupa poco menos del 50 por ciento de la plana, en la mitad superior.</p>	<p>Primera imagen en portada, Ocupa alrededor del 35 por ciento de la plana, en la mitad superior.</p>
<p>TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA</p>	
<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de un Fotonoticia multifotográfica desplegada junto a otras dos imágenes en la misma plana.</p> <p>La segunda imagen ilustra un momento del discurso de Fidel Castro, y la tercera un aspecto de la intervención conjunta entre David Salvador y Antonio Núñez Jiménez.</p> <p>El pie de foto aporta las informaciones periodísticas pertinentes y enriquecen la comprensión del fenómeno.</p>	<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de una Fotonoticia multifotográfica junto a otra imagen, también en portada, que representa interacciones de Fidel con la multitud.</p> <p>La pies de fotos, escuetos y descriptivos, aportan pocas informaciones que permitan contextualizar el hecho. No obstante, el trabajo también está acompañado por un extenso texto periodístico, donde no solo se aporta la información concerniente, sino que además se presentan los discursos completos de cada uno de los oradores.</p>
<p>OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS</p>	

No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.	No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.
CUALIDADES DE LO REPRESENTADO	
DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO	
<p><u>Qué:</u> Concentración popular.</p> <p><u>Quién:</u> Participantes (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> Representados desde una vista, a gran altura, en su dimensión grupal.</p> <p><u>Dónde:</u> Parque Leoncio Vidal, en Santa Clara. Cuba.</p> <p><u>Cuándo:</u> 21 de Junio de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Apoyo a la Reforma Agraria.</p>	<p><u>Qué:</u> Concentración popular.</p> <p><u>Quién:</u> Participantes (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> Reunidos, visten indumentarias propia del campesinado cubano y sostiene carteles.</p> <p><u>Dónde:</u> Parque Leoncio Vidal, en Santa Clara. Cuba.</p> <p><u>Cuándo:</u> 21 de Junio de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Apoyo a la Reforma Agraria.</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
La imagen está estructurada casi en su totalidad por formas puntuales cuya repetición y predominancia se traduce en masividad, alto número de participantes.	Predominio de formas ovaladas en el rostro de los participantes. Presencia también de figuras rectangulares, en algunos casos deformadas.
PLANO(S)-ESPACIO	
No se distinguen distintos planos en la imagen. La muchedumbre, desde la vista aérea, constituye un solo plano.	No se distinguen distintos planos en la imagen. El grupo de manifestantes constituye un solo plano.
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural.	Luz de día, natural.
TEXTURA	
La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.

<u>Interior/exterior:</u> Exterior.	<u>Interior/exterior:</u> Exterior.
<u>Profundo/plano:</u> Profundo.	<u>Profundo/plano:</u> Profundo.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
Dada la proximidad homogénea y compacta de los puntos, entre sí y a los bordes de la imagen, se intuye que la porción fotografiada forma parte de un escenario más extenso, que existe fuera del campo fotográfico	La homogeneidad y cercanía de las formas ovaladas y su proximidad a los bordes de la imagen permite entender que la porción fotografiada forma parte de un escenario que se extiende fuera del espacio de representación.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Gran plano general	Plano general
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Picado, punto de vista aéreo. La reducción del tamaño en las morfológicas similares es el resultado de la perspectiva y determinan la profundidad del espacio.	Picado, frontal. La presunta utilización de un teleobjetivo no solo determina la distorsión de la imagen, sino que además nos permite sugerir cierto distanciamiento entre la escena representada y el punto de captura.
RITMO	
Ritmo por progresión decreciente: Los puntos, como forma morfológica predominante, se hacen continuamente más pequeño según se alejan de la ubicación del fotógrafo.	Ritmo por repetición. Se repiten las formas ovaladas con cierta cadencia y regularidad
TENSIÓN	
No es un aspecto relevante en esta fotografía	Las líneas de los carteles y las figuras rectangulares rompen el ritmo visual de la imagen, y crean tensión sobre esas áreas.

EQUILIBRIO	
Equilibrio estático. En la imagen de carácter simétrico, no contiene elementos que la desequilibren ni alteren su balance visual.	Equilibrio dinámico. Aunque en sentido general la imagen se presenta balanceada, con formas morfológicas predominantes que se repiten con cadencia y homogeneidad, la aleatoriedad de las formas rectangulares contribuye a la sensación de dinamismo.
LEY DE TERCIOS	
No es tomada en consideración para la composición de la imagen.	No es tomada en consideración para la composición de la imagen.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo. En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo. En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	

La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
Las imágenes que integran la fotonoticia está ordenadas según la cronología de los acontecimientos.	La disposición de las imágenes en la fotonoticia responde al orden secuencial de los hechos que cada una representa.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
No es un aspecto relevante en esta imagen.	Actitud grupal propia del contexto que se representa.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	<p>En Cuba, y para los cubanos, el sombrero de yarey no solo es un símbolo del campesinado. Según se lleve colocado, y particularmente si lleva en la parte delantera un bandera cubana, representa también a los MAMBISES.</p> <p>MAMBÍ: Dicho de una persona, generalmente de origen rural, participante en la insurrección independentista contra España producida en Cuba durante el siglo XIX.</p>
CALIFICADORES	
El personaje protagónico de la foto tiene un carácter simbólico. No se trata de los seres individuales fotografiados, sino el conjunto de todos los participantes en la congregación, como metáfora que en cierto modo alude al apoyo que recibía la Reforma Agraria.	<p>En este caso el personaje protagónico de la foto también tiene carácter simbólico, sin embargo, es mucho más específico su mensaje metafórico:</p> <p>El conjunto de participantes fotografiados representa al campesinado cubano, población rural que en Cuba siempre se ha</p>

	identificado por el uso del sombrero de yarey, un elemento cuya presencia evidentemente se ha querido conservar en la imagen.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No se trata de una escena montada.	No se trata de una escena montada.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	No hay indicios de artificialidad.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
<p>La imagen analizada representa la concentración campesina ocurrida en el parque Leoncio Vidal de la ciudad de Santa Clara el 21 de junio de 1959, primera de varias manifestaciones programados por todo el país en apoyo a la Reforma Agraria. El hecho es presentado desde una perspectiva aérea y picada que representa en gran plano general a los participantes.</p> <p>Su simpleza morfológica solo permite destacar formas puntuales, e identificar algunas pocas y muy pequeñas figuras rectangulares (carteles ilegibles portados por los participantes).</p> <p>El personaje protagonista de la foto tiene un carácter simbólico. No se trata de los</p>	<p>La fotografía en cuestión representa en plano general a un grupo de los participantes en la concentración campesina que tuvo lugar el 21 de junio de 1959 en el parque Leoncio Vidal de la ciudad de Santa Clara en apoyo a la Reforma Agraria. El punto de vista del fotógrafo se encuentra situado sobre la escena, desde una angulación picada, de frente a la muchedumbre retrata presuntamente con un teleobjetivo que permite al fotógrafo resaltar algunos detalles significantes a pesar de la distancia deducible.</p> <p>La foto está estructurada por pequeñas formas ovaladas que representan los rostros repetidos con cierta cadencia y</p>

<p>seres individuales fotografiados, sino el conjunto de participantes, como metáfora que alude al apoyo por parte del sector rural hacia el gobierno revolucionario. En este caso, la connotación “campesina” no se transfiere desde los recursos visuales, en tanto la amplitud del plano y el punto de vista físico no permite identificar detalle individuales. Sin embargo, <i>Diario de la Marina</i> constantemente remarca en los textos anexos de la unidad discursiva el sector social que protagonizó el acto con la repetición del sintagma “concentración campesina”.</p> <p>En su espacio de expresión editorial la imagen ocupa cerca del 50 por ciento de la portada del suplemento rotograbado, en la mitad superior de la plana, e integra una Fotonoticia multifotográfica desplegada junto a otras dos imágenes publicadas en la misma página que ilustran momentos del discurso de Fidel, y un aspecto de la intervención conjunta entre David Salvador y Antonio Núñez Jiménez. El conjunto lleva por título “<i>Grandiosa concentración campesina en Santa Clara en apoyo a la Reforma Agraria</i>”; con pie de foto: “<i>Nada más elocuente de la extraordinaria magnitud que asistió a la concentración campesina efectuada el domingo en Santa Clara en apoyo a la Reforma Agraria que la presente panorámica de nuestro repórter gráfico</i></p>	<p>regularidad aportándole ritmo a la imagen. En ese escenario, la presencia aleatoria de formas rectilíneas de los carteles crea tensión, por lo cual la mirada del espectador es particularmente atraída hacia esos puntos y les confiere interés.</p> <p>Así, aun cuando la imagen busca aportar la idea de masividad y concurrencia, prioriza también la legibilidad de las pancartas, pero sobre todo, la representación efectiva de los sombreros de yarey, un elemento tradicional y cultural que identifica a la población rural en Cuba y que puede relacionarse con una simbología patriótica: según se lleve colocado, y particularmente si tiene en la parte delantera un bandera cubana, el sombrero de yarey refiere a los Mambises.</p> <p>De hecho, un fragmente del discurso pronunciado por Fidel ese día alude al simbolismo:</p> <p><i>El próximo 26 de Julio, medio millón de campesinos con machetes, si es posible, con guayabera y con sombreros de yarey, al estilo mambí, con una bandera cubana sobre la frente, como los que hemos visto en el día de hoy, recordando que esta lucha es la continuación de las luchas de nuestra independencia, darán fe del respaldo con que cuenta la revolución cubana.</i> (Castro, 1959. Fragmento del discurso pronunciado).</p>
---	--

Ruiz de Lavín. En la misma el lector puede apreciar la enorme multitud que virtualmente cubrió el parque Leoncio Vidal y sus calles aledañas. El acto del domingo en la capital villaclareña es el primero de una serie de concentraciones campesinas a través de toda la Isla en apoyo a la Reforma Agraria que culminará el 26 de Julio con una grandiosa concentración en La Habana, a la cual se espera asistan más de medio millón de campesinos de toda la República. A continuación...(en referencia a las próximas dos fotos)”.

En lo referente al espacio de expresión editorial, la imagen ocupa alrededor del 35 por ciento de la portada sobre la mitad superior y forma parte de una Fotonoticia multifotográfica junto a otra foto en la misma plana que representa instantes de interacciones de Fidel con la multitud. El trabajo lleva por título: “120 millones para obras en 6 meses” en referencia a un fragmento del discurso de Fidel en el que asigna ese presupuesto para la construcción y rehabilitación de viviendas rurales.

La pies de fotos, escuetos y descriptivos, aportan pocas informaciones que permitan contextualizar el hecho. La fotografía que hemos analizado se presenta con pie de foto: *Una concentración sin precedentes en el Parque Vidal de Santa Clara en apoyo a la Reforma Agraria.* No obstante, la unidad discursiva también incluye un extenso texto periodístico, donde no solo se aporta la información conveniente, sino que además se presentan los discursos completos de cada uno de los oradores.

Situación No.7: 1er Fórum Nacional de la Ley de Reforma Agraria. 28 de junio de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 30 de junio de 1959, Portada del suplemento rotograbado. A la derecha, *Revolución*, fecha 29 de junio de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
Eddo Ruiz de Lavín	Raúl Corrales
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
30 de junio 1959	29 de junio 1959
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	

Portada del suplemento Rotograbado del <i>Diario la Marina</i>	Portada <i>Revolución</i>
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>El 28 de junio de 1959 quedaba inaugurado en el hemiciclo de la Cámara de Representantes del Capitolio habanero el I Fórum Nacional sobre sobre la Reforma Agraria, evento de carácter diplomático y teórico que tuvo como principal objetivo compartir experiencias del sector agrícola y dar visibilidad al nuevo programa agrario que implementaba el gobierno revolucionario.</p> <p>Al acto inaugural concurren representaciones diplomáticas acreditadas en nuestro país, delegaciones extranjeras invitadas por el Fórum, los ministros de Trabajo, Manuel Fernández; de Agricultura, comandante Pedro Miret y el de Recuperación de Bienes, doctor Faustino Pérez, así como el jefe de la Marina de Guerra Revolucionaria capitán de fragata Juan Castiñeiras García; otras destacadas figuras oficiales y revolucionarias y las delegaciones de instituciones económicas, cívicas, obreras y patronales que integran el evento.</p> <p>El discurso de apertura estuvo a cargo de Raúl Castro Ruz:</p> <p style="padding-left: 40px;">Es altamente simbólico que el Primer Fórum Nacional sobre la Reforma Agraria, tenga su asiento en esta casa que albergó hasta el primero de enero a aquel parlamento simulado, aquella caricatura intolerable de democracia, que fue el Congreso de la tiranía. En vez de aquellos políticos corrompidos (...) se congrega esta noche, bajo el techo de lo que debió ser siempre un verdadero palacio de la leyes, la representación genuina de los intereses nacionales (Castro, R. 1959. Fragmento del discurso inaugural del I Fórum Nacional sobre sobre la Reforma Agraria).</p> <p>Tanto el <i>Diario de la Marina</i> como el periódico <i>Revolución</i> fusionan la presentación del Fórum con una concentración campesina ocurrida el mismo día en Pinar del Río, en apoyo a la Reforma Agraria. Sin embargo, en el relato de <i>La Marina</i> pueden identificarse los contenidos referidos a cada hecho respectivamente, mientras en</p>	

Revolución la distinción resulta ambigua, de cierto modo considerando lo ocurrido en la provincia occidental como un preámbulo del evento teórico.	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Poca nitidez	Nitidez aceptable
FORMATO	
3:2	3:5
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible	Información no disponible
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.	Presencia de ángulo visual amplio (más de 70°), perspectiva acentuada, distanciamiento, y contextualización. Presumible el uso de un gran angular.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“La Reforma Agraria”</i>	<i>“Reforma Agraria o Muerte. Dijo Raúl Castro al inaugurar el fórum convocado por el MR-26-7”</i>
PIE DE FOTO	
Los dos actos más importante del domingo estuvieron dedicados a la Reforma Agraria y se efectuaron bajo la presidencia del jefe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias comandante Raúl Castro. En la presente tira gráfica	La composición gráfica de Corrales muestra el respaldo popular de la Reforma Agraria durante la concentración organizada ayer en Pinar del Río por el M-26-7.

<p>ofrecemos dos aspectos de cada uno. En primer término, un aspecto del público que asistió a la concentración celebrada en Pinar del Río, y al comandante Raúl Castro resumiendo el acto. Abajo, dos aspectos del Fórum Nacional sobre la Reforma Agraria que inauguró por la noche el comandante Raúl Castro, en que aparecen primero (FOTO ANALIZADA) los integrantes del mismo cuando escuchaban de piel el Himno Nacional dando inicio al acto.</p>	
<p>DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA</p>	
<p>Imagen en portada del suplemento rotograbado. Integra una tira gráfica de 4 imágenes sobre la mitad vertical izquierda, siendo la 3era imagen. 12 por ciento de la plana.</p>	<p>Imagen a portada completa, ocupa el 95 por ciento de la plana</p>
<p>TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA</p>	
<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de un Fotonoticia desplegada junto a otras 3 imágenes.</p> <p>Aunque se trata de un cuerpo periodístico conjunto, el trabajo aporta informaciones sobre dos hechos noticiosos ocurridos el 28 de junio. Las primeras dos fotos de la tira gráfica ilustran la concentración campesina en Pinar del Río y a Raúl Castro dirigiéndose a los participantes. Las otras dos fotos representan la inauguración del I Fórum Nacional de</p>	<p style="text-align: center;">Unidad discursiva básica.</p> <p>La fotografía constituye una fotonoticia que pudiésemos considerar ambigua por sus textos anexos. Por un lado, el titular se refiere a la inauguración del I Fórum Nacional de Reforma Agraria, por otro, la leyenda alude a las concentraciones en Pinar de Río.</p>

<p>Reforma Agraria, con un aspecto general de los asistentes, y una escena con plano más cerrado, también de invitados.</p> <p>El pie de foto aporta informaciones periodísticas pertinentes, distingue ambos fenómenos y los contextualiza.</p>	
OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS	
<p>No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho</p>	<p>Relacionados con el mismo hecho el periódico presenta en la página 12 el trabajo “Sin Reforma Agraria no puede haber independencia económica ni bienestar” constituido por el texto informativo sobre la inauguración del Fórum, el discurso de Raúl Castro, y un retrato suyo, sonriente.</p>
CUALIDADES DE LO REPRESENTADO	
DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO	
<p><u>Qué:</u> 1er Fórum Nacional de Reforma Agraria.</p> <p><u>Quién:</u> Participantes del evento (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> Desde el lateral de la sala. Los personajes permanecen de pie.</p> <p><u>Dónde:</u> Hemiciclo del Capitolio habanero.</p> <p><u>Cuándo:</u> 28 de Junio de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Inauguración del evento</p>	<p><u>Qué:</u> Concentración popular.</p> <p><u>Quién:</u> Raúl Castro, otros miembros del Movimiento 26 de Julio y participantes de la concentración (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> Desde detrás de Raúl Castro, hacia la multitud.</p> <p><u>Dónde:</u> Pinar del Río.</p> <p><u>Cuándo:</u> 28 de Junio de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Apoyo a la Reforma Agraria</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
<p>Presencia de formas alargadas verticales que representan a los participante de pie.</p>	<p>Si miramos con detenimiento, sobre el meridiano horizontal de la foto notaremos</p>

<p>También se identifican figuras rectangulares, en las puertas de la sala.</p> <p>La disposición de los personajes en la escena esboza líneas semicirculares concordantes con la distribución del hemiciclo del Capitolio Nacional.</p>	<p>un línea impropia de la escena fotografiada, un corte forzado que incluso suprime parcialmente algunos rostros. Tal elemento artificial sugiera que la imagen ha sido manipulada creándose un montaje a partir de 2 fotos.</p> <p>Casi la totalidad de la escena construida está estructurada por formas ovaladas que se hacen continuamente más pequeñas hasta convertirse en puntos.</p>
<p>PLANO(S)-ESPACIO</p>	
<p>1er plano: Invitados al Fórum más próximos al punto de captura fotográfica que resultan reconocibles.</p> <p>2do plano: Segundo grupo de invitados, ubicados al fondo de la escena.</p> <p>3er plano: Paredes del hemiciclo.</p>	<p>1ero plano: Lo ocupa la esquina inferior derecha. Representa a Raúl Castro y a otros miembros del Movimiento 26 de Julio.</p> <p>2do plano: Abarca a la muchedumbre de la foto original (mitad inferior) a los que se le puede distinguir expresiones, rasgos faciales, vestuarios, etc. La división entre el 1ero y el 2do está claramente definida por su posición enfrentada y el contraste de color entre la ropa clara campesina y el gris oscuro producto de la desaturación del verde olivo militar.</p> <p>3er plano: Espacio incorporado para extender la escena que representa a la audiencia inidentificable.</p>
<p>FUENTE DE LUZ</p>	
<p>Escena interior, nocturna. Por la dureza de la luz sobre la fila de participantes más cercanas al punto de captura fotográfica</p>	<p>Luz de día, natural</p>

puede presumirse la utilización de flash o una luz artificial	
TEXTURA	
La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto. <u>Interior/exterior:</u> Interior. <u>Profundo/plano:</u> Profundo.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto. <u>Interior/exterior:</u> Exterior. <u>Profundo/plano:</u> Profundo.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
Dada la posición de los participantes, (todos con la vista hacia la izquierda hacia un objetivo fuera de plano) y la noción por parte del espectador del espacio físico que se describe (un hemicíclo) se intuye que la porción fotografiada forma parte de una escena más extenso, que existe fuera del campo fotográfico y que mentalmente recreamos para la comprensión del contexto.	Dado el aplastamiento del primer plano en la esquina inferior derecha, y la proximidad homogénea de las formas predominantes a lo largo y ancho de la escena, se intuye que el collage procura esbozar un escenario muy extenso, que a la vez formara parte de un contexto más amplio. Sin embargo, esa ilusión visual se resquebraja al identificarse la alteración .
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano general.	Plano general.
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Picado, lateral. El gradiente de tamaño en las morfologías similares es el resultado de sus variadas distancias con respecto al	Al tratarse de un montaje constituido por al menos dos imágenes, podríamos referirnos en esta foto a múltiples puntos de vista de vista física. La mitad inferior,

punto de captura fotográfica y determina la profundidad del espacio.	constituida por el 1er y el 2do plano ha sido capturada desde una perspectiva cenital; por su parte, el tercer plano incorporado responde a una angulación frontal picada. Esta variación es otro elemento que alerta sobre la manipulación de la escena.
RITMO	
Ritmo por progresión decreciente: Las figuras alargadas se hacen continuamente más pequeñas según se alejan de la ubicación del fotógrafo.	Ritmo por progresión decreciente: Las formas ovaladas se hacen continuamente más pequeñas hasta convertirse en puntos, según se alejan del punto de captura.
TENSIÓN	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	La posición enfrentada entre Raúl y los demás miembros del Movimiento 26 de Julio con respecto a los manifestantes más próximos, así como el contraste cromático entre ambas áreas, crea tensión visual y permite diseccionar el espacio. El primer plano (Raúl y acompañantes) es particularmente llamativo por su ubicación, tan esquinada, que desafía reglas tradicionales de composición.
EQUILIBRIO	
Equilibrio estático. No existen elementos que descompensen la estabilidad y balance visual de la imagen, ni que destaquen de forma particular en alguna zona de la escena.	Equilibrio dinámico. Aunque en sentido general podemos referirnos a una imagen balanceada, el carácter asimétrico en la ubicación del 1er plano determina el dinamismo visual de la escena.
LEY DE TERCIOS	
No es tomada en consideración para la composición de la imagen.	No es tomada en consideración para la composición de la imagen.

OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
De pie, en atención, los sujetos fotografiados mantienen actitud solemne. Según detalla el pie de foto, la imagen representa el momento en el que se reproducía el himno nacional de Cuba para abrir la ceremonia inaugural.	En sentido global, los personajes representados en la foto adoptan posiciones y actitudes propias del contexto que se presenta.

MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
Todos en una misma dirección, hacia un punto que se encuentra fuera del campo fotografiado	En sentido general, las miradas en la foto se dirigen hacia la ubicación de Raúl Castro y sus acompañantes, miembros del Movimiento 26 de Julio. Por su parte, Castro devuelve la mirada a la audiencia, particularmente a un punto situado a su izquierda; posición que resulta conveniente desde el punto de vista compositivo para presentarlo de perfil y facilitar su reconocimiento.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
CALIFICADORES	
La formalidad de la escena, y la forma de representar a los participantes, acentúa la connotación diplomática y teórica del evento.	Llama la atención que se eligiera una imagen de la concentración campesina en Pinar de Río, para ilustrar también la inauguración del 1er Fórum Nacional de Reforma Agraria, evento teórico que no se caracterizó por la participación masiva del campesinado, sino más bien por trascurrir en un ambiente protocolar, propio de eventos con participación diplomática. Por otra parte, la acción de ejecutar el collage es, en sí misma, un calificador implícito que pretendía magnificar la concentración ocurrida aquel día en el occidente del país.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	

No se trata de una escena montada.	Si bien el momento no ha sido preparado por el fotógrafo, la presentación fotográfica del mismo se trata de una puesta en escena.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	Al detectarse la manipulación fotográfica mediante la fusión de dos imágenes, evidentemente el relato visual pierde transparencia y verosimilitud. No existe forma de saber si la segunda imagen (mitad superior) que extiende y la audiencia fue también tomada el mismo día, u obtenida de archivos.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No existen indicios de manipulación en el proceso de revelado.	La imagen ha sido manipulada en el proceso de revelado, alterando la verosimilitud del relato.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
La imagen en cuestión representa un aspecto de la inauguración, el 28 de junio de 1959 en el hemiciclo de la Cámara de Representantes del Capitolio habanero, del I Fórum Nacional sobre la Reforma Agraria, evento de carácter diplomático y teórico convocado por el gobierno cubano con el principal objetivo de compartir experiencias del sector agrícola y dar visibilidad a la Reforma Agraria.	Si miramos con detenimiento la fotografía en cuestión, notaremos sobre el meridiano horizontal de la foto una línea impropia de la escena fotografiada, un corte forzado que incluso suprime parcialmente algunos rostros. Tal elemento artificial sugiere que la escena ha sido construida en postproducción a partir de, al menos, dos imágenes independientes. A partir de ahí, nos referiremos a la imagen como un MONTAJE con una pretendida enunciación realista, que construye una escena inspirada en la

El fotógrafo presenta un plano general, desde el lado derecho del auditorio y aporta un aspecto del público asistente.

El primer plano lo constituyen foristas que, por su proximidad al punto de captura pudieran resultar identificables, luego un segundo grupo ubicado al fondo, y en tercer plano, las paredes y puertas del hemiciclo.

