

Treball de fi de grau

Títol

Autor/a

Tutor/a

Departament

Grau

Tipus de TFG

Data

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autor/a:

Tutor/a:

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

Compromís d'obra original*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Les fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i el signa:

***Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar en mà al tutor abans la presentació oral**

Índice

1. Introducción.....	2
2. Marco teórico	3
2.1 Aspectos conceptuales	3
2.2 Aspectos técnicos	13
3. Metodología.....	17
3.1 Finalidad y objeto de estudio	17
3.2 Método de análisis	18
4. Análisis	21
4.1 Guerra civil española	21
4.1.1 Imágenes.....	23
4.1.2 Conclusiones	37
4.2 Segunda Guerra Mundial.....	38
4.2.1 Imágenes.....	41
4.2.2 Conclusiones	55
4.3 Guerra de Vietnam	56
4.3.1 Imágenes.....	58
4.3.2 Conclusiones	70
5. Situación actual.....	73
6. Conclusiones finales.....	78
7. Bibliografía	80
8. Webgrafía	82

1. Introducción

Este trabajo, *Fotoperiodismo de guerra de la guerra civil española a la guerra del Vietnam*, nace de la intención de profundizar más en el fotoperiodismo de guerra, una de las subtipologías más importantes de esta materia.

El objetivo principal es observar la evolución entre el fotoperiodismo que se practicó desde la guerra civil española a la guerra del Vietnam. Es decir, entre los tres conflictos que se produjeron durante este período: guerra civil española, Segunda Guerra Mundial y guerra del Vietnam. Los objetivos secundarios, pero también importantes, son conocer la técnica y el estilo que se produjo en estos conflictos, ampliar conocimientos sobre las tres guerras analizadas, comprender a los fotoperiodistas de las tres guerras, entender el contexto en el que se tomaron las fotografías, saber cómo nació el fotoperiodismo y, concretamente, el de guerra, y cómo era el fotoperiodismo de guerra antes de la guerra civil y compararlo con el fotoperiodismo en la época actual.

Para ello se analizarán, utilizando una metodología que se explicará en el punto 3 del trabajo, cinco fotografías de cada uno de los conflictos. Para conocer la situación actual del fotoperiodismo, se hará una búsqueda de bibliografía sobre el tema.

Se ha decidido abarcar estas tres guerras porque la guerra civil española se considera la primera guerra cubierta fotográficamente por fotoperiodistas y, la guerra del Vietnam, la primera guerra en la que irrumpe otro medio de comunicación, la televisión.

2. Marco teórico

Antes de empezar a analizar cuáles han sido los cambios que se han producido en el fotoperiodismo de guerra durante el período desde la guerra civil española hasta la guerra del Vietnam, tenemos que definir aspectos teórico-conceptuales y técnicos. como qué es fotoperiodismo, cuando nace y, en concreto, cuando lo hace el fotoperiodismo de guerra, el nacimiento del fotoperiodismo en Alemania y una reflexión sobre por qué la guerra es un tema tan destacado en la historia del fotoperiodismo.

2.1 Aspectos conceptuales

Qué es el fotoperiodismo

Según Pepe Baeza “el término fotoperiodismo designa indistintamente una función profesional desarrollada en la prensa y un tipo de imagen canalizada por ésta. De acuerdo con el criterio funcional de clasificación de las imágenes a partir de la finalidad de su uso y del circuito en que se inscriben, el fotoperiodismo representa el tipo de imagen mediática más reconocida y asentada” (Baeza, 2003: 36), es decir, fotoperiodismo es una profesión y un tipo de imagen elegida por el objetivo que pretenda ésta. Para este autor, la imagen fotoperiodística es “la que se vincula a valores de información, actualidad y noticia” y también “la que recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política, económico y demás, asimilables por las clasificaciones habituales de la prensa a través de sus secciones”. (Baeza, 2003: 36)

Jorge Pedro Sousa aborda la definición desde dos sentidos ya que el fotoperiodismo es algo cada vez más difícil de precisar al haberse mezclado con la publicidad. Separa las fotografías que contextualizan de las imágenes que complementan. El primer sentido de fotoperiodismo para Sousa es el fotoperiodismo *lato sensu*, en sentido amplio, “fotoperiodismo es la realización de fotografías informativas, interpretativas, documentales o ‘ilustrativas’ para la prensa u otros proyectos editoriales relacionados con la producción de información de actualidad.” (Sousa, 2003: 17) Esta definición incluiría también el fotodocumentalismo, cosa que el segundo sentido de

fotoperiodismo no comprende. El segundo sentido, fotoperiodismo *stricto sensu*, en sentido estricto, es la “actividad que puede apuntar hacia la información, hacia la contextualización, ofrecer conocimiento, formar, esclarecer o marcar puntos de vista (opinar) a través de la fotografía de acontecimientos y de la cobertura de asuntos de interés periodístico.” (Sousa, 2003: 17) Una definición más apropiada para este trabajo.

Otros autores como Manuel Alonso Erasquin recogen definiciones de fotoperiodismo como esta de Nixon:

“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 fotomecánica) y que produce un mensaje visual que es interpretado por el receptor según su competencia icónica y su conocimiento del contexto.” (Alonso Erasquin, 1995: 8)

Para Alonso Erasquin este sentido de fotoperiodismo como técnica comunicativa que media entre un observador directo de acontecimientos novedoso y de actualidad y un receptor que “acepta observar esa realidad indirectamente, a través de la mediación que sobre ella ha ejercido el sujeto emisor y de medio de comunicación” se denomina “información fotográfica de actualidad.” No obstante, este autor también contempla otro tipo que designa como “fotografía de uso informativo” y que se refiere a las fotografías que se incluyen en las informaciones periodísticas y que tienen procedencias heterogéneas y no están ligadas a la actualidad.

Erich Salomon, reportero fotográfico al que luego nos referiremos, en 1931 enuncia cuáles deberían ser las cualidades del fotoperiodista:

“La actividad de un fotógrafo de prensa que quiera ser más que un simple artesano es una lucha continua por la imagen a captar. Así como el cazador está obsesionado por su pasión de cazar, también el fotógrafo está obcecado por esa fotografía única que quiere obtener. [...] Es preciso luchar contra [...] la administración, los empleados, la policía, los guardas, contra la luz deficiente y las grandes dificultades que surgen a la hora de hacer fotos de gente que no para de moverse. [...] Después es preciso luchar contra el tiempo, pues cada periódico tiene su *deadline* a la cual es preciso anticiparse. Antes que nada, un reportero fotográfico ha de tener una paciencia infinita, y nunca perder los nervios; debe estar al

corriente de los acontecimientos y saber el momento y la hora en la que se producirán. Si fuera necesario, debemos servirnos de toda clase de astucias, aunque no siempre salgan bien.” (Sousa, 2003: 90)

Sin embargo, antes de que existiese el fotoperiodismo los fotógrafos eran pintores, lo que provocó que las referencias de los primeros fotógrafos de prensa fuesen las pinturas como apunta Hicks (1952). En la prensa, los medios de impresión y difusión de las imágenes eran el grabado en relieve y el grabado en bajo relieve y la litografía hasta la publicación de la primera fotografía, las barracas de Shantytown en el periódico *New York Daily Graphic* el 4 de marzo de 1880. Esto pudo ser así gracias al *halftone*, un nuevo procedimiento que reproducía una fotografía a través de una pantalla tramada que divide la imagen en puntos. “El Daily Graphic, de Nueva York, venía publicando grabados de línea por el procedimiento del fotograbado desde 1873. Durante los años siguientes este diario realiza importantes inversiones en la investigación de procedimientos fotomecánicos de reproducción de la imagen. Su mayor éxito llegaría en 1880, cuando los editores se deciden a publicar la primera fotografía por el procedimiento de los medios tonos. Una escena de las chabolas de un barrio de Nueva York llamado Shantytown iba a pasar a la historia como la primera fotografía publicada por la prensa.” (Caballo Ardilla, 2003: 33)

No obstante, los periódicos tradicionales tardaron en publicar fotografías, al contrario que los semanarios y las revistas ilustradas que disponen de más tiempo de producción, como *Illustrierte Zeitung*, *The Photographic News* o *L'Illustration* que lo hacen desde 1885, hasta que el 21 de enero de 1897 el New York Tribune publica el primer retrato impreso con el procedimiento de los medios tonos en la rotativa de un periódico diario. Según Gisèle Freund las razones por las que esto sucede son de tipo económico, "pues al no tener los periódicos diarios maquinaria apropiada para realizar los “clichés” fotográficos, sus dueños y editores dudan en invertir las grandes sumas necesarias para su transformación". (Caballo Ardilla, 2003: 31) Por otro lado, Newhall considera que las razones son de origen formal o de estilo y señala que la tardía incorporación de la fotografía en la prensa diaria es un problema de costumbre del lector que no acepta el nuevo procedimiento. En opinión de Eduardo Rodríguez

Merchán y Rafael Gómez Alonso, en *Fotoperiodismo y edición, historia y límites jurídicos*, los motivos de esta polémica son los que apunta Freund ya que la competencia "obligó a los diarios a luchar por ganar lectores, sus propietarios optaron por reformar sus talleres para adoptar el nuevo procedimiento de fotograbado con trama o *cliché*". (Caballo Ardilla, 2003: 31)

Baynes (1971) "sugiere que la aparición del primer tabloide fotográfico, en 1904, marca un cambio conceptual: las fotografías habrían dejado de ser mostradas como ilustraciones de texto para ser definidas como otra categoría de contenido tan importante como el componente textual." (Sousa, 2003: 25) El primero fue el *Daily Mirror*, en Inglaterra, a partir de ese momento "se incorporan a las rutinas productivas el elemento fotográfico, esto cambió la cultura y el público demandaba el uso de fotos en la prensa" (Sousa, 2003: 78). La competición que se creó con estos cambios en la prensa hizo que se buscara una "scoop" o exclusiva fotoperiodística y provocó el desarrollo de la investigación técnica de la fotografía hacia cámaras más pequeñas y fáciles de manejar, lentes más luminosas y películas más sensibles y con mayor definición.

El origen de la prensa ilustrada, según apuntan autores como Rodríguez Merchán y Gómez Alonso, se debe a la confluencia de diversos factores. "El apoyo iconográfico de la prensa decimonónica supuso la evolución de la comunicación visual en varios sentidos: configuración de un estilo y, por tanto, de una estética determinada, apoyo a la información escrita y, por tanto, reclamo de la imagen para leer el texto escrito, documentación visual propiamente dicha que configura una alfabetización icónica y aumento del conocimiento de lo escrito." (Caballo Ardilla, 2003: 22) Dentro de la iconografía que aparece en la prensa intervienen una serie de factores externos que condicionan tanto los procesos de emisión y edición como los de recepción:

- Factores temporales: fijados por determinadas épocas que marcan los acontecimientos ocurridos. Unas noticias tendrán más relevancia que otras según su importancia en el momento determinado. Pero también determinados hábitos influyen en los factores temporales generando modas específicas en el tratado de las imágenes, ya sea en su composición estructural como en su composición tecnológica.

- Factores propagandísticos: regidos por personas concretas (factores individuales), es decir, directores, editores y jefes de sección de un determinado periódico, o incluso regido por un grupo de personas que configuran una línea editorial, política o cultural específica (factores colectivos).
- Factores socioculturales: marcados por la sociedad de la época, su función primordial es atender a los hábitos, consumos y costumbres de la vida cotidiana.
- Factores estéticos: determinados por modas establecidas en la configuración de técnicas utilizadas para crear variados estilos acorde con la vigencia o demanda estética de la época. Estos factores no sólo acontecían y se establecían en sectores nacionales sino que incluso traspasaban las fronteras internacionales, e incluso incidían en sectores provinciales y locales.
- Factores de acontecimiento: ofrecen informaciones consignadas que aportan datos para reconstruir mentalmente los hechos tal y como se conocen que ocurrieron intentando reflejar la mayor fiabilidad posible o haciendo todo lo contrario.
- Factores de alusión o comentario a la imagen: en el texto escrito que acompaña a la imagen o que la evoca, el aspecto que tiene la información es el de complementar, ilustrar, interpretar y valorar (ya sea en el plano del contenido o en el de la expresión) los hechos ocurridos y transmitidos. (Caballo Ardilla, 2003: 23)

Esta introducción de la foto en la prensa es un hecho importante en la sociedad ya que Freud señala que "cambia la visión de las masas". Hasta esa época, el hombre común sólo podía visualizar lo que pasaba cerca de él. Sin embargo, con la fotografía, "se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los *mass media* visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, las finanzas, los gobiernos." (Freund, 1976: 96)

Nacimiento del fotoperiodismo moderno en Alemania

Alemania fue donde trabajaron los primeros fotógrafos a los que podemos denominar fotoperiodistas o reporteros fotográficos porque fueron los primeros que dieron prestigio al oficio. El trabajo de éstos consistía en hacer fotos aisladas para ilustrar una historia. Los fotógrafos que trabajan para esa prensa ya no tienen nada en común con los de la generación precedente. "Son unos *gentlemen* que por su educación, su manera de vestirse y de comportarse, no se distinguen de aquellos a quienes deben fotografiar. [...] El fotógrafo no pertenece ya a clase de empleados subalternos, sino que él mismo procede de la sociedad burguesa o de la aristocracia que ha visto menguar su fortuna o su posición política, pero que conserva su estatuto social." (Freund, 1976: 102)

Después de la monarquía del Kaiser con la República de Weimar, que sólo dura 15 años, el espíritu liberal se arraiga en Alemania "permite un florecimiento extraordinario de las artes y las letras. En los años veinte, toda una pléyade de grandes escritores se impone en Alemania." (Freund, 1976: 101) Es la época de Franz Kafka, de los músicos Alban Berg y Paul Hindemith, el psicoanálisis de Sigmund Freud, de los representantes del dadaísmo Paul Klee y Wassily Kandinsky y en la que Walter Gropius funda la Bauhaus en 1919 y Albert Einstein gana el premio nobel en 1921. En este clima intelectual aparecen revistas ilustradas en todas las grandes ciudades alemanas. Las dos más importantes son el *Berliner Illustrierte* y el *Müncher Illustrierte Presse*, "que tiran cada una en el momento de su mayor éxito casi dos millones de ejemplares, [...]. Se inicia a edad de oro del periodismo fotográfico y de su fórmula moderna. De sus páginas desaparecen cada vez más los dibujos para dejar sitio a las fotografías que reflejan la actualidad." (Freund, 1976: 102)

