

## CUERPO Y FOTOPERIODISMO DE GUERRA EN OCCIDENTE

### *BODY AND PHOTOJOURNALISM OF WAR IN THE WEST*

Laura Ibáñez Castejón \*

Universidad de Alicante

#### Resumen

En este artículo, reflexionamos sobre la presencia del cuerpo en el fotoperiodismo de guerra occidental. A nuestro parecer, el cuerpo es construido por los diferentes discursos que tratan sobre él. La fotografía ha adquirido una importancia vital en nuestra sociedad y ésta se ha fijado, desde su invención, en el cuerpo humano. Por tanto, este arte visual se erige como un discurso sobre el cuerpo que mediatiza nuestra forma de entenderlo. Además, la prensa obtuvo en la fotografía un medio para contar la realidad de forma más objetiva. Puesto que las guerras siempre han sido un hecho noticioso, la fotografía pronto trataría de retratarla dando lugar a un nuevo género periodístico: el fotoperiodismo. No obstante, la forma de retratar los cuerpos en el fotoperiodismo de guerra no es aséptica, ya que también está marcada por viejas prácticas colonialistas.

**Palabras clave:** Fotoperiodismo. Discurso. Guerra. Fotografía. Occidente. Periodismo. Cuerpo.

#### Abstract

In this paper, we reflect on the presence of the body in Western war photojournalism. In our opinion, the body is constructed by the different discourses that discuss about it. Photography is very important in our society and, since its invention, it has focused on the human body. Therefore, this visual art is a discourse of the body that mediates the way that we understand it. Moreover, the press obtained in photography a way to tell the reality more objectively. Since wars have always been news, photography try to portray them leading to a new genre of journalism: photojournalism. However, the portrait of bodies in war photojournalism is not aseptic, because it is also marked by old colonialist practices.

**Key words:** Photojournalism. Discourse. War. Photography. West. Journalism. Body.

---

\* Laura Ibáñez Castejón es licenciada en Periodismo por la Universidad Miguel Hernández de Elche (España) y Máster en Nuevas Tendencias en Antropología por la misma universidad. Actualmente, está realizando su tesis doctoral en la Universidad de Alicante (España).

## INTRODUCCIÓN: LA FOTOGRAFÍA COMO DISCURSO SOBRE EL CUERPO

“No me dijeron, que lloraba’. Miles sacó su pañuelo reglamentario, un pedazo de tela arcaico. Nunca había entendido la razón por la que tenía que llevar esa idiotez excepto, tal vez, que en los sitios a los que van los soldados la gente llora siempre”

(*Laberinto*. Lois MacMaster Bujold, 1989)

La fotografía aparece imbuida del espíritu positivista del siglo XIX. De esta manera, se la consideró como un modo de representar la realidad de manera aséptica, como un registro visual de la verdad. Asimismo, se pensaba que la cámara era una réplica del ojo humano. En este sentido, la presencia del cuerpo en la fotografía va a ser una constante desde el surgimiento de esta última, siguiendo a Edith Arbeláez (2002: 1):

“Al tratar de seleccionar los aspectos más importantes al interior de esta práctica artística [la fotografía], se encuentra la relación con el cuerpo humano ocupando un lugar prioritario y abordada desde múltiples planteamientos que contemplan un campo abarcante, que concibe el ser humano como protagonista de múltiples situaciones que le ayudan a interpretar su existencia y a comprender su finitud”.

Podemos entender el cuerpo como “un complejo antropológico que comprende los fenómenos biológicos (soma), emocionales (psique) y cognoscitivos (mente) en un todo integrado” (Zandra Pedraza, 2003: 12). Precisamente “en los usos, prácticas y representaciones yace entonces la condición de posibilidad de construir un acervo teórico sobre el cuerpo” (Pedraza, 2003: 16). En este sentido, el pensamiento posmoderno y la teoría feminista han contribuido a deconstruir y repensar las representaciones que se han realizado sobre el cuerpo en las artes visuales y han puesto de relieve que éstas, ante todo, no tenían nada de inocentes. Así, la representación del cuerpo por parte de éstas ha sido crucial para la construcción que la sociedad efectúa sobre las relaciones de poder (John Pultz, 2003). De este modo, la fotografía, como la última de las artes visuales en aparecer, ha contribuido también a la construcción de nuestras visiones sobre el cuerpo y, por tanto, ha permitido configurar esas relaciones de poder. De esta manera, autores como, por ejemplo, Jonathan Crary (1990) o William Mitchell (1992) (en Jorge P. Sousa, 2011) consideran que la historia de la fotografía es una historia marcada por las sustituciones e

imposiciones de convenciones, por la ideología, el dominio y el abandono de determinadas ideas. Además, rebaten la concepción de que aquello que vemos con nuestros ojos sea la realidad.

En este sentido, resulta útil emplear el concepto de “alegoría” creado por Pedraza (2010) para pensar en la fotografía. Así, la autora considera que la alegoría

“designa ‘otro discurso’ o el ‘hablar de otra manera de cómo se habla públicamente’, es decir, de otro modo que aquél comprensible para todos. En ambos casos, entendido como adjetivo o como adverbio, “otro” nombra la distancia entre imagen y concepto, entre los signos –palabras o imágenes- y el significado. La relación alegórica regula entonces el vínculo entre la palabra o imagen y el significado” (2010: 53).

Así, propone el siguiente trinomio que tiene tres focos: imagen/presencia (cuerpo), experiencia/acción (sujeto) y discurso/representación (lo dicho):



**Figura 1.** Fuente: Elaboración propia a partir de Pedraza, Zandra (2010). “Alegorías del cuerpo: discurso, representación y experiencia”, en Muñiz, Elsa (Coord.), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, México, Anthropos/UAM-Azcapotzalco, pp. 51-69.

El cuerpo (entendido como imagen/presencia) es aquello que se ve. Lo que se dice sobre éste es el discurso. Asimismo, el cuerpo implica un sujeto que media entre la imagen y el significado. Se trata de un sujeto entendido como agente, como experiencia/acción. Pedraza (2010) afirma que, dependiendo del ángulo del trinomio en el que nos ubiquemos, encontraremos diferentes lecturas basadas en la imagen, el significado o la experiencia. Así, la propuesta de la autora para estudiar el cuerpo nos permite analizarlo desde el discurso

específico de la fotografía. En la sociedad occidental, hay diversos discursos sobre el cuerpo (médico, biológico, etc.) que se superponen. Éstos son relevantes en la medida en que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Michel Foucault, 1999: 15).

La alegoría permite acoger varias autoridades que compiten entre sí dado que “se libra en este territorio de la interpretación alegórica una lucha explícita o táctica por el control del saber que, con la asistencia de las estructuras del imaginario, se inscribe a través de la glosa de la percepción figurativa de cualquier tipo en la experiencia y la cotidianidad de los individuos” (Weigel, 1999: 169; en Pedraza, 2010). Por tanto, la acumulación de diversos discursos construye un nuevo discurso que es interpretado por los diferentes actores sociales. De acuerdo con Foucault (1968: 5): “Los códigos fundamentales de una cultura- los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas- fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá”. Dado que la fotografía ha adquirido un peso considerable en nuestra sociedad y que nos topamos con ella habitualmente en la prensa, este discurso tiene una importancia vital a la hora de determinar el modo en el que observamos la realidad.

Además, de acuerdo con el trinomio de Pedraza (2010), no sólo puede estudiarse el cuerpo en la fotografía como discurso sino también como imagen/presencia de aquél en ésta. Así, la fotografía también es un reflejo del modo de entender la realidad en la sociedad en la que se vive. En este sentido, el sociólogo Pierre Bourdieu (2003) desarrolló una investigación sobre la función social de la fotografía en Francia en la década de los sesenta. El objetivo de este estudio, encargado por la empresa Kodak-Pathé, era conocer qué sentido tenía para las clases sociales populares la práctica fotográfica, ya que, en este época, empieza a generalizarse el uso de las cámaras entre toda la población. Bourdieu (2003: 44; en Javier Marzal, 2011: 5) explica el empleo de la fotografía del siguiente modo:

“Por la mediación del *ethos*, o interiorización de las regularidades objetivas y comunes, el grupo subordina esta práctica (de la fotografía) a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de

pensamiento y de apreciación común de todo un grupo (...) Comprender adecuadamente una fotografía (...) no es solamente recuperar las significaciones que proclama (...), es también descifrar el excedente de significación que revela, en la medida que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico”.