El análisis morfológico de la instantánea permite identificar el predominio de formas alargadas verticales que representan a los participante de pie. Las líneas curvas que esbozan en conjunto son congruentes con la distribución del hemiciclo del Capitolio Nacional; y su disminución paulatina según se profundizan en la escena establece cierto ritmo decreciente que orienta el sentido de la lectura.

Sobre la composición, la foto no presenta un punto de interés evidente, con lo cual el protagonismo puede considerarse genérico: se trata de las delegaciones invitadas y participantes en el fórum, cuyo vestuario, y disposición en la sala acentúa el matiz teórico y diplomático del evento.

En la escena, estos permanecen de pie, con la vista al frente hacia fuera del campo donde podemos intuir estaba la presidencia, y reflejan una actitud solemne

concentración campesina que tuvo lugar en Pinar del Río el 28 de junio de 1959 en apoyo a la Reforma Agraria, y en saludo al inicio del 1er Fórum Nacional dedicado a la nueva ley.

En primera instancia, encontramos sobre la esquina inferior derecha a Raúl Castro junto a otros miembros del Movimiento 26 de Julio. El líder revolucionario observa a la audiencia, particularmente a un punto situado hacia su izquierda. Tal elección no tiene otro propósito que presentar su perfil para hacerlo reconocible como protagonista de la imagen.

El segundo plano abarca a la muchedumbre de la foto principal (mitad inferior), donde se puede distinguir expresiones, rasgos faciales, vestuarios, etc. La división entre el primer y el segundo espacio descrito está claramente definida por su posición enfrentada y el contraste de color entre la ropa campesina y el gris oscuro que produce la desaturación del verde olivo militar.

El tercer plano, que ha sido incorporado en postproducción, abarca la audiencia extendida.

Dado el aplastamiento del primer plano en la esquina inferior, y la utilización del efecto decreciente de las formas que sirve de empate para el montaje de la mitad

<p>ya que, según explica la leyenda, la imagen fue tomada al momento de reproducir el himno nacional de Cuba durante la ceremonia inaugural.</p> <p>En lo referente al espacio de expresión editorial, la foto integra una tira gráfica de 4 imágenes que ocupa, cada una, cerca del 12 por ciento de la portada del suplemento rotograbado. El conjunto conforma una fotonoticia, de título “<i>La Reforma Agraria</i>” que aborda dos sucesos noticiosos interrelacionados. Las primeras dos fotos de la tira gráfica ilustran la concentración campesina en Pinar del Río. Las otras dos fotos (incluida la que nos ocupa) representan la inauguración del Fórum, con un aspecto general de los asistentes, y una escena que detalla con precisión a un grupo de invitados. El pie de foto es único para la tira de 4 fotos y aporta informaciones periodísticas pertinentes, distingue ambos acontecimientos y los contextualiza: <i>Los dos actos más importante del domingo estuvieron dedicados a la Reforma Agraria y se efectuaron bajo la presidencia del jefe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias comandante Raúl Castro. En la presente tira gráfica ofrecemos dos aspectos de cada uno. En primer término, un aspecto del público que asistió a la concentración celebrada en Pinar del Río, y al comandante Raúl</i></p>	<p>superior, se intuye que la escena construida procura esbozar un contexto de extensa concurrencia. Sin embargo, tal mensaje se resquebraja al identificar la alteración, restándole transparencia y verosimilitud.</p> <p>También resulta cuestionable que el montaje, publicado en portada a 95 por ciento como una fotonoticia, haya sido seleccionado para representar visualmente al I Fórum Nacional de Reforma Agraria, evento teórico que no se caracterizó por la participación masiva del campesinado, sino más bien por transcurrir en un ambiente protocolar, propio de eventos con participación diplomática.</p> <p>Tal intención paralela se expresa en los textos anexos de la foto que aluden, por un lado a la inauguración del fórum (titular: “<i>Reforma Agraria o Muerte. Dijo Raúl Castro al inaugurar el fórum convocado por el MR-26-7</i>”) y por otro, a las concentraciones en Pinar del Río con pie de foto: <i>La composición gráfica de Corrales muestra el respaldo popular de la Reforma Agraria durante la concentración organizada ayer en Pinar del Río por el M-26-7.</i></p> <p>Aclárese que es bastante peculiar la utilización del término “composición” en la leyenda, cuando ahora sabemos que se trata de un montaje. Puede pensarse que se</p>
---	---

<p><i>Castro resumiendo el acto. Abajo, dos aspectos del Fórum Nacional sobre la Reforma Agraria que inauguró por la noche el comandante Raúl Castro, en que aparecen primero los integrantes del mismo cuando escuchaban de piel el Himno Nacional dando inicio al acto.</i></p>	<p>trata de un recurso léxico utilizado a modo de resguardo.</p> <p>Relacionados con el mismo hecho el periódico presenta en la página 12 el trabajo “<i>Sin Reforma Agraria no puede haber independencia económica ni bienestar</i>” constituido por el texto informativo sobre la inauguración del Fórum, el discurso de Raúl, y un retrato suyo, sonriente. No se presentan imágenes del hemicycle ni de las delegaciones participantes.</p>
---	---

Situación No.8: Paro Nacional por el regreso de Fidel Castro al cargo de Primer Ministro. 23 de julio de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 24 de julio de 1959, Portada del suplemento rotograbado. A la derecha, *Revolución*, fecha 24 de julio de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
Bernard Iglesias	Arístides Reyes
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
24 de julio 1959	24 de julio 1959
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	

Última cuartilla del suplemento rotograbado del <i>Diario la Marina</i> .	Portada <i>Revolución</i> .
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>El 16 de julio de 1959, en horas de la noche, Fidel Castro anunció su decisión de dejar el cargo de Primer Ministro, alegando imposibilidad para realizar sus funciones debido a las contradicciones con el presidente. Durante todo el día 17 las manifestaciones populares en apoyo al líder revolucionario provocan la renuncia de Manuel Urrutia y ese mismo día, el consejo de Ministros designa al doctor Osvaldo Dorticós Torrado, hasta entonces ministro de Leyes Revolucionarias, como nuevo jefe de estado. Sin embargo, Fidel Castro mantenía su decisión.</p> <p>Promovido por la Central de Trabajadores de Cuba Revolucionaria (CTC-R), justo una semana después del descalabro en la cúpula gubernamental del país, se efectuaría un paro general a lo largo de la isla, para mostrar apoyo al líder de la Revolución, y hacer explícita la voluntad popular de que se reintegrara al cargo de Primer Ministro. Entre las 10 y las 11 de la mañana del jueves 23 de julio de 1959 se concretó la iniciativa.</p> <p>En la capital la paralización laboral colapsó las principales rutas de tránsito. El transporte público cesó sus funciones durante el tiempo acordado, bloqueando el flujo de vehículos en general. Muchos establecimientos públicos bajaron sus puertas, y en algunos casos el personal salió a la calle. Frente a la terraza norte del Palacio Presidencial se congregó una multitud que durante la hora de paro aclamó la restitución de Fidel Castro. Otros grupos programados se reunieron en lugares céntricos de la ciudad y entonaron el Himno Nacional y el Himno del 26 de Julio.</p> <p>En sentido general, los documentos de la época y los archivos históricos convergen en la masividad y notoriedad que alcanzó la huelga, particularmente en La Habana, donde incluso algunas iglesias silenciaron sus campanadas. Según se refiere en los propios diarios, los renglones económicos que no se sumaron a la iniciativa obrera fueron los servicios de electricidad, gas y telefonía, previamente acordado por la Central de Trabajadores. Además, en clínicas y casas de salud se mantuvieron guardias especiales para casos de urgencia.</p>	

PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Poca nitidez.	Nitidez aceptable.
FORMATO	
3:2	3:2
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible	Información no disponible
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.	Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“Aspectos del paro general en apoyo a Fidel Castro”</i>	<i>“Reclamó todo el pueblo de Cuba el regreso de Fidel”</i>
PIE DE FOTO	
Durante una hora estuvieron paralizadas en la mañana de ayer todas las actividades de la nación en apoyo a la solicitud expresada por la toda la nacionalidad para que el doctor Fidel Castro se reintegre a su cargo de Primer Ministro del Gobierno Revolucionario. Al sonar las 10 de la mañana toda la empleomanía de las tiendas de nuestra capital abandonó sus	El tránsito se paralizó de 10 a 11. Imponente demostración popular se vió ayer en La Habana.

labores, impartiendo a La Habana el aspecto que puede apreciarse en la foto.	
DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA	
Imagen en la última cuartilla del suplemento rotograbado. Ubicada en la esquina superior izquierda, ocupa cerca de 12 por ciento de la plana, junto a otras imágenes todas relacionadas con el hecho y tamaños equiparados.	Imagen a portada del periódico <i>Revolución</i> , centrada, a 10 por ciento, junto al borde inferior derecho de la cuartilla. Comparte espacio físico con imágenes e informaciones relacionadas con otros hechos noticiosos.
TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA	
<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de un fotorreportaje desplegado junto a otras 7 imágenes. Cada una aporta distintos aspectos del paro y refuerzan la comprensión del contexto global.</p> <p>Los pies de foto aportan informaciones periodísticas pertinentes y contextualizan cada foto.</p>	<p style="text-align: center;">Unidad discursiva básica.</p> <p>La fotografía constituye una fotonoticia, junto al titular, pie de foto y texto acompañante.</p>
OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS	
No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.	En la página 15 del periódico <i>Revolución</i> también fue publicado un fotorreportaje titulado “El pueblo cumplió la consigna, para general para que vuelva Fidel” con 7 imágenes que aportan diferentes escenas del paro, y enriquece la comprensión del hecho noticioso presentado en portada con la fotonoticia. En este trabajo, los pies de foto resultan escuetos y descriptivos, con pocos aportes informativos.
CUALIDADES DE LO REPRESENTADO	
DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO	

<p><u>Qué:</u> Paro laboral.</p> <p><u>Quién:</u> Empleados participantes del paro (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> De pie, en grupo, ocupando una calle capitalina .</p> <p><u>Dónde:</u> Espacio ciudadano no especificado.</p> <p><u>Cuándo:</u> 23 de Julio de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Convocados por la Central de Trabajadores de Cuba, para demandar el regreso de Fidel Castro al puesto de primer ministro.</p>	<p><u>Qué:</u> Carros en la vía.</p> <p><u>Quién:</u> Puede identificarse a un conductor que ha bajado de su auto.</p> <p><u>Cómo:</u> Tráfico detenido. El chofer, permanece junto a su carro, en posición de espera.</p> <p><u>Dónde:</u> Espacio ciudadano no especificado.</p> <p><u>Cuándo:</u> 23 de Julio de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> La interrupción del flujo automovilístico estaba relacionado con el paro nacional convocados por la Central de Trabajadores de Cuba, para demandar el regreso de Fidel Castro al puesto de primer ministro.</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
<p>Predominio de formas alargadas verticales que representan a los participantes del paro. Presencia también de formas geométricas rectilíneas en los edificios y la decoración con banderillas.</p>	<p>A primera vista, predominan formas onduladas en los techos y parabrisas de los coches. Sin embargo, en conjunto, los elementos constitutivos de la imagen y las líneas imaginarias esbozan un gran triángulo que rige la composición.</p>
PLANO(S)-ESPACIO	
<p>A pesar de ser una imagen profunda con multiplicidad de elementos estructurales, en realidad, con valor significativo podemos diseccionarla en 2 planos principales.</p> <p>1er plano: Representa a la empleomanía habanera y los coches detenidos,</p>	<p>1er plano: Destacan los tres carros más cercanos al punto de toma fotográfica, y principalmente el sujeto de pie entre ellos.</p> <p>2do plano: Desde el individuo, hacia donde este dirige la mirada. Se trata de un espacio profundo, donde convergen las líneas de fuga.</p>

ocupando las calles durante la hora de paro.	
2do Plano: Contextualiza la foto y aporta referencias visuales sobre la ubicación física de la escena.	
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural	Luz de día, natural
TEXTURA	
La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.
<u>Interior/exterior:</u> Exterior.	<u>Interior/exterior:</u> Exterior.
<u>Profundo/plano:</u> Profundo.	<u>Profundo/plano:</u> Profundo.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
No existen indicios de que otros elementos de interés para la escena hayan podido ser excluidos del encuadre fotográfico.	El coche parcialmente visible, cortado por el borde inferior del cuadro y que mentalmente recreamos por continuidad perceptiva, aporta la sensación de que la fila de autos se extiende también detrás del fotógrafo.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano general	Plano general
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Normal, frontal. El fotógrafo se sitúa a nivel con respecto a sus protagonistas, lo que por otra parte determina el gradiente	Picado, frontal. El fotógrafo se sitúa sobre la escena, angulación por la cual las filas de vehículos, los espacios laterales entre

de tamaño en las formas arquitectónicas que los circundan.	coches, y los límites a la izquierda y derecha de la vía suscitan un juego de líneas que convergen en un único punto de fuga en el horizonte y acentúan la profundidad de la escena.
RITMO	
Ritmo por progresión decreciente: Los edificios y banderas decorativas se hacen continuamente más pequeños según se alejan del punto de captura fotográfica.	Ritmo por progresión decreciente: La dimensión de los coches describe una progresión decreciente según se alejan del punto de toma fotográfica y aportan la sensación de continuidad prolongada.
TENSIÓN	
No es un aspecto relevante en esta fotografía	La presencia del individuo de pie, y su carro con la puerta abierta, interrumpe la homogeneidad morfológica de la imagen y produce tensión visual sobre esa área, destacándola como zona de interés principal en la imagen.
EQUILIBRIO	
Equilibrio dinámico. Aunque no se identifican elementos cuya ubicación y peso desbalancen la imagen, esta foto presenta aún cierto desequilibrio dado en la inclinación del encuadre fotográfico. Al no ser un recurso necesario para corregir un desbalance, su implementación provoca el desbalance mismo, confiriendo sensación de inestabilidad visual a la escena.	Equilibrio estático. En la repetición cuasi homogénea de la forma de los coches en línea, resalta como elemento de mayor peso visual el bus ubicado a las derecha. Sin embargo, el encuadre fotográfico presenta una sutil inclinación de horizonte, que compensa la disparidad e iguala los pesos en los extremos de la foto con lo que se devuelve la estaticidad a la escena. Por su parte, la ubicación del punto de interés principal en el centro evita desbalancear ese equilibrio.
LEY DE TERCIOS	

La fila de personas, como protagonistas contextuales, se encuentra ubicada sobre la línea de tercio horizontal inferior, destacándose su relevancia en la foto, y confirmando espacio sobre ellos para la inclusión en la escena de los detalles urbanos.	Aunque el horizonte sobrepasa la línea de tercio horizontal superior, puede intuirse que la composición fotográfica parte de ese principio.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo. En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo. En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	

No es un aspecto relevante en esta fotografía. A pesar de que la fotografía integra un fotorreportaje, cada imagen representa una escena particular tomada durante el paro sin una relación específica o secuencial.	No es un aspecto relevante en esta fotografía. La imagen constituye una fotonoticia.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
Los personajes representados en la foto son los propios obreros en paro, ocupando las calles.	Destaca el individuo colocado en el centro de interés de la imagen, de pie, en actitud de espera.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
No es un aspecto relevante de la foto.	Hacia el horizonte, donde se extiende la fila de coches. Acentúa la profundidad de la imagen.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
CALIFICADORES	
La pluralidad de vestuarios y/o uniformes laborales invita a reflexionar sobre el alcance de la iniciativa. Sin embargo, a pesar de tratarse de una huelga, la actitud de la personajes no presenta preocupación ni incomodidades, lo que también refuerza el carácter pacífico y cívico de la manifestación.	A pesar de la centralidad geométrica del individuo apeado, debe tomarse en consideración que los protagonistas metafóricos de esta imagen son los choferes partícipes del paro y causantes del atasco. De hecho, la paralización del tránsito constituyó uno de los aspectos más notorios de la iniciativa obrera.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No se trata de una escena montada.	No se trata de una escena montada.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	No hay indicios de artificialidad.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	

No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
<p>La fotografía en cuestión representa un aspecto del paro promovido por la Central de Trabajadores de Cuba Revolucionaria (CTC-R), el 23 de julio de 1959. El objetivo de esta iniciativa sindical fue hacer explícita la voluntad del pueblo trabajador de que Fidel se reintegrara al cargo de Primer Ministro, el cual habría abandonado una semana antes por desavenencias con el presidente Urrutia. Ese jueves, entre las 10 y 11 de la mañana, la iniciativa paralizó casi todos los sectores laborales y el personal salió a la calle.</p> <p>Los elementos constitutivos de la imagen están esbozados fundamentalmente a través de entramados lineales: paisaje urbano, decoración, coches. En su conjunto, la disposición de estos componentes configura líneas imaginarias que convergen en un punto de fuga al fondo. En ese sentido, a pesar de ser una imagen profunda que parece cargada de información, en realidad con valor significativo podemos diseccionarla en 2 planos principales.</p>	<p>La fotografía analizada propone el aspecto quizás más notorio del paro laboral promovido por la Central de Trabajadores de Cuba Revolucionaria el 23 de Julio de 1959, que fue el bloqueo de las principales rutas de tránsito debido a la participación de los choferes del transporte público en la huelga, con lo cual, se subraya el alcance que tuvo la iniciativa.</p> <p>En el plano general predominan formas onduladas en los techos y parabrisas de los coches. Sin embargo, en conjunto, los elementos constitutivos de la imagen esbozan líneas imaginarias que convergen en un punto de fuga al fondo, otorgándole profundidad a la escena, y que configuran además, un gran triángulo que rige la composición.</p> <p>Desde esa perspectiva profunda, las formas se hacen continuamente más pequeñas según se alejan del punto de toma fotográfica, estableciendo un ritmo decreciente que aporta la sensación de continuidad prolongada.</p>

<p>El primero representa a la empleomanía habanera en paro y los automóviles detenidos. La fila de personas, como protagonistas contextuales, se encuentran ubicados sobre la línea de tercio horizontal inferior, de frente al fotógrafo, destacándose compositivamente su relevancia también en la foto, y confirmando espacio sobre ellos para la inclusión en la escena de los detalles urbanos. Estos personajes representados son obreros, identificables por los uniformes laborales, cuya pluralidad invita a reflexionar sobre el alcance de la iniciativa. Su actitud no transmite preocupación o incomodidades, lo que refuerza el carácter pacífico, cívico y coordinado de la manifestación.</p> <p>El segundo plano contextualiza la foto, aporta referencias visuales sobre la ubicación física de la escena, y concede profundidad a la imagen.</p> <p>La foto presenta cierto desequilibrio dada la inclinación del encuadre fotográfico. Al no ser un recurso necesario para corregir desbalances, su implementación provoca el desbalance mismo, confirmando cierta inestabilidad visual a la escena.</p> <p>En cuanto el contexto de expresión editorial, la imagen fue publicada en la última cuartilla del suplemento</p>	<p>En ese contexto, la presencia del individuo de pie junto al carro con la puerta abierta quiebra la homogeneidad morfológica de la imagen, destacándolo como centro de interés. No obstante, debe tomarse en consideración que los protagonistas metafóricos de la foto son los choferes partícipes del paro obrero y causantes del atasco.</p> <p>Otro elemento que refuerza las dimensiones del atasco es el coche parcialmente visible, cortado por el borde inferior del cuadro y que mentalmente recreamos para la comprensión de un contexto que se extiende también detrás del fotógrafo.</p> <p>Junto al titular (<i>“Reclamó todo el pueblo de Cuba el regreso de Fidel”</i>) y con pie de foto (<i>El tránsito se paralizó de 10 a 11. Imponente demostración popular se vió ayer en La Habana</i>) y un texto acompañante, esta fotografía constituye una fotonoticia publicada en portada del periódico <i>Revolución</i>. Centrada junto al borde inferior derecho, al 10 por ciento de la plana, comparte espacio físico con imágenes e informaciones relacionadas con otros hechos noticiosos.</p> <p>En la página 15 también fue publicado un fotorreportaje titulado <i>“El pueblo cumplió la consigna, paro general para que vuelva</i></p>
---	---

<p>rotograbado, esquina superior derecha al 12 por ciento, bajo el título “<i>Aspectos del paro general en apoyo a Fidel Castro</i>” y con pie de foto: <i>Durante una hora estuvieron paralizadas en la mañana de ayer todas las actividades de la nación en apoyo a la solicitud expresada por la toda la nacionalidad para que el doctor Fidel Castro se reintegre a su cargo de Primer Ministro del Gobierno Revolucionario. Al sonar las 10 de la mañana toda la empleomanía de las tiendas de nuestra capital abandonó sus labores, impartiendo a La Habana el aspecto que puede apreciarse en la foto.</i></p> <p>Conforma, junto a otras 7 imágenes en la misma plana, un fotorreportaje aporta distintas aspectos del paro y refuerzan la comprensión del contexto global. Los otros pie de fotos también enriquecen la información y la perspectiva periodística del suceso.</p>	<p><i>Fidel</i>” con 7 imágenes que aportan diferentes escenas de la ciudad, y enriquece la comprensión del hecho noticioso presentado en la portada. Sin embargo, los pies de foto resultan escuetos y descriptivos, con pocos aportes informativos.</p>
--	---

Situación No.9: Anuncia Fidel Castro su regreso al cargo de Primer Ministro. 26 de julio de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 28 de julio de 1959, Portada. A la derecha, *Revolución*, fecha 27 de julio de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
Bernard Iglesias	No se precisa
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
28 de julio de 1959	27 de julio de 1959
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	

Portada <i>Diario la Marina</i> .	Página 2 <i>Revolución</i> .
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>Con una magna concentración en la Plaza Cívica de la República, hoy Plaza de la Revolución, se puso fin a los actos conmemorativos por el sexto aniversario de los asaltos a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes, acción militar impulsada por los rebeldes durante el batistado, decisiva para el posterior triunfo de la Revolución.</p> <p>Durante la concentración, que tuvo lugar el 26 de julio de 1959, Fidel Castro ocupó el rol de orador principal con un discurso que desarrollaría tres líneas fundamentales: Ratificar la intención del gobierno de continuar con las acciones de la Reforma Agraria, informar sobre la decisión de Consejos de Ministros de establecer el 26 de julio como “Día de la Rebeldía Nacional” y anunciar su retorno al cargo del Primer Ministro:</p> <p>Me preguntaba también por qué esa muestra de júbilo extraordinario al anunciarse que sencillamente acataba la voluntad del pueblo cuando me demandaba reintegrarme de nuevo al cargo de Primer Ministro. Y la única explicación lógica, que no puede estar en la obra modesta que hasta aquí hemos realizado, la única explicación lógica de ese júbilo, es que el pueblo sabe perfectamente bien que a mí los cargos no me interesan (APLAUSOS); es que el pueblo sabe perfectamente bien que no estoy dispuesto a sacrificar un ápice de las conveniencias de la nación, que no estoy dispuesto a sacrificar un ápice de mi sentido del deber y del desinterés que me ha inspirado siempre en esta lucha, ni por el cargo de Primer Ministro ni por todos los cargos de Primer Ministro del mundo juntos (APLAUSOS). Porque el pueblo sabe que el cargo para nosotros es simplemente un lugar de sacrificio, un puesto de trabajo es por lo que se explica únicamente ese júbilo, porque así reaccionan los pueblos: ¡Jamás están con los ambiciosos, jamás están con los interesados! (...) Ese es el secreto de nuestra Revolución, de la fuerza de nuestra Revolución, que volvió sus ojos hacia la parte más necesitada y sufrida de nuestro pueblo, que volvió los ojos hacia los humildes para ayudarlos. Y ese es el único crimen que hemos cometido; dejar de ser vendidos gobernantes a los grandes intereses nacionales o extranjeros, para ser gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo (Castro, R. 1959. Fragmentos del discurso</p>	

pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz en la concentración campesina del 26 de julio de 1959 en La Habana.).

Integrarían la presidencia del acto, además, el presidente de la República Osvaldo Dorticós y el expresidente mexicano Lázaro Cárdenas, reconocido por su gestión gubernamental de izquierda con políticas de repartición de tierras, la expropiación petrolera y la creación de instituciones públicas culturales.

PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Nitidez deficiente.	Nitidez aceptable.
FORMATO	
1:1	1:1
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible	Información no disponible
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.	Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“Los cubanos aspiramos a las mejores relaciones con los demás pueblos”.- Fidel Castro</i>	<i>“Ha sido cumplida la voluntad del pueblo”.-Fidel. El Machete: Símbolo de la Revolución Cubana</i>
PIE DE FOTO	

<p>Con una magna concentración en la Plaza de la República, en la que se puso de manifiesto una vez más el arraigo popular del Gobierno Revolucionario y del máximo líder de la Revolución doctor Fidel Castro Ruz y de los hombres que lo acompañaban en las tareas de gobierno se puso fin a los actos conmemorativos del “26 de Julio”, denominado desde ahora por acuerdo del Consejo de Ministros celebrado en el Moncada “Día de la Rebeldía Nacional”. La composición gráfica puede dar al lector una idea muy elocuente de la muchedumbre que se apiñó bajo la estatua del Apóstol José Martí a ratificar su respaldo a la reforma Agraria y solicitar del doctor Castro que se reintegrara a su cargo de Primer Ministro. En la foto inferior...(referido a la segunda foto...)</p>	<p>No consta</p>
<p style="text-align: center;">DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA</p>	
<p>Imagen en portada. Ocupa aproximadamente un 10 por ciento de la plana. Ubicada en el tercio superior, hacia la izquierda, integra una composición junto a otra fotografía relacionada con el mismo tema.</p>	<p>Imagen en portada. Ocupa aproximadamente el 55 por ciento de la plana, en la mitad inferior con total protagonismo visual. No hay otras fotos en la cuartilla.</p>
<p style="text-align: center;">TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA</p>	
<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de una fotonoticia multifotográfica desplegada a partir de la composición gráfica de la foto en cuestión junto a otra foto, donde se</p>	<p style="text-align: center;">Unidad discursiva básica.</p> <p>La fotografía constituye una fotonoticia, solo enriquecida por su titular. En este caso no se identifica pie de foto o cuerpo de texto acompañante, aunque al interior</p>

<p>presenta a la presidencia del acto en un retrato colectivo.</p> <p>El pie de foto, único para la composición, aporta las informaciones periodísticas pertinentes, y enriquecen la comprensión del hecho.</p>	<p>del diario existe un segundo trabajo, bajo otro titular, dedicado a la relatoría del acontecimiento.</p> <p>La presencia de un pie de foto habría sido oportuna para la contextualización del hecho y la aportación de datos periodísticos.</p>
OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS	
No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.	No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.
CUALIDADES DE LO REPRESENTADO	
DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO	
<p><u>Qué:</u> Concentración popular.</p> <p><u>Quién:</u> Participantes (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> Representados desde un lateral del espacio con respecto a la posición de la tribuna. Al fondo puede verse el edificio representativo de la Plaza Cívica.</p> <p><u>Dónde:</u> Plaza Cívica habanera.</p> <p><u>Cuándo:</u> 26 de Junio de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Actos conmemorativos por el sexto aniversario de los asaltos a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes.</p>	<p><u>Qué:</u> Concentración popular.</p> <p><u>Quién:</u> Participantes (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> Desde una vista aérea, son representados en su dimensión grupal, colmando los alrededores de la Biblioteca Nacional, donde se dispuso la tribuna, y todo el espacio de la Plaza Cívica.</p> <p><u>Dónde:</u> Plaza Cívica habanera.</p> <p><u>Cuándo:</u> 26 de julio de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Actos conmemorativos por el sexto aniversario de los asaltos a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes.</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
El protagonismo visual de la imagen lo ocupa una figura vertical y alargada, ícono	Predominio de formas puntuales representativas de los participantes en la

del Monumento ubicado en la Plaza Cívica. Bajo ella, la presencia de formas puntuales insinúa al público.	congregación. La homogeneidad en la distribución de los puntos es interrumpida por una forma cúbica que se yergue entre la multitud y representa la estructura arquitectónica del edificio de la Biblioteca Nacional en cuya terraza se sitió la tribuna y presidencia del acto.
PLANO(S)-ESPACIO	
No se distinguen multiplicidad de planos en la imagen.	La imagen está constituida por un solo plano donde se integra la Biblioteca Nacional como elemento central de la imagen y el público que la rodeaba.
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural	Luz de día, natural
TEXTURA	
La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto. <u>Interior/exterior:</u> Exterior. <u>Profundo/plano:</u> Plano.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto. <u>Interior/exterior:</u> Exterior. <u>Profundo/plano:</u> Plano.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
Dada la disposición de los puntos en el tercio horizontal inferior de la foto, y su proximidad con los bordes de la imagen, se entiende que la escena fotografiada es solo una porción del contexto.	Dada la proximidad homogénea y compacta de los puntos, entre sí y a los bordes derecho, inferior e izquierdo de la imagen, se intuye que la porción fotografiada forma parte de un escenario más extenso. En la esquina inferior derecha ese efecto es más sutil, precisamente por la disipación de las formas puntuales en la zona.
OTROS	

No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano general	Gran plano general
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Normal. El fotógrafo se sitúa a nivel con respecto a sus protagonistas. Lateral con respecto a la orientación de la congregación. La inclusión en la plano del edificio de la Plaza Cívica crea un punto de perspectiva para comprender la amplitud del plano presentado y la afluencia de participantes en la congregación.	Picado, aéreo. El fotógrafo se sitúa sobre la escena, en un punto elevado, desde un ángulo semilateral. Al comparar las dimensiones de la Biblioteca Nacional con respecto al propio marco fotográfico se comprende la amplitud de la escena y la masividad que suscitó la congregación.
RITMO	
Aunque la silueta de la plaza se encuentra ligeramente descentrada, podemos hablar en esta imagen de ritmo simétrico bilateral, en tanto, al trazar un eje imaginario vertical que divida en partes iguales la foto, obtenemos dos porciones cuya morfología se repite casi a modo de reflejo.	Ritmo por progresión decreciente. El punto, como forma morfológica predominante, se extiende por casi toda la imagen haciéndose continuamente más pequeño según se aleja de la ubicación del fotógrafo.
TENSIÓN	
Tensión cromática que separa la silueta arquitectónica del fondo.	El irrupción de la forma cúbica que constituye la Biblioteca Nacional, quiebra la homogeneidad morfológica de la foto y suscita el protagonismo del edificio.
EQUILIBRIO	
Equilibrio estático. Elemento protagónico ubicado casi al centro de la imagen sin	Equilibrio dinámico. Aunque el edificio de la biblioteca está ubicado en el punto de interés derecho superior, sin otra

otros componentes que desequilibren la foto.	estructura que aparentemente lo sopesa, su presencia queda compensada en peso por el espacio negativo a su alrededor ocupado por puntos.
LEY DE TERCIOS	
No es tomada en consideración para la composición de la imagen.	El centro de interés de la foto ha sido colocado en el punto de intersección superior derecha donde convergen las líneas de tercios horizontales y verticales.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	En cuanto al contraste: Matizado, gama tonal completa.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	

No es un aspecto relevante en esta fotografía. A pesar de tratarse de un relato multifotográfico las fotografías no presentan ningún tipo de relación secuencial o narrativa.	No es un aspecto relevante en esta fotografía. Se trata de una fotonoticia configurada por solo una foto y su titular.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
No es un aspecto relevante.	No es un aspecto relevante.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
No es un aspecto relevante de la foto.	No es un aspecto relevante de la foto.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	<p>Elevado sobre la multitud, de frente a ella y sobre la terraza donde se dispuso la tribuna, descansa en la pared frontal de la Biblioteca Nacional un símbolo gráfico constituido por dos manos en gesto de entrega, que sostienen un número 26 y una estrella de cinco puntas.</p> <p>Desde la ejecución de los asaltos en 1953, la fecha histórica 26 de julio, muchas veces identificada sólo con el número 26 y los colores rojo y negro, ha constituido para el proceso revolucionario un símbolo de las luchas impulsadas por la generación triunfante.</p> <p>Por su parte, la estrella solitaria, como se le conoce a la presente en la bandera cubana, representa la Cuba libre, independiente y soberana, así como la unidad de todo el pueblo.</p>
CALIFICADORES	

<p>El protagonismo de la Plaza Cívica en la imagen es indiscutible. En ese sentido resulta curiosa la construcción de una escena con una contraposición implícita: el carácter popular, obrero, campesino de la concentración, ante un símbolo arquitectónico legado de la gestión gubernamental de Fulgencio Batista.</p> <p>Téngase en cuenta el origen fundacional del edificio y su significación primera, como símbolo de la Cuba Republicana, y de una de una sociedad civil pujante y pudiente que financió su construcción mediante recaudaciones públicas.</p> <p>No fue hasta después de 1959 que el monumento pasó a llamarse Plaza de la Revolución, debido a la creciente notoriedad que fue alcanzando en actos como este, de reafirmación patriótica y acompañamiento popular al gobierno revolucionario. La decisión de cambiar su nombre justo procuró resignificar al edificio.</p>	<p>El personaje protagónico de la foto tiene un carácter simbólico, se trata del conjunto de todos los participantes en la concentración. Se sobreentiende que el acento sobre la masiva concurrencia al acto representa un calificador positivo, muestra de respaldo popular, apoyo revolucionario y demanda colectiva por el regreso de Fidel Castro al premiarato.</p> <p>Además, como veremos seguidamente en ALUSIVIDAD, la escena dialoga con simbologías patrióticas afines a la causa revolucionaria y al movimiento rebelde.</p>
---	---

ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No se trata de una escena montada.	No se trata de una escena montada.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	No hay indicios de artificialidad.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	



No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
<p>La imagen analizada representa un aspecto del multitudinario acto ocurrido en la Plaza Cívica capitalina el 26 de julio de 1959 en conmemoración del 7mo aniversario del asalto a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes. Durante la concentración, Fidel anunciaría su retorno al cargo de primer Ministro.</p> <p>En la foto destaca, como elemento principal, la silueta de la Plaza, cuyo protagonismo es conferido a nivel morfológico y compositivo por la tensión cromática con el fondo, su centralidad, y el equilibrio simétrico que se construye a partir del eje vertical del propio edificio, sin otros componentes laterales que desbalancen la foto.</p> <p>Bajo esa silueta predominante, las formas puntuales insinúan la presencia de público, aunque no es este un componente que destaque de manera particular.</p> <p>La atención a la Plaza Cívica, aun cuando la tribuna y la presidencia se encontraba en otra dirección, resulta notoria. No fue hasta después de 1959 que el monumento presente en la foto pasó a llamarse Plaza de la Revolución debido al creciente protagonismo que fue alcanzando en actos</p>	<p>La imagen en cuestión representa en plano general, aéreo y picado la entonces Plaza Cívica habanera, donde el 26 de Julio de 1959 Fidel Castro anunciaría su regreso al cargo de Primer Ministro en el marco de las actividades por 7mo aniversario del asalto a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes.</p> <p>La foto está constituida por un solo plano donde se integra la Biblioteca Nacional como elemento central de la imagen y el público que la rodeaba. El punto de vista del fotógrafo se sitúa en el mirador de la Plaza, tratándose de una perspectiva muy privilegiada que alcanza a representar los aspectos generales de la escena y acentúa la masividad en la concentración.</p> <p>Para tal efecto, se utilizan las formas puntuales en la representación de la audiencia. La repetición y predominancia de esta morfología se traduce directamente en alto número de participantes; y su repetición homogénea que colinda con los bordes de la imagen permiten intuir que la porción fotografiada forma parte de un contexto más amplio. Mientras más pequeño sean los puntos que representa a la audiencia y siempre que con ellos se logre rellenar el plano, mayor</p>

<p>de reafirmación patriótica y acompañamiento popular al gobierno revolucionario; sin embargo, no debe desconocerse su origen fundacional como símbolo republicana, representativa de una sociedad civil pujante que financió su construcción mediante recaudaciones públicas. La decisión de cambiar el nombre al sitio, justo procuró resignificarlo.</p> <p>Desde esa perspectiva, tampoco puede evadirse la contraposición implícita entre el carácter popular, obrero-campesino y revolucionario de la concentración, ante un símbolo arquitectónico legado de la gestión gubernamental de Fulgencio Batista, aun cuando la atención de la audiencia y la dinámica de la concentración se dirigía en otro sentido.</p> <p>Con respecto al espacio de expresión editorial, la imagen ocupa aproximadamente un 10 por ciento de la portada. Ubicada en el tercio superior, hacia la izquierda, integra una composición junto a otra fotografía relacionada con el mismo tema. Juntas, constituyen una fotonoticia de título: <i>“Los cubanos aspiramos a las mejores relaciones con los demás pueblos”</i>.-Fidel Castro, con pie de foto: <i>Con una magna concentración en la Plaza de la República, en la que se puso de manifiesto</i></p>	<p>será la sensación de masividad que la foto transmite.</p> <p>Así, el personaje protagónico de esta foto puede considerarse genérico y metafórico: se trata del conjunto de participantes en la concentración, representación de todo el pueblo cubano, que muestra su respaldo popular al programa revolucionario y demanda, de forma colectiva, el regreso de Fidel al premiarato.</p> <p>Dentro de la morfología hasta aquí descrita, irrumpe la forma del edificio de la Biblioteca Nacional, en cuya terraza se situó la tribuna y presidencia del acto. La tensión visual que se crea entre líneas y puntos, confiere protagonismo al inmueble, dispuesto además en la intersección de tercios superior derecha.</p> <p>Sobre la pared frontal de la Biblioteca, se dispuso un símbolo gráfico integrado por dos manos en gesto de entrega, que sostienen un número 26 y una estrella de cinco puntas.</p> <p>Desde la ejecución de los asaltos en 1953, la fecha “26 de julio”, muchas veces identificada sólo con el número 26 y los colores rojo y negro, ha constituido para el proceso revolucionario una símbolo de las luchas revolucionarias impulsadas por la generación triunfante. Por otra parte, la estrella solitaria, como se le conoce a la</p>
--	---

<p><i>una vez más el arraigo popular del Gobierno Revolucionario y del máximo líder de la Revolución doctor Fidel Castro Ruz y de los hombres que lo acompañaban en las tareas de gobierno se puso fin a los actos conmemorativos del “26 de Julio”, denominado desde ahora por acuerdo del Consejo de Ministros celebrado en el Moncada “Día de la Rebeldía Nacional”. La composición gráfica puede dar al lector una idea muy elocuente de la muchedumbre que se apiñó bajo la estatua del Apóstol José Martí a ratificar su respaldo a la reforma Agraria y solicitar del doctor Castro que se reintegrara a su cargo de Primer Ministro. En la foto inferior...(referido a la segunda foto).</i></p> <p>Esta leyenda, única para la composición, aporta las informaciones periodísticas pertinentes sobre el hecho, y enriquecen la comprensión del fenómeno.</p>	<p>presente en la bandera cubana, representa a Cuba libre, independiente y soberana, así como la unidad de todo el pueblo. Los vínculos entre la significación simbólica del número 26 para la revolución cubana, la presencia de la estrella y el contexto histórico específico donde se insertan estas significaciones constituyen un relato coherente con varias capas de lectura y simbología patriótica.</p> <p>Con respecto al contexto de expresión editorial, la fotografía aparece en portada y ocupa aproximadamente el 55 por ciento de la plana, en la mitad inferior con total protagonismo visual. Constituye una fotonoticia, solo acompañada por su titular: <i>“Ha sido cumplida la voluntad del pueblo”.-Fidel. El Machete: Símbolo de la revolución cubana</i></p> <p>Este caso se presenta sin pie de foto o cuerpo de texto acompañante, aunque al interior del periódico existe un segundo trabajo con otro titular, dedicado a la relatoría del acontecimiento. La presencia de un pie de foto habría sido oportuna para la contextualización del fenómeno y la aportación de datos periodísticos sobre el hecho.</p>
---	--

Situación No.10: Fidel Castro entrega al Ministerio de Educación el campamento militar de Columbia, convertido en Ciudad Escolar. 14 de septiembre de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 15 de septiembre de 1959, Portada. A la derecha, *Revolución*, fecha 15 de septiembre de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
Bernard Iglesias	Enrique Llanos
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
15 de septiembre de 1959	15 de septiembre de 1959
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	



Portada <i>Diario la Marina</i> .	Portada <i>Revolución</i> .
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>El campamento militar Columbia fue la primera fortaleza militar ocupada por Fulgencio Batista durante su golpe de estado en 1952, y uno de los principales puestos de mando del gobierno defacto instalado en la isla desde entonces. Durante los 7 años de régimen, la instalación ganó una notoriedad bastante siniestra por las torturas, desapariciones y crímenes a civiles que en su interior se perpetraron.</p> <p>Triunfada la Revolución en 1959, sería este uno de los primeros espacios físicos que el movimiento 26 de julio declaró recuperado (recuérdese que allí se efectuó la congregación popular principal el 8 de enero de 1959, cuando Fidel entró junto a la Caravana de la Libertad en la capital)</p> <p>Luego, el 10 de marzo de 1959, cuando se cumplían exactamente 7 años de la toma forzada de Batista, el comandante del Movimiento 26 de Julio Camilo Cienfuegos comenzó la demolición de muros y otras estructuras propias de una base militar para iniciar los procesos de remodelación y dar cumplimiento a uno de los principales postulados de la Revolución que expresó Fidel en “<i>La Historia me absolverá</i>”: convertir cuarteles en escuelas para ampliar las instalaciones educativas y garantizar acceso generalizado a la educación.</p> <p>Así, el 14 de septiembre de 1959, en un acto en el que participaron cerca de 35mil estudiantes, Fidel Castro entregaba el cuartel Columbia al Ministerio de Educación para concluir las adaptaciones infraestructurales y habilitar el espacio como ciudad escolar. A la vez, quedaba simbólicamente inaugurado el primer período docente con la Revolución en el poder.</p> <p>Aún hoy, Ciudad Escolar Libertad ocupa la instalaciones del antiguo cuartel militar Columbia: las residencias de oficiales fueron convertidas en escuelas primarias; la residencia particular de Batista es la Casa Estudiantil de la Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona (UCPEJV) y el Regimiento de Aviación es la biblioteca Orestes Gutiérrez. Otros inmuebles fueron construidos desde cero, como la</p>	

Facultad de Ciencias Sociales, Historia y Marxismo, guarderías infantiles y las escuelas para educación especializada Abel Santamaría (de ciegos y débiles visuales) y Al Wali Mustafá (de retardo y conducta).	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Poca nitidez	Nitidez aceptable
FORMATO	
5:3	16:9
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible.	Información no disponible.
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.	Presencia de ángulo visual amplio (más de 70°), perspectiva acentuada, distanciamiento, y contextualización. Presumible el uso de un gran angular.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“Son ustedes los que tienen que hacer la Revolución, para eso tienen que estudiar. F. Castro”</i>	<i>“Viviremos en paz y sin miedo. Ningún momento más feliz que este. Entregada Ciudad Libertad a Educación”</i>
PIE DE FOTO	
Un aspecto de la presidencia del brillante acto con que fue inaugurado el curso escolar 1959-1960 en la mañana de ayer en el polígono del campamento militar “Ciudad Libertad” el cual fue declarado	“Ustedes tienen que hacer las cosas mejor nosotros”. Dialogó el doctor Fidel Castro con los niños.

<p>zona escolar y entregado simbólicamente al Ministerio de Educación. Se destacan en esta fotografía el Presidente de la República, doctor Osvaldo Dorticós Torrado y señora; el Primer Ministro, doctor Fidel Castro Ruz; el ministro de Educación , doctor Armando Hart Dávalos y señora, y el jefe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, comandante Raúl Castro Ruz.</p>	
<p>DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA</p>	
<p>Única imagen en portada, ocupando cerca del 10 por ciento de la plana centrada en la mitad superior. La acompañan informaciones textuales no relacionadas con el mismo hecho.</p>	<p>Imagen a portada que ocupa cerca del 30 por ciento de la plana, sobre todo el tercio superior. En la misma cuartilla tenemos otra imagen sobre el hecho (que ilustra la entrada de estudiantes al polígono) y otras dos fotos no relacionadas con el acontecimiento.</p>
<p>TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA</p>	
<p style="text-align: center;">Unidad discursiva básica.</p> <p>La fotografía constituye una fotonoticia, junto al titular, pie de foto y texto acompañante.</p>	<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de un fotorreportaje desplegado con las dos fotos en portada (incluida la que nos ocupa) junto a otras 6 en la última página del periódico que ilustran el momento en el que Armando Hart recibía simbólicamente la bandera cubana, escenas de los oradores durante el acto (Dorticós, Raúl y Fidel), una foto de una pequeña niña con uniforme estudiantil abrazando a Fidel Castro, y plano general que recrea la audiencia presente.</p>

	Los pies de fotos aportan pocas informaciones periodísticas, e insisten en describir lo que ya es visible en la imagen.
OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS	
No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.	No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.
CUALIDADES DE LO REPRESENTADO	
DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO	
<p>Qué: Presidencia de acto público.</p> <p>Quién: De izquierda a derecha: Raúl Castro, jefe de la Fuerzas Armadas Revolucionarias, el primer ministro Fidel Castro, el presidente de la república, Osvaldo Dorticós, la primera dama María Caridad Molina, el ministro de educación Armando Hart Dávalos y Haydée Santamaría, miembro de Movimiento 26 de Julio y esposa de Dávalos.</p> <p>Cómo: Representados de pie, en el balcón presidencial, uno junto al otro.</p> <p>Dónde: Cuartel Militar Columbia, llamado a convertirse en Ciudad Escolar Libertad.</p> <p>Cuándo: 14 de septiembre de 1959.</p> <p>Por qué: Inauguración de un nuevo curso escolar, y entrega del inmueble al Ministerio de Educación.</p>	<p>Qué: Escena del discurso inaugural.</p> <p>Quién: Primer Ministro Fidel Castro.</p> <p>Cómo: Representado en el podio, con los brazos abiertos, dirigiéndose a los participantes en el acto.</p> <p>Dónde: Cuartel Militar Columbia, llamado a convertirse en Ciudad Escolar Libertad.</p> <p>Cuándo: 14 de septiembre de 1959.</p> <p>Por qué: Inauguración de un nuevo curso escolar, y entrega del inmueble al Ministerio de Educación.</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	

La simpleza morfológica de la imagen solo permite destacar las formas y rasgos humanos de los protagonistas de la escena.	En el primer plano destaca las formas y rasgos propios de Fidel Castro, de pie y de perfil. En la zona de la imagen que corresponde a la representación de la audiencia predominan las formas puntuales. Más al fondo, figuras arquitectónicas representan uno de los edificios principales del cuartel militar Columbia, lográndose contextualizar la imagen en un espacio físico concreto.
PLANO(S)-ESPACIO	
La imagen presenta un único plano que presenta a los personajes fotografiados, uno al lado del otro, en el balcón presidencial.	1er plano: Aspectos de la presidencia y la tribuna. Destacada la figura de Fidel Castro, de perfil, durante su alocución. 2do plano: Representa a los participante del acto. 3er plano, se distingue los predios del otrora cuartel militar Columbia.
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural	Luz de día, natural
TEXTURA	
La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto. <u>Interior/exterior:</u> Exterior. <u>Profundo/plano:</u> Plano.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto. <u>Interior/exterior:</u> Exterior. <u>Profundo/plano:</u> Profundo.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
Casi todas las miradas de las personas fotografiadas se dirigen hacia un objetivo fuera del campo fotografiado.	La parte posterior de las cabezas parcialmente visibles del resto de la presidencia, y la proximidad homogénea y

	compacta de los punto representativos de la audiencia junto al borde izquierdo, sugieren que la escena forma parte de un contexto general que se extiende fuera de la porción representada.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano general	Plano general
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Contrapicado, el fotógrafo se sitúa por debajo del nivel de sus protagonistas. El ángulo de captura fotográfica presenta la escena con las deformaciones propias de esta perspectiva.	Normal, el fotógrafo se sitúa a nivel con respecto al protagonista de la escena. La diferencia en las dimensiones con las que se presentan las formas constituyentes del primer plano y el segundo son bastante notables, producto de la variación en la distancia con respecto al punto de captura fotográfico.
RITMO	
Ritmo por progresión decreciente: Aunque se trate de un efecto provocado por la angulación de la toma, los personajes fotografiados describen una progresión descendiente de izquierda a derecha.	Ritmo por progresión decreciente: Las formas puntuales se hacen continuamente más pequeñas según se alejan del podio, y acentúan la profundidad de la escena.
TENSIÓN	
La variación cromática en la ropa de Osvaldo Dorticós con respecto a sus acompañantes, y su centralidad, provocan tensión visual y realza su presencia en la imagen.	La dimensión de Fidel Castro con respecto al resto de la escena, la nitidez con la que ha sido representado, la diferencia tonal del plano y su actitud dinámica en un contexto estático, son elementos que crean

	tensión y destacan su protagonismo en la escena.
EQUILIBRIO	
Equilibrio dinámico. Aunque en la mitad horizontal izquierda de la foto encontramos elementos visuales de mayor peso y tamaño según el ángulo de captura, cabe recordar que la dirección de la mirada añade peso en la imagen. Así, al estar casi todos los protagonistas de la imagen observando en dirección opuesta al área más pesada, se logra compensar el desequilibrio y balancear la escena.	Equilibrio dinámico. A pesar del peso de Fidel en la escena, acentuado por su proximidad al borde derecho de la imagen sin otro elemento físico opuesto que lo compense, en este caso también la dirección de su mirada devuelve el equilibrio a la foto. Para comprender cómo funciona este fenómeno compositivo, imaginemos la misma foto, con Fidel Castro de espaldas a la audiencia y la vista fuera de plano: en ese caso la distribución descompensada de pesos sería muy evidente.
LEY DE TERCIOS	
No es tomada en consideración para la composición de la imagen	Aunque el principio de los tercios se combina con la ley de la mirada para la composición de la foto, existe un exceso de espacio negativo, debido al proximidad excesiva del protagonista al borde derecho de la foto, o al exceso de espacio negativo en la zona izquierda.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
En cuanto al contraste: Alto, escasa	En cuanto al contraste: Matizado, gama

graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	tonal completa.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía. Se trata de una fotonoticia configurada por una sola imagen y sus textos anexos.	La imagen integra un fotorreportaje que, si bien no está ordenado desde una perspectiva cronológica, relata el acontecimiento a partir de varias escenas con un hilo conductor narrativo.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
Los personajes representados en la foto constituyen la presidencia del acto inaugural y su acompañantes. Mantiene una actitud propia de la situación, pasiva y observadora.	Fidel Castro, como figura protagónica de la escena, es representado en actitud oratoria. Sus brazos extendidos transmiten afabilidad, entrega. Al tomar en consideración el contexto, pueden reforzar el mensaje de bienvenida.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
Casi todos observan hacia fuera del plano, excepto Haydée Santamaría. Siendo el personaje más próximo al borde izquierdo de la foto, consideramos que su mirada al interior del plano se trata de una elección	En plena alocución, Fidel observa al frente estableciendo contacto visual con la audiencia.

