

Santiago Rueda Fajardo

ruedafajardo@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

RUEDA FAJARDO, SANTIAGO, "La tinta mojada y la crónica roja. El fotorreportaje en Colombia en la década de los setenta", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 21, pp. 122-149.

RESUMEN

La reportería gráfica ha sido la actividad más dura, exigente, arriesgada y tal vez la peor remunerada del oficio fotográfico. En Colombia ha sido uno de las herramientas más poderosas en el registro - aunque no en la interpretación y manejo- de la memoria histórica reciente. El fotorreportaje floreció en Colombia en los años 1970 con el crecimiento de la industria cultural y la aceptación de la fotografía como medio artístico, convirtiéndose en uno de los más atractivos productos visuales de la época.

PALABRAS CLAVE

Reportería gráfica, Carlos Caicedo, Efraim Cárdenas, Fabio Serrano, Francisco Carranza.

TITLE

Wet Ink and Crime Journalism: Photojournalism in Colombia in the Seventies

ABSTRACT

Hard, risky and badly paid, photojournalism is one of the most demanding disciplines of photography. In Colombia and Latin America photojournalism is an extremely useful tool for historical research, alas poorly used by historians. In Colombia it grew with the development of mass media and with the recognition of photography as an art. This essay traces its development through the analysis of the works of C. Caicedo, E. Cardenas, F. Serrano and F. Carranza.

KEY WORDS

Photojournalism, Carlos Caicedo, Efraim Cárdenas, Fabio Serrano, Francisco Carranza.

Afiliación institucional

Presentador y conductor del programa "Óptica: arte actual" en la Unidad de Medios, Unimedios, Universidad Nacional de Colombia

Es autor de los libros *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas 30 años de arte en Colombia* (2004), *Una línea de polvo, arte y drogas en Colombia* (2009) y *A Idade da Terra: última película de Glauber Rocha* (2012). Sus textos han sido publicados en revistas nacionales e internacionales como *E-mistérica*, *Piedepágina*, *ArtNexus*, *Calle 14* y *Fabrikart*. Ha sido docente de la Universidad de los Andes, Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital y Universidad Nacional. Es asesor del proyecto "Plataforma Chocó/Chocó Base", y curador de Artecámara - ArtBo y del programa "Nuevos Talentos" de la Alianza Francesa en Bogotá.

Recibido septiembre 10 de 2011

Aceptado noviembre 1 de 2011

La tinta mojada y la crónica roja. El fotorreportaje en Colombia en la década de los setenta

Santiago Rueda Fajardo

Este artículo está dedicado a Fabio Serrano, Efraim Cárdenas, Francisco Carranza y Carlos Caicedo, el más grande reportero gráfico de la historia del país.

En 1980, Roberto Rubiano afirmaba: “No resulta aventurado señalar que la importancia cultural de la fotografía en Colombia ha estado ligada, en buena parte, a la reportería gráfica. Hasta bien entrada la década del cuarenta, los trabajos fotográficos más trascendentales eran realizados por fotógrafos que habían practicado la reportería gráfica”¹. Las realidades urgentes, que se manifiestan de manera tan evidente y dramática, han sido testificadas y recogidas por varias generaciones de fotógrafos que, a pesar de su buena calidad, nunca han alcanzado el estatus que sí han merecido escritores y artistas. Por otra parte, como afirma María E. Haya, el mundo artístico y el mundo fotográfico internacional, con contadas excepciones, han demostrado poca atención e interés a los reporteros de las Américas no anglosajonas. En México, gracias a las particularidades y al nacionalismo propio de su cultura, Manuel Álvarez Bravo y Nacho López, eximios retratistas, son de los pocos fotógrafos que han alcanzado un amplio reconocimiento como reporteros gráficos. Sin embargo, la historia de la noticia gráfica y de sus creadores permanece oculta y olvidada y marcha a destiempo

¹ Roberto Rubiano, “Fotografía colombiana contemporánea”, en *Fotografía colombiana contemporánea*, Bogotá: Taller La Huella, 1978, p. 12.



FIGURA 1. León Ruiz. *Retratos de cuerpo entero, Policía*, 1981.

con la sacralización artística de la fotografía y con las nuevas exigencias de inmediatez del mundo digital y las comunicaciones electrónicas.

El trabajo del reportero

En todos los países de América Latina, la situación del reportero gráfico, como la del periodista, el escritor o el artista, está regida por unas dinámicas sociales y económicas a veces sorprendentemente similares. En el caso de los reporteros, el denominador común es su situación laboral y vital. Por ejemplo, hasta hace dos décadas llegaban a su oficio de manera casual, por “cosas del destino”. Efraín García (*Egar*) empezó como barrendero de un laboratorio fotográfico y ascendió hasta convertirse en el dueño del más completo archivo visual del campesinado colombiano. Francisco Carranza, eximio fotógrafo de *El Espectador*, comenzó allí como ayudante de cafetería y ascendió a laboratorista cuando apenas contaba catorce años. Jairo Higuera, quien llegaría a ser uno de los más reconocidos fotoperiodistas de ese diario, reemplazó a los dieciséis años a Carranza en las labores de ayudante de cafetería; luego ascendió a laboratorista y más tarde a reportero gráfico. Otros obtuvieron sus trabajos al ser vistos portando la cámara en espacios públicos; tal fue el caso de Manuel H.

Rodríguez, a quien los directores de *El Tiempo* veían tomando fotografías de aficionado cada domingo en la plaza de toros.

La segunda condición común de los reporteros gráficos es su distanciamiento consciente del mundo del arte —en ocasiones, rayano en la indiferencia—, ya que su verdadera gloria está en ver publicada una imagen suya en la primera página o en la portada del medio para el que trabajan. El fotógrafo mexicano Rodrigo Moya recuerda:

Aparecer en primera plana o en el reportaje central de las revistas era el mejor trofeo, más si lo acompañaba alguna palmadita del director. Como todos, yo carecía absolutamente de originalidad; la palabra *vanguardia* tan solo me indicaba un lugar común de la estrategia militar, o me recordaba audacias renovadoras en algún terreno del arte. Exponer en una galería me parecía irrelevante, lejano, además de que el andar siguiéndole el trote a la realidad no dejaba tiempo para pensar en las escasas galerías de aquel entonces, raramente abiertas a la plástica fotográfica.²

La tercera condición común del trabajo de un fotoperiodista, especialmente en Colombia —donde se ha sufrido una cruenta guerra civil por más de cincuenta años—, es el contacto con realidades escandalosas y sórdidas. Efraim Cárdenas describe de la siguiente manera la situación en la sala de redacción del diario *El Tiempo*, donde laboró a comienzos de la década de los setenta:

El día que no veía un muerto sentía que no había trabajado. El ambiente de trabajo era bastante pesado. Vivíamos bajo mucha presión. Cubrir diariamente realidades tan duras había afectado profundamente a los fotógrafos y casi todos tenían problemas de alcohol. No se hablaba del trabajo, no se hablaba de los muertos que veíamos. A mí, personalmente, lo que más me impresionaba era ver niños muertos; eso me dolía muchísimo.³

En su trabajo como fotógrafo de los diarios caleños *El País* y *Occidente*, Fernell Franco experimentó en carne propia la cruda realidad de finales del periodo de la Violencia:

Trabajando como reportero para el diario, vi cosas horribles. Todos los días se publicaban en primera página imágenes de los muertos del día anterior, que nosotros los fotógrafos habíamos ido a buscar a los pueblos del Valle en donde habían ocurrido las matanzas. Era el gobierno de Guillermo León Valencia, en el que se estaba tratando de extirpar la violencia [...] Llegábamos de noche a unos lugares sin luz y teníamos que ir palpando en dónde estaban los cadáveres, para encontrar sus caras y hacerlas visibles con el flash. Así tomábamos fotos (yo en esa época tenía una cámara de 35 mm que había comprado en mi época de cinero) y nos regresábamos en los mismos camiones en que cargaban a toda esta gente que llevaban al anfiteatro. Aquello era aterrador. Entre los fotógrafos nos turnábamos estas salidas con los registros de reuniones sociales, para poder descansar.⁴

² Rodrigo Moya, “Encromes. La resurrección de las imágenes”, en *Cuarto oscuro* [en línea], núm. 54, may.-jun. 2002 < www.cuartosucuro.com/54/art1.html > (consulta: marzo 2005).

³ Entrevista concedida por el autor en enero de 2005.

⁴ Entrevistas de Iovino con Franco en 2001-2002. María Iovino, Óscar Muñoz: *volverse aire*, Bogotá: Eco, 2003, p. 45.