Bourdieu también llega a la conclusión de que la fotografía ayuda a cohesionar los grupos humanos: es un testimonio de la integración social y familiar del individuo. Por tanto, en este sentido, el estudio de la fotografía resulta interesante en la medida en que es un reflejo de los distintos grupos que componen la sociedad. Así, la presencia de la sociedad queda patente en los cuerpos retratados en las imágenes.

## **LA EVOLUCIÓN DE LA PRESENCIA DEL CUERPO EN EL FOTOPERIODISMO DE GUERRA OCCIDENTAL**

El primer encuentro entre la fotografía y el cuerpo fue el retrato, un objeto que siempre había sido sinónimo de estatus entre las clases pudientes. Antes de la invención de la fotografía, debido al elevado precio de esta pieza artística, la mayoría de gente jamás pudo tener una representación visual de su propio cuerpo. Los primeros retratos, realizados con daguerrotipos, no poseían ninguna intención estilística sino que simplemente buscaban representar la realidad de manera directa y de forma mecánica. De esta manera, sin ningún elemento decorativo que los acompañase como, por ejemplo, paisajes o columnas, el cuerpo es representado como pura materialidad física (Pultz, 2003). Los retratos realizados por este procedimiento, además, eran sumamente detallistas, mostrando al individuo diferenciado de la masa social, algo que sin duda está ligado al individualismo que caracteriza promulgado por la Ilustración. Era necesario diferenciar al cuerpo representado en el retrato del resto de cuerpos. “El sujeto, según advirtiera Craig Owens, posa como objeto *para ser sujeto*”, comentan Fernando Castro Flórez y Consuelo Císcar (2008: 14; énfasis de los autores). Por tanto, la fotografía permite *hacerse ver* y retiene al ausente. De acuerdo con Roland Bhartes (1989; en Castro Flórez y Císcar, 2008: 13):

“La Fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo: para tomar los primeros retratos (hacia 1840) era necesario someter al sujeto a largas poses bajo una cristalera a pleno sol; devenir objeto hacía sufrir

como una operación quirúrgica; se inventó entonces un aparato llamado apoyacabezas, especie de prótesis invisible al objetivo que sostenía y mantenía el cuerpo en su pasar a la inmovilidad: este apoyacabezas era el pedestal de la estatua en que yo me iba a convertir, el corsé de mi esencia imaginaria”.

De este modo, ser retratado es también asumir una pose, tratar de ser respetado en sociedad. Convertirse en objeto, susceptible de ser poseído por el que mira, para ser también sujeto.

La extensión masiva del retrato se produjo gracias a dos inventos: la tarjeta estereográfica, que permitía producir la ilusión de tres dimensiones, y, sobre todo, la tarjeta de visita, que posibilitaba hacer doce copias de una sola vez por lo que el precio de los retratos bajó considerablemente y estaba al alcance de la mayoría. De esta forma, la tarjeta de visita permitió registrar a las masas como una entidad, al cuerpo colectivo de la clase media, puesto que el escaso precio que costaban los retratos permitía que se acumularan imágenes baratas de este grupo social en los álbumes familiares. Los historiadores marxistas incluso llegan a afirmar que la tarjeta de visita es una práctica que define a esa nueva burguesía (Pultz, 2003). De este modo, la persona, su cuerpo, de alguna manera, se objetivaba y podía ser poseída a través de su huella fotográfica como nunca se había conocido hasta entonces. A partir de 1860 se comenzaron a comercializar los primeros álbumes de fotos. En este sentido, Pultz (2003: 18) comenta: “Los álbumes hicieron del mundo un lugar donde el cuerpo de familia, los amigos, las celebridades o los personajes políticos parecían iguales. Esta inclusión democrática tenía sin embargo sus límites. Los álbumes no incluían a la gente marginal o excluida de la vida de la propia clase media, como los pobres o los enfermos”. De este modo, la clase media tendría un registro de imágenes, de representaciones del cuerpo, que poder legar a las futuras generaciones.

Igualmente, casi desde su misma aparición, la fotografía volvió su mirada hacia la realidad social en su intento por registrarla. Como afirma Sousa (2011: 31): “Las primeras manifestaciones de lo que llegaría a ser el fotoperiodismo<sup>1</sup> se hicieron notar cuando los primeros entusiastas de la fotografía comenzaron a apuntar sus cámaras hacia un

---

<sup>1</sup> De acuerdo con Eduardo Rodríguez Merchán (1993: 114; en Manuel Alonso Erasquin, 2010: 8), podemos definir el fotoperiodismo como “la notificación de acontecimientos reales, interpretados visualmente por un fotógrafo y orientados por unos criterios de contingencia, mediatizados por varios procesos codificados (fotográfico, informativo y de impresión mecánica) y que produce un mensaje visual que es interpretado por el receptor según su competencia icónica y su conocimiento del contexto”.

acontecimiento teniendo en mente hacer llegar esa imagen a un público con un clara intención testimonial. De algún modo, se trataba de mostrar a la especie humana ante sí misma”. De esta manera, la guerra entre México y Estados Unidos constituye el primer conflicto bélico al que los periódicos enviaron corresponsales. De este conflicto armado también se conservan daguerrotipos de una serie de fotografías de oficiales y soldados<sup>2</sup>.

Asimismo, la fotografía también centró su atención en otras culturas. El siglo XIX constituye un periodo de máxima expansión colonial en el que los europeos consiguieron dominar gran cantidad de territorios y pueblos. Estudios sobre la conformación de estereotipos toman la teoría psicoanalista y feminista para afirmar que los europeos blancos han necesitado a los “otros” (habitantes de Asia, África, Australia y América) para reafirmar su propia identidad y poder autodefinirse. En este sentido, Chandra Mohanty (2008: 19-20) apunta:

“No es el centro lo que determina la periferia, sino la periferia lo que, en su cualidad limitadora, determina el centro [...] Sólo es posible definir al ‘tercer mundo’ como subdesarrollado y económicamente dependiente desde el punto de vista privilegiado de Occidente. Sin el discurso sobre-determinado que crea el tercer mundo, no habría un (singular y privilegiado) primer mundo”.

Por tanto, resulta imprescindible preguntarse, cuando observamos una fotografía, quién hace la descripción y por qué (Pultz, 2003). En este caso, las fotografías que se tienen de otras culturas estaban hechas por los europeos blancos. Así, Pultz (2003) postula que la fotografía constituyó un mecanismo fundamental para la formación del colonialismo al ejemplificar estereotipos y ejercer un control simbólico sobre los cuerpos de los “otros”. Por tanto, siguiendo a Foucault (1999: 53): “Es necesario concebir el discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos”. El poder de las fotografías para estereotipar y crear una imagen sesgada de otras culturas es muy relevante en la medida en que su concepción de espejo de la realidad permite engañar al receptor más fácilmente haciéndole creer que lo que ve es precisamente dicha realidad. Así, por ejemplo, en 1850, se crearon grandes empresas de fotografía comercial que vendían las imágenes sobre otros lugares como postales. De acuerdo con

---

<sup>2</sup> Otro ejemplo de esta atención que el fotoperiodismo iba a prestar a la guerra es la muestra de fotografías de oficiales y soldados relacionadas con el cerco de Roma en 1849.

Pultz (2003: 21): “Los europeos del siglo XIX utilizaron sus álbumes fotográficos sobre todo para coleccionar, controlar y definir de manera fetichista el cuerpo de los nativos de tierras recientemente colonizadas”.