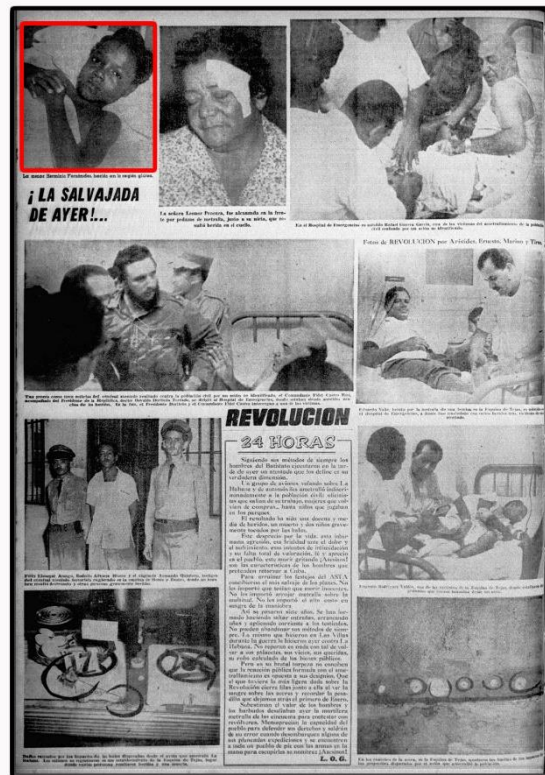
de carácter compositivo para no ahogar al personaje (referido al aire fotográfico).	
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía	<p>No son pocas las imágenes físicas, mentales y literarias que se han apropiado de “los brazos abiertos” como metáfora significativa. Quizás sea la religión y sus artes derivadas donde más se ha reproducido el gesto simbólico.</p> <p>La posición abierta de los brazos de Cristo o las vírgenes a menudo es considerada una conmemoración de su grandeza y misericordia, en espera paciente, así como una invitación a encontrar el camino correcto bajo su guía.</p>
CALIFICADORES	
No es aspecto relevante en esta fotografía.	<p>El Cuartel Militar Columbia era uno de los principales puestos de mando del gobierno defacto instalado en la isla durante los 7 años de batistado, tiempo durante el cual la instalación ganó una notoriedad bastante siniestra por las torturas, desapariciones y crímenes a civiles que en su interior se perpetraron.</p> <p>En esta sentido, es bastante notorio el simbolismo de la nueva estampa, ocupada por Fidel como representante principal de la Revolución junto a los colegas que ahora inauguraban en ese polígono un nuevo curso escolar.</p>
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	

No se trata de una escena montada.	No se trata de una escena montada.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	No hay indicios de artificialidad.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
<p>La imagen analizada fue tomada el 14 de septiembre de 1959, durante la entrega del Cuartel Militar Columbia al Ministerio de Educación para convertirlo en Ciudad Escolar. Presenta un único plano donde se disponen, de izquierda a derecha el jefe de la Fuerzas Armadas Revolucionarias Raúl Castro, el primer ministro Fidel Castro, el Presidente de la República, Osvaldo Dorticós, la primera dama María Caridad Molina, el Ministro de Educación Armando Hart Dávalos y Haydée Santamaría, miembro de movimiento rebelde y esposa de Dávalos.</p> <p>Dentro del conjunto, la variación cromática en la ropa de Dorticós con respecto a sus acompañantes y su posición central, realzan su presencia. Sin embargo, la foto no tiene otra intención que presentar a la presidencia del acto. En ese sentido, aunque los contrapicados suelen engrandecer a las figuras, en este caso el efecto pasa por alto al ser la perspectiva habitual desde la que observamos</p>	<p>La fotografía en cuestión ilustra un momento del discurso de Fidel Castro durante la entrega del Cuartel Militar Columbia al Ministerio de Educación, el 14 de septiembre de 1959. Está constituida por un plano general divisible en tres espacios principales. En primera instancia, encontramos los aspectos de la presidencia y la tribuna donde se otorga protagonismo a Fidel; el segundo plano representa a los participante del acto; al fondo, se observan edificios del antiguo cuartel militar Columbia, lográndose contextualizar la imagen en el espacio físico.</p> <p>Recuérdese que era este uno de los principales puestos de mando del gobierno defacto instalado en la isla durante los 7 años de batistado, tiempo durante el cual la instalación ganó una notoriedad bastante siniestra por las torturas, desapariciones y crímenes a civiles que en su interior se perpetraron. En esta sentido, es evidente el simbolismo de la nueva</p>

<p>balcones o tarimas en concentraciones públicas.</p> <p>Si bien en la mitad izquierda de la foto encontramos cuerpos de mayor tamaño según el ángulo de captura, cabe recordar que la dirección de la mirada añade peso a la imagen. Así, al estar casi todos los protagonistas observando en dirección opuesta al área más pesada, se logra compensar el desequilibrio y balancear la escena. Haydée Santamaría es la única cuya mirada se opone al resto y dirige al interior del plano. Siendo el personaje más próximo al borde izquierdo de la foto, consideramos que esa particularidad se trata de una elección de carácter compositivo para no ahogar al personaje (referido al aire fotográfico).</p> <p>En su contexto de expresión editorial, la fotografía es la única imagen en portada, ocupando cerca del 10 por ciento de la plana centrada en la mitad superior. Constituye una fotonoticia, junto al titular (<i>“Son ustedes los que tienen que hacer la Revolución, para eso tienen que estudiar. F. Castro”</i>), con pie de foto (<i>Un aspecto de la presidencia del brillante acto con que fue inaugurado el curso escolar 1959-1960 en la mañana de ayer en el polígono del campamento militar “Ciudad Libertad” el cual fue declarado zona escolar y entregado simbólicamente al</i></p>	<p>estampa, ocupada por el líder principal de la Revolución junto a cientos de colegiales que ahora inauguraban en ese polígono un nuevo curso escolar.</p> <p>Los brazos abiertos y extendidos de Fidel, de frente a sus oyentes transmiten afabilidad. Si tomamos en consideración el contexto, su postura refuerza el mensaje de bienvenida.</p> <p>No son pocas las imágenes físicas, mentales y literarias que se han apropiado de “los brazos abiertos” como referencia intertextual. Quizás sea la religión y sus artes derivadas donde más se ha reproducido el gesto simbólico. La posición abierta de los brazos de Cristo o las vírgenes a menudo es considerada una conmemoración de su grandeza y misericordia, y también una invitación a encontrar el camino correcto bajo su guía.</p> <p>En cuanto al contexto de expresión editorial, la fotografía ocupa cerca del 30 por ciento de la plana, sobre todo el tercio superior. En la misma cuartilla tenemos otra imagen sobre el hecho (que ilustra la entrada de estudiantes al polígono) y otras dos fotos no relacionadas con el acontecimiento.</p> <p>Estas dos fotos (incluidas las que nos ocupa) forman parte de un fotorreportaje titulado <i>“Viviremos en paz y sin miedo.</i></p>
--	---

<p><i>Ministerio de Educación. Se destacan en esta fotografía el Presidente de la República, doctor Dorticós Torrado y señora; el Primer Ministro, doctor Castro Ruz; el ministro de Educación, doctor Armando Hart Dávalos y señora, y el jefe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, comandante Castro Ruz) y texto acompañante que enriquece la comprensión del hecho y contextualizan la escena. Resulta curiosa la omisión de los nombres de las mujeres en la imagen, a las que el diario solo se refiere como “señora de...”, reforzando la visión de familia tradicional.</i></p> <p><i>En la portada del suplemento rotograbado también fue publicado un reportaje gráfico, a modo de tira, titulado “Inaugurado brillantemente el curso escolar en Ciudad Libertad” con 8 imágenes que aportan diferentes escenas del acto estudiantil, y enriquece la unidad discursiva publicada en portada.</i></p>	<p><i>Ningún momento más feliz que este. Entregada Ciudad Libertad a Educación”</i> junto a otras 6 en la última página del periódico que ilustran el momento en el que Armando Hart recibía simbólicamente la bandera cubana, escenas de los oradores durante el acto (Dorticós, Raúl y Fidel), una foto de una pequeña niña con uniforme estudiantil abrazando a Fidel Castro, y un aspecto general que recrea la audiencia presente.</p> <p><i>Los pies de fotos aportan pocas informaciones periodísticas, e insisten en describir lo que ya es visible en la imagen. El caso de la imagen que nos ocupa se presenta con pie de foto: “Ustedes tienen que hacer las cosas mejor nosotros”. Dialogó el doctor Fidel Castro con los niños.</i></p>
---	--

Situación No.11: Ataque aéreo y ametrallamiento a la población civil capitalina cubana. 21 de octubre de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 22 de octubre de 1959, Portada. A la derecha, *Revolución*, fecha 22 de octubre de 1959, Página 2. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
Bernard Iglesias	No se precisa
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
22 de octubre de 1959	22 de octubre de 1959
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	
Portada <i>Diario la Marina.</i>	Página 2 <i>Revolución.</i>

MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>El 21 de octubre de 1959 la isla de Cuba es víctima de ataques en distintas zonas de su geografía. A lo largo de la jornada varios centrales azucareros del centro y oriente del país fueron bombardeados y La Habana fue sobrevolada por una avioneta B-25 que dejó caer volantes subversivos mientras que, desde algunos automóviles, se lanzaron granadas de mano en distintos sectores de la ciudad causando como mínimo un muerto y casi medio centenar de heridos (las cifras específicas reportadas por el <i>Diario de la Marina y Revolución</i> no coinciden entre ellas, ni con los reportes historiográficos posteriores).</p> <p>Lo cierto es que, según qué origen tenga la información a consultar, otros detalles sobre el suceso también son imprecisos. Por ejemplo <i>La Marina</i> reportó que las metrallicas caídas ese día sobre la ciudad provenientes de avionetas fueron lanzadas por los cazas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias que recibieron la orden de abrir fuego contra un aeroplano desconocido que dispersaba propaganda subversiva, y algunos de los daños estructurales en la ciudad también fueron resultado de la respuesta armada desde tierra contra los vehículos atacantes; por su parte <i>Revolución</i> dijo que la avioneta extranjera no solo lanzó propaganda, sino que disparó desde el aire contra la ciudad, y señaló desde el primer momento a la contrarrevolución miamense como autores del incidente.</p> <p>En cualquier caso, también formó parte del contexto informativo de la jornada el recorrido que diera Fidel Castro por todas las áreas urbanas, así como su visita al hospital de Emergencias donde se encontraban la mayoría de los heridos.</p>	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Nitidez aceptable	Nitidez aceptable
FORMATO	
9:16	2:3
SOPORTE	

Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible	Información no disponible
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.	Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“Repórtese normalidad en el territorio de la república tras los sucesos del día de ayer”</i>	<i>“La salvajada de ayer” ...</i>
PIE DE FOTO	
El Presidente de la República, Doctor Osvaldo Dorticós Torrado (de espaldas a la cámara) en compañía del Primer Ministro Doctor Fidel Castro, y del jefe de la policía Comandante Efigenio Ameijeiras cuando en el hospital de Emergencias se interesaba por el estado de las personas heridas.	La menor Herminia Fernández Herida en la región glútea.
DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA	
Imagen en portada. Ocupa alrededor del 10 por ciento de la plana, sobre el cuarto superior derecho. Comparte página con imágenes relacionadas con otro suceso noticioso.	Primera imagen del fotorreportaje, publicado a página completa inmediatamente después de una portada gráfica donde se lee. PARTIERON DE ESTADOS UNIDOS LOS AVIONES. En su plana, la imagen ocupa cerca del 5 por

	ciento de la superficie, en la esquina superior derecha.
TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA	
Unidad discursiva básica.	Unidad discursiva múltiple.
<p>La fotografía constituye una fotonoticia, junto al titular, pie de foto y texto acompañante.</p> <p>Los pies de fotos aportan las informaciones periodísticas pertinentes y enriquecen la comprensión del fenómeno.</p>	<p>La fotografía forma parte de un fotorreportaje que se despliega en toda la página dos. Aunque el conjunto presenta un par de imágenes sobre daños estructurales a inmuebles, su intención está visiblemente más enfocada a la situación de la víctimas.</p> <p>Los pies de fotos, escuetos, aportan algunas informaciones de carácter periodístico, pero en mayor medida se limitan a presentar a la persona fotografiada e indicar donde tiene las lesiones producto del atentado.</p>
OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS	
Entre la portada del suplemento rotograbado y su segunda página también fue publicado un fotorreportaje, titulado “Gráficas del suceso de la tarde de ayer en nuestra capital” con 17 imágenes que aportan diferentes escenas tanto de la visita de Osvaldo Dorticós, Fidel Castro y el resto de la comitiva al hospital de Emergencias, como de los estragos infraestructurales causados en distintos inmuebles de la capital.	No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho
CUALIDADES DE LO REPRESENTADO	
DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO	
Qué: Escena en un hospital.	Qué: Escena en un hospital.

<p><u>Quién:</u> Osvaldo Dorticós (de espalda), Fidel Castro, y el jefe de la policía Efigenio Ameijeiras. También incluidas en el plano víctimas del atentado y sus acompañantes.</p> <p><u>Cómo:</u> Dorticós, Fidel Castro y Ameijeiras, de pie, visitan a las víctimas.</p> <p><u>Dónde:</u> Hospital de Emergencias.</p> <p><u>Cuándo:</u> 21 de octubre de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Ataques con ametralladoras en distintos puntos de la capital habanera.</p>	<p><u>Quién:</u> Herminia Fernández, víctima del atentado.</p> <p><u>Cómo:</u> Acostada en una cama.</p> <p><u>Dónde:</u> Hospital de Emergencias.</p> <p><u>Cuándo:</u> 21 de octubre de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Ataques con ametralladoras en distintos puntos de la capital habanera.</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
<p>La imagen solo permite destacar las formas y rasgos humanos de los protagonistas de la escena.</p>	<p>La imagen solo permite destacar los rasgos humanos de la protagonista de la escena.</p>
PLANO(S)-ESPACIO	
<p>1er plano: Víctima y acompañante (no identificados, fuera de foco).</p> <p>2do plano: de izquierda a derecha: Osvaldo Dorticós (de espalda), Fidel Castro, y el jefe de la policía Efigenio Ameijeiras.</p> <p>3er plano: asoma el rostro de una mujer al fondo.</p>	<p>El busto de la niña recostada en la cama constituye el único plano de la imagen.</p>
FUENTE DE LUZ	
<p>Debido a la dureza de la sombra que proyecta Fidel y el Comandante Ameijeiras podemos deducir la</p>	<p>No puede precisarse, aunque al tratarse de un espacio interior, puede presumirse la presencia de iluminación artificial.</p>

utilización de una luz artificial, presumiblemente flash.	
TEXTURA	
Presencia del grano fotográfico que compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Cerrado. <u>Interior/exterior:</u> Interior. <u>Profundo/plano:</u> Plano.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Cerrado. <u>Interior/exterior:</u> Interior. <u>Profundo/plano:</u> Plano.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
Fidel observa y parece conversar con alguien no representado, lo cual establece una relación de la escena con elementos fuera de campo.	No se establecen relaciones hacia fuera de campo.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano americano con respecto a los personajes del 2do plano.	Primer plano. Retrato tipo busto.
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Normal: El fotógrafo representa la escena a nivel con respecto a los protagonistas principales ubicados en el 2do plano.	Picado, que en este caso, refuerza la fragilidad de Herminia como víctima del atentado y protagonista de la escena.
RITMO	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
TENSIÓN	
La tensión en esta imagen no está relacionada con la interacción y relación entre elementos morfológicos, sino en la	El mayor elemento de tensión en la foto, y por tanto de atracción visual, es la mirada de la niña, dirigida directamente al

pluralidad de acciones y actitudes convergentes en el mismo espacio físico. (Ver Actitud de los personajes)	espectador con una expresión victimizante (Ver Mirada de los personajes)
EQUILIBRIO	
Dada la distribución de los protagonistas en la escena podría decirse que la imagen se encuentra ligeramente desequilibrada hacia su lado izquierdo, debido al rompimiento de la ley de la mirada según la ubicación compositiva de Fidel Castro (más próximo al borde de la foto en el mismo sentido al que observa) y el corte a la figura de Dorticós. Ambas situaciones incrementan el peso visual de la mitad vertical izquierda, sin que otro elemento en la contraparte derecha lo sopesa.	Equilibrio estático, resultado de la composición de la foto, donde no interactúan elementos de distintos pesos visuales.
LEY DE TERCIOS	
No es tomada en consideración para la composición de la imagen.	La composición de la imagen se basa en los principios básicos de la ley de tercios aplicada a la ejecución de retratos.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo. En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	El uso de la iluminación responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo. En cuanto al contraste: Matizado, gama tonal completa.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	

La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía. Se trata de una fotonoticia configurada por solo una foto y su titular.	No es un aspecto relevante en esta fotografía. A pesar de tratarse de un fotorreportaje sus imágenes no presentan ningún tipo de relación secuencial.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
<p>En primera instancia, es notoria la postura activa de Fidel Castro, y la rigidez con que agarra el brazo a Osvaldo Dorticós.</p> <p>Sobre esta dupla, cabe señalar que a nivel textual (ver pie de foto) se apunta al presidente Dorticós como protagonista de la escena, sin embargo, evidentemente el relato visual prioriza la imagen de Fidel Castro.</p> <p>Por su parte, la mirada del jefe de la Policía Comandante Efigenio Ameijeiras dirigida directamente a cámara, el gesto sutil con el que el paciente intenta llamar a Fidel, y la atención con la que su acompañante observa al líder</p>	<p>En este caso particular, cualquier inferencia que podamos realizar sobre la actitud de la niña está estrechamente relacionada con sus expresiones faciales. Estamos en presencia de una imagen que transmite tristeza, angustia, y despierta la empatía del lector.</p>

<p>revolucionario, también dialogan entre sí, y aportan dinamismo a la escena.</p> <p>En tercer plano, podemos apreciar la actitud llorosa de la señora, que sella el aura apesadumbrada y de confusión en la imagen.</p>	
<p>MIRADAS DE LOS PERSONAJES</p>	
<p>La dirección de las miradas se corresponde con el rol de cada personaje en particular. Su pluralidad refuerza el dinamismo y tensión de la imagen.</p> <p>Particularmente relevantes son la mirada de Fidel Castro hacia fuera de campo, que establece una relación externa con la escena, y la mirada de Ameijeiras, que delata la presencia de fotógrafo y apercibe al espectador sobre la mediación enunciativa.</p>	<p>Herminia observa directamente hacia cámara, lo cual conecta a nivel emocional con el lector y exagera el sentimiento de compasión. Se trata de una mirada que, al comprender el contexto situacional, podría describirse como marcada por el trauma de la experiencia.</p> <p>Sin embargo, el hecho de observar a cámara también acentúa la presencia del dispositivo y su operario, como vehículo constructor de la escena que percibimos.</p>
<p>ALUSIVIDAD</p>	
<p>No es un aspecto relevante en esta fotografía.</p>	<p>No es un aspecto relevante en esta fotografía.</p>
<p>CALIFICADORES</p>	
<p>El dinamismo en la escena y el desequilibrio que lo acentúa, así como la tensión que se identifica al correlacionar la actitud de los personajes, son calificadores que subrayan la confusión del momento y la intensidad con la que se vivieron los momentos posteriores al ataque.</p>	<p>La selección de una menor de edad como motivo fotográfico bien puede relacionarse con la intención de acentuar el componente emotivo de una imagen que a la vez refuerza la barbarie del atentado y sus perpetradores.</p> <p>Además, por sobre el daño físico que pudiera presentar esta víctima, el fotógrafo prioriza la presentación de</p>

	secuelas emocionales, que se transmiten en su expresión triste/temerosa, lo cual alude, de cierto modo, a la perpetuidad del daño ocasionado.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No existen indicios que nos hagan dudar de la espontaneidad de la escena. En este caso, incluso la mirada directa de Ameijeiras, refuerza el carácter imprevisto de la toma.	No puede precisarse si se trata de un retrato “avisado” o espontáneo, cuestionamiento que resulta válido, no solo por la mirada de Herminia hacia cámara, sino por la proximidad invasiva de su autor.
ARTIFICIOSIDAD	
Aunque la mirada directa a cámara puede fracturar la verosimilitud del relato periodístico, en este caso particular, refuerza el carácter caótico y ajetreado de la situación que se presenta, aunque no deje de ser una marca que alerta sobre la presencia del fotógrafo como constructor del relato.	Ya hemos referido como la dirección de la mirada puede representar una fractura con la pureza indicial, paradigma utópico del lenguaje fotoperiodístico. Consideramos que esta imagen es un ejemplo de ello. Por otra parte, cabe subrayar que asumimos a la niña como víctima del atentado porque el pie de foto así lo alega, sin embargo en la imagen <i>per se</i> no puede identificarse herida u otro daño físico que permita certificar sin dudas razonables la verosimilitud del relato.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	

<p>La imagen analizada representa la visita del presidente Osvaldo Dorticós, el primer ministro Fidel Castro y el jefe de la policía Comandante Ameijeiras al hospital de Emergencias donde se atendían a los heridos en los ataques perpetrados contra la sociedad civil cubana el 21 de octubre de 1959.</p> <p>En la zona más próxima al punto de captura encontramos una víctima con la que puede suponerse sea su acompañante, ambos ligeramente desenfocados. El segundo plano, donde se ha colocado el foco como parámetro técnico y enunciativo, ubica de izquierda a derecha a Dorticós (de espalda), Fidel y el Comandante Ameijeiras. Al fondo, en un tercer espacio, asoma el rostro de una mujer desconocida.</p> <p>Dada la distribución de estos protagonistas en la escena podría decirse que la imagen se encuentra ligeramente desbalanceada hacia su lado izquierdo, debido al rompimiento de la ley de la mirada según la ubicación compositiva de Fidel Castro (más próximo al borde de la foto en el mismo sentido al que observa) y el corte a la figura de Dorticós. Ambas situaciones incrementan el peso visual de la mitad vertical izquierda, sin que otro elemento en la contraparte derecha lo sopesa; lo cual contribuye a la sensación</p>	<p>La fotografía en cuestión representa a Herminia Fernández, una niña cubana herida en la región glútea durante los ataques ejecutados en La Habana el 21 de octubre de 1959. Recostada, con expresión melancólica y apesadumbrada la pequeña protagoniza una retrato tipo busto tras ser atendida en el hospital de Emergencias y durante la visita al centro del presidente Dorticós, el primer ministro Fidel y el jefe de la policía Comandante Efigenio Ameijeiras.</p> <p>Al tratarse de un retrato tomado desde un ángulo picado, se refuerza en este caso la fragilidad de Herminia como víctima del atentado. El encuadre, a nivel del busto sobre la cama, no permite identificar más planos que el propio rostro de la niña con todos sus rasgos visibles, incluidos los hombros y parcialmente los brazos. La pequeña observa directamente a cámara, despertando empatía, incluso lástima, exacerbándose en contraparte la barbarie del atentado y sus perpetradores.</p> <p>Sin embargo, esa misma mirada directa, junto a la proximidad invasiva del autor, también atenta contra la enunciación periodística de la representación, al acentuar la presencia del dispositivo y su operario como vehículo constructor de la escena, y plantear la posibilidad de que estemos ante un retrato posado. Por otra</p>
--	---