De la misma forma que los estudiosos de la Historia de la Fotografía sitúan el auge del fotoperiodismo moderno en la República de Weimar, reconocen a Erich Salomon como pionero de ese periodismo y de la fotografía cándida, un modo de fotografía tomada sin que el fotografiado se diese cuenta. "Tales imágenes serán vivas porque carecerán de pose, [...] la foto desapercibida, sacada a lo vivo. De ese modo comienza el fotoperiodismo moderno. Ya no será la nitidez de la imagen la que marque su valor,

sino su tema y la emoción que suscite.”(Freund, 1976: 103) Salomon será seguido por Alfred Eisenstaedt y esta nueva forma de trabajar se expandirá a otros países, "más por imposición del estilo entre los editores que por imitación de sus iniciativas personales". (Alonso Erasquin, 1995: 47)

La nueva mentalidad democrática y las nuevas formas de hacer acabarán en Alemania cuando llega Hitler al poder y todos los sospechosos de no admitir las ideas del Tercer Reich pierden sus trabajos. Esto provoca que los principales reporteros fotográficos se ven sustituidos y tienen que huir del país. No obstante, éstos se exilian en Inglaterra o Estados Unidos y terminan de exportar el estilo del fotoperiodismo moderno que había creado al convertirse en editores o fotógrafos de nuevas revistas ilustradas como *Vu*, *Regards*, *Picture Post* y *Life*, entre otras. Ésta última, aunque no fue la primera revista norteamericana ni mundial compuesta totalmente de fotos, será la encargada de asentar el nuevo estilo del fotoperiodismo moderno, relatar historias a base, fundamentalmente, de fotografías. Esta demanda fotográfica por parte de las revistas provoca que se constituyan las agencias fotográficas como *Dephot*, para saciar las necesidades de las revistas.

Es durante estos mismos años, los años veinte, en los que nacen los fotorreporteros “modernos” según el mismo autor, como Erich Salomon y Felix H. Man, seudónimo de Hans Baumann, (1893-1985) como máximo exponente. Ya podemos hablar con propiedad de fotoperiodismo, “ya no es sólo la imagen aislada la que interesa, sino el texto y todo el “mosaico” fotográfico con que se intenta contar la “historia”, muchas veces interpretando el acontecimiento, asumiendo un punto de vista, esclareciendo o clarificando, explorando la connotación, aunque no fuese explícita. Las fotos en la prensa, como elementos de mediación visual, van a cambiar.”(Sousa, 2003: 83)

El clima creado por los intelectuales en Alemania y la creación de las nuevas revistas ilustradas son dos causas de este cambio pero además, los avances técnicos en esta época son importantes. “A partir de aquí, y con el uso del color, el fotoperiodismo de las grandes revistas gráficas se dispara, y comienza a querer competir, por temor, incluso con la televisión.”(Alonso Erasquin, 1995: 47)

El origen del fotoperiodismo de guerra

El origen del fotoperiodismo de guerra lo encontramos en la guerra de Crimea (1855) en la que el británico Roger Fenton, recibe un encargo de su editor Thomas Agnew, para que cubra esa guerra con la prohibición de fotografiar a cadáveres porque la expedición la financió el Estado para mostrar el lado positivo de la guerra, contrarrestar la impopularidad de ésta entre los británicos y no asustar a las familias de los soldados. “La fotografía estaba en sus albores y Fenton necesitó un carro cubierto, tirado por cuatro caballos, que utilizaba como cuarto oscuro y en el cual transportaba los productos químicos, sus cámaras y centenares de placas de vidrio. El procedimiento fotográfico utilizado era el del colodión húmedo, una emulsión que se resecaba con rapidez antes de exponer la placa a la luz, con unos tiempos de exposición que duraban entre veinte y treinta segundos. Como resultado, Fenton sólo podía fotografiar posados y paisajes. En sus imágenes no aparecen muertos, lo que habría ido contra el espíritu del reportaje buscado. Las fotografías de Roger Fenton se reprodujeron en forma de grabados en publicaciones como el *Illustrated London News*.” (Elvira, 2011: 11) Freund cuenta que le acompañaron cuatro asistentes y el gran carruaje tirado por tres caballos, que cita Elvira y que había pertenecido a un bodeguero, le servía como dormitorio y laboratorio a la vez. Fenton embarca gran cantidad de material, treinta y seis cajones más los arneses de los caballos y su pienso. “Tras llegar a destino, Fenton comprueba que tendrá muchas dificultades por culpa del calor. La atmósfera en su laboratorio ambulante es asfixiante. [...] Después de tres meses de labor encarnizada, vuelve a Londres con unas 360 placas. Dichas imágenes se limitan a dar una idea muy falsa de la guerra, pues sólo representan soldados bien instalados detrás de la línea de fuego.” (Freund, 1976: 96)

La siguiente guerra cubierta fotográficamente fue la guerra de secesión norteamericana (1861-1865). La técnica fotográfica seguía siendo la del colodión húmedo con todos los inconvenientes que esto comportaba, pero las fotografías se tomaron de manera masiva y sin censura, en contraposición a la guerra de Crimea quizá porque nadie financió a Mathew B. Brady, el principal fotógrafo de este conflicto y que tuvo que pedir préstamos e invertir todo su dinero. Brady se lanzó al proyecto con miles de daguerrotipos y con ayuda de unos veinte fotógrafos empleados por él

mismo de entre los cuales destaca Timothy O'Sullivan, que había sido ayudante del primero, y Alexander Gardner.

Las dos visiones que ofrecen los fotógrafos en las guerra de Crimea y la de secesión son muy distintas a causa de la censura. Mientras que las imágenes de Fenton, censuradas de antemano, muestran la guerra como si se tratará de una merienda campestre entre amigos, las de Brady y sus colaboradores dan por primera vez una idea muy concreta de su horror. “Las fotografías que obtienen de tierras quemadas, casas incendiadas, familias hundidas y abundancia de muertos responden a un afán de objetividad que confiere a esos documentos un valor excepcional, sobre todo si recordamos que la técnica rudimentaria de la daguerrotipia (los aparatos aún pesan kilos, la preparación de las placas y el período de pose son largos) no facilitaba su trabajo.” (Freund, 1976: 97)

Antes de la Primera Guerra Mundial la prensa norteamericana convierte a la guerra de Cuba (1898) en protagonista de los reporteros que publicaban sus clichés. “Los historiadores citan James Henry Hare, a John C. Hemment, y a James Burton como ejemplos paradigmáticos de fotógrafos bélicos que publicaron sus instantáneas sobre la guerra hispano-americana en diarios como el *Collier's*, el *Leslie's* o el *World*. También las fotografías de la guerra de los “Boers” y de la guerra rusa-japonesa (1904-1905) tuvieron un lugar destacado en la prensa de muchos países.” (Caballo Ardilla, 2003: 48)

La siguiente guerra fue la Primera Guerra Mundial y fue la que produjo por primera vez un flujo constante de fotografías en los suplementos ilustrados de los periódicos de EEUU, Reino Unido, Francia y Alemania, que ya contaban entre sus empleados con fotoperiodistas para cubrir eventos y conseguir *scoops*. Sin embargo, Sousa afirma que “aún no podemos hablar de reportaje fotográfico en el sentido actual del término: las fotografías eran publicadas sin tener en cuenta el resultado global, tenían todas el mismo tamaño, provocando la ausencia de ritmo de lectura y no daban pistas para una lectura jerarquizada de la información visual, y eran casi siempre planos generales.” (Sousa, 2000: 82) Además, este gran flujo no impidió que las fotografías estuviesen muy controladas por los países participantes, que intentaron utilizar a modo de

propaganda las fotografías y censurar las que no les interesaban. Esta censura y el hecho de que aún fuese necesario el uso del trípode para la mayoría de tomas hizo que no quedaran fotografías icónicas del conflicto y que “algunos historiadores opinan que las fotografías que se tomaron en él son anodinas y sin importancia en la historia del fotoperiodismo.” (Sousa, 2000: 82) Y es que en un contexto en que la fotografía estaba más desarrollada y habiendo conseguido el perfeccionamiento de los métodos de impresión de clichés fotográficos podría haber sido el campo de prueba del fotoperiodismo de guerra ya que todo estaba preparado para ello. Sin embargo, la fuerte censura militar provocadas por las fuertes normas de los países beligerantes lo impidieron, a diferencia de la guerra civil española.

Son varias las reflexiones que pueden hacerse sobre la utilización de la fotografía en la Primera Guerra Mundial, el libro Fotoperiodismo y edición antes citado expone las siguientes:

- El temor de la capacidad testimonial de la fotografía que manifestaron los militares de todos los países combatientes.
- La capacidad de la censura para manipular la supuesta “objetividad” del medio fotográfico, aprovechando precisamente su fuerte carácter testimonial y la credibilidad que le otorga al lector a las fotografías publicadas.
- Por ende, la capacidad propagandística de la fotografía, que consiguió –según analiza J.R. Esparza- lo que algunos autores han llamado la “democratización del sujeto”: sólo los protagonistas del esfuerzo bélico podían encontrarse en las fotos que publican los periódicos: “las imágenes no reflejaban los motines, ni las actividades de los grupos pacifistas, al igual que los muertos”.
- El poder de la fotografía para convertirse en testimonio histórico: después de 1917, los americanos inundan los periódicos europeos con excelentes documentos gráficos que relatan los acontecimientos de esta guerra día a día sin censura. Fotos de horrores, de muertos e inválidos que antes de 1915 habían sido prohibidas por la desmoralización que podrían ocasionar a los combatientes y a sus familiares.
- Estas fotos de acción no había sido tomadas por los soldados de la cámara enviados por los servicios militares de propaganda. Las mejores se encontraban

en archivos privados de combatientes anónimos, que habían llevado en sus mochilas, junto a su equipo militar, la pequeña y práctica *Kodak Vest Pocket*, que –no casualmente– había salido a la venta en el mercado americano con un atractivo eslogan publicitario”. (Caballo Ardilla, 2003: 49)

La importancia de la edición gráfica

Un factor que también contribuyó en el éxito de las revistas ilustradas y que no suelen calificar como tal los autores es la edición gráfica que nace junto al fotoperiodismo moderno en los años veinte, cuando se consolida la prensa gráfica. Entendida como “el conjunto de estrategias de planificación, control de producción y uso de las imágenes en la prensa; este último apartado comprende la selección, seriación y dimensionado de las imágenes para su puesta en página suele considerarse, de modo más restringido, como el específico del editor gráfico” (Baeza, 2001 : 75), quién selecciona a fotógrafos para cada encargo y supervisa el trabajo para configurar el modelo visual global de la publicación.

Para Baeza, la edición gráfica se convierte en una de las señas de identidad de esa cultura visual periodística que se origina en la Alemania de entreguerras y que luego se propaga por Francia, Inglaterra y EEUU. “Multitud de proyectos surgidos entonces irradian su luz y su influencia hacia el presente, aunque su momento de mayor esplendor se sitúa hasta la aparición de la televisión, el gran factor de crisis de la prensa gráfica y por tanto también de la función periodística de editar contenidos visuales.” (Baeza, 2001: 76)

2.2 Aspectos técnicos

Sin embargo, nada sería posible sin el avance de la técnica fotográfica tanto en la evolución de los estudios sobre química como en la creación de nuevas máquinas fotográficas. Para hacernos una idea, “la creación de emulsiones que permiten disparos de $\frac{1}{4}$ de segundo, por parte de Charles Bennet en 1878”(Alonso Erasquin, 1995 : 44), esto y el lanzamiento de la primera Kodak de pequeño formato, 82x9x165 cm, por parte de George Eastman, diez años más tarde, es lo que comienza a derribar

las barreras físicas de la captación fotográfica y permite que los fotógrafos se recreen en mostrar aspectos sorprendentes del mundo cotidiano.

Entre 1900 y 1913, antes de la guerra civil -el período donde se sitúa el análisis- se presentan en el mercado diversos modelos, Linhof, Kodak, Pocket, Voigtlander, Mentor, y se mejora la luminosidad de los objetivos y la sensibilidad y capacidad de respuesta de las emulsiones a las gamas cromáticas. En 1923 aparecen las primeras Leica, que se mejorarán en versiones inmediatas), en 1925 la Ermanox, de pequeño formato y gran luminosidad, consigue fotografías sin flash en interiores. El invento del flash de lámpara en 1925 de Paul Vierköter y ese mismo flash perfeccionado en 1929 por Ostermeier hicieron que los fotoperiodistas dejaran de usar el poco práctico flash de magnesio. En 1930, Leica, lanza un modelo con objetivos intercambiables, por primera vez, y que utiliza una película de 36 exposiciones. Sin embargo, Life aún en 1936 insiste en que los fotoperiodistas no usen Leicas sino cámaras de gran formato, cosa que no impidió que Leica ganase terreno en el mercado. Estas cámaras permiten que el fotoperiodista gane en movilidad, pueda explorar distintos puntos de vista, pase mejor desapercibido, que no necesite flash y pueda intercambiar objetivos para que el reportero fotográfico no dependa de la distancia a la que se tenga que situar.

La Ermanox era pequeña y ligera y tenía un objetivo de mucha luminosidad para su época, el Ernstar de F2, pero para conseguir fotos en el interior había que recurrir a las placas de vidrio, que eran más sensibles que las películas existentes, y esto creaba la necesidad de utilizar trípode, y revelarlas en baños especiales. Además de tener que calcular casi al centímetro la distancia focal.