Estos retratos son, de nuevo, una muestra de que la fotografía cosifica a los cuerpos. Siguiendo a Alonso Erausquin (2010: 37), podemos afirmar:

“La fotografía viene a reanimar, por otra parte, el fondo totémico de la tradicional y primitiva relación del hombre con el mundo de la representación visual, por la que la apropiación de la representación otorga una apropiación simbólica de lo presentado. La característica de objeto material fácilmente transportable, almacenable, y accesible en cualquier situación, suscita e impulsa todo un ritual laico de fotografías en mesitas de noche, en salpicaderos de automóviles, en billeteros de uso cotidiano... Nuestra posesión de imagen fotográfica, y la cercanía de ella, es posesión de un algo perteneciente a la persona querida o recordada, cuasiproximidad, advertencia acerca de deberes o de necesarias precauciones”.

Pero existe una notable diferencia entre los retratos realizados a la burguesía occidental y aquellos que captaban los cuerpos de los pueblos colonizados. En los primeros, el fotógrafo trata de captar la “esencia” del fotografiado, su lugar dentro del sistema social, lo que desvela aquello que lo hace único mientras que los segundos permiten crear tipos y categorizar a los diferentes pueblos colonizados. En este sentido, en 1869 el Colonial Office solicitó a T. H. Huxley, presidente de la Ethnological Society, que realizara una serie de fotografías sobre las diferentes razas que había en el Imperio británico. Ésta es una muestra de que durante el siglo XIX se llevaron a cabo diversos proyectos para dar a conocer internacionalmente los cuerpos colonizados. Huxley fotografió a los sujetos desnudos de cuerpo entero y de medio cuerpo, de frente y de perfil con una vara de medidas<sup>3</sup>. Estas fotografías se hicieron con sujetos sobre los que la metrópoli tenía pleno control y a los que dominaba: aborígenes de Australia, prisioneros de Sudáfrica y de la colonia penal de Estrecho. Igualmente, Louis Agassiz, naturalista de la Universidad de

---

<sup>3</sup> Durante el siglo XIX no era habitual encontrar fotografías de cuerpos desnudos, pues se consideraba pornografía. Sin embargo, la desnudez de los cuerpos de los sujetos de otras culturas era vista desde un prisma pretendidamente científico. Consideramos que estos cuerpos eran tan cosificados que ni siquiera se los veía como susceptibles de despertar el deseo

Harvard, encargó una serie de daguerrotipos sobre los esclavos del sur estadounidense con el propósito de demostrar la supuesta inferioridad de la raza negra. Estos documentos presentan a los individuos como tipos y no como sujetos individuales. Confirmaban la dominación sobre el “otro” y servían para recordar el poder de los europeos y el poder que éstos tenían para mirar los cuerpos de los “otros”.

Otros conflictos bélicos que tuvieron un papel protagónico en la prensa del siglo XIX fueron la Guerra de Crimea y la Guerra de Secesión Americana. Sin duda, el hecho de que los episodios históricos tuvieran un papel protagonista entre los temas más representados en la historia del arte también influyó en este temprano interés de la fotografía por los conflictos bélicos. Asimismo, a mitad del siglo XIX, tuvieron lugar numerosas guerras en las que estuvieron inmersas las grandes potencias industriales emergentes, conflictos que tuvieron su reflejo en la prensa del momento (Sousa, 2011). Así, Roger Fenton realizó las primeras fotografías sobre la Guerra de Crimea que aparecieron en *The Illustrated London News* y en *Il Fotografo*, aunque, como era habitual en la época, fueron publicadas en forma de grabados. No obstante, en Fenton ya se apunta una tendencia que estaría habitualmente en las fotografías de guerra: ésta es retratada sin la crueldad y el horror, como si simplemente se tratara de una excursión de hombres, algo que también apunta a la tradición pictórica en la medida en que los temas bélicos siempre habían sido tratados con un aura heroica. La única imagen que permitía al espectador acercarse un poco más a esos horrores fue la fotografía titulada *El valle de las sombras de la muerte*, lugar donde seiscientos soldados británicos sufrieron una emboscada en la llanura sobre Balaclava. Sin embargo, no hay cadáveres ni sangre. Sólo las balas de los cañones<sup>4</sup>. Es la muerte por ausencia (Susan Sontag, 2003). No obstante, también es necesario aclarar que Fenton fue fuertemente censurado, ya que su expedición fue encargada por el Ministerio de la Guerra con la condición de que no se fotografiasen los horrores del conflicto para no asustar a los familiares de los combatientes. Otro fotógrafo que cubrió la Guerra de Crimen fue James Robertson que sí fotografió a los muertos en combate en la caída de Sebastopol. Con él se amplía el universo de lo mostrable (Sousa, 2011).

---

<sup>4</sup> En otra imagen de Fenton éstas aparecen desplazadas de sitio, lo que permite pensar que el fotógrafo manipuló el escenario.



**Fotografía 1:** Roger Fenton.  
*Gen Brown y sus soldados.*

Esta imagen de la Guerra de Crimen muestra el conflicto bélico de una manera “limpia”.



**Fotografía 2:** Roger Fenton. *El valle de la sombra de la muerte.*  
La muerte está presente en su ausencia

En la cobertura de la Guerra de Secesión, también destacaron algunos fotoperiodistas como, por ejemplo, Alexander Gardner, Matrew Brady, George N. Barnard o Timothy O’Sullivan. En este conflicto bélico ya empezaron a despuntar algunas prácticas de construcción de la guerra para que ésta fuera más fotogénica. Así, Gardner parece ser que utilizó el cadáver de un mismo soldado para dos fotografías (*Home of a Rebel Sharpshooter* y *A Sharpshooter’s Last Home*). Ésta es una muestra de construcción “ficticia” de la guerra (Sousa, 2011). Asimismo, al existir una menor censura en este momento, empezó a percibirse también una cierta predilección por una estética del horror. Así, en algunas de las fotografías de Gardner y O’Sullivan se pueden apreciar los rostros de los soldados muertos con claridad. Pero ésta sería la última vez que se exhibirían los soldados estadounidenses muertos en el campo de batalla<sup>5</sup>. Así, en octubre de 1862, sus fotografías fueron exhibidas en la galería de Brady y un reportero del *New York Times* escribió el siguiente comentario:

“Los muertos del campo de batalla casi nunca llegan a nosotros, ni en sueños. Vemos la lista en el periódico matutino durante el desayuno pero descartamos el recuerdo con el café. Sin embargo, el señor Brady ha hecho algo para hacernos comprender la terrible realidad y gravedad de la guerra. Si bien no ha traído

<sup>5</sup> Hasta la fotografía de George Strock publicada en *Life* en 1943 donde aparecen tres soldados muertos en la playa durante el desembarco de Nueva Guinea (Sontag, 2003).

cuerpos y los has depositado en nuestros portales y a lo largo de las calles, ha hecho algo muy parecido... Estas imágenes destacan de un modo terrible. Con ayuda de la lente de aumento incluso los rasgos mismos de los caídos pueden distinguirse. Apenas optaríamos por estar en la galería de arte si alguna mujer inclinada sobre ellas pudiera reconocer a un marido, un hijo o un hermano en las quietas hileras exánimes de los cuerpos que yacen dispuestos para las fosas abismales” (en Sontag, 2003: 29).

De estas frases son destacables varias cuestiones. En primer lugar, dejan patente que la guerra había entrado en casa de la burguesía a través de la prensa. Además, el reportero del *New York Times* considera terrible hallarse en el mismo espacio físico de la galería con alguna mujer cuyo familiar muerto estuviera retratado en las imágenes. No obstante, en la actualidad, ¿no se exponen al descubierto los rostros de las personas que mueren a miles de kilómetros de nuestro país? ¿Por qué sus rostros sí pueden exhibirse cuando las nuevas tecnologías de la información posibilitan el acceso a cualquier contenido a través de Internet y es posible que una persona pueda ver el rostro de su familiar muerto más fácilmente en alguna página web, por ejemplo? Así, si bien es cierto que, paulatinamente, se ha democratizado el uso de la fotografía y que fotógrafos de otras partes del mundo se han hecho un hueco para dar a conocer sus miradas, es destacable que las fotografías de los conflictos bélicos o desastres naturales o humanos que ocurren en lugares lejanos son más explícitas que las de los que suceden en el mundo occidental<sup>6</sup>. “Cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más expuestos estamos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos. Así, el África poscolonial está presente en la conciencia pública general del mundo rico (...) sobre todo como una sucesión de inolvidables fotografías de víctimas de ojos grandes”, escribe Sontag (2003: 32).