<p>de dinamismo y cierto “caos” en la imagen.</p> <p>Otro elemento dinámico de la fotografía es la variedad de actitudes y acciones que emprende cada personaje: diálogo, preocupación, atención, tristeza.</p> <p>En ese sentido, resulta notoria la postura activa de Fidel, la relación que establece hacia fuera de campo con su gestualidad facial, y la rigidez con que agarra el brazo a Dorticós. Sobre esta dupla, cabe señalar que a nivel textual (pie de foto) se apunta al presidente como protagonista de la escena, sin embargo, el relato visual lo presenta de espaldas, inidentificable, y prioriza la figura del primer ministro.</p> <p>Por otra parte, la mirada de Ameijeiras dirigida directamente a cámara que refuerza el carácter imprevisto y ajetreado de la toma; el gesto sutil con el que el paciente intenta atraer la atención Fidel; el detenimiento con el que su acompañante observa al líder revolucionario; y la actitud llorosa de la señora al fondo; también aportan tensiones visuales que enriquecen el relato presentado.</p> <p>En cuanto al contexto de expresión editorial, la fotografía en cuestión, de enunciación informativa, fue publicada en portada y ocupa alrededor del 10 por ciento de la plana sobre el cuarto superior</p>	<p>parte, cabe subrayar que asumimos a la niña como víctima del atentado porque el pie de foto así lo alega, sin embargo en la imagen <i>per se</i> no puede identificarse herida u otro daño físico que permita certificar sin dudas razonables la verosimilitud del relato.</p> <p>En cuanto al contexto de expresión editorial, la fotografía es la primera imagen de un fotorreportaje publicado a página completa consiguiente a la portada (eminente gráfica) donde puede leerse a página completa: <i>PARTIERON DE ESTADOS UNIDOS LOS AVIONES</i>.</p> <p>En su plana, la imagen ocupa cerca del 5 por ciento de la superficie en la esquina superior izquierda, acompañada por el titular del fotorreportaje: “<i>La salvajada de ayer</i>”...; con pie de foto: <i>La menor Herminia Fernández Herida en la región glútea</i>; y un texto periodístico con carácter de denuncia.</p> <p>En su conjunto, el reportaje presenta un par de imágenes sobre daños estructurales a inmuebles, pero su objetivo está visiblemente enfocado a la situación de las víctimas, lo cual reafirma la intención de conectar emocionalmente al espectador con el suceso. Los otros pies de fotos, escuetos, aportan algunas informaciones periodísticas, pero como en el caso que hemos analizado, en mayor medida se</p>
---	---

<p>derecho junto a otras imágenes no relacionadas con el mismo suceso.</p> <p>Constituye una fotonoticia, junto a su titular: <i>Repórtese normalidad en el territorio de la república tras los sucesos del día de ayer</i>; con pie de foto: <i>El Presidente de la República, Doctor Osvaldo Dorticós Torrado (de espaldas a la cámara) en compañía del Primer Ministro Doctor Fidel Castro, y del jefe de la policía Comandante Efigenio Ameijeiras cuando en el hospital de Emergencias se interesaba por el estado de las personas heridas</i> y el texto periodístico acompañante que aporta las informaciones pertinentes para la comprensión del suceso noticioso.</p> <p>Entre la portada del suplemento rotograbado y su segunda página también fue publicado un reportaje gráfico, titulado <i>“Gráficas del suceso de la tarde de ayer en nuestra capital”</i> con 17 imágenes que aportan diferentes escenas tanto de la visita de Dorticós, Fidel Castro y el resto de la comitiva al hospital de Emergencias, como de los estragos infraestructurales causados en distintos inmuebles de la capital, lo cual expande el marco de lectura y comprensión de la imagen analizada.</p>	<p>limitan a presentar a la persona fotografiada e indicar donde fue herida durante el atentado.</p>
---	--

Situación No.12: Concentración masiva frente a Palacio Presidencial en rechazo a la escalada de tensiones. 26 de octubre de 1959



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 27 de octubre de 1959, Portada. A la derecha, *Revolución*, fecha 27 de octubre de 1959, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
No se precisa	No se precisa
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
27 de octubre de 1959	27 de octubre de 1959
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	

Portada <i>Diario la Marina</i>	Portada <i>Revolución</i>
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>En rechazo a la escalada de incidentes, el gobierno convocó para el 26 de octubre de 1959 una concentración masiva frente al Palacio Presidencial. Ese día, ante una nutrida concurrencia que respondió al llamado movilizadora desde instituciones afines a la causa revolucionaria, Fidel Castro denunció los ataques perpetrados en varias regiones de la isla, y en consecuencia anunció la creación de las Milicias Nacionales para la protección civil. Además planteó, a modo de consulta popular, el restablecimiento de los tribunales revolucionarios y la pena de muerte, asumiéndose por la alta concurrencia la aprobación de todo el pueblo.</p> <p>Los tribunales revolucionarios fueron juzgados de excepción creados durante la lucha contra Batista para juzgar sumariamente a quienes cometieran crímenes en defensa de la tiranía batistiana. A partir de esta consulta popular, volverían a emplearse en Cuba para evaluar transgresiones de las leyes revolucionarias, acciones contra el gobierno, y delitos de carácter político.</p>	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Nitidez aceptable	Poca nitidez
FORMATO	
7:5	7:5
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible.	Información no disponible.
OBJETIVO	

Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.	Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“Anunció Fidel Castro que se pondrán de nuevo en vigor los tribunales de la Revolución”</i>	<i>“Restablecerán hoy tribunales revolucionarios”</i>
PIE DE FOTO	
Un aspecto de la concurrencia reunida frente al Palacio Presidencial en el acto de ayer .	Un millón de cubanos reclamó en Palacio la justicia revolucionaria.
DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA	
Imagen en portada del <i>Diario la Marina</i> , ocupa cerca del 10 por ciento de la plana, sin otros contenidos fotográficos que la acompañen.	Imagen en portada. Ocupa cerca del 60 por ciento de la plana, en la mitad inferior con total protagonismo fotográfico.
TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA	
Unidad discursiva básica	Unidad discursiva básica
La fotografía constituye una fotonoticia, junto al titular, pie de foto y texto acompañante. La pies de fotos aportan informaciones periodísticas pertinentes sobre el hecho, y enriquecen la comprensión del fenómeno.	La fotografía constituye una fotonoticia, junto al titular y pie de foto, no se identifica la presencia de un texto periodístico que acompañe el relato. Sin embargo, al interior del diario existen otros titulares referidos al mismo suceso que amplían de forma indirecta esta información y la contextualizan.
OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS	

<p>No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho .</p>	<p>Varios fueron los trabajos periodísticos con acompañamiento gráfico publicados en <i>Revolución</i> sobre la congregación popular:</p> <p>Páginas 3, 4 y 5: Mano en alto pidió la multitud los tribunales (7 fotos, retratos a los oradores del acto).</p> <p>Páginas 10 y 11: Victoriosamente hacia adelante, a un pueblo así hay que respetarlo (9 fotos).</p> <p>Páginas 16 y 17: Este es un pueblo invencible (28 fotos).</p> <p>Página 16: ¡Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia! Reportaje de cierre (7 fotos).</p>
---	--

CUALIDADES DE LO REPRESENTADO

DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO

<p><u>Qué:</u> Congregación popular.</p> <p><u>Quién:</u> Participantes (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> Vista aérea y lateral de los manifestantes reunidos en el sector más próximo al Palacio Presidencial de la plaza 13 de marzo.</p> <p><u>Dónde:</u> Palacio Presidencial/Plaza 13 de marzo.</p> <p><u>Cuándo:</u> 26 de octubre de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Rechazo a la escalada de tensiones y consulta popular para el</p>	<p><u>Qué:</u> Congregación popular.</p> <p><u>Quién:</u> Participantes (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> Vista aérea, desde el Palacio Presidencial, que muestra la alta concurrencia de participantes a todo lo largo de la plaza 13 de marzo, entre las calles Monserrate y Zulueta.</p> <p><u>Dónde:</u> Palacio Presidencial/Plaza 13 de marzo.</p> <p><u>Cuándo:</u> 26 de octubre de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Rechazo a la escalada de tensiones y consulta popular para el</p>
--	--

restablecimiento de los tribunales revolucionarios.	restablecimiento de los tribunales revolucionarios.
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
Presencia de abundantes formas puntuales en representación de la audiencia. Visible también la estructura arquitectónica de una parte de la fachada norte del Palacio Presidencial.	Identificación de una gran forma triangular que rige la composición, evocada por las calles laterales de la plaza. Al interior de ese espacio, predominan las formas puntuales en representación de la audiencia, y también pueden identificarse morfologías alargadas que denotan los carteles y pancartas de los participantes.
PLANO(S)-ESPACIO	
Todos los elementos constitutivos de la imagen se encuentran ubicados en el mismo plano focal (audiencia y fachada del Palacio).	<p>1er plano: Predominante en la foto y de perspectiva profunda, se ubican los participantes en la concentración.</p> <p>2do plano: Entrada a la Bahía de la Habana, el parque de los Mártires con su monumento a Máximo Gómez y el faro de la fortaleza Morro Cabaña.</p> <p>Ninguno de estos elementos en 2do plano parece potenciado a nivel morfológico o compositivo. Su presencia es el resultado de un plano general profundo que alcanza a incluirlos por sus ubicaciones geográficas.</p>
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural.	Luz de día, natural.
TEXTURA	
La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión y el valor de plano comprometen la identificación de texturas.

ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.
<u>Interior/exterior:</u> Exterior.	<u>Interior/exterior:</u> Exterior.
<u>Profundo/plano:</u> Plano.	<u>Profundo/plano:</u> Profundo.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
Dada la proximidad homogénea y compacta de los puntos, entre sí y a los bordes de la imagen, se intuye que la porción fotografiada forma parte de un escenario más extenso, que existe fuera del campo fotográfico. También se ejecuta el ejercicio de completamiento con respecto a la fachada del Palacio, parcialmente representada.	Tomando como límites físicos de la concentración el Palacio Presidencial (donde está situado el autor), los bordes de la plaza a los lados, y el límite con el malecón al fondo, la mayoría de los elementos de interés parecen estar integrados en el campo. Según la orientación de los participantes, puede presuponerse que la tribuna de oradores, aunque no queda a la vista, se enmarca en el espacio representado.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano general.	Gran plano general.
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Picado, lateral. La escena presenta las deformaciones propias de una angulación picada en la representación de edificios que parecen estrecharse en su base.	Picado, frontal. Los bordes de la plaza establecen un patrón de líneas oblicuas con punto de fuga centrado sobre el horizonte que realza la profundidad de la escena.
RITMO	
Ritmo por progresión decreciente El punto, como forma morfológica	Ritmo por progresión decreciente: El punto, como forma morfológica

predominante se hace continuamente más pequeño según se aleja de la ubicación del fotógrafo	predominante y las formas alargadas que evocan los carteles, se hace continuamente más pequeñas según se aleja de la ubicación del fotógrafo. Ritmo simétrico bilateral. Si dividimos la imagen por su eje central vertical, obtenemos partes casi idénticas, a modo de reflejo.
TENSIÓN	
El irrupción de las líneas que dan forma a la fachada del Palacio, quiebra la predominancia de formas puntuales en la imagen delimitándose dos zonas principales: audiencia e inmueble.	La colisión entre formas puntuales (audiencia) y formas rectilíneas alargadas (carteles) resalta la presencia de estos últimos en la escena.
EQUILIBRIO	
Equilibrio dinámico. El peso visual que podría tener el Palacio se contrarresta a partir de su ubicación en el plano (1/3 de la foto), y la preponderancia de formas puntuales en el espacio negativo. Por otro parte, algunos autores refieren la aplicación de la ley de la mirada (que incrementa peso en su dirección) también en la fachada frontal de edificios, lo cual sería otro elemento que devolviese el equilibrio a la escena.	Equilibrio estático. El carácter balanceado de la imagen se expresa en la distribución homogénea de sus morfologías constitutivas, y en la simetría que rige la composición.
LEY DE TERCIOS	
El espacio que ocupa el Palacio Presidencial se ha definido a nivel compositivo respetando la ley de los tercios. Así, el edificio, como componente visual de mayor peso ocupa 1/3 de la	No ha sido tomada en consideración para la composición de la foto.

imagen, y se equilibra con los 2/3 central e izquierdo relleno las formas puntuales.	
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la luz responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la luz responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
Dada su escala, la representación de personajes es genérica y no constituye un aspecto relevante de la foto.	Dada su escala, la representación de personajes es genérica y no constituye un aspecto relevante de la foto.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	

No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
CALIFICADORES	
La imagen presenta un aspecto del suceso, en el que alcanza a verse parte de la concentración sin ser representativa de la dimensión de público asistente. Esa visión limitada destaca de forma particular, en primera instancia porque la alta concurrencia fue uno de los aspectos más notables de la jornada; luego, al tratarse de una consulta popular para el Restablecimiento de los Tribunales Revolucionarios, la cuantía de la audiencia tendría una implicación importante en la lectura del suceso.	El personaje protagónico de la foto tiene un carácter simbólico. No se trata de los seres individuales fotografiados, sino el conjunto participantes en representación del apoyo que recibía el gobierno revolucionario. Conceder protagonismo a la cuantía de asistentes tiene mucho sentido desde el punto de vista enunciativo; recuérdese que el restablecimiento de los tribunales revolucionarios habría de decidirse ese día, a través de consulta popular, por la cual resultaba muy conveniente procurar una imagen multitudinaria, como “prueba” del apoyo de “todo el pueblo” a la decisión del gobierno.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No existen indicios que nos hagan dudar de la espontaneidad de la escena.	No existen indicios que nos hagan dudar de la espontaneidad de la escena.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	No hay indicios de artificialidad.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	

No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
---	---

INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

<p>La imagen analizada presenta un aspecto de la congregación popular que tuvo lugar el 26 de octubre de 1959 frente al Palacio Presidencial habanero, en rechazo a la escalada de ataques que había sufrido el país en jornadas anteriores y en el que, a propósito, se anunció la reinstauración de los Tribunales Revolucionarios y la creación de las Milicias Nacionales. La escena propone parte de la audiencia que acudió ese día a la convocatoria del gobierno radical e incluye en el plano la fachada del Palacio donde se dispuso la tribuna y se ubicó a la presidencia en un plano general, picado y lateral.</p> <p>Aunque morfológica y compositivamente destaquen en la imagen recursos frecuentes en el registro de actos multitudinarios (plano general, prominencia de formas puntuales, ritmo decreciente), la imagen no es representativa de la afluencia que acudió aquel 26 de octubre al llamado del gobierno revolucionario.</p> <p>Esa visión limitada destaca de forma particular, en primera instancia porque la alta concurrencia fue uno de los aspectos más notables de la jornada; luego, al tratarse de una consulta popular para el restablecimiento de los Tribunales</p>	<p>La fotografía en cuestión representa la multitudinaria congregación popular que tuvo lugar el 26 de octubre de 1959 frente al Palacio Presidencial cubano, en rechazo a los atentados sufridos días previos en varias zonas de la isla. La movilización, convocada por el gobierno 3 días antes, tenía además el propósito de anunciar el restablecimiento de los tribunales revolucionarios y la creación de las Milicias Nacionales.</p> <p>Tomada desde algún punto elevado del propio Palacio, en plano general, picado y profundo, predomina en la foto el espacio reservado para la representación de la multitud. Conceder protagonismo a la notable cuantía de asistentes, tiene mucho sentido desde el punto de vista enunciativo; recuérdese que el restablecimiento de los tribunales revolucionarios habría de decidirse ese día, a través de consulta popular, por la cual resultaba muy conveniente procurar una imagen multitudinaria, como “prueba” del apoyo de “todo el pueblo” a la decisión del gobierno.</p> <p>Refuerza ese mensaje a nivel compositivo el ritmo decreciente de las morfologías y la perspectiva profunda de la escena, dada por los bordes de la avenida que funcionan</p>
--	--



<p>Revolucionarios, la cuantía de la audiencia tendría una implicación importante en la lectura del suceso.</p> <p>La foto en cuestión también está constituida por estructuras lineales inherentes a la representación arquitectónica, en este caso de la fachada norte del Palacio Presidencial. El peso visual que podría tener este inmueble por sus dimensiones se ve contrarrestado por su ubicación en la foto, definido a nivel compositivo según la ley de los tercios. Así el edificio, como componente visual de gran peso, ocupa 1/3 de la imagen, y se equilibra con los 2/3 central e izquierdo reservado para la representación de la audiencia.</p> <p>La fotografía publicada en portada ocupa cerca del 10 por ciento de la plana, sin otros contenidos fotográficos que la acompañen. Constituye una fotonoticia, debidamente presentada junto a su titular: <i>“Anunció Fidel Castro que se pondrán de nuevo en vigor los tribunales de la Revolución”</i>; con pie de foto: <i>Un aspecto de la concurrencia reunida frente al Palacio Presidencial en el acto de ayer</i>; y el texto periodístico acompañante aporta las informaciones periodísticas pertinentes y enriquece la comprensión del fenómeno.</p>	<p>como líneas de fugas acentuando la idea de extensión y profundidad</p> <p>En lo concerniente al contexto de expresión editorial, la fotografía ocupa aproximadamente el 60 por ciento de la plana, en la mitad inferior con total protagonismo fotográfico. Constituye una fotonoticia, junto al titular: <i>“Restablecerán hoy tribunales revolucionarios”</i> y con pie de foto: <i>Un millón de cubanos reclamó en Palacio la justicia revolucionaria.</i></p> <p>Aunque no se identifica la presencia de un texto periodístico vinculado directamente a esta unidad discursiva, varios fueron los trabajos periodísticos de amplio acompañamiento gráfico que se publicaron en este número estableciéndose inevitables asociaciones que expanden el marco de lectura y compresión de la imagen analizada.</p>
--	--

Situación No.13: Entrega del cuartel Moncada al ministerio de Educación en conmemoración del 107 natalicio de José Martí Pérez. 28 de enero de 1960



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 30 de enero de 1960, Portada. A la derecha, *Revolución*, fecha 29 de enero de 1960, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina.</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
No consta	Raúl Corrales
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
30 de enero de 1960	29 de enero de 1960
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	

Portada del suplemento rotograbado del <i>Diario la Marina.</i>	Portada <i>Revolución.</i>
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>A partir del triunfo de la revolución cubana el 1ro de enero de 1959, una de las tareas principales a los que se encomendó el nuevo gobierno fue elevar el nivel y la calidad del sistema escolar en Cuba. Con ese propósito se inicia a nivel nacional un proceso para la conversión de los principales enclaves militares en ciudades escolares.</p> <p>El Moncada sería la tercera fortaleza del país que se transformó en centro de enseñanza y el primero en la región oriental de la isla. Desde el 9 de enero de 1960 comenzaron las adaptaciones infraestructurales al espacio cuando Fidel Castro, en manejo de un tractor, dio el primer golpe que iniciase la demolición de murallas y postas de vigilancia típicas de los cuarteles.</p> <p>Con el objetivo de rendir tributo a José Martí, la entrega definitiva del inmueble al Ministerio de Educación se efectuó el 28 de enero de 1960, en el marco del 107 aniversario del natalicio del Apóstol de Cuba. El acto estaría presidido por el Presidente de la República Osvaldo Dorticós Torrado; Fidel Castro en su cargo de Primer Ministro; el entonces Comandante Raúl Castro, máxima autoridad política de Oriente; y el Ministro de Educación Armando Hart.</p> <p>Nació así, con todo el simbolismo que implicaba convertir cuarteles en aulas, la Ciudad Escolar 26 de Julio.</p> <p style="text-align: center;"><i>La historia demostrará que, si al fin y al cabo las fortalezas llenas de aspilleras y soldados sucumbieron ante el empuje de nuestro pueblo y la lucha por una causa justa, en cambio nuestras aulas, representantes del pensamiento y la cultura, jamás caerán bajo la fuerza de quien nos la quiera quitar para convertirlas en cuarteles, a fin de defender los privilegios porque esas escuelas las defenderán con trincheras de ideas y no trincheras de piedra (Fragmento del discurso pronunciado por Fidel Castro en nueva la Ciudad Escolar 26 de Julio).</i></p>	
PARÁMETROS TÉCNICOS	

B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Nitidez aceptable	Nitidez aceptable
FORMATO	
7:5	5:7
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible	Información no disponible
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.	Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“Entregado el cuartel Moncada al Ministerio de Educación”</i>	<i>“Ganaremos más batallas y los niños nos ayudarán”</i>
PIE DE FOTO	
Al objeto de conmemorar dignamente el 107 aniversario del natalicio del Apóstol José Martí, se trasladaron a la ciudad de Santiago de Cuba el Ciudadano Presidente Dr. Dorticós Torrado, el Primer Ministro Dr. Fidel Castro Ruz y gran parte de los Ministros integrantes del Gabinete del Gobierno Revolucionario para, en un acto simbólico que constituyó el acto central de los efectuados ese día,	Hoy hemos ganado una gran batalla.

<p>hacer entrega oficial del antiguo Cuartel Moncada, donde hoy se encuentra enclavado el Centro Escolar 26 de Julio, al Ministerio de Educación. En la composición vemos, primero, el momento en el que el ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, comandante Raúl Castro Ruz, hacía entrega de la bandera simbólica al ministro de Educación, doctor Armando Hart Dávalos. Seguidamente... (en referencia a otras fotos del fotorreportaje).</p>	
<p>DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA</p>	
<p>Imagen en portada del suplemento rotograbado. Ubicada en la esquina superior izquierda, ocupa poca más del 15 por ciento y comparte espacio con las otras 3 fotos que integran su unidad discursiva; y con otras tres imágenes sobre sucesos informativos distintos.</p>	<p>Imagen publicada en la última cuartilla del diario. Ocupa cerca del 12 por ciento de la plana, en la esquina superior izquierda. El espacio físico lo comparte con otras 5 fotografías, integrantes de su misma unidad discursiva.</p>
<p>TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA</p>	
<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de una fotonoticia multifotográfica desplegado junto a otras 3 imágenes. Cada una aporta distintos aspectos del acto y tributan a la comprensión global del contexto.</p> <p>El pie de foto, común para la 4 imágenes, aporta las informaciones periodísticas pertinentes.</p>	<p style="text-align: center;">Unidad discursiva múltiple.</p> <p>La fotografía forma parte de un fotorreportaje cuyo titular y primeros párrafos fue publicado en portada y continúa en las páginas 6, 14 y 15 hasta que en la última cuartilla del número encontramos las fotos. Los pies de fotos parafrasean ideas que poco aportan desde el punto de vista informativo al relato visual, no obstante el texto acompañante es amplísimo e incluye las transcripciones de los discursos.</p>

OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS	
No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.	No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.
CUALIDADES DE LO REPRESENTADO	
DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO	
<p><u>Qué:</u> Acto público.</p> <p><u>Quién:</u> Comandante de las Fuerzas Armadas Revolucionarias Raúl Castro, Ministro de Educación Armando Hart y participantes de acto, genérico (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> Raúl Castro entrega una bandera a Armando Hart.</p> <p><u>Dónde:</u> Antiguo Cuartel Militar Moncada, renombrado desde ese día como Ciudad Escolar 26 de Julio.</p> <p><u>Cuándo:</u> 28 de enero de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Entrega del Cuartel Militar Moncada al Ministerio de Educación para transformarlo en escuela. Aco homenaje por el 107 aniversario de José Marí, apóstol de Cuba.</p>	<p><u>Qué:</u> Acto público.</p> <p><u>Quién:</u> Niños con los uniformes escolares de la época.</p> <p><u>Cómo:</u> En grupo, sostienen banderas cubanas. Al fondo puede identificarse la figura arquitectónica del Moncada.</p> <p><u>Dónde:</u> Antiguo Cuartel Militar Moncada, renombrado desde ese día como Ciudad Escolar 26 de Julio .</p> <p><u>Cuándo:</u> 28 de enero de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Entrega del Cuartel Militar Moncada al Ministerio de Educación para transformarlo en escuela. Aco homenaje por el 107 aniversario de José Marí, apóstol de Cuba.</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
Predominio de las morfologías propias de la representación humana, principalmente formas ovalas que insinúan rostros. Presencia aislada de estructuras geométricas alegóricas a la bandera cubana.	Predominio de formas rectilíneas como el propio diseño de la bandera cubana, los astas con que las sujetaban los estudiantes o la fachada arquitectónica del cuartel. Estas geometrías coexisten con las formas propias de la representación humana.
PLANO(S)-ESPACIO	

<p>1er plano: Raúl Castro (y un soldado que lo acompañaba), hace entrega de una bandera cubana a Armando Hart Dávalos, entonces Ministro de Educación.</p> <p>2do plano: Conformando el fondo de la imagen, puede distinguirse el rostro de varios asistentes al acto, en atención al momento simbólico que protagonizaban el comandante y el premier de educación.</p>	<p>1er plano: Conformado por niños con el uniforme escolar cubano de la época, sujetando pequeñas banderas nacionales colocadas en astas. Aunque puede identificarse que se trata de un grupo, tres infantes ocupan la mayor relevancia visual.</p> <p>2do plano: Lo constituye la fachada del otrora Cuartel Militar Moncada, donde ahora puede leerse Ciudad Escolar 26 de Julio.</p>
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural.	Luz de día, natural.
TEXTURA	
La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.
<u>Interior/exterior:</u> Exterior.	<u>Interior/exterior:</u> Exterior.
<u>Profundo/plano:</u> Profundo.	<u>Profundo/plano:</u> Profundo.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
No existen indicios de que otros elementos de interés para la escena haya podido ser excluido del encuadre fotográfico. Entiéndase que, en este caso, el relato de interés se centraba en la entrega simbólica de la bandera.	Es evidente que la escena forma parte de un contexto mayor, parcialmente representado en el encuadre.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	

ESCALA	
Plano medio, con respecto a Raúl Castro y Armando Hart.	Retrato ambiental grupal.
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Normal, el fotógrafo se sitúa a nivel con respecto a sus protagonistas	Contrapicado, con el objetivo de componer una escena donde se equipare la presencia del edificio y de los infantes. Como es propio de este ángulo, puede distinguirse en la imagen deformaciones relacionadas con la oblicuidad de las formas, que se estrechan en la misma medida que aumentan su altura.
RITMO	
En el segundo plano de la imagen podríamos referir, dirección horizontal, la presencia de ritmo por repetición de las formas ovaladas con cierta cadencia y regularidad.	Ritmo por progresión creciente: Los tres niños que ocupan el protagonismo visual del primer plano están dispuestos de forma progresiva creciente. Pareciese que la foto fuese tomada en el momento que ascendía por una escalera.
TENSIÓN	
La posición de los cuerpos, actitud y proximidad de Raúl Castro (soldado acompañante incluido) y Armando quebrantan el ritmo establecido en el segundo plano, otorgándolos protagonismo visual en la escena.	La rectitud, pureza y estática de las líneas rectas que conforman la fachada visible del edificio contrastan con la agitación y dinamismo perceptible en la actitud de los infantes.
EQUILIBRIO	
Equilibrio estático. Según sus ubicaciones y dimensiones en el plano, Raúl Castro (soldado acompañante incluido) y Armando Hart están equiparados en peso. No se identifica otro elemento visual que desequilibre la escena.	La imagen es ligeramente más pesada en su mitad inferior, lo cual refuerza la percepción contrapicada que el encuadre transmite.