Los inmediatos avances en el hallazgo de emulsiones cada vez más sensibles, los dispositivos réflex y los objetivos intercambiables, en la siguiente década, colocarán la fotografía informativa en una situación de pleno desarrollo. A partir de 1935, otra innovación popularizada: el color. Y un nuevo reto aún no resuelto, en el territorio que nos interesa: el logro de una verdadera integración del color en la información gráfica. Sousa señala cinco factores que determinaron el desarrollo del fotoperiodismo moderno en Alemania en los años veinte:

- La aparición de nuevos flashes y comercialización de cámaras más manejables como la Ermanox que utilizaba placas de 4,5 x 6 cm y la Leica de 35 mm equiparadas con lentos más luminosas y películas más sensibles, lo que permitió “transportar al observador a la propia escena”.
- El nacimiento de una generación de fotorreporteros bien formados, activos y, en algunos casos, con un nivel social elevado, lo que les abría muchas puertas.
- Actitud experimental y de colaboración intensa entre fotoperiodistas, editores y propietarios de las revistas ilustradas, promoviendo la aparición y difusión de la *candid photography* (la fotografía sin pose y sin protocolo) y del fotoensayo; las revistas ofrecían un buen producto a un precio módico.
- Inspiración en el interés humano; florece la idea de que el público no le interesan solamente las actividad y los acontecimientos en que están envueltas las figuras públicas, sino también los temas que representan su propia vida; las revistas alemanas comienzan, así, a integrar reportajes de la vida cotidiana con los que se identificaba una gran parte del público, que se encontraba ansioso de imágenes.
- Ambiente cultural y soporte económico.” (Sousa, 2003: 84)

La guerra como el gran tema

Y es que, como afirma Ignacio Martínez de Pisón en el prólogo de *La guerra civil españolas, imágenes para la historia* de Paco Elvira, “que las guerras son fotogénicas es algo indiscutible”.

"Roland Barthes ya estableció en los años sesenta las bases fundamentales de la línea de reflexión que considera que el impacto emotivo de una imagen muy violenta anula la posibilidad de significación, por el puro colapso psíquico que provoca y que la agota en sí misma". (Baeza, 2001: 72) De igual forma, otros autores han defendido una fotografía de realidad que provoque la reflexión sobre las causas de la violencia y que ofrezca elementos para conocer el contexto en que las situaciones límite se producen y se desarrollan. En los años ochenta, Margarita Ledo aportó una teoría completa sobre esta cuestión y ejemplificó en Sebastiao Salgado la posibilidad de conocimiento del contexto de un conflicto, más allá de la anécdota visual de sus manifestaciones últimas.

En otra línea, Susan Sontag califica a los humanos como mirones e insiste en que el dolor de los demás hace recordar que el dolor es de los demás y no nuestro, por tanto, nos hace sentir seguros y mejores. Sontag enumera las razones por las cuales, a su juicio, los humanos sienten la necesidad de observar imágenes de guerra. Sontag sostiene que “la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos [...] es la satisfacción de poder ver la imagen sin arredrarse. Está el placer de arredrarse.”(Sontag, 2003: 121) Además, resuelve el interrogante de por qué la guerra es considerado un gran tema en el fotoperiodismo y, es que “cuando hay fotografías la guerra se vuelve ‘real’”. (Sontag, 2003: 121)

Las fotografías, y con la aparición de la televisión, las imágenes en general provocan una reacción en la población, deciden a qué prestamos atención y influyen en la opinión de los ciudadanos. Por esto, "la reivindicación de una fotografía en profundidad no debe convertirse en excusa para dejar de obtener y difundir testimonios extremos cuando de su conocimiento se deriva una posibilidad de intervenir y transformar. De una manera mucho más justificada que en el ámbito de la ficción, la posibilidad de exceso, de inadecuación o incluso de espectacularidad morbosa es menos grave que la ausencia de pruebas ofrecidas a la luz pública. (Baeza, 2001: 72)

3. Metodología

3.1 Finalidad y objeto de estudio

El objetivo principal de este trabajo, como ya se ha especificado antes, es observar la evolución que se produjo en el fotoperiodismo de guerra en el periodo comprendido entre la guerra civil española y la guerra del Vietnam.

La razón por la que se ha elegido ese periodo es porque durante esas tres guerras, la guerra civil española (1936-1939), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y la guerra del Vietnam (1959-1975) la cobertura tuvo características distintas tanto técnicamente como en cuanto a estilo. Además, estos tres conflictos permiten ver los cambios que hubieron en el fotoperiodismo de guerra de esas tres etapas de reporterismo gráfico.

Como ya hemos citado anteriormente, durante la guerra civil española, según los estudiosos de la historia de la fotografía, es donde nació lo que ya se pueda denominar fotoperiodismo de guerra ya que en la Guerra de Crimea y en la Primera Guerra Mundial aún no se ha desarrollado suficiente la técnica que permita exposiciones más cortas y no existe la censura. También, está considerada la primera guerra propiamente fotográfica desde el punto de vista informativo.

En la Segunda Guerra Mundial los mandos militares ya habían aprendido la lección informativa en el uso de la fotografía de prensa durante la guerra civil española, por eso se decantaron por la utilización propagandística de la imagen fotográfica. Se intentaba justificar los costes de la guerra, tanto los económicos como los humanos, y se pretendía demostrar quienes eran los buenos y los malos de entre las dos partes del conflicto.

Por último, la guerra de Vietnam es el punto de inflexión del fotoperiodismo de guerra porque aparece un nuevo medio en el conflicto, la televisión. Esta provoca un cambio en la cobertura gráfica en lo que se refiere a estilo y, en cuanto a la técnica, la de Vietnam es la primera guerra en la que los reporteros fotográficos utilizan el color en sus fotografías. Algunos autores la califican como “el acontecimiento bélico mejor

cubierto por los medios de comunicación” porque pudo ser seguida por todo el mundo sin casi limitaciones ni censuras.

3.2 Método de análisis

Para poder observar el cambio del fotoperiodismo de guerra entre 1936 y 1975 analizaremos cinco fotografías, algunas icónicas y otras menos conocidas, de los tres conflictos ocasionados en esos treinta y nueve años. Sin embargo, no todo el mundo extrae el mismo sentido de una misma imagen porque las fotografías no dicen una sola cosa y el sentido de las fotografías depende de factores externos, cada uno entiende lo que quiere o lo que puede.

Siguiendo la recomendación de Pepe Baeza, editor gráfico, para poder estudiar una fotografía lo más adecuado es obtener toda la información posible sobre el autor de la imagen que tiene delante, sobre las condiciones de realización, sobre la realidad de la que parte la imagen, sobre la finalidad a la que está destinada, sobre cómo se ha distribuido, por qué canal y sobre las relaciones del fotógrafo con ese canal y la sociedad. Ya que para Baeza hay dos términos clave para desentrañar una imagen, su uso y el contexto. No obstante, estos dos factores pueden estar escondidos o inducir a errores de apreciación y, para evitar repeticiones eliminaremos del análisis que propone Baeza la relación canal-sociedad, punto que trataremos en la introducción de cada conflicto.

Por ese motivo no sólo nos quedaremos en esa recolección de información sino que tendremos en cuenta, también, el análisis icónico para encontrar un modo mejor de analizar imágenes. Panofsky establece tres niveles del mensaje visual. El primero, es el nivel preiconográfico, que se divide en significación fáctica y significación expresiva. La fáctica hace referencia a las configuraciones de línea, color, los objetos, es decir, la identificación de las formas puras de la imagen. Por otro lado, la expresiva es la identificación de acontecimientos; posturas, gestos atmósferas y las relaciones que Panofsky denomina “el universo de los motivos artísticos”. El segundo es el iconográfico, este define la relación entre motivos artísticos y sus combinaciones y los temas y conceptos expresados, definidos como historias y alegorías y su identificación.

Esto según el mismo autor corresponde a lo que denomina como “iconografía”. El tercero y último nivel es el nivel iconológico. Es el nivel que pone en contacto la obra analizada con los principios que forman parte de la mentalidad de una época, de un país, de una clase social o de una creencia religiosa o filosófica, en este nivel entran en juego los valores simbólicos.

Por otro lado, Alonso Erausquin, que parte de la concepción de la imagen “como un conjunto de puntos sobre un plano y como texto complejo compuesto por la acción de una serie de códigos” (Alonso Erausquin, 1995: 105), considera que para comprender el sentido total de una imagen hace falta distinguir la denotación de lo representado (referente externo), la denotación de la representación (reconocimiento formal del referente y de su significado), connotación de lo representado (lo que sugiere la imagen) y la connotación de la representación (lo que sugiere de la expresión visual de la imagen). Por eso el autor crea un esquema de exploración que se basa fundamentalmente en la interpretación connotativa a través de los códigos siguientes y que sirve a nuestro análisis para reforzar esa interpretación. Código espacial, amplitud y punto de vista de la toma; escenográfico, símbolos culturales; lumínico, presencia, uso de la luz y el color; gráfico, vinculado a los instrumentos y materiales técnicos utilizados en la captación y reproducción de la imagen; de relación, composición, elección del encuadre -punto de vista, ángulo de toma y perspectiva de composición-, determinación de la amplitud del cuadro y proximidad o lejanía del fotografiado -según intención informativa-, determinación de la porción incluida en la fotografía.

Teniendo en cuenta todos estos niveles y factores para comprender las imágenes analizaremos fotografías de la siguiente forma: primeramente examinando los datos que configuran la ficha técnica de la imagen, es decir, título de la fotografía, autor, condiciones de realización, contexto histórico, finalidad, canal de distribución y la relación canal-fotógrafo; en segundo lugar, el análisis icónico y sus tres niveles y, finalmente, los códigos para el análisis connotativo de Alonso Erausquin.

Las fotografías elegidas para analizar la evolución del fotoperiodismo de guerra entre 1936 y 1975 son una mezcla entre las imágenes icónicas y las menos conocidas pero publicadas en la época por fotoperiodistas de renombre y éstas son las siguientes. Las imágenes sobre la guerra civil española son *Muerte de un miliciano* de André Ernö Friedmann (Robert Capa), *Mujer amamantando a un bebé mientras escucha un discurso político* de David Seymour (Chim), *La huída de la familia Galindo en las cercanías del frente de Tardienta* de Agustí Centelles, la considerada la última foto de Gerda Taro de unos soldados cargando una camilla y *Tanque en Sant Sadurní d'Anoia de la CNT-FAI* de Alexandre Merletti. Sobre la Segunda Guerra Mundial otra imagen icónica de Capa, *el desembarco de Normandía*; otra imagen marítima, el soldado cogiendo al niño en el Frente del Pacífico de Eugene W. Smith; representación del desembarco de en Iwo Jima de Joe Rosenthal; la vista aérea de Berlín destruida de Margaret Bourke-White, y *El último adiós* de Henri Cartier Bresson. En la de Vietnam, sin censuras, examinaremos dos fotografías de Larry Burrows, *Operación One Ride*, en blanco y negro, y *Reaching out* ya a color, la ejecución de un guerrillero del Vietcong por parte del general Nguyen Ngoc en Saigón delante de todas las cámaras de los periodistas y fotógrafos de Eddie Adams (*Viet Cong Officer Executed*), *la niña Phan Thi Kim Phuc* de Huynh Cong Ut y, el marine en el tanque de Donald McCullin.

4. Análisis

4.1 Guerra civil española

La guerra civil española fue, según apuntan diversos autores, la primera guerra que puede considerarse cubierta fotográficamente. Esto es debido a la confluencia de dos factores principales: la evolución técnica de la fotografía -que ya se había empezado a producir en la Primera Guerra Mundial- y, el hecho de que los fotoperiodistas no encontraran ningún impedimento por parte del gobierno español para llevar a cabo su trabajo.

En cuanto a los aspectos técnicos, la mayoría de fotoperiodistas que cubren esta guerra lo hacen con cámaras Leica, pese a que, en un primer momento la principal revista ilustrada *Life* no aceptó el uso de esta cámara por parte de los profesionales. Sin embargo, la Leica fue una de las más utilizadas e importantes ya que permitió a los fotógrafos acercarse al elemento fotografiado sin perder calidad de la imagen y les dio más posibilidad de movimiento. Se rompe por tanto la dependencia del tiempo de exposición y del trípode en territorio de conflicto.

Por lo que se refiere al segundo factor, la libertad de expresión en esta guerra fue total. Ya que nadie aún había reparado en el poder que tiene la información y nadie había encargado dar una imagen que no fuese realista de la guerra, como pasó en Crimea.

De entre los fotoperiodistas más destacados de este período, el más importante es Robert Capa y su fotografía de *Muerte de un miliciano* que luego se convertiría en icono del fotoperiodismo de guerra y en una de las imágenes más debatidas por su autenticidad dividiendo a los defensores de Capa, su biógrafo, su hermano y la agencia Magnum contra algunos estudiosos de la fotografía. Capa cubría junto a Gerda Taro, su pareja sentimental, la guerra y mientras uno hacía fotografías el otro se dedicaba a grabar imágenes. Gerda Taro, otro de los nombres más relacionados con la fotografía en la guerra civil española murió en la batalla de Brunete, pero antes tomó unas instantáneas todavía más duras que las del resto de fotógrafos de su generación. David

Seymour, Chim, otro exiliado a París procedente de Hungría -como Capa- que trabajaba para la revista *Regards* también cubrió el acontecimiento y se ha mantenido relacionado a los nombres de Capa y Taro por el descubrimiento de “La maleta mexicana”, tres cajas repletas de negativos de estos tres fotógrafos que se mantuvieron ocultos en México 70 años. Dos fotógrafos que tomaron la mayoría de sus fotografías en Barcelona acaban el análisis de las imágenes de este conflicto, Agustí Centelles y Camil Alexandre Merletti. Éste último de la familia de los Merletti no es fotoperiodista de guerra como tal sino que su estilo está más cerca del documentalismo profesional que abastecía a los semanarios, periódicos y publicaciones de la época. Centelles, por otro lado, sí tiene el perfil de fotoreportero de guerra aunque sólo se le reconoce por su trabajo en la guerra civil española.

