

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El grano que ordena la retícula

Autor/es:

Salvat, Guiomar

Citar como:

Salvat, G. (2001). El grano que ordena la retícula. Banda aparte. (20):68-69.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42496>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL GRANO QUE ORDENA LA RETÍCULA

Uno de los campos más prolíficos para el análisis de la fotografía es el desarrollo de sus diversos usos a finales del siglo XIX. Pero si nos centramos en las relaciones entre fotografía y prensa, vemos que el debate se ha centrado en dos aspectos. Por un lado, en la imagen misma y su nueva función informativa. Por otro, en la nueva relación que se establece entre la información verbal y la sugerencia mágica de la imagen, entre qué medio acompaña a quién y, por tanto, cuál de ellos ostentará la primacía. En estas controversias, algo ha sido olvidado: el diseño mismo de la prensa. Espoleado por las nuevas necesidades y encauzado por las, en aquel entonces, nuevas tecnologías de la composición y la impresión, el concepto de diseño resulta ser el que permite que se presenten ambos, texto e imagen, de la manera en que lo hacen: juntos, revueltos, agitados. La inclusión de la fotografía en la prensa será el punto de ignición de una revolución sólo proclamada un siglo después.

Las primeras publicaciones periódicas las encontramos en el siglo XVII en forma de hojas sueltas. Nadie se plantea un diseño propio y específico para estos nuevos experimentos de la comunicación, de manera que toman las formas y maneras establecidas por la imprenta en sus tres siglos de existencia centrados en el libro, heredero a su vez de los antiguos códices de los escribas. Estas hojas sueltas se caracterizan por mantener tipografías, capitulares, columnado y márgenes propios de los libros de la época, en todo caso, en versión más humilde y económica. Con respecto a los contenidos, son temas específicos y concretos con un desarrollo lineal predeterminado, que se desgrana de forma continua de la primera a la última línea, de la primera a la última de sus escasas páginas...

La prensa se desarrolla y consolida a lo largo de los siguientes siglos para encontrarnos a finales del siglo XIX con una incipiente prensa de masas. Al primer golpe de vista ya no hay duda frente al tipo de impreso que se nos presenta: lo evidencia el elevado número de columnas, la diversidad de informaciones, la variedad de tipografías y titulares, las manchas, los grises de los textos, las imágenes de los grabados de línea, la rotunda cabecera que lo acompaña. Pero las informaciones se han multiplicado y comienzan a convivir contenidos de muy distinta índole. No se sabe todavía cómo colocarlos. Una tras otra, las informaciones ocupan por orden de llegada, o de composición, o de ganas, las columnas que se van rellenando con las líneas completas que funde, por fin, la linotipia, la máquina de composición estrella que se acaba de incorporar al entramado tecnológico de la prensa.



Grabado del siglo XVI, Tórculo que utilizaban los primeros impresores valencianos.

Cuando se acaba el texto de una información, se introduce un pequeño titular del mismo ancho que la columna y se continúa en esa columna, hasta que se acabe, y se comience por la parte superior de la columna contigua. Todo ha cambiado respecto al viejo libro y el más antiguo códice, excepto aquello que más se ve: la composición vertical de la maqueta.

En esta situación, monocroma, caótica, dispersa pero rica, institucionalizada y fecunda se encuentra la prensa a finales del XIX. Tan sólo se rompe este ritmo escénico con la publicidad (que será la inspiradora de las formas tipográficas en el futuro) y las ilustraciones de línea, que acompañan sólo de vez en cuando ya que, basadas en técnicas de grabado de madera para su reproducción, eran resultado de un proceso artesanal y laborioso. La introducción de la fotografía en la prensa debe solventar sin embargo un problema aparentemente irresoluble. Tradicionalmente, las imágenes se reproducen por presencia o ausencia de la línea, pero nunca se había conseguido reproducir la gama de grises, los medios tonos de la fotografía. Finalmente, después de décadas de intentos se descubrirá que la fotografía de prensa es cuestión de *ir directo al grano*: la imagen se reproduce a través de una malla que la divide en multitud de puntos y a partir de la cual se obtiene un cliché para ser incorporado al proceso habitual de impresión. El 4 de marzo

de 1880 el *Daily Graphic* de Nueva York reproduce la primera fotografía en prensa, utilizando el sistema de medios tonos o *halftone*, bajo el título *Shantytown*.