Este oficio, como el de médicos y paramédicos, policías y fiscales, reclama una alta cuota de sacrificio personal. Aun en circunstancias ordinarias, es una profesión que exige un compromiso poco común con lo inmediato y lo urgente. En palabras de Manuel H. Rodríguez,

el reportero gráfico debe renunciar continuamente a ciertas satisfacciones de índole familiar o social, en aras de cumplir su misión periodística; cuando los ciudadanos aprovechan el día festivo o señalado para su esparcimiento físico o espiritual, el reportero gráfico ha de desempeñarse inmutable en su medio, que es la noticia con la que diariamente graba la historia del país.⁵

Segundo acto

El fotorreportaje florece en Colombia en los años setenta por razones diversas: el crecimiento de la industria cultural y del entretenimiento, el interés naciente en y por los medios de comunicación, la aceptación definitiva de la fotografía como medio artístico, la aparición del nuevo periodismo y el éxito y el prestigio de la labor humanitaria y pacifista de los reporteros que cubrieron la guerra de Vietnam. Estos hechos, en conjunto, contribuirán a que la fotografía documental alcance nuevas cotas de aceptación y sensibilización y se convierta en uno de los más atrayentes productos visuales de la época. Este periodo ve el surgimiento de una nueva generación de fotógrafos que compartirá el escenario con grandes figuras de la generación de mediados de siglo, como Manuel H. Rodríguez, Leo Matiz y Sady González, y con la generación siguiente: Carlos Caicedo, Alfonso Ángel, Nereo López y Hernán Díaz. Fabio Serrano, Efraim Cárdenas, Gertjan Bartelsman y Francisco Carranza son algunos nombres que, en esta década, aparecerán estrechamente vinculados a los de escritores y periodistas de los diarios y revistas en que todos trabajan. Viki Ospina, Margarita Rueda y Mariela Peña formarán parte de la primera generación de mujeres dedicadas a esta profesión —que hasta entonces ha sido de dominio exclusivo de los hombres— y surgirán en medio de un ambiente netamente masculino que al principio les es hostil.

La revista *Cromos*, que se edita desde 1910 y cuyas páginas apoyaron y publicaron los trabajos de Luis B. Ramos en los años treinta, de Leo Matiz en los cuarenta, de Nereo López en los cincuenta y de Abdú Eljaiek en los sesenta, será el centro del desarrollo del reportaje gráfico en Colombia. La editorial Mercurio, que edita las revistas *Cromos*, *Hit*, *As Deportes*, *Laura* y *Vea*, no solo impulsará a los jóvenes fotógrafos sino que también abrirá un espacio para que en su seno se forme una nueva generación de periodistas. Los diarios *El Tiempo* y *El Espectador*, testigos de la vida nacional desde el periodo anterior a la Violencia, expandirán en sus páginas los contenidos visuales y así promoverán y apoyarán el trabajo de sus fotógrafos, y se apoyarán en él.

⁵ Manuel H. Rodríguez, “Decálogo del oficio: listos a todas horas” (nota editorial para el Círculo Colombiano de Reporteros Gráficos), abril de 1978. Tomado del plegable, exposición en la Biblioteca Nacional, 2004. Según Colarte: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=7194>. Visitado el 20-05-2012.



FIGURA 2. Ramón Giovanni. De la serie *Bañistas*.

En Medellín, mientras se publican semanarios como *El Pueblo* y *El Mundo*, *El Colombiano* crea su propio grupo de fotógrafos. En Cali, diarios como *Occidente* y *El País* emplean y difunden el trabajo de uno de los más interesantes grupos regionales de fotógrafos: el conformado por Fernell Franco, Oswaldo López, Gertjan Bartelsman y Fabio Serrano. En Bucaramanga y Pereira se fundan nuevos diarios que ayudan a construir, para el futuro, su memoria. También aparecen diarios amarillistas y de crónica roja, como *El Bogotano*, que traerán a escena lo más sórdido de la realidad urbana.

La lista de fotorreporteros activos en los años setenta en Colombia es numerosísima, y el trabajo de estos testigos de la realidad, notable. Recuérdense los nombres de Germán Acero, Eduardo Bastidas, Jorge Bautista, Enrique Benavides, Guillermo Cáceres Tafur, Fernando Cano, Francisco Carranza, Miguel Díaz, Guillermo Flórez, Ramón Giovanni, Guillermo Gama, Jairo Higuera, Álvaro Hurtado, Daniel Jiménez, Jaime Guerrero (*Jaiguer*), Hernando Medina, Viki Ospina, Jorge Parga, Alfonso Reina, Fernando Riaño, Rabelo, Guillermo Sánchez, Guillermo Tapia, Jorge Torres, Félix Tisnés, Carlos Vásquez y Joaquín Villegas.

El periodismo

No podremos ofrecer una perspectiva clara de la historia de la reportería gráfica si no incluimos una descripción del panorama periodístico del lapso bajo estudio. En la década de 1970, en Colombia se desarrolla un reportaje influido por el llamado Nuevo Periodismo norteamericano de los años sesenta. Este, surgido en las revistas y suplementos de *The New*

Yorker, *Esquire* y *Rolling Stone* y en el suplemento dominical del *Herald Tribune*, y desarrollado por periodistas como Tom Wolfe, se dedicará a un “nuevo tipo de crónica, vinculada por entero al cubrimiento de hechos noticiosos”⁶. En el país, esta nueva orientación vendrá acompañada de un cambio: “de un periodismo de franca militancia política”, obediente a los intereses bipartidistas, a “uno que se esfuerza por ser veraz, objetivo y más pluralista, así no siempre lo logre”⁷.

Pero no solo las influencias foráneas y la nueva tendencia política o ideológica influirán en esta nueva orientación: para ese entonces, el país cuenta con una larga tradición de escritores que han ejercido el periodismo, como Jorge Zalamea, Gabriel García Márquez y Gonzalo Arango, y otros como Camilo López, Germán Pinzón, Leopoldo Pinzón y Marco Tulio Rodríguez⁸. Aparece entonces una nueva generación de periodistas-escritores, como Germán Castro Caycedo, Heriberto Fiorillo, Juan Gossaín, Daniel Samper y Germán Santamaría, quienes trabajan en *Cromos* y *El Tiempo*. Estos reporteros —“cargaladrillos”, en la jerga local— realizarán una labor conjunta con la nueva generación de fotógrafos.

Daniel Samper, por ejemplo, aparte de sus columnas de *El Tiempo* y sus libros de humor, apoyará de manera decidida a diferentes fotógrafos que irán en busca de ayuda a la hora de estructurar y ordenar conceptual y teóricamente sus exposiciones.

En las siguientes páginas nos dedicaremos a analizar el trabajo de los que, consideramos, son los principales fotorreporteros colombianos de la década —Carlos Caicedo, Fabio Serrano, Efraim Cárdenas y Francisco Carranza— y examinaremos a la vez la historia de las publicaciones en que trabajaron.

Carlos Caicedo

A Carlos Caicedo se lo reconoce unánimemente como el mejor reportero gráfico de la historia de Colombia. Es el único a quien el Museo de Arte Moderno de Bogotá le ha organizado una exposición individual, y durante sus más de treinta años en *El Tiempo* publicó en primera página más imágenes que sus colegas. Al igual que Efraín García, Francisco Carranza, Fabio Serrano y Fernell Franco, Caicedo nació y creció en el campo, en una familia

⁶ Juan José Hoyos, “Las revistas culturales”, en Héctor Troyano Guzmán (ed.), *Periodismo cultural y cultura del periodismo* <www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-p2/perculturaper/06.htm> (consulta: marzo de 2005).

⁷ “Reconociendo, en definitiva, lo que señaló Eduardo Carranza: ‘Podría decirse casi que la historia de nuestro periodismo es la historia de Colombia y también, en alguna forma, la de nuestra literatura’” (Juan Gustavo Cobo Borda, “Periodismo, historia, literatura”, en Troyano Guzmán [ed.], *Periodismo cultural y cultura del periodismo* <www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-p2/perculturaper/03.htm> [consulta: marzo 2005]).

⁸ Luis H. Aristizábal y Manolo Nieto, “Germán Castro Caycedo, del periodismo a la literatura”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXVII, núm. 24-25, 1990 <www.lablaa.org/blaavirtual/boleti5/bol2425/german1.htm> (consulta: abril 2005).



FIGURA 3. Carlos Caicedo. *Sin título*.

de escasos recursos. Se inició en la fotografía gracias a una tía suya que lo llevó a Bogotá a comienzos de los años cuarenta a trabajar como mensajero y ayudante en Foto Schimmer. En 1943 consiguió su primera cámara, una Kodak que utilizaba rollo 828; más adelante dejó a Schimmer, el fotógrafo alemán dueño del estudio, para trabajar como laboratorista en Foto Sady, el estudio de Sady González, que en ese entonces ya empleaba a varios reporteros en su empresa. Podemos incluir a Caicedo en el grupo de los “fotógrafos del 9 de abril”, junto con Manuel H. Rodríguez, Leo Matiz y Luis Gaitán, pues, como ellos, ese día desafiaron los desmanes y el saqueo y arriesgó su vida para obtener fotografías. Un año después, en 1949, Caicedo empezó a trabajar en el periódico conservador *El Siglo*. En 1951 lo hizo transitoriamente en *Semana* y *Cromos*, y en 1953 se incorporó a *El Tiempo*. De allí pasó a *El Espectador*, donde laboró por un año, y luego volvió a *El Tiempo*. Con el cierre del diario durante la dictadura de Rojas Pinilla se vinculó a las revistas *Candilejas* y *Sucesos* y al diario *El Mercurio*. Después regresó a *El Tiempo*, donde trabajó durante treinta años, hasta 1987.

Por derecho propio, el trabajo y la trayectoria de Caicedo merecen una labor investigativa de gran envergadura. Sus trabajos importantes se inician con la cobertura de la entrega de las guerrillas liberales del Llano y cubren, gráfica a gráfica, una buena parte de la historia visual contemporánea de la nación. Su trabajo está determinado por el encuentro con el instante decisivo —que es su especialidad— y cubre aspectos tan variados como la crónica roja, la fotografía deportiva, la noticia de actualidad, el registro de acontecimientos sociales y las revueltas políticas. Puede decirse que el cuerpo de su trabajo más notable está reunido en dos grandes temas que desarrolló durante sus tres décadas de actividad: la fotografía deportiva y las imágenes dedicadas a examinar lo que sucede bajo la lluvia bogotana.