En este sentido, Ruth Gidley (2007), explicando los factores que interfieren en la publicación de noticias humanitarias, ha dejado constancia de que los medios de comunicación son más propensos a cubrir catástrofes humanitarias en las que hay una elevada cifra de muertos. Además, éstas deben ser fotogénicas, es decir, que se puedan

---

<sup>6</sup> Recordemos la autocensura que se pusieron los medios de comunicación para no exponer fotografías de las personas que habían muerto en los atentados del 11 de septiembre de 2001. Así, la única presencia de esas muertes que se vieron en las imágenes fueron las de las personas que se lanzaron desde las Torres Generales. Salvo una excepción: la fotografía de una mano mutilada entre los escombros del World Trade Center que apareció en la edición vespertina del *Daily News*. Sin embargo, a este periódico se le resta valor al considerarlo como sensacionalista y, por tanto, más tendente al morbo

mostrar en imágenes y ser fácilmente comprensibles mediante éstas. De este modo, señala: “Los desastres que no pueden sintetizarse fácilmente con una foto icónica tienen pocas probabilidades de obtener mucha cobertura. Las agencias de ayuda a menudo se quejan de que los periodistas difícilmente aparecen para cubrir crisis alimenticias, hasta que hay niños esqueléticos con grandes ojos para mirar a la cámara (Gidley, 2007: 42).

No obstante, unas imágenes excesivamente cruentas también pueden contribuir a insensibilizar al público receptor. De este modo, por ejemplo, un informe de Oxfam, resalta que la mala imagen que África tiene en el Reino Unido perjudica los intentos de la ONG para conseguir ayuda alimentaria para el continente. Así, como explica Serge Latouche (2007), esta imagen negativa puede contribuir al *afropesimismo*, es decir, a la idea de que es imposible que las condiciones de vida en África mejoren. Para Sontag (2003), esta práctica de exhibir las víctimas de otros países sigue en línea con las fotografías que tomaban los colonizadores para realizar un “inventario de razas”. Así, afirma (2003: 33):

“La exhibición fotográfica de las crueldades inflingidas a los individuos de piel más oscura en países exóticos continúa con esa ofrenda, olvidando las consideraciones que nos disuaden de semejante presentación de nuestras propias víctimas de la violencia; pues al otro, incluso cuando no es un enemigo, se le tiene por alguien que ha de ser visto, no alguien (como nosotros) que también ve”.

Las investigaciones realizadas por van Dijk (1997) sobre la prensa en Occidente han puesto de relieve que la ciudadanía del Norte suele entrar en contacto y conocer principalmente a los otros y las otras culturalmente diferentes a través de los medios de comunicación. Por tanto, poseen un gran poder a la hora de configurar la opinión pública en este campo. De este modo, van Dijk (1997) ha detectado que en la prensa se suele ofrecer una autopersección positiva de Occidente y una heteropersección negativa que resalta los aspectos más negativos de los otros y las otras culturalmente diferentes y minimiza sus acciones positivas. En este sentido, afirma van Dijk (1997: 229, énfasis del autor):

“Lo que sirve para desvalorizar a los otros aquí, también es cierto para las historias paralelas sobre los otros allí, en el Sur (Oriente, Oriente Medio). Salvo excepciones notables, éste es el discurso mediático dominante que todavía se aplica al crimen, violencia, terrorismo, conflictos étnicos, fundamentalismo y

otras facetas de ‘retraso incivilizado’ en Oriente Medio, África, América Latina y amplios sectores de Asia”.

De esta forma, poco a poco, a pesar de sus primeras reticencias<sup>7</sup>, los editores de los diarios se van dando cuenta de que el público quería ser también un observador visual. Asimismo, algo que también resulta patente al observar las imágenes de guerra es que a ésta, paulatinamente, se la desviste de su imagen mítica, de su carácter de epopeya. Igualmente, se le pide al fotoperiodista que cada vez esté más cerca de aquello que retrata<sup>8</sup>. Otro hecho que resulta evidente en la historia de la fotografía sobre conflictos bélicos es que la imagen de la guerra es construida siempre por el bando vencedor (Sousa, 2011). Además, va a comenzar a existir un interés por captar el movimiento en las imágenes fotoperiodísticas.

La idea de poder captar el movimiento, el instante, vuelve a estar relacionada con la creencia de que la imagen representa la “verdad”: al tratarse de imágenes instantáneas que recogen un momento fugaz que se pierde con los ademanes no pueden ser falsas. Sin embargo, no hay que perder de vista que, a pesar de todo, de creer que estas imágenes son más sinceras y espontáneas, no dejan de ser representaciones. En la línea de estas inquietudes, Nadar, retratista francés, se encarga de realizar fotografías al rostro humano, a sus expresiones, con la intención de explorar sus posibilidades. Asimismo, la mejora de las lentes, que permitió retratar a las personas en interiores sin necesidad de utilizar iluminación artificial, posibilitó que éstas pudieran ser captadas sin que se dieran cuenta de la presencia del fotógrafo ganando con ello las imágenes en verosimilitud y naturalidad. En este sentido, señala Sontag (2003: 26): “Ninguna definición compleja de lo que es o podrá ser la fotografía atenuará jamás el placer deparado por una foto hecha de un modo inesperado que capta a mitad de la acción un fotógrafo alerta”. Entre 1870 y 1871 la guerra Franco-Prusiana permitió introducir los conceptos de velocidad y de fotografía de proximidad en las imágenes bélicas (Sousa, 2011). De esta época datan las primeras imágenes de soldados retratados durante la batalla.

Sin duda alguna, otro impulso para el fotoperiodismo bélico lo constituye la I Guerra Mundial. Así, hubo un flujo constante de fotografías de este conflicto hacia los

---

<sup>7</sup> Siempre se ha considerado que los periódicos que más imágenes mostraban estaban más cerca del sensacionalismo.

<sup>8</sup> Años después Robert Capa afirmaría que si una imagen no era lo suficientemente buena es porque el fotógrafo no estaba lo suficientemente cerca.

suplementos ilustrados y, aunque ya había algunas publicaciones que contaban con un equipo de fotoperiodistas para cubrir los acontecimientos noticiosos, después de esta guerra todos los grandes periódicos lo tenían. Pero, en esta ocasión, la fotografía se usó ampliamente para manipular y hacer propaganda con el objetivo de estimular la adhesión a un bando e incitar el odio al enemigo. En consonancia con Xavier Giró (2010), uno de los frentes en los que se libra la guerra es convenciendo a la ciudadanía de que el conflicto armado es justo y necesario, ya que pocas guerras pueden mantenerse con una opinión pública en contra. Uno de los modos de justificar esa intervención militar es demonizando al enemigo y deshumanizándolo. “En esta lógica de un ‘nosotros’ y un ‘ellos’, en situación de guerra nadie se atreve a contar el sufrimiento del enemigo”, comenta Giró (2010: 23). De este modo, los fotoperiodistas tuvieron que lidiar frecuentemente contra la censura y contra el retoque de las imágenes.