En esa guerra el canal principal por el que se difundían las fotografías que se analizan son las revistas ilustradas que en relación con la sociedad del momento, según Gubern, "en la era pretelevisiva estas revistas constituyeron el ariete de penetración de la cultura icónica en la privacidad de los hogares y educaron los modos de ver de varias generaciones de europeos y de americanos." (Gubern, 1987: 166) Además, el autor enfatiza la importancia de la nueva manera de unir texto explicativo e imagen fotográfica y, el pie de foto, que le añade significado a la fotografía.

En España, por esas fechas, no existían tantas revistas ilustradas y tan importantes e influyentes como las de Francia o Alemania -antes de Hitler- pero Agustí Centelles y otros fotógrafos consiguieron crear ese sentido visual en la sociedad al que se refiere Gubern.

4.1.1 Imágenes

4.1.1.1 *Muerte de un miliciano* de Robert Capa



Fuente: rtve.es

Título: *Muerte de un miliciano*.

Autor: Robert Capa seudónimo de André Ernö Friedmann (1931-1954).

Condiciones de realización: según Capa la imagen fue tomada cuando disparaban a Federico Borrell García con fecha del 5 de septiembre de 1936 en Cerro Muriano, pero los que dudan de la autenticidad de la fotografía afirman que fue durante un entrenamiento y que pudo ser hecha por Capa en los alrededores de Espejo (Córdoba) otro día. También es un misterio con qué cámara se tomó la fotografía porque mientras que algunos señalan que fue con una Leica III, Susperregui en *Sombras de la fotografía* sostiene que se tomó con una Rolleiflex y no con una Leica. Según el mismo autor, como en una fotografía en las que Capa y Taro salían trabajando él llevaba una Leica y ella una Rolleiflex se empezó a asociar a Capa a los negativos de 35mm y Taro a los de 6x6 cm. Aunque también existen dudas de si la fotografía fue tomada por Capa o por su compañera Gerda Taro.

Finalidad: retratar la muerte de la guerra civil española, este objetivo final se aprecia mejor cuando la revista *Life* publica la imagen con un pie de foto que evidencia que la muerte del miliciano es real y da a entender que la mancha negra es debida a que el

disparo se produce en la cabeza, algo que no es verdad ya que se demuestra que es una borla del sombrero que lleva el miliciano.

Canal de distribución: revista *Vu* (23 de septiembre de 1936), más tarde en el diario francés *Paris-Soir* (28 de junio de 1937). El título del reportaje en la revista *Vu*: *La Guerra Civil en España*. La fama de la foto empieza el 12 de julio de 1937 cuando se publica en la revista americana *Life* bajo el nombre *Muerte en España: la Guerra Civil se ha tomado 500.000 vidas en un año*.

Relación canal-fotógrafo: Capa empezó como *freelance* con el apoyo de Gerda Taro como comercial, según Susperregui, hasta que ella muere y se convierte en un fotógrafo independiente que publica en revistas. El primer reportaje importante publicado y firmado por Friedman fue en la revista alemana *Der Welt Spiegel* el 11 de diciembre de 1932 cuando Capa sólo tenía 19 años. Pero fue sobre todo durante la guerra civil española donde publicó en las revistas más importantes. *Vu*, *Regards*, *Ce Soir*, *Life* y *Picture Post* fueron las principales publicaciones donde se editaron las fotografías de Capa.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica: en la fotografía se representa un hombre abatido cayendo por el supuesto impacto de una bala enemiga. El miliciano remangado con una camisa blanca, alpargatas, brazos en cruz y los ojos cerrados.
- Significación expresiva: no se muestra el rostro del hombre que está con los brazos hacia atrás y con las piernas en una posición adelantada al tronco. Esa postura es la que nos hace darnos cuenta de que el miliciano cae. La falta de nitidez hace pensar en que Capa buscaba la sensación de dramatismo en la toma más que en la naturalidad, un rasgo distintivo del fotógrafo -la búsqueda de movimiento en sus fotografías.

Nivel iconográfico. El concepto que se quiere reivindicar en la fotografía es la muerte y la fotografía como captadora del tiempo y del espacio. Para ello el fotógrafo compone la imagen solamente con la caída del miliciano sin ningún elemento extra, ni posterior ni anterior, para no distraer al receptor. Esta instantánea se asocia también con el

dramatismo del cuadro de Goya *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, también llamado *Los fusilamientos*, y con pinturas de la crucifixión de Cristo.

Nivel iconológico. Algo que los detractores de la autenticidad de la fotografía del miliciano de André Ernő Friedmann, húngaro de nacimiento, era el argumento de la buena obra que hacía y defendía, la lucha del fascismo para justificar la honradez profesional del fotógrafo. Esto ejemplifica los principios de los fotógrafos que cubrieron la guerra civil española, de la sociedad -bando antifascista- y de Capa en particular.

Códigos de la imagen

Código espacial. El hombre está en el centro geométrico de la imagen, la escena presenta una profundidad que provoca una descompensación de escalas con respecto al protagonista, que parece más grande que el resto de los elementos.

Código escenográfico. Es precisamente esta imagen una de las más debatidas por su autenticidad. Sin embargo, no se duda que el miliciano fuese falso, es decir, sí era un miliciano, no se buscó un vestuario ni se confeccionó la fotografía. Pero una de las teorías sobre esta imagen dice que fue tomada durante un entrenamiento. La ropa, los zapatos, el arma y todo lo que rodea al hombre es distintivo de la fecha en que está tomada y del bando al que pertenece, el republicano. El espacio abierto en el que se toma la imagen también ayuda a la reflexión que tiene como finalidad la fotografía, la dureza de la guerra, la muerte, el comportamiento del bando fascista.

Código lumínico. Una de las características de la fotografía es el desenfoque de la imagen para provocar sensación de movimiento. En cuanto a la luz presente en la fotografía, la luz natural que se observa gracias a las sombra “ilumina homogéneamente y llega desde un lugar elevado y llega al protagonista frontalmente, lateralmente desde nuestra posición de espectadores. Podemos suponer que la iluminación pertenece a las primeras horas de la mañana o últimas de la tarde. Está documentado que la fotografía se pudo realizar alrededor de las cinco de la tarde -una hora más tarde en la actualidad- del cinco de septiembre de 1936”. (Domènech, 2004:5) Además la imagen recoge fuertes contrastes entre los elementos del miliciano y escala de grises en los elementos del paisaje. La fotografía fue tomada con película de blanco y negro. “Este es un elemento enunciativo de primer orden a la hora de

ofrecer verosimilitud informativa. El blanco y negro funciona en la fotografía como marca enunciativa de la verdad histórica, del “esto fue así” y que hoy en día permite retrotraernos a una época como la guerra civil española que siempre pensamos en blanco y negro. El monocromatismo de la instantánea nos atrae hacia la reflexión, frente al impacto que provoca el color.” (Domènech, 2004:5)

Código gráfico. Según Susperregui la fotografía está hecha con una Rolleiflex, sin embargo, para otros autores se tomó con una Leica III en el soporte de gelatina de plata sobre papel, con un objetivo Elmar 50 o 35mm y un formato 38,8 x 48,8 cm en la copia original. En blanco y negro.

Código de relación. El miliciano representa la figura central de la imagen y hay una descompensación en la composición. En la imagen la figura del miliciano se sitúa en la parte izquierda de la fotografía y nada en la derecha puede ser que el autor buscase eso para reflejar la soledad del miliciano frente a la muerte. En cuanto a perspectiva, la foto presenta mucha profundidad de campo. “Encontramos una única línea de fuga - dentro de la propia imagen- que converge en el punto de unión entre la sombra del miliciano y la culata de su fusil. Este punto nos remite al lugar por el que debió entrar el miliciano en este decorado. Así pues, más que una línea compositiva como tal podemos hablar de un punto de origen de la acción.” (Domènech, 2004:5)

4.1.1.2 *Un grupo de personas escucha atentamente un mitin político* de David Seymour (Chim)



Fuente: 20minutos.es

Título: *Un grupo de personas escucha atentamente un mitin político.*

Autor: Chim también conocido como David Seymour, verdadero nombre de David Robert Szymin (1911-1956).

Condiciones de realización: imagen que se atribuye al período de la guerra civil española pero que en realidad es anterior, del marzo de 1936.

Finalidad: durante la guerra civil española Chim no intentó fotografiar el frente como Robert Capa o Gerda Taro sino que enfocó su trabajo a las personas que no participaban en la lucha. En *esta imagen* en concreto, aunque todavía no había empezado la guerra civil se cree que la mujer mira hacia el cielo para observar si hay aviones que vienen a bombardear mientras que el niño sigue tomando leche de su pecho. Otros autores, sin embargo, tienen la opinión de que la mujer mira hacia arriba porque le ciega el sol.

Canal de distribución: se publicó en la revista *Regards* del 14 de abril de 1936 en un reportaje titulado *60.000 campesinos de Extremadura ocupan las tierras*, que junto al periodista Georges Soria hizo en Badajoz el 8 de marzo de 1936, después del triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936.

Relación canal-fotógrafo: Seymour, de una familia de editores, empezó muy pronto a dedicarse a la fotografía para ganarse la vida incluso cuando se muda a París donde se relaciona con intelectuales y pronto pasa a ser un frecuente colaborador de la revista *Regards*.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica: en la imagen aparece como figura principal una mujer de unos 30 años que se muestra envejecida, mirando al cielo amamantando a un bebé y varias caras. La mayor parte de ellas, son caras de chicas, que también miran al cielo. La mujer con camisa sólo tiene descubierto el pecho para seguir dando leche al niño. Detrás de ella aparece una madre con una niña en brazos y un hombre alto que también asiste al acto.
- Significación expresiva: la cara de la mujer muestra atención por lo que está mirando y las caras que la acompañan dan una sensación de tristeza, de angustia, de incertidumbre y de una cierta preocupación, sobre todo la niña

que se encuentra junto al brazo de alguien, cortado en la fotografía. Excepto el bebé y el niño que mira de frente que parece que sólo mira no ve. La mujer con una niña detrás y el hombre son muestras de los asistentes al mitin político.

Nivel iconográfico. La idea que transmite la fotografía es la preocupación del pueblo español por la inminente guerra. Según las dos versiones, la de Alonso Erausquin de que la mujer sólo miraba hacia arriba porque le molestaba el sol y la de la incertidumbre por si venían aviones bombardeando, confluyen en este sentido ya que la fotografía está tomada durante un discurso político y por tanto, la inquietud por la situación política, aunque no supieran que la guerra civil se avecinaba, estaba latente. Para mostrar esto, Chim compone la fotografía de estas caras.

Nivel iconológico. Desde su trabajo en París, fue reconocido por su intensa plasmación de la política del Frente Nacional para reivindicar los efectos de ésta, algo que concuerda con los valores de la mayoría de los fotoperiodistas de esta época. Además las fotografías de Chim sobre la guerra civil ilustraban la guerra pero también logran dejar un margen para la esperanza.

Códigos de la imagen

Código espacial. Chim no sitúa a la mujer en el centro geométrico de la fotografía sino que pone en la parte central al bebé para así contrastar que éste sigue alimentándose de leche frente a la mujer que observa el cielo preocupada. Además, Seymour crea dos ejes entorno a la mujer. En el lado derecho, las caras que observan el cielo, qué es lo que centra la atención de éstos y, en el lado izquierdo, nadie mira hacia arriba y encontramos al niño desorientado.

Código escenográfico. No hay ningún indicio de que la fotografía fuese preparada, sobre todo porque se hizo en un acto público, se ve el público asistente.

Código lumínico. Precisamente, David Seymour encuadra la fotografía de una manera en la que el sol, la luz natural, da directamente en la cara de la mujer que amamanta al bebé. Por eso, autores como Alonso Erausquin atribuyen al sol, los ojos medio cerrados de ella. Esa luz del sol contrasta con el tono oscuro que tiene la fotografía, no hay un blanco más blanco que el de la luz. El fotoperiodista ha podido jugar con los tonos negros y grises que el sol en el centro de la fotografía proporciona para así reflejar la sociedad de esa época.

Código gráfico. Chim empezó a hacer fotos con la cámara de 35 mm que le dejó David Rapaport, un amigo de su familia y propietario de la pequeña agencia *Photo Rapp*, una cámara del mismo formato que la que utilizó para tomar esta imagen. La copia está hecha en gelatina de plata 40 x 30 cm.

Código de relación. La mujer y el bebé son la figura central de la fotografía. Como ya hemos dicho antes, hay dos ejes que parten de la mujer, de la mujer hacia el lado del bebé hay varias caras mostrando el mismo gesto que la mujer y de ésta hacia el lado izquierdo, nadie mira al cielo sólo aparece un niño que no mira hacia ningún punto que nosotros podamos identificar. La foto es un plano medio de la mujer para mostrar las sensaciones de ésta y de las otras facciones que divisan el cielo para contrastar con el bebé y el niño que no son conscientes de lo que pasa a su alrededor.

4.1.1.3 Guardias de asalto parapetados en la calle Diputación de Agustí Centelles



Fuente: carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar

Título: *Guardias de asalto parapetados en la calle Diputación.*

Autor: Agustí Centelles (1909-1985).

Condiciones de realización: es una foto elaborada ya que los soldados no estaban disparando a nadie en ese momento. Fotografía tomada con la Leica de Centelles que se compró antes de empezar la guerra civil española para abandonar las cámaras de gran formato y dar más expresividad a sus fotografías. Fue uno de los primeros fotógrafos en utilizar la Leica que fue la protagonista de toda su obra porque le permitía movilidad, rapidez, mejor manejo y captar la luz ambiental, que daba vida a las fotos con un punto de vista propio.

Finalidad: transmitir la acción, el movimiento que había en las calles de Barcelona en esa época. La situación del bando republicano que con lo que tenía, aunque sólo fueran caballos muertos, seguía luchando. Un tipo de guerra más romántico.