FIGURA 4. Carlos Caicedo, *Ciclistas*, 1976.

Las intempestivas y frecuentes lluvias bogotanas —fenómeno climático característico de la capital colombiana— ocupan un lugar en la imaginaria popular y en la cultura visual regional, y aparecen en las ilustraciones del *Papel Periódico Ilustrado* (1880), en las caricaturas de Pepe Gómez —dos décadas después— en el *Bogotá Cómico* y en la obra de los caricaturistas Lisandro Serrano, Luis M. Rincón, Roberto Pinzón y Adolfo Samper, activos en *El Tiempo* y *El Espectador* en las décadas de 1940 y 1950. Caicedo compartió sala de redacción con estos últimos y adaptó para la fotografía el comentario inteligente y divertido de la caricatura. Desde 1959 registró las desventuras de los ciudadanos ante las corrientes de agua que en los días de lluvia bajan de los cerros orientales de la ciudad e inundan sus calles.

Buena parte de estas gráficas las realizó Caicedo apostándose en las ventanas de las oficinas del diario *El Tiempo*, desde donde observaba a la gente que, pisos abajo, sorteaba los caudalosos arroyos que bajaban por la Avenida Jiménez, cauce natural del río que antes de la Colonia pasaba por allí. Desde el edificio, y emplazado como un francotirador, logró durante algo más de veinticinco años —su primera imagen de las lluvias es de 1959— un conjunto de fotografías que, como pocas, revelan las urgencias y emergencias cotidianas de la vida ciudadana. Naturalmente, Caicedo reconoce a Cartier-Bresson como el fotógrafo que mayor influencia ha ejercido sobre él. Admite con humildad que su aprendizaje de la

reportería se debió también a sus compañeros de trabajo en los diarios bogotanos: Ignacio Gaitán, Alberto Garrido, Enrique Benavides y, sobre todo, Leo Matiz, de quien dice que es “un fotógrafo maravilloso, una mezcla entre reportero gráfico y artista”⁹.

La captura de imágenes desde vehículos en movimiento es otro tipo de fotografía que demuestra la pericia de Caicedo. Tanto en las Vueltas a Colombia como en las calles de Bogotá es capaz de lograr gráficas notables. Aprovecha su talento al máximo en la fotografía deportiva, en la que produce imágenes asombrosas, pues capta como pocos la milésima de segundo exacta; con ello revela la existencia de una simbiosis y un entendimiento únicos con su máquina.

El género menos explorado por Caicedo y en el que, sin embargo, logra resultados de alta calidad es el retrato. Aunque no es su tipo de trabajo preferido debido a la poca oportunidad que ofrece de acercarse a lo “real maravilloso”, Caicedo logra en su retrato de Alejandro Obregón, por ejemplo, una interpretación misteriosa y a la vez reconocible de su retratado. La figura casi emblemática de Obregón, a quien le hicieron fotografías memorables Hernán Díaz, Nereo López, Abdú Eljaiek y Óscar Monsalve, es interpretada de una forma muy diferente por Caicedo, quien evita los rasgos del pintor, muy al contrario de lo que hicieron sus predecesores.

En 2005, en una reflexión sobre su trabajo, Caicedo afirma:

Mis fotos son de detalles; no son fotos importantes, no son retratos de gente famosa. El reportero gráfico nace y se hace. Si no nace, puede llegar a serlo. Si sabe descubrir, bien; y si no, también se hace, porque se acostumbra a ver. Un reportero gráfico debe tener olfato, visión, estar metido en las situaciones y poner mucha atención a los detalles.¹⁰

En 1976, el Museo de Arte Moderno de Bogotá le brindó la oportunidad de realizar una exposición retrospectiva que cubriera sus más de veinte años en el oficio. En el catálogo de la exposición, el periodista Daniel Samper señala que Carlos Caicedo “ha hecho de la discreción un eficaz instrumento de trabajo” y cita al mismo Caicedo:

Lo primero que necesita el fotógrafo es ver la foto sin cámara, como lo hacen los directores de cine. La cámara solo es el complemento de la escogencia que hace el fotógrafo. Por eso, lo mejor es observar sin cámara y, cuando se encuentra el cuadro preciso, apuntar y disparar.¹¹

En ese mismo catálogo, Luis Fernando Valencia señala que la exposición de Caicedo es “un paradigma que empieza a sentar las bases de un verídico lenguaje visual construido con base en la imagen fotográfica” y resalta la obra del reportero señalando que

el realismo de Caicedo es únicamente un soporte, un sustento que se utiliza para comunicar ideas que superan una pura y llana realidad material. Bajo este punto de vista, las imágenes de Caicedo, aunque sacadas de un hecho particular determinado, nunca son anecdóticas. El ángulo y la situación de su cámara siempre logran seleccionar ese aspecto general del suceso que impide

⁹ Entrevista inédita a Gustavo Molina (14 de octubre, 2005).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Entrevista con Daniel Samper, en Catálogo exposición Museo de Arte Moderno, 1976.

que la fotografía sea un cuento, una historieta [...] Entre escenas horripilantes y compasivas, la cámara de Caicedo describe la realidad nacional, debatida entre la violencia y la ternura.¹²

La exposición de Caicedo, curada por Rafael Moure y asesorada por Hernán Díaz y Beatriz González, fue llevada posteriormente a la galería La Oficina, de Medellín, y expuesta allí entre el 20 de enero y el 20 de febrero de 1977¹³. Según Marcos Roda y Roberto Rubiano, buena parte del éxito de la exposición se debió al trabajo de Moure, quien seleccionó las imágenes. Rubiano reconoce, además, que la exposición sirvió para abrirle la puerta a la reportería gráfica en el campo cultural local:

Ese ostracismo en que ha estado sumido el oficio del reportero gráfico lo comienza a romper Carlos Caicedo con la muestra de sus fotografías, realizada en 1976 por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, a través de la cual Caicedo demuestra que la reportería gráfica tiene un valor estético y social que supera con creces la inmediatez de la información periodística.¹⁴

Fabio Serrano y Efraim Cárdenas: los fotógrafos de *Cromos*

La historia de *Cromos* resume la historia gráfica de Colombia en el siglo xx. Fundada en 1916, la revista ha cambiado de manos varias veces en sus casi cien años de historia, sin perder nunca su carácter de revista ilustrada donde la información política se combina con las noticias internacionales y la vida social y cultural del país. Desde sus inicios, *Cromos* ha tenido un contenido visual relevante. En sus páginas publicaron sus fotos Leo Matiz y Luis B. Ramos, pioneros de la fotografía moderna en Colombia y colaboradores habituales en las décadas de 1930 y 1940. La revista concedía páginas dobles para enseñar los fotoensayos de Ramos. En los años cincuenta, Nereo López trabajó de manera intermitente como director de fotografía de la revista. En los sesenta, con el ingreso de escritores como Gonzalo Arango —líder del nadaísmo—, Hernando Valencia Goelkel, Guillermo Angulo y Gabriel García Márquez, del diseñador Hugo Barti y del fotógrafo Maximiliano Rabelo, la revista alcanzó un perfil más intelectual y sofisticado. Pero es en la década de los setenta cuando esta publicación se reinventa y se convierte en un magazín eminentemente visual, con lo cual le proporciona a una nueva generación de fotógrafos el espacio para darse a conocer¹⁵. Fabio Serrano, uno de los principales fotógrafos de la revista y quien trabajó diecisiete años en ella, recuerda:

¹² “El testimonio que Caicedo consigna en contra de los refinados métodos de aprendizaje académicos, en contra de los sofisticados procedimientos de los foto-clubs, es un aporte a la plástica nacional. Con base en una certera intuición combinada con una insobornable vocación por su oficio, Carlos Caicedo ha logrado desarrollar una gran perfección de todos los factores que componen el plano fotográfico: enfoque, profundidad de campo, organización del plano, ángulo de observación, línea de horizonte.” (Luis Fernando Valencia, Catálogo de la exposición de Carlos Caicedo, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1976)

¹³ Véase *Boletín del Museo de Arte Moderno de Bogotá*, año 3, núm. 11, ene.-feb.-mar. 1977, p. 8.

¹⁴ Rubiano, “Fotografía colombiana contemporánea”, p. 12.