Sin embargo, la Guerra Civil española sería el primer conflicto bélico ampliamente fotografiado y, además, constituiría un laboratorio de ensayo para los fotoperiodistas de cara a la II Guerra Mundial. Asimismo, dejando a un lado las imágenes empleadas por un bando y por otro para manipular y hacer propaganda, los fotoperiodistas tomaron un claro posicionamiento por uno de los bandos implicados, el republicano, desvelando, por tanto, que la fotografía no tiene nada de inocente. “La elección de un campo por parte de los fotógrafos, la acentuación de un punto de vista y la ‘autocensura’ motivada por el empeño en la causa y la consecuente posición política frente al mundo va a llevar a que en la producción periodística de esa guerra poco se vea de las atrocidades cometidas por el bando en el que los fotógrafos actuaban”, comenta Sousa (2011: 101). Así, de acuerdo con Sontag (2003), esta guerra se convirtió en un símbolo de la lucha contra el fascismo y, posteriormente, también se vio como un ensayo de la guerra que estaba por venir, dando claras muestras de que los conflictos bélicos no sólo se construyen *in situ* sino que también lo hacen a lo largo de la historia. Así, Brothers (1992; en Sousa, 2011) también considera que las fotografías de esta guerra tenían una fuerte carga persuasiva, ya que el conflicto provocó la polarización política en Europa. De esta forma, postula que las imágenes de este tipo dependen de las creencias colectivas y de las suposiciones de la sociedad que las consume.

Esta guerra fue cubierta por una generación de periodistas míticos que contribuyeron a generar la imagen con la que hoy se asocia a los fotoreporteros. Quizá el exponente más

significativo de todos ellos sea Robert Capa por su manera de concebir la fotografía. Así, según éste, para captar buenas imágenes siempre había que estar muy próximo al acontecimiento que se estaba recogiendo con la cámara. Su fotografía más destacada es la popular *Muerte de un miliciano* que, dejando al margen las disputas sobre si es una representación y, por tanto, muestra la muerte como algo verosímil, o si realmente recoge el instante de la muerte, es una fotografía de proximidad que nos pone de frente el cuerpo desgarrado por la guerra. Habla al receptor directamente diciéndole que la guerra destruye los cuerpos. Asimismo, es destacable el movimiento que recoge la fotografía, el último hálito de vida. No obstante, también es reseñable que no se aprecien los fluidos corporales, la sangre, en el cuerpo del miliciano. Luciano G. Uzal (2012) propone el concepto de umbral de muerte como un pasaje de vida-muerte en el que es imposible descifrar el momento en el que la vida ha expirado ya del cuerpo físico. Así, en la imagen de Capa se consigna, a nuestro parecer, de alguna manera, ese umbral de muerte, pues no es posible determinar si el miliciano está vivo o muerto.

Asimismo, Uzal (2012) considera que el cuerpo muerto no deja de ser social. La fotografía de personas muertas y su consumo son una muestra de que la muerte también está socialmente mediatizada y de que las imágenes de muerte también configuran nuestra manera de entenderla. Uzal (2012: 6) afirma: “Si entendemos que la materialidad del cuerpo emerge a partir de una serie de intervenciones constitutivas, vemos que estás continúan presentes del otro lado del umbral de muerte. El cuerpo muerto no está menos intervenido que el cuerpo vivo. Tal vez sí de manera diferente pero no con menor intensidad”. De este modo, ampliando el argumento de este autor, nos parece que la fotografía, cuando retrata personas moribundas o ya muertas, también contribuye a intervenir el cuerpo, a construirlo socialmente. Igualmente, Elina Matoso (2012: 3; énfasis de la autora) indica que “se nace y se muere en *escenas*, la vida es un devenir de escenas que se abrochan o desprenden de cada ser humano según su recorrido vital”. Si la vida está constituida por escenas, la fotografía precisamente se encarga de recoger esas escenas vitales incluidas las del último instante: las de la muerte.

En la II Guerra Mundial, el fotoperiodismo también estuvo marcado por la propaganda, la desinformación y la contrainformación. La censura impidió la publicación de las imágenes de los muertos y mutilados. Asimismo, la censura “ayudó a la publicación de las fotografías que apoyaban el esfuerzo de ‘guerra’, como los ‘heroicos’ vuelos diurnos aliados o el

ambiente simultáneamente ‘épico’ y caballeresco de los cuarteles de los aviadores ingleses”, escribe Sousa, 2011: 136. Cuando la guerra comenzó en Polonia, el gobierno nazi impidió la entrada de los fotoperiodistas extranjeros que las agencias de noticias estadounidenses enviaron para cubrir el conflicto. Por tanto, las imágenes de las que se nutrieron los periódicos norteamericanos fueron suministradas por la *Propaganda Kompanie* del ejército alemán. Así, la imagen que vio el mundo fue la del inmenso poderío alemán, por lo que el campo de la fotopropaganda fue ganado por éstos, aunque los aliados también llevaron a cabo prácticas de censura. El primer tema que aparecía en las imágenes, seguido por las fotografías de Hitler y su Estado Mayor y, en tercer lugar, por las imágenes vistas desde el lado polaco, era la de un poderoso ejército alemán, un cuerpo fuerte y disciplinado que barría Polonia. Las imágenes del horror aparecieron al final de la guerra. Pero los aliados tampoco serían asépticos en la presentación de este conflicto bélico. Así, siguiendo con la vieja técnica de demonizar al enemigo, presentaron la guerra como una lucha entre el bien y el mal. Asimismo, muchas veces eran los fotoperiodistas los que se identificaban con la causa aliada, considerándola justa y se autocensuraban (Sousa, 2011).

Una vez acabado este conflicto bélico internacional las agencias fotográficas y los servicios fotográficos de las agencias de noticias proliferaron. No obstante, la Guerra Fría también interfirió en el devenir cotidiano del fotoperiodismo. De esta manera, para ganar el campo político-ideológico de la Guerra de Corea, en la prensa norteamericana no se publicaron imágenes en las que se veía el rostro humano del enemigo, de los “otros”, algo que nos vuelve a recordar las palabras de Giró (2010): el objetivo es deshumanizar al adversario. Si vemos su rostro, puede que su dolor nos conmueva, que empaticemos con él, que comprendamos que su dolor no es tan distinto al nuestro.

Por otro lado, tras la II Guerra Mundial, despunta una nueva tendencia en el fotoperiodismo. Así, debido a la relativa paz que se vivió en Occidente después de este conflicto bélico, los fotoperiodistas comenzaron a retratar los conflictos sociales y bélicos que ocurrían en lugares más lejanos. Un cambio bastante notable que también se produce en esta época es que las imágenes empiezan a estar dotadas de polisemia. Ya no se trata de captar un instante decisivo sino que la interpretación del mundo está en manos del fotoperiodista (Sousa, 2011). Sontag (2006) ya hace notar que la elección de los ángulos y los planos de perspectiva, por ejemplo, implican una serie de elecciones por parte del

fotoperiodista, por lo que la imagen que capte estará invariablemente inscrita en su subjetividad.

La década de 1970 también implica avances en la concepción visual que poseemos del mundo, ya que en esta época se generaliza el uso de la televisión. Además, los numerosos conflictos que tuvieron lugar en este momento son objetivo de los fotoperiodistas. De este modo, los procesos de descolonización fueron cubiertos por éstos. Asimismo, las guerrillas en América del Sur dieron lugar a nuevos mitos (Sousa, 2011) como, por ejemplo, el mito sobre el guerrillero ampliamente tratado en la obra de Kapuscinski (2010) *Cristo con un fusil al hombro*, algo a lo que también contribuyó, según creemos nosotras, la fotografía del cadáver del Ché Guevara, otra muestra de que la muerte sigue siendo construida socialmente después de que el cuerpo físico haya dejado de vivir.