Canal de distribución: esta fotografía no se publicó en los medios ya que los negativos estuvieron fuera de España, en Carcassonne, y se positivaron en 1976 cuando recuperó su archivo gráfico desde el exilio. No obstante, esta imagen si se ha publicado en varios libros, posteriores a la guerra civil española.

Relación canal-fotógrafo. Centelles aprendió fotografía a partir de los 15 años cuando entró a trabajar de aprendiz en el estudio de retratos del fotógrafo Ramón Baños. Sin embargo, su gran maestro, que le inició en el reportaje periodístico, fue Josep Badosa. Más tarde, trabajó como ayudante de los fotógrafos que hacían sociedad Torrents, Sagarra y Gaspar. Cuando tenía 16 años empezó a publicar sus primeros trabajos como reportero gráfico en *El Día Gráfico* y desde entonces colaboró con los principales periódicos y revistas de Barcelona: *La Publicitat*, *La Humanitat*, *Diario de Barcelona*, *La Rambla*, *Última Hora*, *L'Opinió* y *La Vanguardia*, diario donde publicó diversas portadas de hechos de guerra a partir del 1936.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. En la fotografía aparecen tres guardias de asalto en la calle Diputación con tres fusiles que utilizan dos caballos muertos como barricada para protegerse del fuego enemigo.
- Significación expresiva. Cada uno de los guardias tiene una postura distinta para dejar visible el fusil que sí cogen de igual manera. No se aprecia las caras

de los combatientes, miran a su objetivo y de entre todos destaca el primero por su predisposición, parece el más convencido. Sin chaqueta, sólo con una camisa blanca, gorro, pantalones y armas no se deja intimidar por los caballos muertos.

Nivel iconográfico. El objetivo de la imagen es dejar patente la determinación de los guardias de asalto y la guerra que no sólo se vivía en las afueras de las grandes ciudades sino que la calle de Barcelona era campo de Batalla.

Nivel iconológico. Es la idea romántica que identifica la guerra civil y la diferencia de los otros dos conflictos analizados, en la que hay caballos y más sentimiento, reflejado por la determinación y pasión del primer guardia de asalto. Es el estilo de Agustí Centelles, al que han llegado a calificar como el Robert Capa español, catalán o valenciano.

Códigos de la imagen

Código espacial. Con un encuadre cerrado que sólo deja ver a los guardias y a los caballos y que nos niega la visión del “enemigo”, Centelles posiciona geométricamente al caballo junto con el casco y el fusil en el centro, el caballo separa a los guardias de asalto del adversario que no aparece en la fotografía, no es importante el quién sino el cómo se vivía en las calles de la ciudad de Barcelona.

Código escenográfico. En este caso, al contrario que los anteriores, según algunos estudiosos de la historia de la fotografía de prensa, se trata de una imagen elaborada. Aunque no hay indicios de que la utilización del caballo como barricada fuese falsa, la alineación de las escopetas no parece que forme parte de una fotografía improvisada tomada durante un tiroteo sino más bien, como algunos apuntan a que fue una imagen posada. La ropa, las armas, el caballo y las baldosas del suelo hacen que situemos la acción en una época y en la ciudad de Barcelona.

Código lumínico. En una perfecta escala de grises que sugiere el color predominante de la ciudad esos días, el gris fruto de la suciedad causada por la guerra, la luz natural refleja en la pared por lo que podría incidir el sol también a ellos.

Código gráfico. Fotografía tomada con la Leica de Centelles, la copia hecha en gelatina de plata, formato 29,8 x 24 cm.

Código de relación. La composición de la fotografía, situar sólo hacia un lado la acción, deja espacio para imaginar contra quién disparaban, para preguntarnos qué había allí y, sin embargo, podemos hacernos una idea de cómo era la vida en Barcelona durante la guerra civil española. Centelles se aproxima a la acción ya que el encuadre es pequeño para centrar la atención sólo en lo que se muestra y lo hace desde un punto de vista cercano a los guardias de asalto, lo que le sitúa ideológicamente.

4.1.1.4 *Dos soldados republicanos con un soldado en camilla* de Gerda Taro



Fuente: lacolumna.cat

Título: *Dos soldados republicanos con un soldado en camilla*.

Autor: Gerda Taro seudónimo de Gerda Pohorylle (1910-1937).

Condiciones de realización: aunque solía utilizar una Rolleiflex los negativos encontrados en la “Maleta Mexicana” indican que esta fotografía fue tomada con una cámara de 35 mm, quizá la Leica de Capa ya que se la había dado cuando él se compró su Contax de 35 mm. En el frente de Brunete, no se sabe qué día, del 6 al 25 de julio de 1937 (cuando Taro murió, por eso está considerada una de sus últimas fotos). En copia de gelatina de plata, 18 x 24 cm.

Finalidad: la motivación final de la fotografía es mostrar las consecuencias de la guerra y el compañerismo pese a la muerte de un camarada.

Canal de distribución: Publicada en el libro de Robert Capa *Death in the Making* (Nueva York: Covici-Friede, 1938).

Relación canal-fotógrafo: aunque esta fotografía no fue publicada en ninguna revista ilustrada, ni para *Ce Soir* -con la que Taro había firmado un contrato-, Capa sí consideró esta imagen relevante cuando la publicó en su libro. Sin embargo, la relación entre Taro y la fotografía, no se produjo hasta que ella conoció a su compañero, de oficio y sentimental, Capa. A partir de aquí se cambiaron los nombres por unos seudónimos que les sirvieron para duplicar sus ingresos. El 6 de agosto de 1936 llegaron a Barcelona y durante un año fotografiaron la guerra civil *española*, los frentes de la guerra, las ciudades asediadas y la retaguardia. Esas imágenes fueron publicadas en las revistas *Vu*, *Regards*, *Ce Soir*, *Voilà* y *Match*, entre otras.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. En la imagen aparecen dos soldados cargando con una camilla a un soldado abatido.
- Significación expresiva. No se muestra el rostro de los dos soldados que cogen la camilla, sin embargo, el cuerpo del soldado abatido es la imagen de la muerte. Con el brazo hacia abajo, muestra de que ha perdido su vida, refleja la sensación de que todo ha acabado.

Nivel iconográfico. El tema central de la fotografía es la muerte. Gerda Taro retrató durante la guerra civil española diversas instantáneas sobre la dureza de la guerra y por eso se atrevía con fotografías de muertos en primer plano en la morgue o de ésta, imágenes que transmiten el mismo sentimiento aunque no veamos sus caras.

Nivel iconológico. Taro quería evidenciar las consecuencias de la guerra, lo que sucedía en el frente, lo que se sufría la muerte. Tenía un estilo más arriesgado que sus compañeros ya que en sus fotografías de la guerra civil española refleja la crueldad del conflicto con imágenes crudas.

Códigos de la imagen

Código espacial. Desde un punto de vista lateral se enmarca esta fotografía para dar movimiento, da la sensación de que estuviesen andando llevándose al soldado abatido y no parados posando para la fotografía. Este movimiento también lo acompaña la falta de nitidez. En cuanto a amplitud, el encuadre no es demasiado grande, sólo deja ver que la situación se desarrolla en un campo pero la imagen se percibe como amplia por el ligero desenfoque causado por el diafragma que se ha utilizado que añade profundidad de campo.

Código escenográfico. Esta instantánea no parece premeditada ni elaborada a propósito por Taro. El poco paisaje que podemos ver, el suelo de tierra y las plantas, permiten saber que es en el campo, en el frente, y la vestimenta de los dos soldados que arrastran la camilla, con los cascos, se identifican como soldados por llevarlos. El soldado abatido no lleva casco pero también va vestido con el traje típico de soldado, la camisa, los pantalones, la munición que cuelga de su cuello. El poco paisaje capturado en la imagen también ayuda a centrar la atención en la muerte del soldado y en la acción de los otros dos soldados.

Código lumínico. La fotografía no tiene un foco de luz natural por tanto, puede haber sido tomada durante la tarde o un día nublado. La poca luz que cae se centra en el primer soldado y baja hacia la camilla señalando al soldado muerto.

Código gráfico. Probablemente cámara Leica, en copia de gelatina de plata, 18 x 24 cm.

Código de relación. La fotografía tiene un punto de vista diagonal, quizá para dar dinamismo y la sensación de que los soldados andan y no están parados. El elemento central de la imagen es el soldado en la camilla y la amplitud de la foto es la suficiente para no ver los pies del segundo soldado que carga la camilla pero para que podamos ver toda la escena. La fotografía está tomada cerca de los tres soldados y eso provoca fuerza y expresividad. Tanto Gerda Taro como Robert Capa intentaron humanizar la guerra mostrando el punto de vista de las personas que luchan por la libertad.

4.1.1.5 *Tanque de Sant Sadurní d'Anoia de la CNT-FAI de los Merletti*



Fuente: colección del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya

Título: *Tanque de Sant Sadurní d'Anoia de la CNT-FAI.*

Autor: Merletti se supone que de Camil Merletti, hijo de Alexandre Merletti aunque no se sabe en qué momento el hijo relevó al padre porque firmaban como “Merletti” los dos. “El momento del relevo no está claro, pero intuimos que a partir de la década de los años veinte en la que muchas imágenes de este período requiere de juventud y vitalidad. No será hasta los años treinta que aparecen imágenes firmadas por Camilo Merletti. Al inicio de la Segunda República, en 1931, Alexandre ya tiene 71 años y Camilo ya es un hombre de 28.” (Venteo, 2014: 14)

Condiciones de realización: imagen tomada en 1937, se relaciona a este reportaje con la visita de Azaña a Cataluña el mayo de ese año.

Finalidad: no muestra la guerra en sí, las fotografías de los Merletti enseñan lo cotidiano de aquel tiempo.

Canal de distribución: no consta.

Relación canal-fotógrafo: Camil Merletti hereda el oficio de su padre y trabaja para La Vanguardia (04/04/1934), El Día Gráfico (17/04/1934), Mundo Gráfico (26/01/1932)

[...]. Los Merletti continúan estando en primera línea. Se dice que Camil hace el trabajo duro, cubrir noticias diarias, y el padre las fotografías del fútbol.” Camilo “entró como fotógrafo de plantilla en El Correo Catalán, donde trabajó toda su vida hasta que se jubiló en 1972”. (Venteo, 214: 17)

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. En la montaña, un tanque con las siglas de CNT pintadas y cuatro hombres en él.
- Significación expresiva. Los cuatro hombres que van en el tanque miran a cámara, saben que hay un fotógrafo haciéndoles una foto, y sonríen orgullosos.

Nivel iconográfico. La idea de la fotografía no es denunciar la guerra ni mostrar los horrores de esta como la mayoría de las demás fotografías analizadas. Ésta sólo es una imagen para prensa, parece que expone lo que dice un texto.

Nivel iconológico. Los Merletti eran de ideología de derechas, sobre todo Alexandre, pero no tomaban fotografías ideológicas sino documentales. Esta imagen sólo es un ejemplo de cómo la sociedad se comportaba en aquel momento, orgullosos de lo que hacían y por lo que luchaban.

Códigos de la imagen

Código espacial. La fotografía tiene mucha amplitud y está tomada desde un punto de vista diagonal. El centro geométrico de la imagen no es el tanque aunque al sólo estar él en la fotografía centra la atención del observador.

Código escenográfico. El espacio abierto no crea agobio ni cualidades negativas algo que no quiere transmitir el fotógrafo ya que sino los soldados de la imagen estarían combatiendo o simulando que lo hacen o con rostro serio y no sonriendo. La imagen no parece elaborada en cuanto a que el fotógrafo no parece que haya preparado la escena pero resulta evidente que saben que se les está haciendo una fotografía. La pintada de CNT en el tanque indica que bando es y la ropa también nos da la información. Sin embargo, no se intuye dónde está tomada.

Código lumínico. La luz natural, el sol, les da desde arriba y parece que desde un lado. Por su situación parece que sea por la mañana.

Código gráfico. Camilo utilizaba una Leica, esta fotografía pertenece a un reportaje de seis fotografías los negativos de las cuales están en vidrio de 6x9, horizontales, en blanco y negro y son en gelatino-bromuro.

Código de relación. El tanque un poco más a la derecha desde el centro es el único elemento que destaca en la imagen, desde un punto de vista central y tomada a lo lejos para poder encuadrar todo el tanque y dejar ver la montaña.

4.1.2 Conclusiones

Si hay algo por lo que podemos reconocer las fotografías de la guerra civil es por su romanticismo ya que fue una guerra en la que aún no se utilizaban grandes armas y en que los soldados estaban convencidos de por lo que luchaban y además, la mayoría de los fotoperiodistas apoyaban la causa republicana.

“Con la guerra de España nace la comunicación visual de los sucesos. Las fotografías de la Primera Guerra Mundial sólo ilustraban marginalmente. El cometido de atrapar el momento ejemplar, de exaltarlo y de cargarlo con todos los signos capaces de ensanchar su mensaje de doble propósito de documento y de propaganda, todavía correspondía al dibujo. La inmovilidad del instrumento fotográfico sólo permitía cierta documentación ilustrativa y didáctica” (AA.VV., 1977: 17) y esto cambia con la guerra civil española que otorga a la fotografía el poder de convertir lo que se muestra en verdad, da realismo a las imágenes.

Algo por lo que también destaca en este conflicto es la creación del estilo de los fotoperiodistas que en guerras anteriores no se reconocían al ver una fotografía de ellos, nace la fotografía con el “toque de autor”. Además, “se entra en una nueva y antes nunca habida relación la con la tragedia. En esta relación estriba precisamente el punto de vista humano (participación, pasión, compasión) que une al autor con el suceso, y que constituye el punto de vista técnico que une al autor con su instrumento y se expresa por medio del encuadre, del contraste y de la elección del momento “perfecto” y de una “buena” ocasión”. (AA.VV., 1977: 17)

El análisis de esta guerra, la primera cubierta fotográficamente, muestra una etapa de transición en la fotografía en la que se deja atrás el documentalismo de las fotografías para prensa, como la imagen de Merletti, y entran en juego los reportajes ilustrados y la combinación perfecta entre texto e imágenes que crearon las revistas ilustradas y que la revista *Life* llevó al punto álgido.