LEY DE TERCIOS	
Raúl Castro (soldado acompañante incluido) y Armando Hart han sido ubicados para la composición de la escena sobre las líneas divisorias de tercios verticales, zonas de mayor atracción perceptiva en una imagen.	En la imagen pueden identificarse 3 zonas fundamentales que se corresponden con los tercios horizontales. De abajo hacia arriba, en el primer tercio han sido ubicados los niños, en el segundo tercio el grueso de las banderas que estos hacen ondear y el tercio superior ha sido reservado para la fachada, sin otro elemento que interfiera en la lectura del nuevo cartel: “Ciudad Escolar 26 de Julio”
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la luz responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la luz responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
En cuanto al contraste: Matizado, gama tonal completa.	En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.
INSTANTANEIDAD	
La fotográfica capta el instante preciso en el que la bandera simbólica descansaba simultáneamente en las manos del emisor y el receptor.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	

La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
La imagen forma parte de una fotonoticia multifotográfica que presenta escenas del acto ordenados desde una lógica secuencial.	Las imágenes que integran el fotorreportaje, incluida la que nos ocupa, representan momentos de la ceremonia ordenadas desde una narración cronológica.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
Los personajes principales mantienen una actitud adecuada y propia del momento protocolar que protagonizan. El resto de implicados también reflejan comportamientos acordes al contextos.	Los escolares uniformados sostienen y ondean banderas cubanas cada uno, lo cual puede interpretarse como señal de apoyo/agradecimiento a la nación en general donde se vivían cambios en beneficio de las mayorías, y al gobierno en particular que los impulsaba.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
Los personajes se observan directamente el uno al otro, sin relevancia para la lectura de la imagen.	Dos de los tres escolares prominentes (ubicación izquierda y central) observan directamente a cámara, el tercero (derecha) dirige la mirada hacia fuera del campo fotográfico, en dirección al marco más próximo a su ubicación, lo que en cierta medida le resta protagonismo, e incluso, lo sustrae de la escena.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía	Se percibe la presencia del inmueble como un protagonista más de la foto. Por la significación que el asalto al cuartel Moncada en 1953 tuvo para el posterior triunfo de la Revolución, su estructura arquitectónica es bastante conocida por la población cubana.

	<p>Que sobre esa fachada (fatídica cuando se piensa en los crímenes ahí cometidos durante el batistado; y simbólica a la vez para la gesta revolucionaria) descanse el nombre “Ciudad Escolar 26 de julio” alude directamente a documentos históricos del proceso rebelde como “<i>La Historia me absolverá</i>” o “<i>Programa del Moncada</i>”.</p> <p>En estos textos, Fidel señalaba, a la altura de 1953 siendo enjuiciado por sus acciones militares, los principales problemas de la república, entre los que incluye el acceso a la educación y propone la conversión de cuarteles militares en escuelas.</p>
CALIFICADORES	
<p>No se aprecian otros calificadores</p>	<p>Destaca, y debe señalarse aunque resulte de mal gusto porque es relevante para el contexto histórico específico que analizamos, la presencia y centralidad de un niño negro en la imagen.</p> <p>Recordemos que la Revolución procuraba construir una sociedad igualitaria de pleno derecho, particularmente enfocada en la dignificación de clases desposeídas e históricamente avasalladas.</p> <p>En ese sentido, un niño negro, probablemente de origen humilde, a las puertas del cuartel militar donde antes se urdían planes de opresión social ahora</p>

	convertido en escuela de acceso gratuito, es una escena con mucho simbolismo implícito como para pensarse en una selección fortuita sin un calificador implícito.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No existen indicios que nos hagan dudar de la espontaneidad de la escena.	La mirada simultánea y atenta de ambos escolares a cámara suscita interrogantes válidas sobre la espontaneidad de la escena.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	Como se ha señalado ya en otros casos, la mirada hacia cámara y su consecuente delación del fotógrafo como enunciador, puede representar una fractura con la pureza indicial utópica, pero siempre perseguida en la realización fotoperiodística.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
La fotografía en cuestión captura el instante en el que el Comandante de las Fuerzas Armadas Revolucionarias Raúl Castro daba una bandera cubana al Ministro de Educación Armando Hart Dávalos, como símbolo de la entrega del cuartel militar Moncada al Ministerio de Educación para iniciar sus tareas como	La fotografía analizada fue tomada el 28 de enero de 1960, y representa un aspecto del acto popular de entrega del cuartel militar Moncada al Ministerio de Educación, en el marco de las celebraciones por el 107 aniversario del natalicio del Apóstol cubano José Martí.

<p>nuevo centro escolar del sistema de enseñanza público cubano. El gesto se efectúa el 28 de enero de 1960, y transcurre en el propio cuartel, en un acto público que también celebraba el 107 aniversario del natalicio del Apóstol de Cuba José Martí.</p> <p>En su primer plano, la imagen dispone a Raúl (y un soldado que lo acompañaba), ofreciendo la bandera cubana a Dávalos. La foto capta el instante preciso en el que la bandera simbólica descansaba simultáneamente en las manos de emisor y receptor. Un segundo plano, que sirve de fondo, representa el rostro de varios asistentes al acto, en atención al momento en desarrollo.</p> <p>Así, a nivel morfológico predominan en esta foto las morfologías propias de la representación humana, principalmente las ovaladas que insinúan rostros. Su cadencia y regularidad establece un ritmo por repetición con el que contrasta la posición de los cuerpos, actitud y proximidad de Raúl Castro (soldado acompañante incluido) y Armando Hart. Otro elemento compositivo que les otorga protagonismo es su ubicación sobre las líneas divisorias de tercios verticales, que equipara sus pesos visuales, pero los realza con respecto al resto de elementos.</p>	<p>A nivel de planos, la imagen está conformada por una primera zona ocupada por niños con el uniforme escolar de la época, sujetando pequeñas banderas nacionales en sus astas. Aunque puede identificarse que se trata de un grupo, tres de los estudiantes ocupan la mayor relevancia visual: dos de ellos (izquierda y central) dirigen su vista directamente a cámara, mientras el tercero observa hacia fuera del campo fotográfico, en dirección al borde más próximo. Los tres están dispuestos de forma progresiva creciente, como si la foto fuese tomada en el momento que ascendía por una escalera. El segundo plano la constituye la fachada del otrora Cuartel Militar Moncada, donde ahora puede leerse “Ciudad Escolar 26 de Julio”.</p> <p>Morfológicamente, predominan figuras rectilíneas (diseño de la bandera cubana, los astas y la fachada arquitectónica del cuartel) en coexistencia con formas propias de la representación humana. La rigidez, pureza y estática de estas líneas contrastan con la agitación y dinamismo perceptible en la actitud de los infantes, haciendo a la foto ligeramente más pesada en su mitad inferior, lo cual se refuerza desde una angulación contrapicada. La elección de este punto de vista puede estar relacionada con la composición de una</p>
--	---

<p>Los personajes representados en la foto son los adecuados, según el momento protocolar del acto que se refleja, y mantienen una actitud acorde con el contexto.</p> <p>En cuanto al contexto de expresión editorial, la fotografía aparece publicada en la portada del suplemento rotograbado, en la esquina superior izquierda, ocupando cerca del 10 por ciento de la plana. Comparte espacio con otras 3 fotos que completan su unidad discursiva; y con otras 3 imágenes sobre contextos noticiosos distintos.</p> <p>Bajo el título <i>“Entregado el cuartel Moncada al Ministerio de Educación”</i> esta fotografía y las tres adicionales que hemos referido conforman una fotonoticia multifotográfica. Cada foto aporta distintos aspectos del acto y tributan a comprensión global del contexto, con pie de foto: <i>Al objeto de conmemorar dignamente el 107 aniversario del natalicio del Apóstol José Martí, se trasladaron a la ciudad de Santiago de Cuba el Ciudadano Presidente Dr. Dorticós Torrado, el Primer Ministro Dr. Fidel Castro Ruz y gran parte de los Ministros integrantes del Gabinete del Gobierno Revolucionario para, en un acto simbólico que constituyó el acto central de los efectuados ese día, hacer entrega</i></p>	<p>escena donde se equipare el tamaño del edificio y de los pequeños retratados. De hecho, en materia compositiva pueden identificarse 3 zonas fundamentales establecidas a partir del principio de los tercios, con orientación horizontal. De abajo hacia arriba, en el primer tercio han sido ubicados los niños, en el segundo tercio el grueso de las banderas y el tercio superior ha sido reservado para la fachada, sin otro elemento que interfiera en la lectura del nuevo cartel.</p> <p>El protagonismo de los niños uniformados en el relato es evidente, ondeando sus banderas cubanas en señal de apoyo/agradecimiento a la nación. Destaca, por el contexto histórico específico que analizamos, la presencia y centralidad de un niño de raza negra. Recordemos que la Revolución procuraba construir una sociedad igualitaria de pleno derecho, particularmente enfocada en la dignificación de clases desposeídas e históricamente avasalladas. En ese sentido, un niño negro, probablemente de origen humilde, a las puertas del cuartel militar donde antes se urdían planes de opresión social ahora convertido en escuela de acceso gratuito, es una escena con mucho simbolismo implícito como para pensar en una selección fortuita y desinteresada.</p>
--	---

oficial del antiguo Cuartel Moncada, donde hoy se encuentra enclavado el Centro Escolar 26 de Julio, al Ministerio de Educación. En la composición vemos, primero, el momento en el que el ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, comandante Raúl Castro Ruz, hacía entrega de la bandera simbólica al ministro de Educación, doctor Armando Hart Dávalos. Seguidamente... (en referencia a otras fotos).

Por otra parte, se percibe la presencia del edificio como un protagonista más de la foto, que determina su enunciación informativa con matiz interpretativo. Por la significación que el asalto al cuartel Moncada en 1953 tuvo para el posterior triunfo de la Revolución, su estructura arquitectónica constituye prácticamente una simbología patriótica intrínsecamente relacionada con el Movimiento 26 de Julio; y que sobre esa fachada (fatídica cuando se piensa en los crímenes ahí cometidos durante el batistado; y simbólica a la vez para la gesta revolucionaria) descansa el nombre “Ciudad Escolar 26 de julio” constituye una referencia intertextual a documentos históricos del proceso rebelde como “*La Historia me absolverá*” o “*Programa del Moncada*”. En estos textos, Fidel señalaba desde 1953 al ser enjuiciado por sus acciones militares, los principales problemas de la república, entre los que incluye el acceso a la educación y propone la conversión de cuarteles militares en escuelas.

Con respecto al contexto de expresión editorial, la imagen integra la última cuartilla del diario, ocupando cerca del 10 por ciento de la plana en la esquina superior izquierda. Comparte el espacio físico con otras 5 fotografías, integrantes

todas de su misma unidad discursiva. Los primeros párrafos de este fotorreportaje, titulado “*Ganaremos más batallas y los niños nos ayudarán*”, fueron publicados en portada. Luego, el texto continúa en las páginas 6, 14 y 15 hasta que, en la última cuartilla del número, encontramos las fotos. Sus leyendas parafrasean ideas que poco aportan desde el punto de vista informativo al relato visual, no obstante el texto acompañante es amplísimo e incluye las transcripciones de los discursos. La fotografía que particularmente nos ocupa, está acompañada con pie de foto: *Hoy hemos ganado una gran batalla* .

Situación No.14: Explosión del Vapor La Coubre en los muelles Tallapiedra, del puerto habanero. 4 de marzo de 1960



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 5 de marzo de 1960, Portada. A la derecha, *Revolución*, fecha 5 de marzo de 1960, Portada. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina.</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
Antonio Bastián	Panchito
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
5 de marzo de 1960	5 de marzo de 1960
PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	

Portada <i>Diario la Marina</i> .	Portada <i>Revolución</i> .
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>A las 3:10 de la tarde del 4 de marzo de 1960, el carguero <i>La Coubre</i> estalló mientras hacía sus operaciones de descarga en el Puerto de La Habana. El barco, proveniente desde la ciudad belga Amberes, portaba 76 toneladas de armamento y municiones para el ejército nacional, cuando su estallido estremeció el puerto. Treinta minutos después de la primera explosión, en plena operación de rescate organizada por las Fuerzas Armadas Revolucionarias y la Policía Nacional, tuvo lugar una segunda detonación, aún más poderosa, que provocó nuevas víctimas entre los socorristas y civiles que voluntariamente se presentaron para ofrecer ayuda. En total, alrededor de un centenar de personas perdieron la vida, casi 400 resultaron heridas, y se cuantificaron importantes daños económicos e infraestructurales.</p> <p>Aunque gran parte de la documentación concerniente al suceso estuvo y aún se encuentra vedada por las administraciones norteamericanas y la armadora francesa que gestionaba el navío, el peritaje cubano concluyó que presuntamente la explosión fue provocada por la Agencia Central de Inteligencia. Estados Unidos siempre ha refutado su implicación con la voladura.</p>	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Nitidez aceptable	Poca nitidez
FORMATO	
5:4	4:3
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible	Información no disponible
OBJETIVO	

Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.	Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“Se practicará una investigación intensa para determinar la causa de la explosión que tiene características de un atentado”</i>	<i>“Sabotaje. El bárbaro atentado de tallapiedra. Había tratado EE.UU de que esas armas no llegaran a Cuba”</i>
PIE DE FOTO	
Aspecto dantesco de muerte y desolación es el que ofrecen los restos del barco francés “La Coubre” y los muelles, después de la horrible catástrofe de ayer. Los hierros retorcidos y la destrucción de la popa del buque permiten apreciar la fuerza de la explosión.	No consta
DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA	
Imagen en portada. Ubicada sobre el cuarto superior derecho, ocupa poco más del 12 por ciento de la plana, junto a una segunda foto relacionada con el mismo hecho (escena del muelle tallapiedra, donde estaba atracado el buque, completamente derruida tras la explosión, mientras los bomberos intentaban reducir las llamas).	Imagen en portada del periódico Revolución, ocupa cerca del 12 por ciento de la plana. Comparte espacio físico con otras dos imágenes relacionadas también con la explosión (escena de rescatistas arrastrando un cuerpo destrozado y una foto de la bola de fuego y luz sobre La Habana durante el estallido).
TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA	
Unidad discursiva múltiple.	Unidad discursiva múltiple.

<p>La dos fotografía en portada constituyen una fotonoticia multifotográfica, junto al titular, pie de foto y texto acompañante.</p>	<p>La fotografía forma parte de un fotorreportaje desplegado con las 3 imágenes en portada y 12 fotos en la última cuartilla del número. El trabajo resalta, con mayor hincapié, la situación de los heridos (11 fotos), 3 desarrollan el estado de la embarcación y 1 presenta la bola de fuego y luz sobre La Habana durante el estallido.</p> <p>No todas las imágenes presentan un pie de foto particular, y no se identifica un texto periodístico que forma parte de esta unidad discursiva.</p>
<p>OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS</p>	
<p>El suplemento rotograbado amplía la información sobre el siniestro.</p>	<p>En la página 2 del periódico se presenta una fotonoticia con dos imágenes del barco posterior a su voladura.</p>
<p>CUALIDADES DE LO REPRESENTADO</p>	
<p>DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO</p>	
<p><u>Qué:</u> Vapor La Coubre.</p> <p><u>Quién:</u> Pueden apreciarse personas en la foto, pero no es este un elemento de relevancia.</p> <p><u>Cómo:</u> Estallado en pedazos.</p> <p><u>Dónde:</u> Muelles tallapiedra.</p> <p><u>Cuándo:</u> 4 de marzo de 1960.</p> <p><u>Por qué:</u> Presuntamente, atentado.</p>	<p><u>Qué:</u> Restos humanos.</p> <p><u>Quién:</u> No identificado.</p> <p><u>Cómo:</u> Colocados sobre una superficie clara.</p> <p><u>Dónde:</u> No especificado.</p> <p><u>Cuándo:</u> 4 de marzo de 1960.</p> <p><u>Por qué:</u> Como resultado de la explosión del Vapor La Coubre.</p>
<p>MORFOLOGÍAS RELEVANTES</p>	

Predominio de formas alargadas y retorcidas que representan los restos del barco. Consecuentes con el resultado de una estructura ferrosa estallada.	Morfologías, que se corresponden con partes del cuerpo desprendidas, en mayor y menor medida identificables.
PLANO(S)-ESPACIO	
<p>1er plano: Estructuras del puerto retorcidas y partes de la popa del barco completamente desfigurada. Entre los restos pueden observarse algunas personas uniformadas, que se sobreentiende custodiaban la zona, y un individuo de bata blanca que bien podía ser paramédico, o uno de los peritos que inspeccionaba el siniestro.</p> <p>2do plano, restos del barco menos afectados. En esta zona puede identificarse una de las chimeneas y partes de las cubiertas techadas.</p> <p>3er plano: otros edificios del puerto.</p>	La foto está constituida por un solo plano en el que se presentan restos humanos mutilados a raíz de la explosión. Se distingue lo que parece ser un brazo, y uno segundo bulto amorfo.
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural.	No puede precisarse.
TEXTURA	
La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.	La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.
ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.	<u>Abierto/Cerrado:</u> no puede precisarse.
<u>Interior/exterior:</u> Exterior.	<u>Interior/exterior:</u> no puede precisarse.
<u>Profundo/plano:</u> Profundo.	<u>Profundo/plano:</u> Plano.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	

No existen indicios de que otros elementos de interés para la escena haya podido ser excluido del encuadre fotográfico.	No existen indicios de que otros elementos de interés para la escena haya podido ser excluidos del encuadre fotográfico.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano general.	Plano detalle.
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Normal, frontal. La ubicación del punto de vista a una altura a nivel evita la deformación de la escena.	Picado ligero. Las partes humanas mutiladas a raíz del accidente se encuentran ubicadas sobre una superficie y el fotógrafo se ubica ligeramente sobre ese nivel.
RITMO	
La posición retorcida y aleatoria de las formas líneas y alargadas que predominan en la imagen no describen ningún patrón rítmico. Tampoco lo establece el fotógrafo desde su composición.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
TENSIÓN	
La aleatoriedad y/o entrecruzamiento de las formas alargadas predominantes en la imagen establecen zonas de tensión que atraen la vista del lector.	Las zonas donde pueden identificarse cortes de piel y tejidos destacan por su irregularidad y diferencia tonal con respecto a otras áreas de la imagen. Además, resultan bastante impactantes a la vista, lo cual puede considerarse también un recurso tensor.
EQUILIBRIO	
Dada la centralidad del horizonte, por lo general no recomendada en composiciones fotográficas, la imagen se	Equilibrio estático. Las formas integrantes de la imagen ocupan un área

encuentra desequilibrada hacia su mitad inferior, con un exceso de aire.	geométricamente centrada y mantiene el balance de la imagen.
LEY DE TERCIOS	
No es tomada en consideración para la composición de la imagen. Ya hemos referido cómo el horizonte divide en dos partes la imagen.	No es tomada en consideración para la composición de la imagen.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la luz responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la luz responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto. En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto. En cuanto al contraste: Bajo, predominio de matices medio y pérdidas en las luces y sombras.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	No puede precisarse.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	

No es un aspecto relevante en esta fotografía. Se trata de una fotonoticia configurada por dos fotos sin una relación secuencial.	No es un aspecto relevante en esta fotografía. A pesar de tratarse de un fotorreportaje sus imágenes no presentan ningún tipo de relación secuencial.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
Independientemente de la presencia de oficiales, peritos y agentes portuarios, el personaje protagonista de la escena es el navío estallado.	No es un aspecto relevante en esta escena
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
No es un aspecto relevante en esta escena.	No es un aspecto relevante en esta escena.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
CALIFICADORES	
No se aprecian otros calificadores.	Los trozos humanos, inidentificables, aluden de forma metafórica a cualquiera de las víctimas mortales o desaparecidos de la explosión. Así, la fotografía presenta uno de los aspectos más duros y desagradables que puede provocar una explosión. Si a esto se le suma la certeza proclamada a nivel textual sobre el origen intencionado de la voladura, bien puede inferirse la intención de exponer la atrocidad y crueldad del hecho.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No existen indicios que nos hagan dudar de la espontaneidad de la escena.	No puede definirse si los restos fotografiados han sido despuestos para tomar la imagen.
ARTIFICIOSIDAD	

No hay indicios de artificiosidad.	La imagen no presenta marcas contextuales que permiten asegurar, sin lugar a dudas razonables, que los restos fotografiados pertenecen a una víctima de la explosión, ni que fue tomada en el lugar/día de los hechos.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
<p>La fotografía analizada representa al vapor La Coubre después de las dos detonaciones que en la tarde del 4 de marzo de 1960 destrozaron su popa, y parte de los muelles Tallapiedra donde se encontraba atracado. Al momento de la explosión, el barco aún portaba las 76 toneladas de armamentos y municiones para el ejército revolucionario que traía desde Amberes, Bélgica.</p> <p>En su primer plano, la foto refleja la intensidad de ambas explosiones, al mostrar las estructuras traseras del barco y el muelle completamente retorcidas y desfiguradas. Entre los restos pueden observarse algunas personas uniformadas, que se sobreentiende custodiaban la zona, y un individuo de bata blanca que bien podía ser paramédico, o uno de los peritos</p>	<p>La imagen en cuestión habría sido tomada el 4 de marzo de 1959 tras la explosión del vapor La Coubre, en los muelles Tallapiedra del puerto habanero. Explícita y susceptible a cuestionamientos éticos, la foto está constituida únicamente por un plano en el que se presentan restos humanos mutilados por el impacto de la explosión, entre los que puede distinguirse un brazo, y un segundo bulto amorfo.</p> <p>Representar la voladura del vapor La Coubre con una foto tan “gráfica” sobre el estado de algunos cuerpos afectados, esboza la persecución de una respuesta emotiva (que bien puede ser desagrado o rechazo) y ciertamente remarca la barbarie y crueldad de una explosión que ya el periódico <i>Revolución</i> daba por intencionada. Sin embargo: ¿era</p>

<p>que inspeccionaba el siniestro. El segundo plano presenta el resto del barco, menos afectado, donde aún puede identificarse una de las chimeneas y parte de las cubiertas techadas. A lo lejos, en el tercer plano, pueden identificarse otra zonas del puerto habanero no afectadas por el incidente.</p> <p>El autor presenta la escena sin pretensiones complejas más allá de mostrar el resultado de la explosión, lo cual convierte al navío en el personaje protagonista de la foto, amén de la presencia de socorristas, peritos y oficiales.</p> <p>Con respecto al contexto de expresión editorial, la imagen fue publicada en la portada del diario, sobre el el cuarto superior derecho, ocupando poco más del 12 por ciento del tamaño total de la plana. Junto a ella, una segunda foto relacionada con el mismo hecho (escena del muelle tallapiedra, donde estaba atracado el buque, completamente derruido tras la explosión, mientras los bomberos intentaban reducir las llamas). En su conjunto, ambas constituyen una fotonoticia junto al titular: “<i>Se practicará una investigación intensa para determinar la causa de la explosión que tiene características de un atentado</i>”; con</p>	<p>realmente necesario publicar sin tapujos ni miramientos una foto que rozaba lo mórbido y que podía herir la sensibilidad de muchos espectadores?</p> <p>Contenidos como este han puesto sobre la mesa de diálogo lo complejo que es establecer el equilibrio responsable entre la necesidad informativa, la libertad de expresión, y el derecho a la intimidad o respeto. Y aunque las respuestas definitivas no han sido dadas, ética y moralmente el límite debiese ser claro: el honor de las víctimas. En ese sentido, trozos presentados como carne picada no tributa decoro, ni a la víctimas ni a los familiares, que jamás podrán saber, a ciencia cierta, si aquel brazo lanzado al escrutinio público en la portada de <i>Revolución</i> correspondía a su hijo, padre, hermano, esposo.</p> <p>El desafortunado enfoque que dio el periódico al suceso en su intención también válida de condenar la atrocidad del supuesto atentando, no solo se expresa en esa imagen. Si valoramos el contexto de expresión editorial, notaremos que la instantánea, al 12 por ciento, forma parte de un fotorreportaje titulado “<i>Sabotaje. El bárbaro atentado de tallapiedra. Había tratado EE.UU de que esas armas no llegaran a Cuba</i>” que se despliega desde</p>
--	--

<p>pie de foto <i>Aspecto dantesco de muerte y desolación es el que ofrecen los restos de barco francés “La Coubre” y los muelles, después de la horrible catástrofe de ayer. Los hierros retorcidos y la destrucción de la popa del buque permiten apreciar la fuerza de la explosión.</i> y texto periodístico acompañante.</p> <p>Nótese que, a priori, el <i>Diario de la Marina</i> no asume ninguna posición definitiva sobre las causas del suceso. En el suplemento rotograbado se amplía la información sobre el siniestro con un reportaje gráfico</p>	<p>las 3 imágenes en portada (incluida la analizada) y continúa en la última cuartilla del número con otras 12 fotos. Del total de 15, dos fotos presentan escenas mortíferas (ambas en portada), y nueve el mal estado de algunos sobrevivientes. Otras 3 aluden al estado de la embarcación, y una presenta la bola de fuego y luz sobre La Habana durante el estallido.</p> <p>No todas las imágenes presentan un pie de foto particular (la que hemos analizado está presentada sin pie de foto, por ejemplo) y tampoco se identifica un texto periodístico que forma parte de la unidad discursiva.</p> <p>Eso sí, en la página 2 del periódico se presenta una noticia con imágenes del barco posterior a su voladura y el texto periodístico explicativo del suceso.</p>
--	---

Situación No.15: Fidel Castro despide el duelo a la víctimas del Vapor La Coubre. 5 de marzo de 1960



A la izquierda, *Diario de la Marina*, fecha 6 de marzo de 1960, Portada. A la derecha, *Revolución*, fecha 6 de marzo de 1960, última página. En ambos casos se resalta en rojo la foto de interés relacionada con el hecho histórico.