¹⁵ El 18 de octubre de 1971 (edición 2804), Fernando Restrepo asume funciones de editor, y se nombra a José Pardo Llada como redactor. Le acompañarán Isaías González, Gloria Valencia de

Fue muy emocionante, porque en esa época *Cromos* le dio un vuelco al periodismo colombiano, pues fue una revista que, pudiéramos decir, era el *Paris Match* colombiano. Llegábamos a sitios donde nadie antes había llegado, sitios donde hacía un año no veían un carro. Conocimos, por ejemplo, un lugar donde el esposo de una mujer había salido hacía tres meses a curarse una muela y no había regresado, o donde se había acabado la comida y llevaban un mes alimentándose únicamente de agua de panela con limón. Esa fue la parte emocionante y aventurera del periodismo, y eso nos entusiasmó, nos dio forma y fortaleza.¹⁶

Su estilo no solo se creó siguiendo a revistas norteamericanas como *Time*, *Life* y *People*, a europeas como *Paris Match* y *Stern* o a la argentina *Gente*. En el afán de mejorar su contenido visual se contrató a uno de los fotógrafos de esta última, el argentino Eduardo Klein, para reforzar el área, y a Vicente Stamato, “a quien se debe gran influencia en el estilo de armada de las revistas nacionales”¹⁷. También se realizó una inversión significativa en materiales y equipos fotográficos con el fin de convertirla en una publicación de punta en la nación. Fabio Serrano recuerda:

La enseñanza tecnológica que recibimos allí no se podía encontrar en otro medio. Se adquirió la mejor tecnología del momento, que nos permitía dejar las cámaras 6 x 6 y pasar a cámaras de 35 mm. O un gran angular de 20 mm y zoom 80-200. *Cromos* continuó siendo la escuela de fotógrafos que había sido siempre a través de la historia. Ellos nos ayudaron a formar un equipo de once o doce fotógrafos.¹⁸

Efraim Cárdenas, también fotógrafo y quien llegaría a ser jefe de esta sección, corrobora el testimonio de Serrano: “*Cromos* nos educó a todos los fotógrafos que trabajamos allí; nos llevó a un nivel más alto en la fotografía. Aprendimos, por ejemplo, la manera adecuada de archivar una fotografía”¹⁹.

El crecimiento de *Cromos* permitió que la editorial Mercurio, propietaria de la revista, ampliara la gama de sus publicaciones y lanzara las revistas *Vea*, *Hit*, *As Deportes* y *Laura*. *Vea* era una revista cercana al sensacionalismo. *Hit* y *As Deportes* se dedicaban a cubrir la actividad deportiva nacional mientras que *Laura* era una revista de moda dirigida por Gloria Valencia de Castaño.

Castaño, Henry Holguín y Beatriz de Barcales. Se dan cambios radicales en la revista, desde el formato mismo: más angosto, más largo y con más espacio para las fotografías. Se empieza a realizar un nuevo tipo de reportaje, interesado en mostrar aspectos poco conocidos de la realidad colombiana. Según Pedro Téllez, “se trataba de hacer una revista amena, no comprometida políticamente, que, sin embargo, indagara en la realidad nacional e internacional. Los enviados especiales tomaron fuerza y, como topes, se repartieron por los cuatro puntos cardinales, recogiendo en crónicas y reportajes una serie de hechos y personajes hasta ese momento desconocidos, que mostraron un país lleno de problemas de todo orden.” (*Cromos 70 años*, edición especial, Bogotá, 1986).

¹⁶ Entrevista inedita de Fabio Serrano con Santiago Rueda, Bogota, enero 2005.

¹⁷ “Libros”, *Fotografía Contemporánea*, núm. 3, mar.-abr. 1980: 11.

¹⁸ Entrevista inedita de Fabio Serrano con Santiago Rueda, Bogota (23 de enero, 2005).

¹⁹ Entrevista inedita de Efraim Cardenas con Santiago Rueda, Bogota (enero 2005).

El grupo de fotógrafos estuvo compuesto por Rabelo, Valencia, Carlos Ángel, Juango, Fernando Riaño, Efraim Cárdenas, Guillermo Gama, Álvaro Hurtado y los ya fallecidos Jorge Torres y Joaquín Villegas. Fotógrafos de trayectoria, entre ellos Hernán Díaz, también realizaron trabajos para las publicaciones de Mercurio. Colaboraron como corresponsales los fotógrafos de Cali Gertjan Bartelsman, Fernell Franco y Oswaldo López. Después entraron a la revista Guillermo Tapia, Daniel Jiménez —ganador de un Premio Simón Bolívar— y la primera generación de fotorreporteras: Viki Ospina, Margarita Rueda, Luz Elena Castro y Mariela Peña; esta última llegaría ser la primera corresponsal de las agencias Reuters y France-Press en el país. *Cromos* permitió, asimismo, la entrada de Patricia Uribe y Dora Franco, dedicadas a la fotografía de modas. Tanto Uribe como Franco habían sido modelos importantes en Colombia en la década de los sesenta, e inclusive la revista *Life* le había dedicado un artículo a Uribe. Esta, nacida en 1940 y reconocida como mujer muy bella, estudió fotografía en el London College of Printing (Inglaterra)²⁰ y trabajó en publicidad como fotógrafa editorial y realizando registros de obras para galerías de arte. A pesar de ser una fotógrafa talentosa, abandonó la profesión para retirarse a vivir en el campo. Pero antes le enseñó su oficio a Franco, quien había modelado para unos escandalosos desnudos realizados con Abdú Eljaiek y Hernán Díaz a finales de la década de 1960²¹. Franco, nacida en 1945, continuó su formación con Hernán Díaz y trabajó también para *Diners*, *Vanidades*, *Harper's Bazaar* y *Cosmopolitan*²².

Cada fotógrafo de *Cromos* llegó a tener una especialidad en los diferentes tipos de reportaje que se llevaban a cabo en la editorial, y su trabajo se conserva como valioso testimonio de una década. Su talento fue reconocido, y varios de ellos recibieron galardones. Javier Agudelo obtuvo el primer premio de Foto Ecológica en 1978. Jorge Torres, que llegaría a ser jefe de fotografía de la revista en los años ochenta, obtuvo el tercer puesto en el Premio Planeta. Por esa misma época, Alfonso Reina logró el primer lugar en un concurso del Colegio Nacional de Periodistas y Daniel Jiménez ganó el Premio de Periodismo Simón Bolívar.

Presentamos a continuación el trabajo de Fabio Serrano y Efraim Cárdenas, talentosos fotógrafos y claros exponentes del trabajo de *Cromos*.

Fabio Serrano

Fabio Serrano nació en Garzón (Huila), donde vivió hasta su adolescencia. En 1966 se desplazó al Valle del Cauca y a sus nacientes ingenios azucareros, desarrollados para suplir

²⁰ Véase “La obra en color de 15 fotógrafos presentados en orden alfabético”, *Fotografía Contemporánea*, vol. 8, núm. 36, 1987, p. 27.

²¹ Véase “Publicidad y modelos. Patricia y Dora en el país de las maravillas”, *Fotografía Contemporánea*, vol. 1, núm. 1, 1979, p. 82.

²² “La obra en color de 15 fotógrafos presentados en orden alfabético”, p. 15.

el vacío dejado por la producción cubana en los Estados Unidos. Mientras trabajaba en el almacén de uno de estos ingenios, vio trabajar a Fernell Franco, quien años después se convertiría en su maestro:

Un día entra Fernell Franco con su cámara 6 x 6 fotografiando el ingenio para un catálogo o algo así. Allá, cortando tornillos, lo vi cuando él colocó su cámara y tomó todo el pasillo, y pensé: “Yo sé lo que él está haciendo; yo sé hacer eso”. No hablé con él pero esa idea me quedó en mente.²³

Serrano vivía y trabajaba en Palmira durante la semana, y los fines de semana viajaba a Cali. En esa ciudad, y gracias a su madre, consiguió su primer empleo como fotógrafo en el diario *El País*, donde trabajó al lado de fotógrafos como Hernando Narváez y *El Chiqui* Rodríguez. En *Occidente*, otro diario de la región, trabajó junto a Oswaldo López y Fernell Franco, a quienes Serrano atribuye buena parte de su formación.

En 1971 llegó a Bogotá, donde se unió al equipo de *Cromos* y se convirtió en uno de los fotógrafos que la llevaron a ser el magazín más vendido de Colombia. En ese momento, los directores de la revista habían decidido darle el perfil de reportaje de aventura, y Serrano inició así una vida de grandes reportajes hoy poco conocidos. Su talento para cubrir temas extremos ha sido destacado por sus colegas: Efraim Cárdenas²⁴, Jorge Torres, Daniel Jiménez, Pedro Claver Téllez²⁵ y el periodista Álvaro García reconocen el talante y el talento de Serrano en ese tipo de trabajos.

El seguimiento de la ruta de José Eustasio Rivera, autor de *La vorágine*, y la búsqueda de unos trabajadores abandonados en la selvas del Yarí, que serviría a Germán Castro Caycedo para elaborar su libro *Mi alma se la dejo al diablo*, fueron los viajes que le permitieron alcanzar un respeto aun mayor entre sus colegas. Serrano recuerda:

Era muy emocionante, porque nosotros tomábamos las noticias perdidas de las columnas del periódico y escogíamos las que tenían un tema interesante, un tema fotográfico o una historia para contar. El siguiente paso era convencer al director de que nos enviara. Desde luego, contaban los costos, pero no tanto como hoy en día. Nos decían: “Listo, vayan; cojan un carro, busquen viáticos y pasajes, y vayan”. Si era en carro, teníamos un administrador al que podíamos llamar a cualquier hora del día o de la noche y él tenía una pequeña caja con dinero en su casa; a cualquier hora podíamos salir a viajar. Así se armaban muchos viajes, en un campero Commando de esa época, con tanques adicionales. Llevábamos nuestros equipos, botas, nuestra ropa de trabajo, y ese era el equipo básico. Llevábamos hasta comida. Estaba terminando la guerra de Vietnam, y de los desechos de la guerra nos llegaban cinturones, cuchillos y cantimploras, y para nosotros era una aventura muy emocionante. Nunca pensábamos ni medíamos las consecuencias y nunca nos pasó nada. Nadie nos miró como a enemigos; con desconfianza tal vez, pero la gente se acercaba a contarnos historias y regresábamos a veces con más historias de las que habíamos ido a buscar. ¡Hasta nos perdíamos! Nos perdimos en el Llano. En la selva encontramos historias

²³ Entrevista inedita de Fabio Serrano con Santiago Rueda (20 de enero, 2005).