Esta transformación de la fotografía también se muestra en las cámaras que utilizaban los fotógrafos. Mientras que Merletti, que hacía un tipo de fotografía de un reportaje más documentalista y menos de autor, usaba cámaras de 6x9, Capa, Centelles y Chim tenían cámaras de 35 mm. Taro, por su parte, solía utilizar su Rolleiflex hasta que Capa le cedió su Leica.

4.2 Segunda Guerra Mundial

Una de las características más importantes del fotoperiodismo de este conflicto es la enorme difusión que tuvo y el carácter propagandístico. En una guerra en la que estaban inmersos cinco continentes cada país o bando intentaba difundir las informaciones, también con la ayuda de las fotografías, que les interesaba.

En ese uso propagandístico tenían un papel fundamental los censores que “no sólo suprimían las (imágenes) que hubiesen podido perjudicar a la defensa: de fábricas camufladas, fortificaciones, emplazamientos de baterías, sino también las imágenes que mostraban las destrucciones y sufrimientos causados por sus propios ejércitos en los países enemigos.” (Freund, 1976: 148) Además también se suma el hecho de que se impidiera toda imagen que despertara conciencias y dieran un carácter impopular a la guerra, “no había que exhibir imágenes que pudieran perjudicar el esfuerzo bélico. El adoctrinamiento de los propios fotógrafos era tan fuerte que estaban persuadidos de lucha por una causa justa censurándose a sí mismos y sólo fotografiaban escenas que no resultaran desfavorables a los países que representaban. El procedimiento estándar durante la segunda guerra mundial consistía en demostrar que nuestra manera de pelearnos era limpia”. (Freund, 1976: 148) A esto se le añade, la característica principal de la Primera Guerra Mundial, las fotografías trucadas.

Al comienzo de la guerra, los censores copiaron las mismas normas de censura existentes en la Primera Guerra Mundial. Las publicaciones podían mostrar fotos de enemigos, o incluso soldados aliados, muertos, pero no de americanos. Los censores prohibían las fotos de soldados norteamericanos en situaciones que consideraban desfavorecedoras, como alternando con prostitutas. Sin embargo, dos años después de haberse iniciado el conflicto, Roosevelt y el Departamento de Guerra viendo los esfuerzos de la población civil decidieron cambiar esta censura y permitieron que en las fotografías apareciesen cadáveres de soldados estadounidenses aunque sin mostrar sus caras para que no se les pudiese identificar. Incluso, según cuenta Elvira, se había retocado los nombres y el número de la división de los uniformes en algunas imágenes que iban acompañadas de textos patrióticos para que "los estadounidenses que permanecían en casa fueran muy conscientes de los ideales por los que luchaban." (Elvira, 2012: 16)

Las fotos preparadas hicieron injustamente famosos a hombres que eran, además de fotógrafos de guerra, trabajadores del aparato de propaganda más que fotoperiodistas, como el autor de la famosa instantánea de la bandera de Iwo Jima, Joe Rosenthal; o el de la instantánea paralela del soldado soviético colocando la bandera roja sobre el Reichstag en Berlín, Yevgeni Khaldei.

Algo que no sucedió en la Primera Gran Guerra, en 1914, fue que las nuevas tecnologías en la Segunda Guerra Mundial permitieron transmitir imágenes individuales por radio a través de los océanos y por cable a lo largo y ancho de los continentes. Además, el desarrollo en aviación hacía posible el transporte de material sensible impresionado y miles de copias a largas distancias. "Las cámaras *speed-graphic*, que utilizaban placas sensibles de 9x12 cm, se vieron complementadas con las pequeñas Rolleiflex que empleaban película de 6x6 cm, o incluso las más pequeñas y rápidas cámaras de película de 35 mm, con lentes intercambiables." (Elvira, 2012: 9)

Quién jugó especialmente con el carácter propagandístico de las imágenes fue Estados Unidos ya que "la fotografía fue un medio para tener informados a los ciudadanos de todo lo que ocurría en unos campos de batalla tan alejados de Estados Unidos, cuyo

territorio nacional no fue atacado durante la guerra. Tanto el ejército como la marina usaron fotógrafos alistados como combatientes junto a unos pocos fotógrafos civiles representantes de las agencias Associated Press (AP), Acme Newspictures, International News Pictures y revistas ilustradas como *Life*, la más importante.” (Elvira, 2012: 16) Esas imágenes crudas sirvieron para simbolizar la victoria como el desembarco de Normandía, la entrada a París de las tropas, el dolor y la violencia ejercida hacia los judíos -defensa de la causa- o las escenas de alegría multitudinaria de Times Square, el icónico beso de la enfermera y el marinero de Alfred Eisenstaedt.

Fue la revista *Life* quién cubrió la Segunda Guerra Mundial principalmente, “tenía en efecto veintiún fotógrafos en los distintos teatros de operaciones, entre ellos el más famoso resultó David Douglas Duncan. *Life* se convertía así en el principal proveedor de información del campo aliado. Las imágenes producidas por estos fotoperiodistas de *Life* fueron una verdadera denuncia de los horrores de la guerra como lo fueron también, ciertas fotografías de la guerra de Vietnam veinte años más tarde y, como lo fueron los reportajes los reportajes de Lee Miller sobre la liberación de los campos de concentración, que están entre los más insostenibles de esa época. Los países en guerra tenían mucha menos libertad de expresión que los Estados Unidos, quien entró en el conflicto mucho más tarde. La prensa en Alemania, Francia e Italia estaba amordazada por la censura de sus respectivos gobiernos.” (Amar, 2000: 70)

Por lo referente a la relación canal-sociedad, en palabras de Elvira, “la fotografía que los medios publicitaban tenía que cubrir las exigencias de un público cada vez más sediento de información que excediera la literatura, y a la vez estar subordinada a los intereses de la propaganda.” (Elvira, 2012: 6) Para saciar esta “sed” de información, Associated Press, la agencia de noticias de más actividad norteamericana, inventó en 1935 el AP Wirephoto para hacer posible que los periódicos pudieran recibir las imágenes el mismo día que se habían tomado las fotografías por medio de la telefotografía.

4.2.1 Imágenes

4.2.1.1 *Desembarco de Normandía* de Robert Capa



Fuente: revista *Life*

Título: *Desembarco de Normandía*.

Autor: Robert Capa (1913-1954).

Condiciones de realización: en pleno desembarco, durante la operación militar, con el miedo que eso comporta y en el mar, es decir, humedad. Paco Elvira recoge un párrafo de la biografía de Capa, *Slightly Out of focus* (ligeramente desenfocado), en el que narra la sensación de miedo que vivió mientras disparaba su Contax, tres carretes enteros y 18 fotografías de un cuarto carrete:

“No me atrevía a separar el ojo de mi Contax y compulsivamente tomaba foto tras foto. Medio minuto más tarde mi cámara se bloqueó -había acabado el rollo de película-. Busqué en mi bolsa uno nuevo y mis húmedas y temblorosas manos lo estropearon antes de que pudiera insertarlo en la cámara. Hice una pausa...y ocurrió. La cámara vacía temblaba en mis manos. Era un miedo desconocido hasta entonces, que me hacía temblar desde los dedos de los pies a la cabeza. Desenfundé mi pala y traté de cavar un agujero. La pala tocó piedra bajo la arena y salió despedida. Los hombres a mi alrededor parecían inmóviles. Solo los muertos junto a la orilla se balanceaban al vaivén de las olas.” (Elvira, 2012: 20)

Finalidad: transmitir la acción, el movimiento, inducido por la falta de nitidez de la fotografía y la tensión por la cara del soldado, su posición y el escenario que le acompaña y que ha llegado a ser tan icónico que sirvió como inspiración a la película *Salvar al soldado Ryan* dirigida por Steven Spielberg en 1998.

Canal de distribución: *Life* publicó 11 de las 18 fotografías del último carrete de Capa ya que el encargado de revelarlas, a causa de las prisas, utilizó una temperatura demasiado alta y las secó. El excesivo calor del secador de las películas también hizo que la gelatina se fundiese y por eso la fotografía está ligeramente borrosa. “Además, ¿Capa no decía que ‘para lograr la atmósfera de combate hacía falta sacudir la cámara?’” (Amar, 2000: 70) Por otro lado, “Ahora parece que es posible que Bob [Robert Capa] no hiciera más fotos en la playa”¹, es decir, que sólo hizo esas 11, publicó *El País* en 2014 o eso explicó John G. Morris (Chicago, 1916) editor de fotografía, que trabajó para *Life*, Magnum –fue el primer director de la agencia–, *The Washington Post*, *The New York Times* y *National Geographic*.

Relación canal-fotógrafo: como ya hemos dicho antes en el análisis de *La muerte del miliciano*, Capa vendía sus fotografías a varias revistas. No obstante, en la época dorada de *Life* es uno de los fotógrafos estrella de la publicación y trabaja para ellos.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. El soldado en primer plano, el mar, los soldados que están detrás de él. La poca nitidez de la fotografía impide distinguir con claridad las figuras.
- Significación expresiva. El foco de atención se centra en el soldado, quién adopta una figura de defensa y está preparado para un posible ataque. Lo que más destaca de él es su tensión, la incertidumbre de por dónde dispararan, el miedo reflejado en un hombre.

Nivel iconográfico. La idea de la fotografía es utilizar el recurso de la foto movida para dar sensación de movimiento y con ello proporcionar la misma angustia que tiene el

¹ Altares, G. (17 de noviembre de 2014). ¿Y si Robert Capa sólo tomó 11 fotos en el Desembarco del Día D? *Elpaís.com*. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/14/actualidad/1415984617_499955.html

soldado a quién observa la imagen. No sabemos si Capa usó la foto movida para crear esa sensación o por el temblor que le produjo el miedo por encontrarse en esa situación, como dijo en su biografía antes citada.

Nivel iconológico. El estilo es el que solía utilizar Capa. Fotos movidas y con poca nitidez para expresar acción, dar dinamismo y provocar una sensación de angustia que sólo causa estar en plena batalla. Muestra al soldado ejerciendo una acción “heroica”, defiende su bando, y a la vez, la cara del hombre manifiesta miedo. La imagen no es un ensalzamiento de la patria es un reflejo de lo que estaba sucediendo. Por eso esta fotografía se utilizó como inspiración para la película *Salvar al soldado Ryan*. Además, es una muestra de la mítica frase de Capa, “Si tu fotografía no es lo suficientemente buena, es porque no estabas lo suficientemente cerca”.

Códigos de la imagen

Código espacial. El hombre está situado en el centro geométrico de la imagen. Esto crea profundidad de campo que se agudiza con el mayor desenfoque que hay en el fondo de la escena. Esto hace que el centro de atención sea el soldado.

Código escenográfico. Dentro de una guerra que es polémica por los montajes fotográficos que hubo, esta imagen es una de las más creíbles, nada debatida por su autenticidad. El uniforme, el casco, el mar, el fusil nos sitúan. Soldado americano, desembarco. El espacio abierto, los compañeros que se ven lejos, ayuda a reflejar la soledad del combate, la sensación de que el soldado se enfrenta solo a la guerra.

Código lumínico. Una de las características de la fotografía, y muy utilizada por Capa, es el desenfoque de la imagen para provocar sensación de movimiento. Se observa poca luz natural, el desembarco empezó en la madrugada -aprovechando la luz provocada por la luna llena- y siguió durante la mañana del 6 de junio. La fotografía debe estar tomada por la mañana pero no parece que hiciese mucho sol. Lo que sí podemos ver es la diferencia entre el primer plano y el segundo plano. En el primero, donde se sitúa el soldado, no hay tanta escala de grises -no hay tanto gris- como en el segundo plano.

Código gráfico. Según la biografía de Capa que Paco Elvira cita en su libro *La Segunda Guerra Mundial, imágenes para la historia*, el fotógrafo utilizó una Contax.

Código de relación. El soldado representa la figura central de la imagen, quizá por la descompensación de objetos, uno -el soldado- en primer plano en contraposición con los que están en segundo plano. En cuanto a perspectiva la foto presenta mucha profundidad de campo, como ya hemos dicho, por encontrar el soldado en primer plano junto con el desenfoque.

4.2.1.2 Batalla de Saipán, un marine americano cogiendo a un bebé encontrado en las montañas de W. Eugene Smith



Fuente: revista *Life*

Título: *Batalla de Saipán, un marine americano cogiendo a un bebé encontrado en las montañas.*

Autor: William Eugene Smith (1918-1978).

Condiciones de realización: fotografía de Eugene W. Smith de 1943 en las montañas de Saipán.

Finalidad: reflejar la percepción del fotógrafo de la guerra en la que se encontraba, la deshumanización que conlleva y sus horrores.

Canal de distribución: se publicó en la revista *Life* y fue una de las 50 imágenes más destacadas de la revista.

Relación canal-fotógrafo: “en opinión de muchos, el mejor fotógrafo de guerra del mundo”, “aseguraba que la fuerza permanecerá en sus fotografías, y no en manos de los que las publicaran.” (Steel, 2006: 136). Creador del “momento definitivo” o “instante decisivo”. Durante esta guerra trabajó para la revista *Flying* (de 1943 a 1944) y un año después para la revista *Life*.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. En el centro, el bebé encontrado en la montaña. A la izquierda, el marine americano que lo sostiene y, a la derecha, el otro marine con un fusil y un cigarrillo que espera a que el otro baje. Rodeados por la vegetación de la isla de Saipán.
- Significación expresiva. El marine que sostiene al bebé tiene el cuerpo echado para adelante con una postura que indica apelación al otro marine -parece que se pregunte “¿y ahora qué hacemos con él?”- ante la sorpresa de haber encontrado un bebé muerto en las montañas. Mientras que el americano coge al bebé como si fuese cualquier objeto que se acaba de encontrar, con recelo porque el bebé está muerto, y no sabe si tirarlo, el otro marine que espera abajo parece sugerir que baje ya.