De esta manera, de nuevo, los conflictos bélicos acapararon la atención de la prensa debido, principalmente, a la Guerra de Vietnam. Sin embargo, en esta ocasión no pasaría como en la Guerra de Corea, ya que, dado que había menos (auto)censura, se pudo dar una imagen más cruel de esa guerra. La masificación de nuevos medios de comunicación también les hizo decantarse por el dramatismo y la espectacularidad de las informaciones para distinguirse de sus competidores. Esta forma de representar la guerra en los *mass media* está fuertemente condicionada por la aparición de la televisión, ya que, como señala Bourdieu (1996: 25, énfasis del autor): “El principio de selección consiste en la búsqueda de lo sensacional, de lo espectacular. La televisión incita a la dramatización, en un doble sentido: escenifica, en imágenes, un acontecimiento y exagera su importancia, su gravedad, así como su carácter dramático, trágico”. Así, es frecuente encontrar foto impacto sobre este conflicto armado. La imagen que se difundió al mundo de esta guerra contribuyó a crear una corriente de opinión contraria a la misma en Occidente (Sousa, 2011). Como explica Margarita Ledo Andino (1988: 9; en Sousa, 2011: 170-171):

“Su universo de representación (el de la foto impacto) abarca toda la iconografía de lo anormal, de la violencia capturada ‘en vivo’, los resultados de una catástrofe colectiva o individual. La foto impacto es, además, una de las rutinas en la política informativa de los *mass-media*, rutinas que tienen que ver no sólo con los criterios de noticiabilidad imperantes, sino con las mismas fuentes que controlan la oferta

de noticias –instituciones, agencias transnacionales...-, con la mecánica productiva de los propios Medios y obviamente, con la práctica profesional.

El uso de la foto impacto cada vez más apresurado y enfático, va tomando cuerpo en conjunto con otros elementos que caracterizan el fenómeno comunicación-información en la actualidad. En su aspecto funcional, la foto impacto podría asemejar con la eficacia del terror informativo- hasta con efectos de psicosociales de parálisis o de huida-; con tendencias inequívocas en pro de una gendarmerización de la sociedad; con modelos culturales que pretenden un receptor pasivo que se nutra, cíclicamente, con el maniqueísmo necrófilo de las tensiones que determinan el binomio culpa-purificación”.

A partir de este momento, los militares se van a dar cuenta del poder de los fotoperiodistas para representar la guerra y crear ideología y van a controlar más sus acciones. Esto condujo a que la guerra, a partir de este momento, se redujera a algunas imágenes impactantes y a que la prensa dejara de seguir los procesos globales de los conflictos bélicos.

Entre esta década y la de 1980, ocurre un proceso singular: empiezan a ganar protagonismo las imágenes de rostros y cuerpos bellos en prensa, pero las imágenes fotoperiodísticas mejor valoradas son aquellas que muestran la violencia, la muerte y el hambre. Sólo es necesario echar un vistazo al premio de fotoperiodismo *Every World Press Photo Winner*<sup>9</sup> desde 1955 a 2011 para comprobar que en él impera una estética del horror. Asimismo, en 1977, una exposición dedicada a la última década del fotoperiodismo estaba compuesta casi exclusivamente por imágenes violentas. De este modo, paulatinamente, se amplía el universo de lo mostrable. Con la Guerra de Vietnam también queda patente que el fotoperiodista, sobre todo cuando realiza fotografía de autor, imprime su mirada en la realidad. Así, las fotografías de este conflicto bélico muestran aquella realidad que el fotoperiodista quiere cambiar. En este sentido, apunta Sousa (2011: 189-190):

“Muchas de las fotos de Vietnam obligaron al observador atento a preguntarse sobre si imágenes como éstas simbolizaban el conflicto porque resumían y

---

<sup>9</sup> Se pueden consultar todas las fotografías premiadas en <http://www.buzzfeed.com/mjs538/every-world-press-photo-winner-from-1955-2011>. Accedido el 22 de octubre de 2013.

condensaban una característica representativa, hasta emblemática, del acontecimiento y su cobertura, o adquirieron su importancia simbólica debido a la representación de una faceta de la guerra que era única y sensacional (...) La canalización de la violencia, del impacto, que en la fotografía remite únicamente hacia el campo fotográfico, puede ayudar a formar observadores pasivos, independientemente del efecto profundo visceral que en un instante pasajero una foto impacto pueda tener”.

Los dramas humanos se suceden al ritmo de las noticias, pues éstas tienen tanto el poder de visibilizarlos como de desgastar ese acontecimiento (Picas Contreras, 2003). En este sentido, Benthall (1993; en Picas Contreras, 2003) afirma que los desastres son construidos por los medios de comunicación, ya que sin éstos no serían conocidos y, por lo tanto, no existirían. Este hecho incluso puede condicionar la ayuda humanitaria de las ONG, ya que éstas tratarán de adecuar sus actuaciones para que tengan presencia pública en los medios. Así, Kouchner (1991; en Picas Contreras, 2003: 73), fundador de Médecins du Monde y Médecins Sans Frontières, afirma “sin imagen no hay indignación: la desgracia se abate sobre los desgraciados”. No obstante, también estamos de acuerdo con Sontag (2006) que postula que las imágenes de la Guerra de Corea fueron diferentes a las de Vietnam porque la corriente de opinión pública en contra de ésta última era mucho mayor, algo que también condicionó el comportamiento de los medios de comunicación.

Sin embargo, años después, con la masacre de Ruanda entre los hutus y los tutsis se produciría un fenómeno cuanto menos curioso: las agencias de fotoperiodismo *Sygma* y *Sipa* envían a los fotoperiodistas Patrick Robert y Luc Delahaye a cubrir este conflicto. El 10 de abril de 1994 comienzan a llegar estas imágenes a París, pero no despiertan ninguna reacción. Robert vuelve a Francia sin que su agencia consiga vender ni una sola fotografía. En opinión de Sousa (2011), el desinterés por este conflicto bélico es una muestra de la banalización de la violencia. Siguiendo a Sontag (2003: 51):

“Aunque las noticias sobre la guerra sean propagadas en la actualidad por todo el mundo, ello no implica que la capacidad para reflexionar acerca del sufrimiento de gente distante sea sensiblemente mayor. En la vida moderna- la vida en la cual lo superfluo reclama nuestra atención- parece normal apartarse de las imágenes que simplemente nos provocan malestar”.

De lo que no hay duda es de que a partir de Vietnam, la imagen de los conflictos ya no volvió a ser la misma, puesto que ahora éstos se empezarían a representar en términos de violencia sensacional. Este hecho le lleva a Sousa (2011) al concepto de fotonecrofilia, es decir, se prioriza el charco de sangre frente a la información sobre las causas verdaderas del conflicto. Esta tendencia se complementa con otra en la que la *beautiful people* acapara todo el protagonismo. Asimismo el fotoperiodismo de carácter social de denuncia de los problemas que ocurren en el propio país va perdiendo protagonismo. En este sentido, creemos que la evidencia de la muerte y la sangre registrada ante las cámaras fotográficas, al margen de que también pueda servir o no a movilizar conciencias, pone al ser humano frente a su fragilidad y finitud. Como señala Joaquim Sala-Sanahuja (1994: 22; en Arbeláez, 2002: 161):

“La fotografía recoge una interpretación del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad. De ello se infiere que la muerte o lo que es lo mismo: la evidencia del esto-ha-sido, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica (...) En lo concerniente a la imagen fotográfica, cabría considerar (...) que la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con el paso del tiempo... En la fotografía del referente desaparecido se conserva eternamente lo que su presencia fugaz- esa fugacidad, con su evidencia, es lo que la fotografía contiene de patético- hecha de intensidades”.

Influido por la televisión, se empieza a emplear el color en el fotoperiodismo, algo que plantea cuestiones estéticas, pero, sobre todo, estético-morales. Porque ¿cómo se puede representar el horror de la guerra y la miseria en bonitos colores? No obstante, éste, paulatinamente, se fue introduciendo en la prensa. De este modo, por ejemplo, el *USA Today* salió al mercado con un diseño que pretendía imitar a la televisión. Asimismo, la presencia de infografías, que adquirirán una importancia vital en la Guerra del Golfo debido a la carencia de imágenes, también está condicionada por la televisión. Para Sousa (2011), el uso del color permitió realizar imágenes con un componente más icónico que aquellas que eran en blanco y negro. Asimismo, a través del color, la mirada del espectador puede ser dirigida a aquellos puntos que el fotógrafo quiere resaltar. Este postulado está en

consonancia con los intentos de que las fotografías sean una visión del propio fotoperiodista y con el hecho de creer que la imagen es un campo de polisemias.