²⁴ *Ibid.*

²⁵ “Hablemos de Fabio”, *Cromos 70 años*, edición especial, Bogotá, 1986, p. 183.

que se convirtieron en libro, como *Mi alma se la dejo al diablo*, de Germán Castro Caycedo. Era un país que estábamos descubriendo. Nosotros íbamos en búsqueda de historias que sacaran al ciudadano de su vida cotidiana, que lo lanzaran a vivir una aventura, como si él, en cierta forma, pudiera salir y ser el héroe, viajar por el río, por la selva, por el Llano. La televisión era en blanco y negro y empezaba a aparecer la fotografía en color; no fue un proceso muy fácil y tuvimos que vencer muchas dificultades.²⁶

Las imágenes

“Justicia” —también titulada “Sátiro”— es una imagen de 1973; se trata de un hombre sonriente en el trámite de ser fichado en una comisaría de policía y con la placa identificadora al pecho. En este retrato, lo que más llama la atención es la actitud de tranquilidad del sujeto, a quien su fichaje le es indiferente. Según Serrano,

este hombre era un sádico. Había asesinado varios niños. No era un hombre dulce. La imagen la tomé con un gran angular. Pertenece al periodo en que empezábamos a manejar ese tipo de equipo y a utilizarlo en las cosas nuestras. A nosotros nos tocó ganarnos el espacio frente al editor. Decirle: “Mire, los fotógrafos son una cosa diferente al periodista o al que tradicionalmente ha sido el fotógrafo en Colombia; tenemos nuestro propio espacio, y no lo digo yo, lo dice *Time*, donde los fotógrafos les han ganado espacio a los escritores”. La foto que se buscaba en ese momento era la foto de cédula, y aquí abríamos la cosa, con el riesgo de que a uno lo mandaran al carajo. Nosotros empezamos a tratar de ganarle espacio a los periodistas, a los escritores [...] Yo creo que hay cosas de mostrar y cosas de contar. Si usted escribe y toma fotos, tiene que tener claridad y finalmente tiene que decidirse, porque es muy fácil que se confunda entre esos dos conceptos. Tal vez los fotógrafos deberíamos buscar ese tipo de fotografía que tiene un perfil único y así, aunque la copien, no se pueda superar.²⁷

La precariedad del sistema judicial, ilustrada en los escuetos elementos visibles de la estación de policía donde se registra la toma, se revela con claridad. Existen dos versiones de este personaje —una en blanco y negro y otra en color—, y aunque en apariencia son la misma fotografía, son dos diferentes, ya que en la sesión Serrano alcanzó a cambiar la película para realizar las dos tomas. “Justicia” es uno de sus primeros trabajos en color; la versión en blanco y negro es una de sus gráficas más conocidas y con ella participó en la Bienal de Venecia de 1980.

“Nueve votos” (1973)²⁸ es la imagen de unos indígenas guambianos desayunando sentados en una sencilla banca en el exterior de una casa de pueblo. La imagen fue capturada un día de elecciones, cuando a los indígenas se los llevaba masivamente a votar cambiándoles el voto por una comida. Ataviados de una manera mestiza, los indígenas retratados son un interesante muestrario del campesinado caucano. La imagen se logró con una cámara Leica

²⁶ Entrevista inedita de Fabio Serrano con Santiago Rueda, Bogotá (23 de enero, 2005).

²⁷ *Ibid.*

²⁸ En algunas publicaciones, Serrano ha fechado la imagen en 1974.

de 35 mm y fue editada, puesto que en el laboratorio donde se reveló destruyeron parte del negativo. Con “Nueve votos”, Serrano obtuvo en 1973, en acto celebrado en el Centro Colombo Americano, el premio del Foto Club Bacatá, pionero en premios de fotografía. El jurado lo conformaban, entre otros, Germán Téllez, quien fuera el fotógrafo de arquitectura más importante del país, y el pintor valenciano Antonio Roda. A propósito de esta imagen, Serrano afirma:

El fotógrafo debe hacer una buena foto y listo. Para algunos, las fotos son más reflexivas, más pensadas; pero pienso que debe haber más participación del fotógrafo: en ocasiones, este llega a ser como un director de cine, que participa de lo que está registrando. Cuando la gente se da cuenta de que se le está fotografiando, se compone, y yo tengo que aprovechar eso, porque a nadie le va a gustar salir mal en una foto; la idea es verse bien. Nosotros los fotógrafos tenemos una relación con quienes retratamos similar a la relación que tenemos los hombres con las mujeres: vamos hasta donde ellas quieren, hasta donde se nos permite. ¿Cuántas veces no le dicen a usted que no puede tomar esa foto?²⁹

Serrano aprovecha este recurso en “Cárcel” (1979), retrato de un personaje de sexo indefinido que se encuentra en su cama, en una gran habitación de cemento desnudo. La imagen se tomó en una cárcel de Costa Rica, donde Serrano realizaba un reportaje sobre los presos colombianos en ese país. A pesar de su aparente simpleza y espontaneidad, la imagen fue producto de una sesión de varias tomas con el retratado:

En la misma sesión hice fotos de este personaje contra la pared, pero no quedaron buenas. De repente, el tipo coge y se acomoda allá en su choza, con la suerte de que yo disparo el flash sin medir la luz, a como caiga, con la casualidad de que me salió una buena foto. Si yo me hubiera propuesto iluminar la escena, no lo hubiera conseguido.³⁰

Al asumir su presencia como observador participante y como agente externo que determina y contamina la espontaneidad y el supuesto acercamiento directo a la realidad de lo fotográfico, Serrano presenta el trabajo del reportero como algo más complejo de lo que comúnmente se cree, aceptando y aprovechando la complicidad de los retratados y entendiendo su trabajo como el de un escenógrafo de la vida cotidiana.

La imagen, entonces, es producto de la unión feliz del instante decisivo y la observación participante. Pero también capturando el instante decisivo, Serrano logra resultados. Es el caso de “Vida” (1973), trágica imagen de dos hombres que cruzan a la carrera una avenida con un pequeño ataúd. Para Serrano, la imagen, sencillamente “es el drama de la ciudad”³¹.

Siguiendo la tradición de Eugène Atget, de Henri Cartier-Bresson, de Brassai, de Elliott Erwitt, Serrano captura esos instantes nimios y a la vez intensamente significativos de la vida

²⁹ Entrevista inedita de Fabio Serrano con Santiago Rueda, Bogotá (23 de enero, 2005).

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

cotidiana. Los protagonistas de la gráfica, como fugitivos, condensan en sí la fragilidad y la fugacidad de la vida. La violencia urbana, la agresión implícita del medio que hace correr a estos fugitivos en un rito fúnebre destrozado por la velocidad, enfatizan la brutalidad invisible de las ciudades. En esta gráfica, Serrano alcanza la temperatura emocional que se desprende de las obras de Fernell Franco, su compañero y maestro, gran testigo de los claroscuros de la vida urbana de Colombia.

En 1978 realizó, para *Cromos*, un reportaje sobre los pueblos esmeralderos de Boyacá. Este viaje, como el que había realizado Fernando Urbina entre los Embera en 1972-1973, le resultó bastante productivo y en él logró algunas fotografías notables. Una de ellas es “La misa”, imagen de los feligreses a la entrada de una iglesia. La fotografía se tomó a las seis de la mañana. La manera en que los fieles asisten al oficio —de rodillas— muestra la fuerza de la fe en la región. Gracias a la presencia del perro que se despereza, la gráfica alcanza un nuevo significado que la dota de humor. El fotógrafo aprovecha ese instante decisivo para lograr una placa memorable.

Serrano declara:

¡Qué coincidencia lo del perro! Como si hiciera una reverencia. A un fotógrafo no puede calificársele de la misma manera que a un pintor. El pintor pinta, borra, pinta encima, pero el fotógrafo, lo que hizo, hizo. Además, yo creo que las buenas fotografías de un fotógrafo no son muchas. Uno trabaja temas y viaja y hace reportajes. El fotógrafo no está para recrear lo que ya ha hecho, ni para repetir fórmulas, ni repetir un fenómeno; el fotógrafo no es un científico, el fotógrafo pertenece a un momento en que estuvo ahí, que pasó, y la hizo o no la hizo, o había otro fotógrafo, o tenía otro lente, otra película. De la fusión de un humanista y un técnico nace un fotógrafo.³²

En “Funeral” (Medellín, 1979), Serrano logra, de nuevo, una gráfica donde lo inesperado produce una sonrisa. Un hombre duerme a la puerta de una funeraria en una cómoda silla reclinable. Frente a él, un ángel de yeso vela su sueño. Por la manera en que se ha fotografiado, la mano del ángel parece pedirles a los transeúntes que guarden silencio. Resulta casi increíble la placidez del hombre que descansa ante el establecimiento.

En “Guachucal” (1977), una mujer de edad camina por las calles polvorientas de esta aldea de tierra caliente, cuyas precarias casas están cubiertas con techos de paja. Al respecto, Serrano declara:

Las cosas se dan; muchas veces no son buscadas. Hay cosas que se expresan visualmente o que el cerebro interpreta; ¡no hay explicación! Las cosas ocurren, hay imágenes que no se pueden interpretar al momento de ser captadas, simplemente ocurren y hay que capturarlas porque el momento pasa, o si pasa un segundo de más puede que ya no te guste, ya no es reconocible para el disco duro que tienes en el cerebro. En esta fotografía de la mujer envuelta en una mantilla, alguien dirá: “¿Y este tipo por qué no se habrá corrido un poquito para que la señora no quedara frente a la casa?”. Y es esa ligera imperfección de la foto la que hace que sea interesante.³³

³² Entrevista inedita de Fabio Serrano con Santiago Rueda, Bogotá (23 de enero, 2005).