Nivel iconográfico. La finalidad de la fotografía, como ya hemos apuntado antes, es humanizar la guerra. Ver que la batalla, las armas y el fuego deshumanizan, Smith muestra el horror el de la Segunda Guerra Mundial.

Nivel iconológico. El carácter de esta fotografía es diferente al de los ensayos del autor más fríos y estudiados, esta imagen intenta mostrar lo que provoca la guerra, la deshumanización, la muerte de un niño -símbolo de la vida- en la guerra. Una fotografía que pretende llamar la atención y denunciar las penalidades de la guerra y que contrasta con la esperanza que consiguió plasmar el autor con una fotografía con una composición simple y con una técnica normal pero que destaca de entre todas sus imágenes, *El paseo por el jardín del paraíso*.

Códigos de la imagen

Código espacial. Desde un punto de vista que emerge de la vegetación de la isla de Saipán, Eugene W. Smith gira la cámara para dar una perspectiva diferente y poder capturar así al marine que sostiene el bebé y al marine que le espera abajo.

Código escenográfico. Los soldados se identifican como tal por el uniforme y el casco. La manera como coge al niño el soldado da a entender que está muerto o en malas condiciones. La vegetación indica que es en la montaña. La imagen no está elaborada por el fotógrafo. El hecho en sí no es importante en el sentido que no pasó a la historia pero señala la peor parte de la guerra. Encuadre recortado para focalizar la atención.

Código lumínico. La luz natural se refleja más en la parte donde está el marine con el fusil y el cigarro, quizá para reflejar los negros en la parte izquierda del bebé -la muerte- y la vida que queda atrás, en la parte derecha, donde hay más luz. El fotógrafo utiliza mucho el contraste en blancos y negros para definir las líneas de los objetos.

Código gráfico. Aunque le gustaba utilizar cámaras más pequeñas de lo habitual, cámaras de películas 2¼ X 2¼ ya que según él le permitían encuadrar más la realidad, pronto se acostumbró a las cámaras de 35 mm. Sin embargo, durante el ensayo "médico rural" -Smith fue precursor del trabajo en serie o del ensayo porque implica investigación- usó tres tipos de cámara de diferentes formatos: 35 mm, 6x6 cm y 10x12 cm.

Código de relación. Un encuadre que permite ver toda la escena y la vegetación de la montaña. Con un punto de vista desde el lado derecho. La fotografía está tomada desde cerca pero tiene suficiente perspectiva para que se vea el soldado que mira desde abajo.

4.2.1.3 La representación del desembarco a Iwo Jima de Joe Rosenthal



Fuente: Wikipedia.org

Título: *Representación del desembarco de Iwo Jima.*

Autor: Joe Rosenthal (1911-2006).

Condiciones de realización: esta imagen fue tomada el 23 de febrero de 1945 alrededor de mediodía durante el segundo alzado de la bandera por parte de los marines en el monte Suribachi (Japón).

Finalidad: guardar ese momento para la historia. Según el fotógrafo no fue un posado sino que mientras él estaba buscando la fotografía perfecta vio de reojo como los hombres alzaban la bandera y tomó la instantánea.

Canal de distribución: agencia, Associated Press. La fotografía se convirtió en un símbolo y fue reimpressa muchas veces. Además, hizo que Rosenthal recibiese un premio Pulitzer de fotografía y, algunos autores la califican como la instantánea de guerra más importante de la historia y una de las más reproducidas del mundo.

Relación canal-fotógrafo: Rosenthal empezó a ejercer su trabajo como reportero y fotógrafo en un periódico de San Francisco en 1930, dos años más tarde siguió en San Francisco hasta que pasó a trabajar en Associated Press durante la Segunda Guerra Mundial y en el *San Francisco Chronicle* donde trabajó durante 35 años.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. En la imagen aparecen seis hombres, cinco marines estadounidenses y un médico de la Armada alzando la bandera de Estados Unidos en el monte Suribachi durante la batalla de Iwo Jima. De los seis hombres tres cayeron en combate, Franklin Sousley, Harlon Block y Michael Strank, y los tres supervivientes, John Bradley, Rene Gagnon y Ira Hayes, se convirtieron en iconos y celebridades debido al uso propagandístico de la fotografía en la guerra. Más tarde, Felix Weldon esculpió la misma imagen en el Memorial de guerra del cuerpo de marines de los Estados Unidos situado junto al cementerio nacional de Arlington (Washington).
- Significación expresiva. Aunque su autor defiende que no fue una fotografía posada, cuando le preguntaron si lo fue, afirmó que sí era una pose. Según él, porque pensaba que se referían a la fotografía de grupo donde aparecen los mismos marines y médico.

Nivel iconográfico. La finalidad de la composición de esta fotografía es mostrar la fuerza de los soldados norteamericanos y el triunfo de EEUU en la Segunda Guerra Mundial. Es una imagen propagandística, por el mensaje que difunde.

Nivel iconológico. Se convirtió en icono, como sus protagonistas que sirvieron de inspiración para la película *Flags of our fathers* (*Banderas de nuestros padres*) dirigida por Clint Eastwood en 2006. Después de esta instantánea aparecieron otras similares.

Códigos de la imagen

Código espacial. La imagen está tomada desde una distancia suficiente para que se vean los soldados de cuerpo entero y la bandera, dejando aire por arriba -arriba de la bandera- y por debajo -por debajo de los pies de los soldados para ver el suelo.

Código escenográfico. Existen dos teorías al respecto a la veracidad de esta fotografía. Aunque sí se tomó en el monte Suribachi, sí eran soldados estadounidenses y las ropas eran las originales el gran público la concibe como una fotografía posada y no, como mantuvo el fotógrafo, una casualidad de atrapar la imagen durante la segunda vez que se izó la bandera. Joe Rosenthal declaró:

“De reojo vi que los hombres comenzaron a alzar la bandera. Alcé mi cámara y tomé la escena. Esa es la forma en que tomé la fotografía, y cuando tomas una fotografía de esa forma, no te vas pensando en que hiciste una gran toma. No lo sabes”.²

Por otro lado, la ropa, los cascos y la bandera hacen evidente el bando de los soldados. Sin embargo, debido al encuadre de la fotografía no vemos que se trata de un monte ni de cuál es aunque la importancia de la fotografía es totalmente perceptible.

Código lumínico. Está documentado que la fotografía fue tomada en el izado de la segunda bandera, más grande y que había encargado volver a izar el coronel Chandel Johnson, para dar la imagen que EEUU quería mostrar. Se colocó al mediodía. Por lo que respecta a la luz, parece que era un día nuboso porque el blanco más blanco es el de la nube que está detrás de los marines. Así el fotógrafo contrasta con la bandera y los soldados y, hace que fijemos más atención en ellos. Aunque según Rosenthal, no le dio tiempo a mirar por el visor al tomar la fotografía.

Código gráfico. Según explicó el fotógrafo, “Retrocedí unos diez metros, pero el sol desapareció, y yo estaba demasiado bajo para encuadrar bien”. Apiló unas piedras y subido en ellas, reguló la abertura de su objetivo entre f8 y f11 y la velocidad a 1/400 de segundo. En la sede de AP en Guam recibieron el rollo y, tras el revelado, el editor se da cuenta de la impactante foto que tenía entre sus manos. La imagen es enviada por fax a la oficina de Nueva York y distribuida a los periódicos. Desde la toma y su publicación pasaron menos de 24 horas.

Código de relación. En cuanto a composición, Rosenthal, deja aire arriba, abajo, a izquierda y derecha, y encuadra a los marines y a la bandera en el centro de la imagen -todo lo importante para conseguir el mensaje está en la fotografía. Concretamente, en el centro se encuentra el soldado que sostiene desde más cerca la bandera y no hay mucha profundidad de campo. Al utilizar el cielo como fondo no da sensación de que los hombres estén lejos ni se crea un efecto que aumente su tamaño respecto a algo.

² Conroy, S. (21 de agosto de 2006). Iwo Jima Photographer Dies. *CBS News*. Disponible en: <http://www.cbsnews.com/news/iwo-jima-photographer-dies/>

4.2.1.4 *The living dead of Buchenwald* de Margaret Bourke-White



Fuente: time.com

Título: *The living dead of Buchenwald* (“Los muertos vivos de Buchenwald”).

Autor: Margaret Bourke-White (1904-1971).

Condiciones de realización: imagen sacada durante la liberación de los campos de concentración, concretamente el de Buchenwald. Según el archivo de la revista *Life* la imagen fue tomada el 13 de abril de 1945.

Finalidad: mostrar el horror del Holocausto nazi. Desde el punto de vista de los censores y la propaganda, ejemplo del buen trabajo del bando estadounidense al rescatar a los presos en campos de concentración.

Canal de distribución: se publicó en *Life* 15 años más tarde del suceso. En 1960, para celebrar el centenario de la revista.

Relación canal-fotógrafo: Margaret Bourke-White se considera una de las primeras reporteras gráficas y es conocida porque una de sus fotografías fue la primera portada de *Life*. Además, fue la primera fotografía de la revista *Fortune* y la primera en estar al frente durante la Segunda Guerra Mundial.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. 18 prisioneros en el campo de concentración de Buchenwald. De unos 15 de ellos se ven las caras y otros que quedan en segundo plano.
- Significación expresiva. Que esta fotografía esté tomada durante el rescate a los prisioneros del campo de concentración de Buchenwald la convierte en una imagen relevante para la historia en sí. En la instantánea se aprecian diferentes sentimientos -pena, rabia o agradecimiento- que la fotógrafa recoge en la imagen.

Nivel iconográfico. La idea principal que se extrae de la fotografía es la situación de los campos de concentración, en concreto, el de Buchenwald. La pena, la mirada perdida de otros, la rabia o el agradecimiento a los soldados americanos está presente en las caras de los prisioneros.

Nivel iconológico. Esta imagen es una de las fotografías menos duras que tomó Margaret Bourke-White durante el rescate de las tropas norteamericanas en el campo de concentración nazi de Buchenwald. No obstante, la revista *Life* no publicó las imágenes más impactantes que mostraban el verdadero horror del Holocausto y que hizo la fotógrafa.

Códigos de la imagen

Código espacial. La fotografía está tomada desde cerca, pero lo suficientemente lejos para que salgan de cuerpo entero los prisioneros y, desde en medio.

Código escenográfico. No es una fotografía elaborada, la fotógrafa utiliza poca amplitud para crear un espacio cerrado para dar la sensación de que los prisioneros no tienen espacio y que había muchos. La ropa además, los identifica como prisioneros de campos de concentración nazi y las rejas también lo indican.

Código lumínico. Una fotografía muy oscura en la que probablemente se utilizó flash ya que se ve muy bien las caras de los que están en primera fila pero no se ve nada del fondo de la imagen.

Código gráfico. No se tiene constancia de la cámara y el equipo técnico que utilizó Bourke-White para tomar esta imagen.

Código de relación. La elección del encuadre, cerrado, hace pensar en poco espacio para los prisioneros, malas condiciones y precariedad. La composición, no tiene nada especial, es una pose, pero las miradas de los prisioneros sin ningún elemento que distraiga la atención hacia ellas, se encarga de transmitir el dramatismo de la situación. El ángulo de la toma está centrado y la fotógrafa está situada para que los prisioneros salgan en la imagen de cuerpo entero y se reconozcan los uniformes y la reja.

4.2.1.5 *El último adiós* de Henri Cartier Bresson



Fuente: nybooks.com

Título: *El último adiós*.

Autor: Henri Cartier Bresson (1908-2004).

Condiciones de realización: Leica, la cámara que siempre solía acompañarle, durante la liberación del campo de prisioneros de Dessau (Alemania) en 1945.

Finalidad: mostrar la parte más humana de la guerra. No las consecuencias físicas sino las sentimentales, las de la emoción.

Canal de distribución: se ha publicado en libros, no tenemos constancia de que se publicase en ninguna revista ilustrada.

Relación canal-fotógrafo: Henri Cartier-Bresson se inicia en la fotografía con 13 o 14 años con una Kodak Brownie, con la que capta las vacaciones y actividades familiares. Durante los años 30 “empieza a publicar sus primeras fotos en la prensa ilustrada,

entonces en pleno auge. Sus imágenes aparecen tanto en los periódicos de información general *Vu*, *Voilà*, *Regards* o *Ce Soir*, como en la prensa vanguardista, en *Verve* o *Arts et Métiers graphiques*. [...] Para él, no hay fotos destinadas a la prensa y otras a las exposiciones, y no parece distinguir entre encargos y trabajos personales. En cualquier situación, siempre está al acecho de la mejor imagen.” (Chéroux, 2012: 44-45). Según sus propias palabras, “hacer reportajes fotográficos, es decir, contar una historia en varias fotos, era una idea (en 1931) que nunca se me había ocurrido; fue más tarde, observando el trabajo de mis compañeros de oficio, estudiando las revistas ilustradas, y trabajando a mi vez para ellas, cuando poco a poco aprendí a hacer un reportaje”. (VV.AA, 2003: 390)

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. Un hombre, una mujer, maletas, escaleras, una puerta, media bicicleta, maletas y un hombre junto a un árbol.
- Significación expresiva. Un hombre besa en la mejilla a una mujer que está sentada encima de maletas. Con cara de pena, ella le abraza y él le pone la mano sobre la pierna. Están en lo que parece un jardín. Al fondo una escalera que lleva a una puerta y una escalera portátil. A la derecha, un hombre sentado.

Nivel iconográfico. Lo que quiere representar Cartier-Bresson en esta imagen es la consecuencia emocional de la guerra, la tristeza que queda reflejada en la cara de la mujer.

Nivel iconológico. Cartier-Bresson muestra su propio “no” a la guerra ya que su carácter de izquierdas, antifascismo, su oposición al capitalismo francés y su rebelión contra el orden establecido explican la dimensión social de las fotografías que realizó durante los años treinta y que siguió presente en su carrera a partir de ese momento. “Para él, no cabían dudas. “Debemos hacer frente a Hitler”, dijo. “Todos éramos de izquierdas. No hay en ello nada de qué avergonzarse, pero tampoco hay nada de qué vanagloriarse.”” (VV.AA, 2003: 394)

Códigos de la imagen

Código espacial. Una fotografía de gran amplitud, que tiene como centro geométrico a la pareja que se abraza. La fotografía tiene un punto de vista central pero desde una casi imperceptible posición lateral, diagonal, desde la izquierda.