Aunque en conflictos bélicos como la Guerra de las Malvinas ya se había intentado controlar a los fotoperiodistas, la Guerra del Golfo va a ser el máximo exponente a este respecto, ya que el ejército estadounidense había aprendido de su experiencia en la Guerra de Vietnam. De este modo, los fotoperiodistas fueron llevados en *pools* con otros periodistas y recorrían los itinerarios marcados por los militares. En este sentido, apunta Sousa (2011: 229):

“Un caso de falta de respeto por el fotoperiodismo fue la Guerra del Golfo de 1991 (...) De hecho, a pesar de la fascinación del público con las ‘bombas inteligentes’ y las tecnologías de punta, la cobertura de la Guerra del Golfo (...) consistió principalmente en materia banal, como lo que sucedió con los *briefings* militares, comentarios de ‘especialistas’, entrevistas a militares y políticos o ejercicios militares. Además de esas limitaciones, existieron otras: prohibición de acceso a las áreas de la actividad militar, censura militar y autorregulación llevada a cabo por los *news media*”.

De este modo, la imagen que se dio de este conflicto armado estaría más centrada en la alta tecnología que en las personas. Margarita Ledo (1993; en Sousa, 2011) considera que este hecho contribuye a crear la tecnología como un nuevo mito. Además, dicho mito tecnológico tenía altas probabilidades de hacer fortuna entre el público occidental, ya que la tecnología es vista, desde Occidente, como un símbolo de civilización y de progreso. De acuerdo con Wolfgang Sachs (1999: 14): “Si existe una única doctrina capaz de unir el sur y el norte, esta es la noción de que más tecnología es siempre mejor que menos. (...) La tecnología ha sido vista como poderosa pero neutral, integralmente al servicio del que la emplea”. Igualmente, debido a que Estados Unidos fue quien controló la información sobre la guerra que vio el público occidental, las imágenes también contribuyeron a consolidar el triunfo de sus militares como una verdad única y absoluta. En este sentido, resultan curiosas las protestas que suscitó la publicación de una fotografía en la que aparecía un soldado iraquí carbonizado en la cabina de un camión realizada por Ken Jarecke y que sólo se distribuyó en Europa durante la contienda bélica. Los lectores de *The Observer* protestaron por considerar que sobrepasaba los límites de lo admisible, haciendo

patente el carácter cultural de lo que, en cada momento, se puede mostrar. Esta imagen contribuía a disolver el mito de la guerra con su aureola de heroísmo. Se puede hablar de que la Guerra del Golfo es, por tanto, una guerra de ausencias: no se mostraron imágenes de las bajas aliadas no norteamericanas, ni de la vida civil en Arabia Saudí, ni de las tropas y las bajas civiles y militares iraquíes, ni de las bajas civiles de las naciones atacadas por Irak ni de las protestas contra la guerra en Occidente (Sousa, 2011). Así, podemos encontrar intentos por deshumanizar al enemigo y por minimizar el coste humano de la guerra, además de ofrecer un tratamiento maniqueísta entre buenos y malos con la intención de mover los afectos entre la ciudadanía occidental.

Actualmente, algunas cuestiones nuevas están surgiendo en cuanto al fotoperiodismo. Así, éste parece haber perdido cierto poder para configurar nuestra visión del mundo en detrimento de la televisión. Asimismo, aunque la manipulación fotográfica ha existido siempre, ahora parece que ésta es más fácil de realizar gracias a la fotografía digital y a los *software* de retoque fotográfico. Un ejemplo ilustrativo de este nuevo panorama que se está configurando para el fotoperiodismo lo encontramos en el tratamiento informativo que se le dio a una de las imágenes del 11 de marzo de 2004. La fotografía de Pablo Torres Guerrero sobre la matanza de Atocha dio la vuelta al mundo debido a que se trata de una imagen muy representativa de los acontecimientos que sucedieron en Madrid. Así, en España *El País* la publicó sin ningún retoque al igual que otros diarios como, por ejemplo, *Daily News* y *The Washington Post*. Sin embargo, *The Times* suprimió de la parte inferior izquierda la pierna amputada que aparece ensangrentada sustituyéndola por más gravilla. Esta práctica también la llevaron a cabo otros diarios como, por ejemplo, *Daily Telegraph* o *Gazet van Antwerpen*. Asimismo, *The Guardian* y *Toronto Star* decidieron desaturar los colores de la sangre para que no causara tanto impacto en el espectador. *Time* y *Der Spiegel* decidieron tapar esta parte de la imagen con el titular. El editor gráfico de *The Telegraph* Bob Bodman decidió defender la manipulación de la imagen de la siguiente manera: “Es una cuestión de sensibilidad. Al final del día nuestros lectores ya saben que ha habido una terrorífica explosión. Al limpiar la imagen no sentimos que cambiábamos el contexto” (en Diego Caballo, 2005: 66). Asimismo, Bodman señala que se toman este tipo de decisiones porque son buenas para los lectores del diario. No obstante, como señala David Viggers, editor jefe gráfico de Reuters, “se puede publicar o no la imagen, pero nunca distorsionarla” (en Diego Caballo, 2005: 67). Estamos de acuerdo con Sontag (2003: 31) cuando afirma:

“En la era de la guerra teledirigida contra los incontables enemigos del poder estadounidense, las políticas sobre lo que el público ha de ver y no ver todavía se están determinando. Los productores de noticiarios televisados y los directores gráficos de periódicos y revistas toman todos los días decisiones que fortalecen el vacilante consenso sobre los límites de lo que debe saber el público. A menudo sus decisiones adoptan la forma de juicios sobre ‘el buen gusto’: un criterio siempre represivo cuando lo invocan las instituciones (...) Y los noticiarios de televisión, con un público mucho más amplio y por ello con mayor grado de reacción a las presiones de los anunciantes, operan con restricciones aún más severas, vigiladas en buena medida por ellos mismos, sobre lo que es ‘apropiado’ transmitir. Esta insólita insistencia acerca del buen gusto en una cultura saturada de incentivos comerciales que reducen los criterios del gusto, acaso sea desconcertante. Pero tiene sentido si se entiende como la ocultación de un conjunto de preocupaciones y ansiedades sobre el orden y el ánimo públicos que no es posible nombrar, así como una indicación de la incapacidad, por lo demás, para formular o defender las convenciones tradicionales acerca de cómo llorar la muerte. Lo que puede mostrarse, lo que no debería mostrarse: pocos asuntos levantan tanto clamor público”.

De lo que no cabe ninguna duda es de que la carnalidad, la crudeza, la sangre, el desgarrar todavía son cuestiones que desestabilizan al espectador y le ponen frente a la finitud de su existencia. La imagen de estas cuestiones configura su idea del mundo y contribuyen también a crear una determinada manera de comportarse ante la muerte y el sufrimiento. Si en las pinturas religiosas de antaño el sufrimiento era representado como un sacrificio, ahora éste se ha vuelto algo intolerable, un accidente que se hace necesario evitar.



**Fotografía 3:** Pablo Torres Guerrero. Foto tomada de la matanza de Atocha sin manipular.

## CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, podemos decir que, en el fotoperiodismo de guerra actual, impera una estética del horror, llevada al extremo cuando, por ejemplo, se muestran las imágenes tomadas por los propios militares torturando a los enemigos (Russo, 2007), porque, como explica Sontag (2006: 16), “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder”. Es cosificar aquello que hemos fotografiado. Pero, a la vez, el sujeto se hace visible si es fotografiado.