³³ *Ibid.*

En “Gobierno municipal” (1977), Serrano registra la actividad en la oficina del alcalde de un pueblo del altiplano cundiboyacense. La foto se toma en el momento en que dos hombres se presentan ante el burgomaestre y su secretario quitándose respetuosamente el sombrero. La seriedad de los oficiantes y la decoración de la oficina, presidida por el Sagrado Corazón de Jesús y un retrato del presidente de turno, Alfonso López, subrayan la jerarquización social y la estructuración simbólica del espacio.

Para Serrano, la fotografía es también una indagación sobre su propia vida. Es el caso de “Oicatá” (1975), secuencia de tres imágenes a color donde dos adolescentes reinventan el lenguaje del amor. “¿Por qué no pensar que, al final de cuentas, ese pude haber sido yo a esa edad, ese muchacho o esa adolescencia tardía o sin resolver?”³⁴

La secuencia resulta doblemente interesante si se tiene en cuenta que Serrano indaga también, a través del color, el cromatismo cultural:

Al haber tocado el color, el color real sin aplicar fórmulas ni normas, se toca la realidad misma de una forma espontánea, el color mismo de la gente, arbitrario y desordenado. En la fotografía en blanco y negro el mensaje es más armonioso con la forma. El color es bastante difícil.³⁵

Esta serie se realizó con una cámara Leica, lentes de 135 mm y 28 mm y película Ektachrome ASA 64, de Kodak, en ese momento la favorita del fotógrafo³⁶. En ella se logra una acertada apreciación cromática que recuerda las pinturas populares.

La última imagen que presentaremos de este fotógrafo es, curiosamente, la que pudo haber iniciado este texto sobre su trabajo, pues se trata de la más antigua. Es una placa tomada en 1970 y muestra una señal de tránsito abaleada en una carretera. Dispararles a las señales de tránsito es una espontánea práctica de tiro al blanco que tal vez signifique más que simple vandalismo cargado de machismo: es el reflejo de una cultura de violencia, agresión e ilegalidad.

Serrano declara:

Esa foto fue tomada en el año 70, y es como premonitoria. Alguna vez se la enseñé a un psiquiatra y él me dio a entender que era una fuerza que se trataba de levantar, de protestar contra la violencia. A mí me gustaría mostrarla en una exposición, porque volvemos a lo premonitorio. Es una foto especial, es un tipo de señal de tráfico que ya no se ve; y los disparos...

Aprecio que usted se haya fijado en esa fotografía, porque se la he enseñado a muchas personas y nadie la capta. Pero esa es la satisfacción de un fotógrafo: con que una sola persona sea capaz de ver algo en lo que ha hecho, se cumple lo que quería. La fotografía es algo eminentemente visual. En realidad, los fotógrafos trabajamos por reflejo. Por eso, para mí es tan importante la influencia de la estatuaría de San Agustín, porque ellos no expresaban figuras, expresaban conocimiento, iban a algo más, a lo mítico. De pronto, uno se mete más allá de lo que puede percibir o reflexionar, y es bueno dejarse llevar por eso. Una vez me puse a ver las fotografías que tomé

³⁴ Entrevista inedita de Fabio Serrano con Santiago Rueda, Bogotá (23 de enero, 2005).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ “Capturando el color. Fabio Serrano”, *Fotografía Contemporánea*, núm. 4, mayo-jun. 1980, p. 50.

Robert Capa el día que yo nací, y encuentro unas cosas hasta misteriosas: yo nací el primero de agosto de 1944, día siguiente a la desaparición de Saint-Exupéry. Cuando veo esas fotos de Capa, pienso: ¿qué tengo que ver con esto?³⁷

Efraim Cárdenas

Efraim Cárdenas, quien en los años setenta pasó de fotógrafo de *El Tiempo* a jefe de fotógrafos de *Cromos*, es uno de los más destacados reporteros gráficos pertenecientes al equipo de la revista. Su experiencia en ambos sitios y su participación en el posicionamiento de *Cromos* como uno de los principales medios de comunicación del país en su momento hacen necesaria su inclusión en este texto. Sus colegas reconocen a Cárdenas como un excelente retratista y como autor de un trabajo poco conocido del que dice: “Lo realizo para mí mismo”³⁸. Heredó de su padre el gusto por la fotografía. En su adolescencia, y gracias a un profesor del colegio, empezó su afición por la fotografía³⁹, que practicó junto a sus amigos Ricardo Gamboa y Javier Casasbuenas —hijo del fotógrafo de *El Tiempo* Constantino Casasbuenas— y que continuó durante sus estudios de ingeniería en la Universidad de los Andes. A comienzos de la década de los setenta, y pese a la oposición de sus padres, tomó la decisión de ser fotógrafo; ante la imposibilidad de encontrar dónde recibir una formación académica regular que le permitiera seguir con este oficio, comenzó a trabajar en 1972 como ayudante de Abdú Eljaiek en el Palomar del Príncipe. Cárdenas recuerda: “Abdú hacía todo tipo de trabajos: publicidad, fotografía industrial, fotonovelas que se publicaban en *El Espacio*. Abdú daba cursos de fotografía, y por eso me acerqué a él, porque en ese momento no había dónde estudiar [fotografía]. Ser fotógrafo era literalmente el equivalente a ser un vago”⁴⁰.

Allí completó su formación, no solo trabajando con un fotógrafo “con un ojo especial para mirar, para componer sus imágenes”⁴¹, sino también observando al escultor Hugo Martínez. Martínez era uno de los tres artistas a quienes Eljaiek les permitía trabajar, por una suma irrisoria, en las dependencias de su estudio, un viejo caserón que, además de funcionar como escuela de fotografía, era una especie de comuna de las artes que el fotógrafo patrocinaba con generosidad⁴².

³⁷ Entrevista inedita de Fabio Serrano con Santiago Rueda, Bogotá (23 de enero, 2005).

³⁸ Entrevista inedita de Efraim Cardenas con Santiago Rueda, Bogota (enero 2005).

³⁹ “Monografías, Efraín Cárdenas”, *Fotografía Contemporánea*, vol. II, núm. 7, dic. 1980–ene. 1981, p. 20.

⁴⁰ Entrevista inedita de Efraim Cardenas con Santiago Rueda, Bogota (enero 2005).

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Cárdenas: “En ese caserón trabajaban dos pintores, uno primitivista y uno abstracto, dos escultores y un ebanista. Abdú les cobraba una suma irrisoria como alquiler. El escultor era Hugo Martínez, un hombre que era capaz de pulir una pieza por semanas enteras hasta quitarle la imperfección mas imperceptible” (entrevista inédita con el autor [20 de enero, 2005]).

Más tarde, Eljaiek le presentó a un amigo: el bailarín Luis Rufo, con quien completó su formación. Rufo le enseñó a mirar el cuerpo humano, a descubrir el movimiento de las manos, el giro preciso de cada movimiento en el ballet. Rufo, además, le enseñó a Cárdenas a escuchar música, “a ver cuadros, a apreciar a Kandinski, a Calder”⁴³.

Cárdenas trabajó por un tiempo en los diarios *El Periódico* y *El Bogotano*⁴⁴, hasta cuando *El Tiempo* le ofreció a Eljaiek ocupar una vacante en su equipo de fotógrafos; Eljaiek, declinando, la ofreció a sus dos ayudantes, Javier Sandoval y Efraim Cárdenas; según este, “decidimos jugarlo a cara y sello, y gané yo”⁴⁵. Su llegada a *El Tiempo* no estuvo exenta de fricciones:

Para los fotógrafos del diario fue muy dura mi llegada. La mayoría había empezado en el oficio de barrendero en el periódico, y conseguir este trabajo les había costado mucho. Después de doce años no había entrado nadie al grupo de fotógrafos, y ellos temían que con mi llegada empezara una remoción general y generacional. Además, yo tenía una manera muy distinta de ver, que también los asustó. Me asignaron, entonces, el trabajo más duro: cubrir notas judiciales, un trabajo que puede resumirse básicamente en dos palabras: sangre y muerte.⁴⁶

Al igual que Fabio Serrano en *Cromos*, Cárdenas aprovechó su trabajo en el diario para experimentar con un equipo técnico que no habría podido obtener por su propia cuenta:

Yo tomaba los lentes nuevos que llegaban al periódico, los zooms, probaba diferentes cámaras, las Rolleiflex, las Canon. Y otra cosa: nunca utilizaba flash, y si lo hacía era flash rebotado. Esa fue una enseñanza de Abdú, que nunca utilizaba el flash directo y encontraba siempre soluciones muy creativas. Además, todo lo que yo leía en *Popular Photography* lo aplicaba. Yo llevaba, además, mi propia cámara, una Nikon F. Como disciplina, nunca recortaba el negativo. Eso es algo que aprendí de Voelk y de Eljaiek. Este último era tan riguroso a ese respecto, que me decía: “Si algo sobra en la imagen, es que no sirve”. Ya nadie hace eso.⁴⁷

Pero su trabajo en el diario no solo le deparó posibilidades técnicas. Para este fotógrafo resultó significativa la oportunidad de realizar reportajes únicos junto a periodistas de olfato y talento como Heriberto Fiorillo y Germán Castro Caycedo:

En *El Tiempo*, todos los fotógrafos nos peleábamos por ir con Fiorillo, con Germán Castro o con Alegre Leo, porque sus reportajes, así fuesen acompañados de una foto chiquitica, eran los que la gente leía. Más que reportajes, eran aventuras lo que uno hacía con ellos. Esa, por ejemplo, es una de las cosas que ya no se ven. Castro Caycedo era especialista en tomar las noticias más insignificantes que aparecían en algún rincón de los diarios e ir a buscar y descubrir historias que resultaban excepcionales.⁴⁸

⁴³ Entrevista inedita de Efraim Cardenas con Santiago Rueda, Bogotá (enero 2005).