FICHA TÉCNICA Y EDITORIAL	
DATOS GENERALES	
MEDIO DE PRENSA	
<i>Diario de la Marina.</i>	<i>Revolución</i>
AUTOR	
No consta	Alberto Korda
PAÍS	
Cuba	Cuba
FECHA DE PUBLICACIÓN	
6 de marzo de 1960	6 de marzo de 1960

PROCEDENCIA DE LA IMAGEN	
Portada <i>Diario la Marina</i> .	Portada <i>Revolución</i> .
MOVIMIENTO; CORRIENTE O ESCUELA FOTOGRÁFICA	
Fotoperiodismo tradicional.	Fotografía épica revolucionaria.
DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DEL HECHO	
<p>El 5 de marzo de 1960, 24 horas después del estallido del vapor La Coubre en el puerto habanero, cientos de cubanos se reunieron en una marcha fúnebre que partiría desde el Palacio de los Trabajadores por arterias principales de la capital hasta el cementerio de Colón, donde se daría sepultura en acto solemne a la víctimas del atroz incidente.</p> <p>Los féretros que conducían los restos mortales de los obreros, miembros de las Fuerzas Armadas y cuerpos auxiliares que resultaron muertos del suceso fueron desfilando, separadamente, acompañados de los familiares seguidos por numerosas representaciones del Ejército Rebelde, la Marina de Guerra, la Policía Revolucionaria, las milicias y los obreros. A continuación marchaban el Consejo de Ministros en pleno, encabezados por el Presidente Dorticós y el Primer Ministro Fidel Castro, a los que se uniría una gran representación popular según avanzaba la caravana.</p> <p>Reunidos ya en el cementerio, Fidel Castro aseguraría que la explosión del barco no fue un acto fortuito, sino el resultado de un sabotaje orquestado por la Agencia Central de Inteligencia norteamericana, y en consecuencia, despediría el duelo proclamando una de las consignas más representativas y simbólicas de la Revolución en el poder: <i>¡Patria o Muerte!</i></p> <p style="text-align: center;"><i>“Nuevamente no tendríamos otra disyuntiva que aquella con que iniciamos la lucha revolucionaria: la de libertad o la muerte. Solo que ahora libertad quiere decir algo más todavía: libertad quiere decir Patria. Y la disyuntiva nuestra sería: ¡Patria o Muerte!”</i> (Fragmento del discurso pronunciado por Fidel Castro en el sepelio a las víctimas del Vapor la Coubre, el 5 de marzo de 1960)</p> <p>Con posterioridad, varias investigaciones realizadas han sustentado la posibilidad de un sabotaje. Sin embargo, gran parte de la documentación concerniente al hecho estuvo y aún se encuentra vedada por las administraciones norteamericanas y la armadora</p>	

francesa que gestionaba el navío. Estados Unidos siempre ha refutado su implicación con la voladura.	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
B/N	B/N
NITIDEZ DE LA IMAGEN	
Poca nitidez.	Nitidez aceptable.
FORMATO	
5:3	5:7
SOPORTE	
Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotograbado.	Reproducción en periódico impreso. Método de impresión rotativa.
CÁMARA	
Información no disponible.	Información no disponible.
OBJETIVO	
Presencia de un ángulo visual normal (60°) con una perspectiva similar al ojo humano. Presumible uso de un objetivo estándar.	Presencia de un ángulo visual estrecho (menos de 40°), perspectiva achatada, comprimida. Presumible uso de un objetivo de gran alcance o teleobjetivo.
OTRAS INFORMACIONES	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ESPACIO DE EXPRESIÓN EDITORIAL	
TITULAR	
<i>“No fue la explosión por accidente sino por sabotaje, dijo el Primer Ministro, Dr. Castro, en el entierro de la víctimas”</i>	<i>“Fidel demuestra que la explosión no se produjo por la caída de una caja de granadas”</i>
PIE DE FOTO	
Dos aspectos del Sepelio de las víctimas de la explosión del vapor La Coubre. Arriba, la presidencia del cortejo fúnebre, integrada por el Gobierno Revolucionario en pleno, encabezado por el Presidente,	Dimos órdenes a los oficiales del ejército que tomasen dos cajas de granadas de los dos tipos diversos, las montaran en un avión, y las lanzaran desde 400 y 600 pies,

doctor Osvaldo Dorticós Torrado y el Primer Ministro doctor Fidel Castro. Debajo... (en referencia a la próxima foto).	respectivamente, y aquí están las granadas lanzadas a 400 y 600 pies desde un avión.
DIMENSIÓN Y UBICACIÓN CON RESPECTO A LA PLANA	
Primera imagen en portada. Ocupa poco menos del 10 por ciento de la plana, sobre el cuarto superior derecho y está acompañada por otra foto con las mismas proporciones.	Imagen publicada a página completa, 95 por ciento, en la última cuartilla del diario.
TIPOLOGÍA Y GÉNERO DE LA UNIDAD DISCURSIVA	
Unidad discursiva múltiple.	Unidad discursiva básica.
La dos fotografía en portada constituyen una fotonoticia, junto al titular, pie de foto y texto acompañante.	La fotografía forma parte de una Fotonoticia acompañada por su el titular y el pie de foto.
OTROS ELEMENTOS EDITORIALES RELACIONADOS	
No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.	No se observan otros contenidos gráficos relaciones con el mismo hecho.
CUALIDADES DE LO REPRESENTADO	
DESCRIPCIÓN DE MOTIVO FOTOGRÁFICO	
<p><u>Qué:</u> Cortejo fúnebre.</p> <p><u>Quién:</u> Presidencia del cortejo fúnebre, (integrada por Gobierno Revolucionario en pleno, incluido el presidente Osvaldo Dorticós y el Primer Ministro Fidel Castro) Otros participantes del cortejo (genérico).</p> <p><u>Cómo:</u> Bloque humano, en marcha. Los primera fila, integrada por los miembros del gobierno, llevan los brazos enlazados.</p>	<p><u>Qué:</u> Cortejo fúnebre.</p> <p><u>Quién:</u> Primer Ministro Fidel Castro.</p> <p><u>Cómo:</u> En pleno discurso, con las brazos levantados y un objeto en cada mano. Al fondo la bandera cubana.</p> <p><u>Dónde:</u> Necrópolis de Colón, donde se puso fin al cortejo con un acto público.</p> <p><u>Cuándo:</u> 5 de marzo de 1959.</p>

<p><u>Dónde:</u> Calle habanera no precisada.</p> <p><u>Cuándo:</u> 5 de marzo de 1959.</p> <p><u>Por qué:</u> Tributo a la víctimas de la explosión del barco La Coubre.</p>	<p><u>Por qué:</u> Tributo a la víctimas de la explosión del barco La Coubre.</p>
MORFOLOGÍAS RELEVANTES	
<p>Predominio de las formas puntuales, cuya disposición y efecto de continuidad visual evoca la formación por bloques en la que se organizó el cortejo fúnebre. La primera línea o fila representa al Consejo de Ministros. Detrás de ellos se presenta a la multitud.</p>	<p>Destacan la formas y rasgos humanos que hacen identificable a Fidel Castro, las estructuras tubulares en sus manos y la composición geométrica que distingue a la bandera cubana, sobre la que se ha dispuesto un lazo negro.</p>
PLANO(S)-ESPACIO	
<p>Aunque su ordenamiento sea compacto, bien podemos separar en planos el bloque de participantes representados en la imagen.</p> <p>1er plano: Fila inicial, donde podemos ver a los miembros del gobierno, enlazados por los brazos.</p> <p>2do plano: Se representa a la multitud genérica que seguía a la presidencia.</p> <p>3er plano: Fachadas propias de una escena citadina, ubicadas a los laterales de la calle por la cual transita el cortejo.</p>	<p>1er plano: Fidel Castro, con micrófonos al frente y los brazos en alto sujetando una caja de granadas con forma tubular en cada mano, mientras explicada al auditorio las pruebas que se hicieron con el armamento para comprobar la posibilidad de un estallido accidental.</p> <p>2do plano: Cuelga en posición vertical una bandera cubana con un lazo negro superpuesto en señal de luto.</p>
FUENTE DE LUZ	
Luz de día, natural.	Luz de día, natural.
TEXTURA	
<p>La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.</p>	<p>La calidad de impresión compromete la identificación de texturas.</p>

ENTORNO MATERIAL	
<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.	<u>Abierto/Cerrado:</u> Abierto.
<u>Interior/exterior:</u> Exterior.	<u>Interior/exterior:</u> Exterior.
<u>Profundo/plano:</u> Profundo.	<u>Profundo/plano:</u> Plano.
CAMPO / FUERA DE CAMPO	
Dada la proximidad homogénea y compacta de los puntos, entre sí y a los bordes de la imagen, se intuye que la porción fotografiada forma parte de un escenario que se extiende fuera del campo fotográfico presentado.	No existen indicios de que otros elementos de interés para la escena hayan podido ser excluidos del encuadre fotográfico.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
CUALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN	
COMPOSICIÓN	
ESCALA	
Plano general.	Plano medio.
PUNTO DE VISTA FÍSICO	
Picado, con el objetivo de presentar la escena en profundidad. Las estructuras de los edificios en 3er plano, y las líneas imaginarias que se constituyen con la continuidad de las formas puntuales presentan el gradiente de tamaño propio de picados oblicuos, y convergen un punto de fuga próximo a la esquina superior izquierda de la foto, lo que realza la profundidad de la escena.	Contrapicado. Suele transmitir el efecto de engrandecimiento, sin embargo cabe señalar que en este caso se trata de un ángulo forzado por la posición del fotógrafo en relación con la altura de la tribuna.
RITMO	
Ritmo por progresión decreciente: Los puntos, como forma morfológica predominante, se hacen continuamente	Ritmo simétrico bilateral. Al trazar un eje imaginario vertical que divide en dos partes iguales la foto, notaremos la

más pequeño según se alejan de la ubicación del fotógrafo.	repetición de formas a cada lado, casi a modo de reflejo. (excepto la bandera cubana).
TENSIÓN	
No es un aspecto relevante en esta fotografía	La tensión de la foto, o motivo principal de atracción visual, radica en la postura de Fidel Castro, acentuada por su centralidad geométrica.
EQUILIBRIO	
Equilibrio dinámico. El balance de la imagen radica en la distribución homogénea de las formas morfológicas a todo lo ancho del plano fotográfico, sin otras formas desequilibrantes.	Equilibrio estático relacionado con la composición simétrica. Dado en la centralidad geométrica de Fidel Castro en la foto, que divide dos áreas compensadas en peso por la repetición de sus componentes constitutivos.
LEY DE TERCIOS	
La muchedumbre ocupa los dos tercios horizontales inferiores de la foto, ubicando el “horizonte” sobre la línea divisoria del tercio superior.	No es tomada en consideración para la composición de la imagen. El retrato se basa en principios de centralidad y geometría bilateral.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
ENUNCIACIÓN	
USO DE LA ILUMINACIÓN	
El uso de la luz responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.	El uso de la luz responde al fin práctico de iluminar la escena. No se identifica un sentido enunciativo.
USO DEL COLOR COMO RECURSO EXPRESIVO	
La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.	La utilización del blanco y negro no es un recurso expresivo, sino el resultado de un contexto tecnológico concreto.

En cuanto al contraste: Alto, escasa graduación media con presencia excesiva de altas y bajas luces.	En cuanto al contraste: Matizado, gama tonal completa.
INSTANTANEIDAD	
Dentro de un contexto particular, la foto representa un instante común, por oposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson.	La foto capta justo el momento en el que Fidel alza las dos cajas de granada mientras explica las pruebas realizadas con el armamento.
DURACIÓN	
La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.	La velocidad de captura ha sido la suficiente como para “congelar” la acción.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	
Las dos fotos que integran la fotonoticia presentan escenas secuenciales del cortejo fúnebre.	No existe un relato narrativo. Se trata de una fotografía integrada por esa sola imagen.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES	
Los personajes protagónicos de la imagen son aquellos que ocupan las primea fila del bloque, particularmente el presidente Dorticós y el Primer Ministro Fidel Castro. Los brazos entrelazados insinúan la unidad de todo el pueblo y sus dirigentes, en un momento de profundo dolor y amenaza.	Evidentemente, el personaje protagónico de esta imagen es Fidel Castro. La foto capta su acción oratoria, y representa el instante en el que el Primer Ministro alzaba dos cajas de granada mientras explicaba las pruebas que se realizaron para estudiar la posibilidad de una explosión fortuita.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES	
No es un aspecto relevante en este fotografía.	Hacia el auditorio, puesta en un punto próximo a la posición del fotógrafo.
ALUSIVIDAD	
No es un aspecto relevante en esta fotografía.	No es un aspecto relevante en esta fotografía.
CALIFICADORES	

La frontalidad de la toma con respecto al sentido de la marcha fúnebre, la altura desde la que se presenta la escena, el ángulo contrapicado y la prominencia de elementos compositivos para acentuar la profundidad de la escena refuerzan la alta concurrencia en el cortejo.	Solía Korda escoger para sus retratos, fondos sólidos o difuminados que no compitiesen con la centralidad del protagonista. Aunque en esta foto encontramos representada también la bandera, más que un fondo, la insignia con el lazo negro constituye parte del retrato mismo, repitiéndose así la limpieza y simpleza con la que el autor solía componer sus fotografías a personas.
ETICIDAD	
PUESTA EN ESCENA	
No existen indicios que nos hagan dudar de la espontaneidad de la escena.	No existen indicios que nos hagan dudar de la espontaneidad de la escena.
ARTIFICIOSIDAD	
No hay indicios de artificialidad.	No hay indicios de artificialidad.
MANIPULACIÓN DEL REVELADO	
No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.	No hay indicios de manipulación durante el proceso de revelado.
OTROS	
No se observan otros aspectos relevantes.	No se observan otros aspectos relevantes.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO	
La foto analizada representa un plano general del cortejo fúnebre que tuvo lugar el 5 de marzo de 1960 desde el Palacio de los Trabajadores hasta el cementerio de Colón, donde se daría sepultura en acto solemne a la víctimas de la explosión de <i>La Coubre</i> . Los féretros que conducían los restos mortales de los obreros, miembros de las Fuerzas Armadas y cuerpos auxiliares que resultaron muertos del	La fotografía analizada representa a Fidel Castro durante el discurso de despedida a las víctimas de la explosión del vapor La Coubre que pronunciara el 5 de marzo de 1960 en la necrópolis de Colón, donde culminó el cortejo fúnebre que acompañaba a los féretros. Durante su intervención, el premier aseguraría que la voladura del barco no fue un acto fortuito, sino el resultado de un sabotaje orquestado

<p>suceso fueron desfilando, separadamente, acompañados de los familiares. Seguían luego numerosas representaciones del Ejército Rebelde, de la Marina de Guerra, de la Policía Revolucionaria, de las milicias y de los obreros. A continuación marchó el Consejo de Ministros en pleno, encabezado por el Presidente Osvaldo Dorticós y el Primer Ministro Fidel Castro, a los que se uniría una gran representación popular según avanzaba la caravana. Es en este último bloque donde el diario elige centrar su atención.</p> <p>En primer lugar, aparecen representados en la fila inicial los miembros del Consejo de Ministro enlazados por los brazos. Detrás de ellos, en segundo plano, se observa a la multitud genérica que los seguía. A su lado, en los laterales de la calle por la cual transitan, identificamos fachadas propias de un entorno ciudadano. En el sentido morfológico, predomina las formas puntuales, recurso habitual en la representación de actos multitudinarios cuando la intención es destacar altos niveles de participación. A su vez, el efecto de continuidad de esas formas puntuales establece líneas de fuga orientadas hacia la esquina superior izquierda con ritmo decreciente, que aporta profundidad y perspectiva a la escena.</p>	<p>por la Agencia Central de Inteligencia norteamericana.</p> <p>En el primer plano, se presenta a Fidel, con micrófonos al frente y los brazos en alto, sujetando dos cajas tubulares de granada en cada mano mientras explicada al auditorio las pruebas efectuadas con el armamento para refutar cualquier posibilidad de un estallido accidental. Su mirada se dirige hacia el público, en un punto próximo a la toma de captura. Detrás del él, cuelga en posición vertical una bandera cubana con un lazo negro, símbolo atemporal e imperecedero de luto que, al colocarse sobre la bandera, hace referencia simbólica al sentir de toda la nación.</p> <p>Para el resumen morfológico de esa escena, debiésemos apuntar que la foto está constituida por formas y rasgos humanos que hacen identificable a Fidel; entramados lineales propios de la representación de micrófonos; las estructuras tubulares en sus manos; y la composición geométrica que distingue a la bandera cubana, sobre la que se ha dispuesto el lazo. Tales componentes se ordenan de forma tal que, al trazar un eje imaginario vertical, se divide en dos partes iguales la imagen obteniéndose a cada</p>
--	---

<p>En cuanto a la composición, el bloque humano de interés ocupa los dos tercios horizontales inferiores de la foto, ubicando al “horizonte” sobre la línea divisoria del tercio superior. Dentro del grupo, el protagonismo recae en las primera fila, particularmente en las figuras de Dorticós y Fidel, junto a otros miembros del Consejo de Ministros. Sus brazos entrelazados insinúan la unidad de todo el pueblo, en un momento de profundo dolor y amenaza.</p> <p>Con respecto al contexto de expresión editorial, la imagen aparece publicada en portada, ocupando cerca del 10 por ciento de la plana, sobre el cuarto superior derecho. Está acompañada por otra foto con las mismas proporciones, que ilustra desde la misma perspectiva, el bloque de las Milicias Campesinas. En conjunto, constituyen una fotonoticia junto al titular: <i>“No fue la explosión por accidente sino por sabotaje, dijo el Primer Ministro, Dr. Castro, en el entierro de la víctimas”</i>; con pie de foto: <i>Dos aspectos del Sepelio de las víctimas de la explosión del vapor La Coubre. Arriba, la presidencia del cortejo fúnebre, integrada por el Gobierno Revolucionario en pleno, encabezado por el Presidente, doctor Dorticós Torrado y el Primer Ministro doctor Fidel Castro. Debajo, un destacamento de los Milicias</i></p>	<p>lado la repetición simétrica de los elementos, casi a modo de reflejo.</p> <p>Así, podemos decir que a nivel compositivo, el retrato se basa en principios de centralidad y bilateralidad geométrica con lo cual se establece un punto de interés prominente. Sin embargo, la tensión de la foto, o motivo principal de atracción, radica en la postura dinámica y enfática de Fidel, propia de su acción oratoria.</p> <p>Solía Korda escoger para sus retratos, fondos sólidos o difuminados que no compitiesen con el protagonista; y aunque en esta foto encontramos representada también la bandera, más que un fondo, la insignia, y la simbología patriótica que adquiere en la escena, constituye parte del relato y del retrato mismo, repitiéndose la limpieza y simpleza con la que este autor solía componer sus fotografías a personas.</p> <p>En lo referente al contexto de expresión editorial, la imagen analizada fue publicada a tamaño completo, 95 por ciento, en la última cuartilla del diario. Junto a su titular: <i>“Fidel demuestra que la explosión no se produjo por la caída de una caja de granadas”</i> y con pie de foto <i>Dimos órdenes a los oficiales del ejército que tomasen dos cajas de granadas de los dos tipos diversos, las montaran en un</i></p>
--	--

<i>Campesinas y Obreras que desfilaron hasta la necrópolis; y el texto acompañante.</i>	<i>avión, y las lanzaran desde 400 y 600 pies, respectivamente, y aquí están las granadas lanzadas a 400 y 600 pies desde un avión; constituye una fotonoticia de enunciación informativa.</i>
---	--

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, C. (1993). *Para analizar la Fotografía Periodística*. La Habana: Pablo de la Torriente.
- Aguirre, B. (2003). The Conventionalization of Collective Behavior in Cuba. En I. L. Horowitz, & J. Suchlicki, *Cuban Communism, 1959-2003* (11 ed., págs. 238-263). New York: Routledge.
- Almond, G. (1966). Political Theory and Political Science. *The American Political Science Review*, 60(4), 869-879.
- Alzugaray, C. (6 de Abril de 2011). Cuba: ¿Hacia un nuevo pacto social? *Espacio Laical. Suplemento Digital*. Recuperado el 14 de octubre de 2021, de shorturl.at/bpFQ4
- Arnheim, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona : Paidós.
- Arnold, E. (1969). *Modern News Paper Design*. Nueva York: Harper Row.
- Arrosagaray, E. (2021). *Rodolfo Walsh en Cuba: Agencia Prensa Latina, milicia, ron y criptografía*. Buenos Aires: Editorial Cienflores.
- Bañuelos, J. (2008). *Fotoperiodismo: Imagen, Verdad y Realidad. Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. México D.F: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1986). Retórica de la Imagen. En R. Barthes, *Lo Obvio y lo Obtuso* (págs. 29-49). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (1859). *Le public moderne et la photographie* »,.. Obtenido de Études photographiques: [ttp://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185](http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185)
- Baudry, J.-L. (1978). Effets idéologiques produits par l'appareil de base. En J.-L. Baudry, *L'Effet cinéma* (págs. 13-26). Ginebra: Albatros.
- Bazín, A. (1958). Ontologie de l'image photographique. En A. Bazín, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (págs. 11-19). París: Éditions du Cerf.
- Bazin, A. (1990). Ontología de la imagen fotográfica. En A. Bazin, *Qué es el cine* (págs. 23-32). Madrid: Ediciones RIALP SA.
- Bell, J., López, D. L., & Caram, T. (2006). *Documentos de la Revolución Cubana 1959*. La Habana: Ciencias Sociales.