Si el siglo XVIII fue el del aguafuerte, el siglo XIX se convertirá finalmente en el siglo de la fotografía¹. Y ello, tanto por la exponencial multiplicación que suponen los medios fotomecánicos (respecto al proceso tradicional de negativo/positivo) como por el exponencial crecimiento de la presencia de la fotografía en el imaginario social derivado de su inclusión en la prensa. En la situación caótica en la que se encuentra el diseño de la prensa, la introducción de la fotografía —en principio, un elemento más de heterogeneidad— supone paradójicamente el principio del diseño en prensa: la organización visual de la página y la estructuración racional de sus componentes. De algún modo, la fotografía vino a ser el catalizador de un replanteamiento de cada uno y del conjunto de los elementos que componen la publicación, algo que sólo será teorizado mucho más tarde: "*La relación espacial entre la foto y la página y entre ambas y la totalidad de las páginas constituye la superficie fotográfica del periódico, lugar donde se juega la construcción y la lectura de la información*"². Se incorpora la foto desde entonces a una unidad donde todas sus partes están íntimamente relacionadas y en la cual se instalará imponiendo sus propias formas de actuación desarrollando una total superficie fotográfica.

Los cambios para adecuarse a esta situación surgieron rápidamente: los titulares quedan excesivamente pequeños frente a la mancha que produce la fotografía, las imágenes no se relacionan adecuadamente con el texto que le corresponde, la publicidad pasa desapercibida, el conjunto de la información no se presenta como un todo coherente, el exceso de tinta y la mala calidad del papel requiere de mayores espacios en blanco. Sobre el panorama parco y gris, tipográficamente hablando, que se ha descrito de la prensa a mediados del XIX este elemento "rectangular" y enorme —comparado con los otros elementos (márgenes, cuerpos de texto, calles, titulares, filetes...)— altera todos los parámetros establecidos. Solucionar todas estas situaciones provoca el inicio de la horizontalidad de la maqueta, en la cual "*las informaciones se desarrollan en sentido lateral, ocupando toda la anchura de la página*"³.

La remodelación horizontal de las páginas del diario reproducirá y amplificará las dimensiones de la fotografía: los titulares avanzarán hacia otras columnas, la publicidad imitará la simetría de sus dimensiones en detrimento de las formas arbitrarias que utilizaba, los pies de foto se componen ya a tantas columnas como tiene la fotografía que le corresponde, los recuadros comienzan a adoptar la rigidez de los contornos de la fotografía y una infinidad de situaciones se solventarán a partir de entonces según las proporciones fotográficas. Pronto se observa que "*la imagen fotográfica ha de entenderse como una parte del total de la noticia que contribuye a transmitir, y tiene que analizarse su interacción con los titulares y el cuerpo de la*

información, no solamente con el pie que se le adhiere"⁴ y quizás sea esta circunstancia la que provoque ese afán unificador entre todos los elementos, primero de cada información, y después de toda la página.

Ésta es la auténtica revolución aunque la continuación de lo que el germen fotográfico ha implantado se extenderá a lo largo del siglo XX. Porque la intromisión de este nuevo medio no acarrea sólo esas consecuencias inmediatas, sino que estoy convencido de que es el último responsable de todas las posteriores evoluciones hasta la actualidad. Desde las propuestas de vanguardias a los sistemas reticulares de composición de los años setenta (basados en estrictas cuadrículas bidimensionales) todos ellos han estado absolutamente sometidos a las dimensiones y formas de composición que impone la fotografía.

GUIOMAR SALVAT MARTINREY

1. Brusatin, Manlio. *Historia de las imágenes*. Madrid: Julio Ollero, 1992. p. 104.
2. Vilches, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1993. p. 54.
3. Martín Aguado, J. A. y Armentia, J. I. *Tecnologías de la información escrita*. Madrid: Síntesis, 1995. p. 245.
4. Alonso Erasquin, Manuel. *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis, 1995. p. 78.



Portada *Diario de Madrid*, 29.6.1935. Tipógrafo: Mauricio Amster