⁴⁴ “Monografías, Efraín Cárdenas”, p. 20.

⁴⁵ Entrevista inedita de Efraim Cardenas con Santiago Rueda, Bogota (enero 2005).

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

Castro Caycedo se convertiría en uno de los principales escritores colombianos. A partir de sus reportajes de los años setenta escribió libros como *Colombia amarga* o *Mi alma se la dejo al diablo*, este último basado en su reportaje sobre dos hombres abandonados a su suerte en la selva por un empresario norteamericano.

Gracias a su buen desempeño como fotógrafo, Cárdenas atrajo la atención de *Cromos*, que, como hemos visto, se encontraba reforzando su parte gráfica:

Cromos me ofrecía 500 pesos más que *El Tiempo* [risas], pero yo estaba muy cansado de ver tantos muertos. El día que no veía un muerto sentía que no había trabajado [...] Llegué a trabajar en un ambiente muy diferente, donde había un interés grande por la fotografía. Trabajaban allí fotógrafos de otro tipo, que habían estudiado.⁴⁹

En *Cromos*, Cárdenas llegó a ser jefe de fotógrafos y promovió la entrada a su equipo de trabajo de la mencionada primera generación de fotorreporteras: Viki Ospina, Margarita Rueda y Mariela Peña. Según él, “nadie quería que entraran, porque se pensaba que arruinarían la buena relación que existía en el equipo, netamente masculino. Apoyé su nombramiento, llegaron e hicieron un buen trabajo. Mariela Peña, por ejemplo, fue la primera corresponsal de Reuters y France-Presse en el país”⁵⁰.

Tal vez uno de los reportajes más curiosos que ha realizado Cárdenas es el de los espectáculos de *striptease* en la Bogotá de aquellos años. Uno fue en el Salón Rojo del Hotel Tequendama, donde en una época se realizaron tales espectáculos. El otro fue en el Teatro Apolo, también en el centro de Bogotá: “Quise publicarlas juntas, por el contraste que hay entre las dos salas: el teatro de dos pesos que era el Apolo, y el lujoso Hotel Tequendama”⁵¹.

Las fotografías del Apolo recuerdan la serie *Prostitutas*, de Fernell Franco, en la candidez de las retratadas y en la pobreza de los emplazamientos de este comercio de miradas y cuerpos. La morbidez y la falta de sensualidad de las imágenes hacen eco del texto de Hernando Valencia Goelkel “*Strip-tease* en Bogotá”:

La cosa se produjo en un local de cine que, pobremente construido y en lugar que es más a trasmano que efectivamente céntrico, sufre también el estigma que dejan a su paso los cine-clubes, y ha vivido en estos últimos años en medio de una azarosa decadencia [...] La caverna es glacial y cuando no hay un lleno completo el recinto concilia no sé cómo la desolación con la claustrofobia. Cuando, después de trámites muy convencionales y nada promisorios, apareció por vez primera el abundante, enfático vellocino del pubis, y la muchacha lo exhibió con una mezcla de orgullo y languidez, para retirarse luego sin mayores prisas al siniestro (presumo) camerino, me sentí profunda y solitariamente pasmado [...] Nada de telón, aquí; tras quedar maravillosamente en pelota, la artista se despide con toda la impudicia o el recato (como se prefiera de un escenario convertido en... ¿alcoba? ¿hogar?, no sé); en todo caso, los desmañados rituales coreográficos desaparecen en una última instancia, y los senos o las nalgas inquietos se alejan

⁴⁹ Entrevista inedita de Efraim Cardenas con Santiago Rueda, Bogota (enero 2005).

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

en una atmósfera definitiva de domesticidad [...] Algunas risas joviales, palmas sin vehemencia, una aprobación cariñosa e irremediamente desapasionada. Deploro no poder referirme a la tristeza de la carne; la mayor parte de esos cuerpos desnudos eran cuerpos hermosos; serían cuerpos deseables si pudieran serlo, cuerpos sin rostro (hace ya años que necesito cambiar de gafas), cuerpos abstractos. Cuando salimos apenas son las once. La noche es fresca, fría, un poco húmeda. Si bien no llueve, da igual.⁵²

La salida

En 1981, Cárdenas se retiró de *Cromos* y empezó a trabajar junto a Fiorillo y al fotógrafo norteamericano John Gross en el noticiero fílmico Cine Revista, que financiaba el Grupo Grancolombiano. En tres años de trabajo hicieron cerca de cincuenta noticieros cubriendo reportajes especiales y viajando por todo el país. Actualmente, Cárdenas trabaja en cine publicitario, donde “el objetivo es vender belleza”. Aparte, sigue dedicado al retrato, un género que practica y cultiva en la intimidad, pues no exhibe su trabajo y lo conserva para sí:

Yo continuaba haciendo retratos, que con el tiempo se volvieron mi tema, y los hacía y los hago como una disciplina y con el mínimo de elementos, tanto técnicos como conceptuales o compositivos. Cuando conozco a alguien que me llama la atención, le pido un retrato. Y hago estos retratos, especialmente de mujeres, en una habitación frente a una pared con luz natural y sin importar qué cámara esté usando. Los retratos en polaroid de Andy Warhol fueron una inspiración definitiva. Aprendí que una buena fotografía no depende de la cámara que se use. Entendí que un buen lente no saca buenas fotografías. A veces, una línea puede decir más que un conjunto de colores. Además, uno tiende a amar lo que está tomando en el retrato. La fotografía es lo que queda en el papel y nada más, es la imagen y nada más. Si la retocas, si la intervienes, ya no hay fotografía, hay otra cosa.⁵³

Francisco Carranza

Francisco Carranza entró al equipo de fotógrafos de *El Espectador* desde la modesta posición de laboratorista. Según el propio fotógrafo, entró “lavando y secando rollos, secando fotografías al calor, y allí aprendí a revelar y a copiar. La técnica que trabajaba inicialmente era D-76? 9 minutos! Revele, lave y fije! [risas]”⁵⁴.

Considerado el segundo mejor reportero gráfico después de Carlos Caicedo, reconoce la importancia del papel que desempeñó en su formación el equipo de fotógrafos del diario, conformado por Alberto Garrido, Sánchez Puentes, Tulio Guzmán, Gabriel Sevilla, Alfredo Pontón Rojas, Alberto Acuña y Carlos García Roza.

⁵² Hernando Valencia Goelkel, “*Strip-tease* en Bogotá”, en *Oficio crítico* <lablaa.org> (consultado: enero 2005).

⁵³ Entrevista inedita de Efraim Cardenas con Santiago Rueda, Bogotá (enero 2005).

⁵⁴ Entrevista inedita de Francisco Carranza con Santiago Rueda, Bogotá (1 de noviembre de 2005).



FIGURA 5. Francisco Carranza, *Paseando a papá*, c. 1970.

Al respecto dice:

Yo tenía la ventaja de trabajar para varios fotógrafos, y así aprendí a conocer y diferenciar cada estilo y los criterios de cada uno. Estos reporteros me ayudaron a formarme, ellos son mis maestros, mis artífices. Para mí lo más valioso fue aprender a manejar la sensibilidad, y hoy en día esto es aún más importante, porque la técnica ya se disparó.⁵⁵

La trayectoria profesional de este fotógrafo puede seguirse a través de sus imágenes. “Engallados” es una gráfica fechada en 1970 en que un gallo salta sobre un perro atemorizado. La escena se ha capturado con gran habilidad.

Según Carranza,

⁵⁵ *Ibid.*

esta foto fue tomada en Bogotá, en el barrio 20 de Julio. Yo iba por la calle y en un rincón vi al perro que se acercaba... Ahí yo aún era laboratorista, tenía 16 años recién cumplidos y ya soñaba con ser reportero gráfico. En ese entonces los reporteros eran respetados, se les veía como gente importante porque no existían los medios de comunicación que hay ahora. En ese entonces los reporteros tenían sus automóviles con las insignias del medio para el que trabajaban. No existía casi la televisión, había un solo noticiero, el de Suramericana de Seguros, y en cualquier parte ver a los reporteros causaba gran alboroto. Yo llevaba tres años en ese trabajo y aventuraba. En mi tiempo libre salía a la calle a las tres de la tarde, porque trabajaba de siete de la mañana hasta esa hora, y con los rollos que me regalaban en el periódico hacía mis fotos y de vez en cuando me las publicaban. Yo me subía en un bus a viajar y a observar lo que pasaba en la ciudad.⁵⁶

Sobre “Desesperanzador rescate”, imagen de 1973 en que el cuerpo de bomberos recupera a un niño ahogado, comenta:

Quando ya se sabía que yo tomaba fotos y cuando a un reportero le daba pereza cubrir alguna noticia, me permitían hacer el reportaje. En esa época la gente iba más a cine; los fotógrafos se iban a cine y me mandaban a mí a que hiciera su trabajo. Esa foto la tomé con una cámara de 6 x 6. Yo aprendía a asimilar los contornos, yo miraba la luz fuera cual fuera el motivo. La foto fue tomada en Bogotá. Allí llegué a mi primer descubrimiento estético: yo me convencía de que al fotografiar algo las situaciones eran las mismas, y de que los que cambiaban eran los elementos, como una abstracción.⁵⁷

Técnicamente, Carranza empezó a trabajar con películas de 64 ASA en diapositivas y con la TRI X 400 ASA para blanco y negro. El fotógrafo recuerda que en ese entonces las cámaras eran muy caras. Una Rolleiflex valía unos 3.000 pesos y una cámara de 35 mm podía costar 1.200 pesos, mientras que el sueldo de un laboratorista podía llegar escasamente a los 400 pesos mensuales.