- Bergala, A. (Julio-Agosto de 1976). Le Pendule (la photo historique stéréotypée). *Cahiers du Cinéma*, págs. 40-46.
- Bonte, P., & Izard, M. (2003). *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili SA. .
- Brisset, D. (2010). *Fotos y Cultura. Usos expresivos de las imágenes fotográficas*. Málaga: Textos Mínimos. Universidad de Málaga.
- Cabal, C. (1950). *Nicolás Rivero*. Oviedo: Cabal.
- Cabrera, M. (24 de diciembre de 2013). *Navidades Cubanas*. Recuperado el 13 de diciembre de 2021, de cubamaterial.com: <https://cubamaterial.com/blog/tag/navidades/>
- Callegari Melo, N. (2022). *Géneros periodísticos de hoy: Este es el manual*. Bogotá: ECOE Ediciones.
- Calvo González, P. (2014). Visiones desde dentro. La insurrección cubana a través del Diario de la Marina y Bohemia (1956-1958). *História (San Paulo)*, 33(2), 346-379.
- Calvo, H. (2021). *El enigma de La Coubre*. Madrid: Ediciones Dyskolo.
- Calvo, P. (2018). La prensa clandestina en la insurrección cubana (1953-1958):. *Revista Izquierdas*(41), 117-140.
- Campion, B. (2017). *Photography as a Method of Visual Sociology*. South Wales, Australia : College of Fine Arts, The University of New South Wales.
- Camposeco, V. (10 de enero de 2012). *Cómo destruyó Fidel Castro a la prensa libre en Cuba*. Recuperado el 21 de octubre de 2021, de Sitio Web de la Revista Replicante: <https://revistareplicante.com/como-destruyo-fidel-castro-a-la-prensa-libre-en-cuba/>
- Castel, R. (2003). Imágenes y fantasmás. En P. Bourdieu, *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (págs. 331-359). Barcelona : Gustavo Gili. SA.
- Castellanos, U. (2004). *Manual de Fotoperiodismo. Retos y Soluciones*. Mexico D.F: PROCESO.
- Castellanos, U. (5 de diciembre de 2015). *Ética en World Press Photo*. Obtenido de El Universal: <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/ulises-castellanos/cultura/2015/12/5/etica-en-world-press-photo>

- Castillo, G. (2015). La fotografía como registro antropológico. Aproximaciones, alcances y limitaciones de la imagen fotográfica como fuente y representación de la otredad. *Margen*(77).
- Castro, E. (2011). *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Siglo veintiuno .
- Castro, F. (16 de febrero de 1959). *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del Gobierno Revolucionario, en el acto de su toma de posesión como primer ministro, efectuado en el Palacio Presidencial, el 16 de febrero de 1959*. Recuperado el 18 de octubre de 2021, de Cuba.cu: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/c160259e.html>
- Castro, F. (1967). *La historia me absolverá*. La Habana : Ed. Políticas. ICL.
- Chaviano, O. G. (2008). Aplicaciones y perspectivas de los estudios métricos de la información (EMI) en la gestión de información y el conocimiento en las organizaciones. *Revista AIBDA*, 29(1-2). Recuperado el 25 de octubre de 2021, de <https://biblat.unam.mx/hevila/RevistaAIBDA/2008/vol29/no1-2/1.pdf>
- Claro León, J. (2008). Los géneros fotoperiodísticos. En I. De la Peña, *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental. Ensayos sobre fotografía documental* (págs. 161-166). México: Siglo XXI.
- Colegio de Ciencias Humanas. (2017). *Hecho histórico*. Recuperado el 15 de noviembre de 2022, de Portal Académico CCH Web site: <https://e1.portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiauniversal1/unidad1/categoriasConceptos/hechoHistorico>
- Collier, M., & Collier, J. (1986). *Photography as a Research Method* . Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Crucianelli, S. (2013). ¿Qué es el Periodismo de Datos? *Cuaderno de Periodistas*(26).
- Cruz Mundet, J. R. (1994). *Manual de Archivística*. Madrid: Editorial Pirámide.
- Damisch, H. (1963). Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique. *L'Arc*(21), 34-37.
- Del Valle Gaztaminza, F. (1999). El Análisis documental de la fotografía. *Cuadernos de documentación multimedia*(8).
- Díaz Castañón, M. (2010). Revolución. En M. Díaz Castañón, *Prensa y Revolución: La magia del cambio* (págs. 152-166). La Habana: Ciencias Sociales.
- Díaz-Canel Bermúdez, M. (2018). *Discurso en el acto político-cultural por el Aniversario 150 del inicio de las luchas de independencia, en La Demajagua*. Granma.

- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Buenos Aires : Ediciones Paídos.
- Eco, U. (1982). Semiología de los mensajes visuales. En *Análisis de las imágenes* (págs. 23-80). Buenos Aires : Ediciones Buenos Aires.
- Editorial de Cubadebate . (26 de octubre de 2009). *Hoy se cumple medio siglo del último discurso de Camilo*. Recuperado el 20 de octubre de 2021, de cubadebate.cu: <http://www.cubadebate.cu/noticias/2009/10/26/hoy-se-cumple-medio-siglo-del-ultimo-discurso-de-camilo/>
- Edwards, E. (2001). *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg .
- Eurasquín, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Editorial Síntesis .
- Fernández Río, O. (1988). *Formación y desarrollo del Estado socialista en Cuba*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Fernández, E. (2015). *Tema de historia de la prensa y Comunicación Social en Cuba*. La Habana: Félix Varela.
- Finol, J. E. (2011). Antropo-semiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectiva. (A. Universidad Nacional de Misiones, Ed.) *Avá. Revista de Antropología*(19), 229-255.
- Franquet dos Santos, M. (1 de enero de 2011). Códigos éticos y fotografía de prensa. En J. C. Suárez, *La ética de la comunicación a comienzo del siglo XXI : I Congreso Internacional de Ética de la Comunicación, libro de actas*. (págs. 814-822). Sevilla: Universidad de Sevilla. Obtenido de Depósito de Investigación Universidad de Sevilla.
- Franqui, C. (18 de junio de 1959). Periódicos que pueden ensangrentar la Patria . *Revolución* , págs. 1-2.
- Fuente, Á. (12 de enero de 2017). *Yo sí puedo acabar con el analfabetismo. Casi 10 millones de personas de más de 30 países aprenden a leer con un programa cubano*. Recuperado el 18 de noviembre de 2022, de El País Web site: https://elpais.com/elpais/2017/01/11/planeta_futuro/1484157646_626884.html
- Gell, A. (2016). *Arte y Agencia*. Buenos Aires: Sb Editorial.
- González Alcantud, J. A. (1999). Lafotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas. *Revista de Antropología Social*(8), 37-55.
- Guallar, J. (2009). Artículo 4.1 La documentación fotográfica en la prensa. Barcelona: Área de Ciencias de la Documentación. Departamento de Comunicación

Audiovisual. Universidad Pompeu Fabra.

- Gurán, M. (1999). A propósito de la fotografía eficaz. *Xoana, Images et Sciences Sociales*(2), 99-110.
- Guran, M. (2011). Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. *Discursos fotográficos, Londrina*, 7(10), 77-106.
- Guran, M. (2014). Identidade Agudá espelhada no tempo: fotografia como instrumento de pesquisa social – um relato de experiência. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 9(2), 557-565.
- Harper, D. (1988). Visual Sociology: Expanding Sociological Vision. *The American Sociologist*.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2004). *La Investigación Metodológica*. Distrito Federal México: McGraw-Hill Interamericana.
- Jackins, I. (1988). Margaret Mead and Gregory Batenson in Bali: Their Use of Photographic and Film. En I. Jackins, *Cultural Anthropology*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Wiley.
- Jacorzynski, W., & Sánchez Jiménez, J. (2013). Ética y antropología: un nuevo reto para el siglo xxi. *Desacatos*(41), 7-25.
- Jorgense, J. G. (2016). SOBRE ÉTICA Y ANTROPOLOGÍA. *Current Anthropology*, 321-334.
- Khan, S., & Jerolmack, C. (2013). Saying Meritocracy and Doing Privilege». *The Sociological Quarterly*, 9-19.
- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa.
- Krueger, V. (7 de marzo de 2016). *Language of the Image: Ethics for Visual Media* . Obtenido de Poynter Organization: <https://www.poynter.org/educators-students/2016/language-of-the-image-ethics-for-visual-media/>
- Labarca, C. (28 de Junio de 2011). *Géneros Fotoperiodísticos*. Obtenido de Taller del Fotógrafo Web site: shorturl.at/nBKP2
- Lasswell, H. (1968). The Future of the Comparative Method. *Comparative Politics*, 1(1), 3-18.
- Leal, M. (2012). Cuba hace 50 años. Revolución y Prensa. *Tebeto*(20), 215-274.

- López Lita, R., Marzal Felici, J., & Gómez Tarín, F. (2005). *El análisis de la imagen fotográfica*. Castelló de la Plana : Universitat Jaume I.
- Lubet, S. (2017). *Interrogating Ethnography: Why Evidence Matters*. Oxford: OUP .
- Machover, J. (2011). *El Terror Humanista. Tribunales Revolucionarios Y Paredón En Cuba. 1959*. Madrid: Hispano Cubana .
- Margaret Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera in Anthropology. (1977). *Studies in Visual Communication Studies in Vi*, 4(2), 78-80. Obtenido de <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=svc>
- Margolis, E., & Pauwels, L. (2011). *The SAGE handbook of visual research* . Los Angeles : SAGE.
- Marín, M. (26 de noviembre de 2016). Castro y su obsesión por la prensa. *Agencia EFE (digital)*. Recuperado el 25 de octubre de 2021, de <https://www.efe.com/efe/america/politica/castro-y-su-obsesion-por-la-prensa/20000035-3108561>
- Marrero, J. (2003). *Dos Siglos de Periodismo en Cuba. Momentos hechos y rostros*. La Habana: Pablo de la Torriente Brau.
- Marres, N. (2015). *Why map issues? On controversy as a digital method. Science, Technology and Human Values*. Obtenido de Researchgate.net: https://www.researchgate.net/publication/273060951_Why_Map_Issues_On_Controversy_Analysis_as_a_Digital_Method
- Marzal Felici, J. (2005). Una propuesta de análisis de la imagen fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales. En R. López Lita, J. Marzal Felici, & F. Gómez Tarín, *El análisis de la imagen fotográfica* (págs. 49-80). Castelló de la Plana: Universitat de Jaume I.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Marzal Felici, J. (2013). *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados*. Obtenido de Word Press Web site: <https://arteitectalca.files.wordpress.com/2013/04/modelo-explicado.pdf>
- Mead, M., & Bateson, G. (1942). *Balinese Character, a Photographic Analysis* (Vol. II). Nueva York : Wilbur G. Valentin.
- Metz, C. (1982). Más allá de la analogía, la imagen. En *Análisis de las imágenes* (págs. 9-22). Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires.
- Meyer, P. (2004). *Conferencia La ética en la era de la fotografía digital. Primer*

Congreso Internacional de Fotoperiodismo.

- Minervini, M., & Pedrazzini, A. (2004). El protagonismo de la imagen en la prensa . *Revista Latina de Comunicación Social*, 1-4.
- Montalbán, F. J. (2006). LA MÁQUINA ETNOGRÁFICA. Reflexiones sobre Fotografía y Antropología Visual. *Contraluz. Asociación Cultural Cerdá y Rico. Cabra del Santo Cristo*, 53-72.
- Mraz, J. (2008). *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano : 1976-1996*. Ciudad de México: Coeditado por el Centro de la Imagen y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mraz, J. (2010). *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Mraz, J. (2014). *México en sus imágenes*. Ciudad de México: Coeditado por Artes de México y del Mundo S.A. de C.V.; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Dirección General de Publicaciones. .
- Muñoz, J. (1999). “De la fotografía social a la fotografía antropológica: un intercambio metodológico. En *Segunda muestra internacional de Cine, Video y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión*. Granada. Diputación Provincial de Granada.
- Muñoz, J. (2019). FOTOGRAFÍA Y ANTROPOLOGÍA, RELACIONES DISPARES. En *Lisón Tolosana, Carmelo, Calatrava, Juan y Rojo, Sandra (eds.) (2019). Antropología y orientalismo. Homenaje a José Antonio González Alcantud*. Málaga Granada: Universidad de Granada.
- Murillo Ligorred, V. (2018). La Tergiverzación del concepto de Índice en la fotografía digital: Agencias y alteraciones en la imagen contemporánea. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 2017-225.
- Naranjo, J. (1998). Fotografía y antropología: los inicios de una relación fructífera. *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 53(2), 10-22.
- Nohlen, D. (2008). Método comparativo. En D. Nohlen, *Ciencia Política. Teoría institucional y relevancia del contexto* (Segunda ed., págs. 37-52). Bogotá: Universidad del Rosario.
- Okuda Benavides, M., & Gómez-Restrepo, C. (2005). Métodos en investigación cualitativa: triangulación . *Revista Colombiana de Psiquiatría*.
- Ortega, G. (1989). *La coletilla : una batalla por la libertad de expresión, 1959-1962*. La Habana: Editorial Política.
- Palacios, A. (1961). *Una revolución auténtica. La reforma agraria en Cuba*. Palestra:

Bs.As.

- Panofsky, E. (1995). *Meaning in the visual arts. Papers in and on Art History*. Nueva York: Doubleday Anchor Books.
- Pantoja Chaves, A. (2007). La imagen como escritura del discurso visual para la historia. *Norba. Revista de Historia*, 20.
- Pierce, C. (7 de abril de 2005). *El Ícono, el índice y el símbolo*. Obtenido de Sitio Web de la Universidad de Navarra: <https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>
- Pierce, C. (16 de agosto de 2009). *Deducción, Inducción y hipótesis*. Obtenido de Sitio Web de la Universidad de Navara: <https://www.unav.es/gep/DeducInducHipotesis.html>
- Pierce, C. (2012). Del razonamiento en general. En C. Pierce, N. Houser, & C. Kloesel (Edits.), *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)* (págs. 61-77). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Pinney, C. (1992). The Parallel Histories of Anthropology and Photography. En E. Edwards, *Anthropology and Photography. 1860-1920* (págs. 74-96). Londres: Royal Anthropological Institute.
- Pinney, C. (2011). *Photography and Anthropology*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- Pinney, C. (2020). Visual Culture. En V. Buchli, *The Material Culture Reader* (págs. 81-85). Nueva York: Routledge .
- Política Cultural de la Revolución Cubana. (1977). *Documentos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ponce, V., Pérez, H., & Sánchez, A. (2018). Características de la revista Cuba. Resultados de la acción de sus mediadores comunicacionales y el contexto histórico-cultural de los años 1962-1969. *Revisa Publicando*, 14(3), 183-195.
- Prieto Castillo, D. (1999). *La comunicación en la Educación*. La Crujía, Buenos Aires : Ediciones Ciccus.
- Rafuls, D. (2018). Los inicios de la transición política al socialismo en Cuba. Otra reflexión desde el propio Marx. *Economía y Desarrollo (digital)*, 160(2). Recuperado el 5 de marzo de 2020, de <https://www.redalyc.org/journal/4255/425558003010/html/#B6>
- Ramonet, I. (2006). *Fidel Castro, biografía a dos voces*. Barcelona: Debate.
- Ramos, R. J., Rodríguez, R. B., & Suárez, C. A. (2019). Fidel Castro y la política cultural de la Revolución. *Didasc@lia*, 102-113.

- Randall, D. (1999). *El periodista universal*. . Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Redacción Alma Mater. (5 de mayo de 2021). *La primera escuela de Periodismo: la profesionalización de un oficio*. Recuperado el 27 de octubre de 2022, de Revista Alma Mater Web site: <https://medium.com/revista-alma-mater/la-primer-escuela-de-periodismo-la-profesionalización-de-un-oficio-8cec03538e2a>
- Redacción de Cubaperiodistas. (31 de diciembre de 2018). *1959: prensa sin censura*. Obtenido de Cubaperiodistas: <https://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2018/12/1959-prensa-sin-censura/>
- Redacción Diario de la Marina . (9 de enero de 1959a). Aclaman al Jefe de la Revolución a su paso por la nación . *Diario de la Marina* , págs. 1-2.
- Redacción Diario de la Marina. (23 de junio de 1959a). Al gobierno que restauró en Cuba las libertades públicas, denunciamos un acto de coacción contra el Diario de la Marina . *Diario de la Marina*, pág. 1.
- Redacción Diario de La Marina. (14 de junio de 1959b). El Diario de la Marina y el fantasma del Comunismo. *Diario de la Marina*, págs. 1-2.
- Redacción Diario de la Marina. (13 de junio de 1959c). El Dr. Manuel Antonio Varona y sus reparos a la Ley Agraria. *Diario de la Marina*, pág. 1.
- Redacción Diario de la Marina. (27 de agosto de 1959d). Los principios del Diario son inmutables. *Diario de la Marina*, págs. 1-2.
- Redacción Revolución . (28 de agosto de 1959b). Respuesta a "La Marina". *Revolución* , pág. 1 y 19.
- Redacción Revolución . (13 de junio de 1959c). "Tony" Varona ante la prensa:.. *Revolución* , págs. 1-2.
- Redacción Revolución. (24 de junio de 1959a). Advertencias a provocadores. *Revolución*, pág. 1.
- Rioseco, P. (24 de enero de 2023). *La Operación Verdad de 1959 se mantiene hoy para desmontar mentiras*. Obtenido de Página web de la Contraloría General de la República: <https://www.contraloria.gob.cu/noticias/la-operacion-verdad-de-1959-se-mantiene-hoy-para-desmontar-mentiras>
- Rivero, J. I. (29 de agosto de 1959a). Nuestra Posición. *Diario de la Marina*, págs. 1-2.
- Rivero, J. I. (21 de junio de 1959b). Nuestra única posición. *Diario de la Marina*, pág. 1.
- Rodríguez Gómez, K. (2010). Diario de La Marina. En M. Díaz Castañón, *Prensa y Revolución. La magia del cambio* (págs. 77-151). La Habana: Ciencias Sociales.

- Rodríguez Suarez, D. (2016). *Prensa y revolución. El proceso revolucionario cubano a través de las publicaciones periódicas de España y Cuba (1959-1961)* (Vol. 2). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid .
- Rodríguez, A. (9 de noviembre de 2012). *Guía práctica sobre la ética fotográfica, con Alfons Rodríguez*. Recuperado el 7 de noviembre de 2015, de xatakafoto.com: <http://www.xatakafoto.com/guias/guia-practica-sobre-la-etica-fotografica-con-alfons-rodriguez>
- Rodríguez, A. M. (2013). *Instantes decisivos de una época. Acercamiento a la fotografía de prensa en Cuba de los primeros años de la Revolución. Estudio en Revolución e INRA (1960-1961)*. La Habana : Universidad de La Habana .
- Rodríguez, D. (2016). *Cuando un contexto cambia: Diario de La Marina y Noticias de Hoy*. Villa Clara: Universidad Central Marta Abreu.
- Rodríguez, K. (2010). Diario de la Marina. En M. Díaz Castañón, *Prensa y Revolución: La magia del cambio* (págs. 75-151). La Habana: Ciencias Sociales.
- Ruiz San Miguel, F. J. (2001). *Imagen fija. Fotoperiodismo en la prensa del País Vasco 1978-1992*. Vizcaya, España: Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Ruiz San Miguel, F. J. (2002). *Imagen fija. Fotoperiodismo en la prensa diaria del País Vasco (1978-1992)*. País Vasco: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Sabetta, L. (2021). Ethnography (and social research) between words and deeds. *Etnografía e Ricerca Qualitativa* ., 484-495.
- Saladrigas, H., & Alonso, M. (2000). *Para investigar en comunicación social*. La Habana : Pablo de Torriente Brau.
- Sánchez, D. G. (2016). *Cuestión de Tiempo*. La Habana : Tesis de Licenciatura.
- Sánchez, D. G. (2019). *Teoría, Técnica y Poética: Confluencias teóricas y deontológicas entre el fotoperiodismo y la Antropología Visual*. La Habana : Tesis de Maestría .
- Sánchez, D. G. (29 de julio de 2021). Ética y deontología fotográfica: Códigos para la escritura científica de discursos visuales en entornos digitales. *Alcance: Revista Cubana de Información y Comunicación*, 10(25), 84-96. Obtenido de file:///C:/Users/dgsan/Downloads/263-444-1-SM.pdf
- Sánchez, J. M. (1996). La documentación fotográfica. *Revista General de Información y Documentación*, 6(1).

- Scherer, J. (1992). The Photographic Document. Photographs as a Primary Data in Anthropological Enquiry. En E. Edwards, *Anthropology and Photography 1860-1920* (págs. 32-41). Londres: Royal Anthropological Institute.
- Scolari, C. A. (2015). *Ecología de los medios: Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona : Gedisa.
- Sekula, A. (1981). On the invention of photographic meaning. En V. Goldberg (Ed.), *Photography in Print* (págs. 452-473). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Singer, M. (1984). *Man's Glassy Essence: Explorations in Semiotic Anthropology*. Indiana University Press.
- Sontag, S. (2006). *Sobre Fotografía* . México.D.F: Santillana Ediciones Generales, S. 1.
- Strassler, K. (2020). *Demanding images: Democracy, mediation, and the*. Durham: Duke University Press.
- Suarez, E. (17 de Julio de 2009). Renuncio al cargo, no a la Revolución . *Periódico Granma* , pág. 2.
- Suárez, F. (18 de Noviembre de 2019). X Congreso Obrero: primero dentro de la Revolución. *Trabajadores (digital)*. Recuperado el 20 de octubre de 2021, de <http://www.trabajadores.cu/20191118/x-congreso-obrero-primero-dentro-de-la-revolucion/>
- Sullivan, G. (1999). *Margaret Mead, Gregory Batenson, and Highland Bali. Fieldwork photographs of Bayun Gede, 1936-1939*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tagg, J. (1982). The currency of the photograph. En V. Burgin, *Thinking Photography* (págs. 110-141). Londres: Communications and Culture.
- Tápanes, W., Fuentes, S., Beatriz, F., Magdalena, R., Martínez, E., & Román, J. (2013). Breve reseña sobre la historia de la salud pública en. *Revista Médica Cubana (Digital)*, 1(35). Recuperado el 22 de octubre de 2021, de <http://www.revmatanzas.sld.cu/revista%20medica/ano%202013/vol1%202013/te>
- Tanon, G. (2011). La utilización del método comparativo en estudios cualitativos en ciencia política y Ciencias Sociales. *Kairos. Revista de Temas Sociales*.
- Torres, B. (1971). *Las relaciones cubano-soviéticas: 1959-1968* . México. D.F: Jornadas. Colegio de México.
- Toussaint, E. (29 de junio de 2017). *Cuba de 1959 a 1999 desde una perspectiva histórica. Entrevista a Fernando Martínez Heredia*. Obtenido de cadtm.org:

https://www.cadtm.org/Cuba-de-1959-a-1999-desde-una#despues_del_triunfo

Universidad de Navarra. (21 de febrero de 2011). *Charles S. Peirce: "El ícono, el índice y el símbolo"*. Obtenido de unav.es: <https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>

Vázquez, E. (25 de diciembre de 1959). Oposición es contrarrevolución. *Revolución*, pág. 8.

Velázquez, G. (2015). El rol de la abducción peirceana en el proceso de la investigación científica. *Valenciana (version online)*, 8(15). Obtenido de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382015000100189

Vilar, J. (1996). Los orígenes de la prensa cubana. Un intento de aproximación y análisis. (1764-1833). *Revista Complutense de Historia de América*,(22).

Vilches, L. (1993). *Teoría de la imagen periodística* (3ra ed.). Barcelona: Paidós.

Vilches, L. (1995). *La lectura de la imagen* (6ta ed.). Barcelona: Paidós.

Villaescusa, A. I. (2015). La prensa cubana en el primer decenio de la Revolución. *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*(2), 101-109.

Villaseñor, E. (Julio de 2005). *Ética fotográfica. Ética y Fotoperiodismo*. Recuperado el 6 de octubre de 2021, de Fotoperiodismo.org: <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/villaseñor2.htm>

Villaseñor, E. (2015). Los Géneros en el Fotoperiodismo. En *La fotografía Periodística Mexicana en el Marco de la Bienal de Fotoperiodismo y de las Nuevas Tecnologías. Reflexiones, Propuestas Conceptuales y Reseña Histórica*. México DF: Casa Editorial UAM.

Wilde, G., & Araoz, G. (2016). Arte y Agencia. Más allá de Alfred Gell. En A. Gell, *Arte Y Agencia* (págs. 21-30). Buenos Aires: Sb Editorial .

World Press Photo's Organization . (enero de 2022). *Code of ethics: World Press Photo*. Obtenido de World Press Photo: <https://www.worldpressphoto.org/contest/2022/code-of-ethics>