Desde los inicios de la fotografía, la imagen de la guerra ha sido fuertemente (auto)censurada. Al principio, el conflicto armado parecía una excursión de caballeros y estaba revestido de un aura de epopeya y de heroísmo. Pero, a medida que fueron pasando los años y gracias también a las innovaciones tecnológicas que permitieron mejorar la técnica para captar fotografías, se fue ampliando el universo de lo mostrable. De este modo, llegada la década de 1980, con la gran competencia que había entre los medios de comunicación y, por tanto, con la necesidad de diferenciarse unos de otros y debido a la influencia de la televisión, los medios impresos tuvieron que ser cada vez más visuales e impactantes. Esto condujo también a dramatizar las guerras que aparecían en los medios de comunicación, dando prioridad a la presencia de la sangre. El cuerpo que llama la atención de las cámaras es un cuerpo desgarrado, que a veces ni siquiera se distingue de las ruinas de

los edificios que se han desmoronado a su alrededor. Por tanto, resultan curiosas las formas en las que se digieren estas fotografías. Se pretende que, a pesar de hablar de la destrucción, sean imágenes “bonitas”. Se venden libros y se realizan exposiciones con ellas. A veces se utilizan como publicidad incluso. El dolor y la muerte han entrado a formar parte de la lógica del mercado capitalista. No queremos hablar de la banalización de la violencia, como ya han hecho otros autores, pero sí nos preguntamos por la reacción, si es que produce alguna, sobre el público occidental que las deglute. Consideramos que no se trata de que provoquen terror ni repugnancia. No tiene nada que ver con una reacción visceral sino que deben conducirnos a reflexionar que nuestro bienestar está sustentado en el sufrimiento de los demás. Debemos tener una postura crítica ante ellas.

Porque otra de las cuestiones que se plantean es ¿quién consume esas fotografías? Y ¿quiénes son los sujetos que en ellas aparecen representados? El conocimiento produce poder. En muchas ocasiones todavía descubrimos la mirada colonizadora del europeo del siglo XIX sobre las imágenes que se realizan de los otros culturalmente diferentes. Sobre todo cuando los conflictos bélicos abandonaron Occidente tras la II Guerra Mundial y se desplazaron a los países menos favorecidos. Porque ¿de qué otra manera podemos entender que se apele al buen gusto para retocar la fotografía de Pablo Torres Guerrero sobre el atentado de Atocha en Madrid el 11 de marzo de 2004 y, sin embargo, constantemente podamos ver los muertos de guerras que ocurren a miles de kilómetros de Europa? Quizá estas prácticas aún no estén tan alejadas de las exposiciones fotográficas que pretendían hacer un inventario de las razas del ser humano. Precisamente, la Guerras Balcánicas produjeron tanto impacto en la prensa de Occidente porque se suponía que esas cosas ya no pasaban “aquí”. De este modo, los conflictos cubiertos con mayor crudeza son los que ocurren a miles de kilómetros del burgués medio occidental. Todo esto contribuye a crear un cuerpo colonizado.

Además, las fotografías de guerra también configuran una imagen muy específica sobre nuestro propio cuerpo. Nos ponen frente a nuestra propia fragilidad y finitud y crean una muerte socialmente construida. Como indica Uzal (2012: 4), “si el cuerpo opera como símbolo de la sociedad el cadáver opera como símbolo de su destrucción. Justamente, una de las definiciones posibles de putrefacción parte de la pérdida definitiva de las fronteras corporales y de los procesos anatómico-fisiológicos que las mantienen, como por ejemplo el sistema inmunológico”. La fotografía de guerra registra la pérdida de los límites de ese

cuerpo. Resulta inquietante que estas imágenes convivan con otras donde estrellas de cine hermosísimas, hombres y mujeres, muestran sus blancas dentaduras sugiriéndonos que nuestros cuerpos han de ser como los suyos. ¿Cómo digerir la destrucción de nuestro cuerpo cuando todo apunta a que el cuerpo *es* lo único que somos?

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso Erasquin, Manuel (2010) *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid, Editorial Síntesis.

Bourdieu, Pierre (1996) *Sobre la televisión*. Barcelona, Editorial Anagrama.

Caballo, Diego (2005) “Imágenes para engañar a la historia”, *Cuadernos de periodistas*, nº5, pp. 55-68.

Castro Flórez, Fernando y Císcar, Consuelo (2008) *El retrato y el cuerpo. La fotografía en la colección del IVAM*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern.

Foucault, Michel [1966] (1968) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina, Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel [1970] (1999) *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets Editores.

Gidley, Ruth (2007) “Eliminando los obstáculos: ¿Qué se interpone en las noticias humanitarias?”. En Arcas, Irene (ed.) *Medios de comunicación y organizaciones humanitarias en la respuesta a las crisis*. Madrid, IECAH, pp. 39-47.

Giró, Xavier (2010) “Errores, aciertos y retos del periodismo en los conflictos armados”, en García Avilés, José A., González Mesa, Isabel y Montserrat Jurado (eds.) *Información y resolución de conflictos*. Elche, Universidad Miguel Hernández, pp. 15-27.

Kapuscinski, Ryszard (2010) *Cristo con un fusil al hombro*. Barcelona, Anagrama.

Latouche, Serge (2007) *La otra África. Autogestión y apaño frente al mercado global*. Barcelona, Oozebap.

Pedraza, Zandra (2010) “Alegorías del cuerpo: discurso, representación y experiencia”, en Muñiz, Elsa (coord.) *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, México, Anthropos/UAM-Azcapotzalco, pp. 51-69.

Picas Contreras, Joan (2003) “Las ONG y la cultura de la solidaridad: la *ética mínima* de la acción humanitaria”. *Papers. Revista de Sociología*, nº 71, pp. 65-76.

Pultz, John (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, Akal Ediciones.

Sachs, Wolfgang (1999) *Planet Dialectics - Explorations in Environment & Development*. Londres, Zed Books.

Sontag, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara.

Sontag, Susan [1975] (2006) *Sobre la fotografía*. Madrid, Santillana Ediciones Generales.

Sousa, Jorge Pedro (2011) *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla/Zamora, Comunicación Social, Ediciones y publicaciones.

Van Dijk, Teun A. (1997) *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

## WEBGRAGÍA

“Africa image harming aid effort, says charity Oxfam” disponible en <http://www.bbc.co.uk/news/uk-20842827>. Accedido el 17 de octubre de 2013.

Arbeláez, Edith (2002) “La fotografía y el cuerpo” disponible en [http://www.bdigital.unal.edu.co/5700/1/42994119.2002\\_1.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/5700/1/42994119.2002_1.pdf). Accedido el 17 de octubre de 2013.

Fotografías de Every World Press Photo Winner from 1955-2011 disponible en <http://www.buzzfeed.com/mjs538/every-world-press-photo-winner-from-1955-2011>.

Accedido el 17 de octubre de 2013.

Marzal, Javier (2011) “Aproximaciones metodológicas en el estudio de la fotografía”. Disponible en [http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/45\\_esp.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/45_esp.pdf). Accedido el 17 de octubre de 2013.

Matoso, Elina (2012) *Primer encuentro latinoamericano de investigadores sobre cuerpos y corporalidades en las culturas*. Rosario (Argentina), 1-3 agosto de 2012. Universidad Nacional de Rosario. En <http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/Matoso-Elina-GT1.pdf>. Accedido el 17 de octubre de 2013.

Mohanty, Chandra T. (2008) “Bajo los ojos de Occidente. Academia Feminista y discurso colonial” disponible en [http://portais.ufg.br/uploads/16/original\\_chandra\\_t\\_\\_mohanty\\_\\_bajo\\_los\\_ojos\\_de\\_occidente.pdf](http://portais.ufg.br/uploads/16/original_chandra_t__mohanty__bajo_los_ojos_de_occidente.pdf). Accedido el 22 de octubre de 2013.

Russo, Pablo M. (2007) Fotografía y violencia. La imagen de los dominadores disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/449/373>. Accedido el 17 de octubre de 2013.

Uzal, Luciano G (2012) *Primer encuentro latinoamericano de investigadores sobre cuerpos y corporalidades en las culturas*. Rosario (Argentina), 1-3 agosto de 2012. Universidad Nacional de Rosario.

En [http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/GT12\\_UzalLuciano.pdf](http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/GT12_UzalLuciano.pdf). Accedido el 17 de octubre de 2013.

Recepción: 28 de octubre de 2013

Aceptación: 17 de diciembre de 2013