“Paraguas o paracaídas”, de mayo de 1976, es una imagen que fácilmente podría atribuírsele a Carlos Caicedo, especialista en retratar las desventuras de los bogotanos en los días de lluvia. Carranza reconoce abiertamente su deuda con Caicedo, de quien es seguidor y a quien considera su maestro:

Al que más admiro es a Carlos Caicedo, una persona genial, de los pocos reporteros gráficos con genio, con capacidad de adelantarse a los hechos, de imaginarse las cosas antes de que sucedan. Esa es una de las cosas del reportero. No es solo suerte, no es solo que se le aparezca la Virgen; es el trabajo de la sensibilidad lo que permite ir más allá de lo que sucede y así encontrar los ángulos, los lugares y crear un sentido.⁵⁸

“Sutil extracción”, tomada en Bogotá en junio de 1976, es una imagen hilarante lograda con un super gran angular, “un lente con el que experimentaba muchísimo, porque provoca unas imágenes inusuales”⁵⁹. Para Carranza, imágenes como “Paseando a papá”, del

⁵⁶ Entrevista inedita de Francisco Carranza con Santiago Rueda, Bogotá (1 de noviembre de 2005).

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*



FIGURA 6. Francisco Carranza, *Pastor porcino*, c.1970.

mismo año, donde una joven lleva a su padre —un hombre sin piernas que se arrastra en un carro—, pertenece a una serie de ejercicios formales que ha bautizado como “la guerra de los ángulos, que es meter la cámara donde nadie antes la ha metido”⁶⁰.

El ratón y la paloma

Carranza, quien actualmente teoriza sobre lo que ha sido su práctica fotográfica, divide su actitud frente al objetivo en dos estrategias imitadas y aprendidas de los animales, la del

⁶⁰ *Ibid.*

ratón y la de la paloma: “El ratón es la precisión y la paloma el vuelo. El ratón solo se mete cuando sabe para dónde va y la paloma es capaz de volar en muchos ángulos, en especial en contrapicado”⁶¹. En “Adiós a la escuela”, tomada en Bogotá en enero de 1977, se ve la puesta en práctica de estos dos principios, ejemplificados en el inusual acercamiento al motivo, en la composición especial y en el ángulo forzado con que se ha realizado la gráfica. Carranza reconoce su deuda con Cartier-Bresson —“mi gran maestro, mi inspiración; él miraba donde nadie más miraba”— y con Robert Capa, que “me enseñó a definir mi personalidad gráfica”⁶².

Carranza se reconoce a sí mismo dentro de la categoría de los fotógrafos “pasivos”, aquellos que, a diferencia de los fotógrafos “activos”, como Capa, no llegan inmediatamente a los lugares y logran un excelente primer resultado, sino que mantienen una actitud de observación y obtienen su mejor trabajo después de haber estudiado el terreno: “Ambos son geniales, pero yo estoy en el segundo grupo”⁶³.

En “¿Penitente o loco?” (1977) y “Elegante barrida”—que registra al portero del Hotel El Parque, del Centro de Bogotá— se observa el talento de Carranza para encontrar lo inesperado y lo gracioso. Lo mismo sucede con “De frente... ¡arre!”, una de sus primeras fotografías en color (en *El Espectador*, este procedimiento en policromía se hacía desde finales de los años sesenta y estaba reservado para las primeras páginas de cada sección).

En 1979 realizó “El final de la guardia” (Samoa, Nicaragua, julio 19 de 1979), en el cubrimiento de la revolución sandinista. La imagen recibió en 1980 el primer premio de tema político en el Gran Premio Nacional Colseguros de Reportería Gráfica. Carranza, que entró a Managua en el mismo carro de combate en que iba Edén Pastora, tuvo una relación conflictiva con su trabajo de reportería de guerra:

Mi fotografía de guerra no la muestro, porque yo sufrí mucho con lo que vi. Los cuerpos de los caídos en combate se incineraban por salubridad, y los cascos de los soldados, que están en la imagen, son los únicos restos que sobrevivieron a la exhumación. ¡Incluso, hasta tenían pegados pelos! Para mí es doloroso mostrar ese material porque, además, eso alimenta cierto masoquismo con el que no estoy de acuerdo.⁶⁴

“Pasados por agua” es una fotografía tomada durante una Vuelta a Colombia, en que un ciclista recibe de lleno un baldado de agua. A pesar de lo aparentemente espontáneo, Carranza reconoce cierto grado de preparación en la realización: “En las Vueltas a Colombia siempre se echaba agua a los ciclistas; los reporteros siempre nos situábamos allí y le decíamos a la gente: ‘¡Eche el agua!’”, porque eso siempre producía una buena imagen”⁶⁵.

⁶¹ Entrevista inedita de Francisco Carranza con Santiago Rueda, Bogotá (1 de noviembre de 2005).

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

Preparada o no, la imagen revela la habilidad del fotógrafo para lograr una foto notable. Para Carranza, la fotografía deportiva es “el grado máximo en la reportería, porque allí se entrena el reflejo”; y los reflejos son, como hemos visto con Carranza, Caicedo y Serrano, lo más importante en el trabajo del reportero gráfico: “En la reportería gráfica, una milésima de segundo es suficiente, y aunque exista la fotografía —que es física buena suerte—, un reportero gráfico debe manejar la circunferencia, porque la noticia tiene 360 grados y hay que estar atento a todo lo que sucede a nuestro alrededor”⁶⁶. Según Carranza, esta enseñanza —aprendida de Cartier-Bresson— se debe conjugar con “el cultivo de la sensibilidad y el manejo del eje óptico”, el cual es “una parte del cerebro, la habilidad específica que se desarrolla en cada profesión”. Y añade:

El fotógrafo trabaja con base en el reflejo. En un atardecer hay millones de colores que cambian y se transforman en segundos, y eso no lo vemos; la máquina lo registra y el cerebro lo imagina. Es una combinación de sensibilidad y experiencia lo que hace a un buen fotógrafo. Es algo muy básico, pero que hay que mantener vivo. La imaginación es el lugar donde van a pasar las cosas, y allí se forma una actitud, una llegada. La fotografía es adversa, o era adversa, porque nunca se sabía a ciencia cierta cuál iba a ser el resultado; se luchaba por un resultado y esa lucha es algo que se ha perdido. Yo escribo, y he ideado algo que se llama “el movimiento aplicado a la economía del tiempo”. Es algo que pienso, por ejemplo, ¿cómo desplazarse en el pensamiento, sin moverse? A veces me despierto a las tres de la mañana y salgo a buscar algo que no sé que es, sin saber a dónde voy. Llego a un lugar y espero, y de pronto, a las cuatro y cuarto de la mañana saco una foto, y era eso... Muchos de mis paisajes y mis amaneceres nacen de estas situaciones. Mis fotos tienen título porque son el producto de mi sensibilidad, son parte del espíritu mío. Yo quiero a todas mis fotos, todas son mis consentidas, paso mucho tiempo mirándolas y conversando con ellas. Yo creo que no me va a alcanzar la vida para todo lo que quiero hacer.⁶⁷

Epílogo

En Colombia, la reportería gráfica fue desarrollada principalmente por autodidactas que, en su mayoría, no alcanzaron el nivel de educación secundaria. Sin considerarse artistas y sin la pretensión de serlo, desarrollaron trabajos anónimos que fueron observados diariamente por millones de personas.

En las tres últimas décadas se han experimentado las graduales desaparición y pérdida de importancia del reportaje gráfico y la fotorreportería. Suplantados por la televisión y, más recientemente, por los medios electrónicos, los fotógrafos viajeros y los reporteros han perdido un espacio y un estatus —el de autores— del que gozaron en la era dorada del reportaje, entre los años treinta y setenta del siglo pasado.

Uno de los grandes atractivos de la reportería gráfica consiste en que se basa, principalmente, en el “instante decisivo”. En una era anterior a la manipulación digital,

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

que permite una sofisticada “corrección” y manipulación de las fotografías, la obtención de una buena imagen se convertía en un logro donde la habilidad y el azar cobraban mucha importancia. Los notables trabajos de Caicedo o Carranza en el difícil arte de congelar instantes sorprendentes lo testifican. Además, la reportería gráfica en Colombia, en esta o en cualquier otra década, ha sido testigo del antagonismo y las encrucijadas entre cultura de élite y cultura de masas, entre bellas artes y artes utilitarias, entre prácticas estéticas y prácticas sociales; de hechos violentos, del clasismo de la sociedad colombiana y sus mecanismos de exclusión y de la historia del mundo del trabajo en el campo visual.