Código escenográfico. Aunque a Cartier-Bresson le obsesionaba por encima de todo la composición, no sabemos si esta imagen está elaborada expresamente por el fotógrafo. “Constantemente utiliza términos como “número áureo”, “proporciones divinas”, “medida ideal”, “leyes de composición” y “armonía universal”. (Chéroux, 2012: 17) Además, Cartier-Bresson se reveló un constructor concienzudo. En sus fotos subyugó líneas, superficies, movimientos y las etapas intermedias del gris, entre el blanco y el negro al conjunto, según patrones y leyes casi musicales.

Como esteta, la principal preocupación de Cartier-Bresson era la mayor parte de su obra -incluso durante sus viajes a China, India o Cuba- fue siempre la imagen y, sólo en segundo término su contenido. Con frecuencia las personas fotografiadas por este artista francés están colocadas y entrelazadas de forma muy elaborada y decorativa. Al mismo tiempo, tal y como él mismo afirma, durante toda la vida ha perseguido penetrar “en el corazón del ser humano”. (Stepan, 2006: 58) No obstante, el vestuario y el maquillaje no parecen detenidamente diseñados aunque el decorado sí parezca parte de un *atrezzo* de cine, profesión por la que Cartier-Bresson también se interesó. El espacio abierto en el que se realiza la toma y el plano con tanto espacio deja paso a la reflexión.

Código lumínico. En un blanco y negro con mucha escala de grises, en cuanto a la presencia de la luz los dos protagonistas de la fotografía están bajo un árbol y esto hace que estén en la sombra, más oscuros, a diferencia del resto de la fotografía. Así se indica sobre qué hay que centrar la atención y quiénes están dentro de la tristeza, lo más oscuro, y el resto, que la vida (representada por la luz) sigue.

Código gráfico. No se tiene constancia de los materiales técnicos utilizados para la captación y la reproducción de esta imagen.

Código de relación. Si hay algo por lo que destaca Cartier-Bresson es por la composición de sus fotografías, por su estilo tan “francés”. Elige un encuadre amplio en el que se vea a la pareja pero haya espacio a su alrededor. Sin embargo, este espacio no despista la atención que se centra en la ternura de los protagonistas que

posiblemente fuesen prisioneros del campo de concentración de la ciudad ya que Cartier-Bresson fue corresponsal de guerra en el ejército francés durante la liberación del campo de prisioneros de Dessau.

4.2.2 Conclusiones

De entre las cinco fotografías seleccionadas para realizar el análisis cuesta determinar un estilo común. En cambio, sí podemos discernir entre dos ideas generales que pueden transmitir estas imágenes. Por un lado, la que hace referencia a los sentimientos relacionados con la guerra. Desde el miedo del soldado en el desembarco de Normandía de Capa, el marine sorprendido que ve la deshumanización de la guerra al encontrar a un bebé moribundo entre las montañas, las caras de los prisioneros de Buchenwald y la pareja que se abraza de Cartier-Bresson. Por otro lado, el triunfalismo y las imágenes hechas para que queden en la historia y para que los ciudadanos de Estados Unidos se sientan orgullosos de haber participado en la guerra. Como en las fotografías de los marines alzando de la bandera en el monte Suribachi y la pose de los prisioneros de Bourke-White.

Esas dos fotografías son las únicas que pueden considerarse como “trucadas”, los prisioneros porque miran a cámara y, por tanto, es una pose, y el izado de bandera porque fue una segunda fotografía del momento. Ésta última concebida por muchos como una fotografía elaborada, es decir, que no fue tomada la primera vez que se izó la bandera sino cuando los marines alzaban una más grande.

En cuanto a la técnica, las cámaras de 35 mm se convierten en las predominantes entre los fotoperiodistas. “Si acaso hubo un año en que el poder de las fotografías, ya no mero registro sino definición de realidades más abominables, triunfó sobre las narraciones complejas, sin duda fue 1945, con las fotos de abril y principios de mayo hechas en Bergen-Belsen, Buchenwald y Dachau durante los primeros días después de la liberación de los campos, y las de testigos japoneses como Yosuke Yamahata en los días que siguieron a la incineración de los habitantes de Hiroshima y Nagasaki a comienzos de agosto”. (Sontag, 2003: 34)

Pero para algunos autores, “aún faltaba mucho para que el fotoperiodismo publicado llegara a alcanzar las cotas que nos asombraron, como las de la guerra del Vietnam en la década de 1960, cuando los medios se atrevían a publicar fotografías que podían no gustar a los gobiernos. Fotografía para sociedad adultas y libres. [...] Pero los fotógrafos que cubrieron las sangrías de la Segunda Guerra Mundial ya habían conseguido tomar aquellas instantáneas capaces de provocar en el público una reacción del espanto ante el conflicto. Sin aquellos tipos armados con las legendarias Leica no habría nacido la generación de la libertad en el desarrollo del oficio.” (Elvira, 2012: 7)

4.3 Guerra de Vietnam

La guerra de Vietnam está considerada una de los conflictos mejor cubiertos. En palabras de Eduardo Rodríguez Merchán y Rafael Gómez Alonso “ha sido el acontecimiento bélico mejor cubierto por los medios de comunicación. Se puede afirmar, sin ningún riesgo, que Vietnam significa paradójicamente el apogeo del periodismo gráfico, pero también su crisis, al convertirse en la primera guerra televisada día a día y que pudo ser seguida por todo el mundo sin excesivas limitaciones ni censuras desde el punto de vista informativo.” (Caballo Ardilla, 2003: 69) El mismo autor, considera que aunque esta guerra tuvo un alto coste informativo - murieron 73 fotógrafos y periodistas- las aportaciones que hizo en el desarrollo del uso informativo de la fotografía fueron muy importantes.

La guerra del Vietnam “significó el clímax evolutivo de la concepción moderna de fotoperiodismo que había comenzado en Alemania. Coincide también en esta época la desaparición de los grandes semanarios gráficos y, como hemos visto antes, la llegada a la guerra de las cámaras portátiles de televisión. [...] A diferencia de los conflictos bélicos anteriores, la guerra del Vietnam se caracterizó también por la ausencia de la censura militar y de cualquier limitación al trabajo de los periodistas. Fueron muchos los fotógrafos independientes que obtenían permisos para realizar su trabajo en el frente y obtenían una acreditación de prensa. Las grandes agencias norteamericanas

ofrecían un puñado de rollos y una acreditación a todo joven con ambiciones que quisiera hacer fotos para ellas, creando competencia con las agencias europeas”. Y por último matiza también que “a diferencia de otros conflictos, los enviados especiales a Vietnam no tenían ningún tipo de compromiso político. Ahora ya no se trataba de justificar el esfuerzo bélico de nadie. [...] Las cámaras denunciaban solamente el horror de la guerra, la barbarie absurda.” (Caballo Ardilla, 2003: 69)

De ahí Rodríguez y Alonso en el libro que coordina Caballo Ardilla distinguen tres tipos de fotógrafos bélicos, “los que imbuidos del antiguo espíritu del *mesianismo documental* siguiendo las enseñanzas de Robert Capa o Eugène Smith denuncian con sus fotos los sufrimientos de los soldados y de la población vietnamita (David Douglas Duncan, Phillip Jones Griffiths o Marc Riboud), los que aún tienen presentes la máxima filosófica de la concepción periodística de Henry Luce (fundador de *Life*) y los grandes semanarios gráficos y llegan a Vietnam dispuestos a utilizar la estética bélica y convertirla en espectáculo (la mayoría de los reporteros de las grandes agencias norteamericanas) y, los que aún están dispuestos a ir más allá y quedar, al llegar al lugar de la barbarie, totalmente sometidos a los encantos del “fotogénico” horror. Tim Page, Don McCullin.” (Caballo Ardilla, 2003: 69)

Por eso tras esta guerra “es necesario entonces hablar de dos caminos diferentes y divergentes en la concepción del periodismo gráfico: la “fotonoticia”, instantánea que recoge la acción inmediata de un acontecimiento, retrato de un personaje de actualidad, etc., que generalmente ilustra, comenta o acompaña a una noticia escrita en los periódicos diarios; y el reportaje en profundidad, en el que existe una planificación previa, una investigación, una duración en el tiempo o un punto de vista personal del autor.” (Caballo Ardilla, 2003: 71)

La impresión que dieron las imágenes que tomaron los fotoperiodistas de la guerra de Vietnam fue la pérdida de la fe de los soldados en los ideales por los que habían ido a la batalla, una sensación que se traspasó a la sociedad.

En aquella época la revista *Life* todavía seguía siendo un referente en la sociedad norteamericana pero las imágenes más recordadas de la guerra de Vietnam son las

hechas por los reporteros de la agencia Associated Press. Esto puede ser porque Hosrt Faas, el editor gráfico de la agencia en Saigón, exigía llevar siempre una cámara encima aunque los que la llevaban no supieran la técnica y, que la agencia repartía carretes a quiénes estuviesen dispuestos a hacer fotografías para AP.

4.3.1 Imágenes

4.3.1.1 *One Ride with Yankee Papa 13* de Larry Burrows



Fuente: revista *Life*

Título: *One Ride with Yankee Papa 13*.

Autor: Larry Burrows (1926-1971).

Condiciones de realización: fotografía tomada desde un helicóptero de los Estados Unidos cuando en un ataque de un soldado del Vietcong a otro americano muere en los brazos de su compañero.

Finalidad: mostrar la verdadera guerra y las emociones de los soldados.

Canal de distribución: publicada en la portada de la revista *Life* el 16 de abril de 1965 bajo el título "*With a brave crew in a deadly fight. Vietcong zero in on vulnerable U.S.*"

copters” (“Con una tripulación valiente en una lucha mortal. La zona del Vietcong con helicópteros vulnerables de Estados Unidos”). Y, como pie de foto en la misma portada, “*In a U.S. copter in thick of flight -a shouting crew chief, a dying pilot*” (“En un helicóptero estadounidense durante el vuelo -gritos del jefe de equipo y un piloto muriendo”).

Relación canal-fotógrafo: trabajó para *Life* Londres revelando fotografías de Robert Capa, algo que influenció en sus imágenes e hizo que asimilara la máxima de Capa de “si las fotos no son lo bastante buenas es que no estás lo bastante cerca”. Siguió su trayectoria en esta revista hasta que murió ejerciendo su profesión en Laos en 1971. Fue un fotoperiodista famoso por sus angustiosas fotografías tomadas en este conflicto y, en concreto, por ésta. Además, “constantemente tomaba fotografías de hombres heridos siendo ayudados por sus camaradas, incluso estando heridos ellos mismos. Parece que Burrows se sentía atraído por estas escenas porque dramatizaban un dilema ético de forma tan viva que lo resolvía de forma eficaz. Se podría decir que dio literalmente la vida para contribuir a advertir a los demás de los peligros de la guerra.” (Steel, 2006: 24)

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. El interior de un helicóptero de combate, el cielo a un lado, la oscuridad a otro y en el centro, un soldado herido y otro que lo sostiene en sus brazos al que no se le ve la cara y otro alertando, gritando que está muerto mientras con la otra mano coge el fusil pegado al helicóptero.
- Significación expresiva. La inmovilidad del soldado muerto contrasta con el soldado que grita y mueve la mano y, con el que parece que lo ha arrastrado al helicóptero y lo mantiene entre sus brazos.

Nivel iconográfico. Las fotografías de Larry Burrows en la guerra de Vietnam exponen las caras de los soldados con la expresión en sus rostros de “¿Qué hago yo aquí?”. Cada uno lo dice a su manera, con miedo, con asco, con esperanza, pero ninguno cree en los ideales por los que fueron al conflicto.

Nivel iconológico. Los fotoperiodistas que cubrieron esta guerra quisieron transmitir la desilusión de los soldados ante las ideas que les habían vendido.

Códigos de la imagen

Código espacial. Fotografía tomada desde muy cerca pero en la que se ve suficiente escena como para entenderse por sí sola, poco amplia y desde un punto de vista frontal ya que el poco espacio del helicóptero no dejaba espacio para más. “Burrows estaba fotografiando a James C. Farley, un artillero del escuadrón de helicópteros de los marines, de veintiún años, cuando el escuadrón entró en combate con soldados del Vietcong. Uno de los helicópteros fue abatido y el helicóptero en el que viajaba Burrows aterrizó cerca, para intentar rescatar a la tripulación herida. Cuando volvieron a despegar, había dos hombres gravemente heridos echados en el suelo del aparato. Uno de ellos murió, pero lo que hace más asombrosa esa fotografía es la capacidad de Burrows para mantener a Farley enfocado, captando todo el horror y la emoción a través de su objetivo a medida que la escena se despliega.” (Steel, 2006: 22)

Código escenográfico. Una imagen elaborada en segundos, en la que Burrows capta el horror del momento. Los soldados visten de uniforme por lo que se reconoce que forman parte de los marines estadounidenses. El espacio cerrado también ayuda a aportar más sensación de caos y terror.

Código lumínico. Fotografía en blanco y negro y en que la luz proviene del exterior del helicóptero.

Código gráfico. No se tiene constancia del equipo técnico que utilizó Burrows para realizar este reportaje.

Código de relación. La composición de la fotografía es simple, en el centro el artillero y abajo el soldado muriendo cogido en brazos por otro. Es simple porque es tal y como estaba sucediendo pero deja espacio para que se vea la puerta abierta del helicóptero y se entienda dónde están. El fotógrafo está cerca, algo que Burrows solía hacer. “Burrows meticuloso en su técnica, obsesionado por obtener imágenes fuertes y técnicamente perfectas, que conseguían un efecto espectacular en las fotografías en blanco y negro publicadas en *Life* en abril de 1965.” (Steel, 2006: 22)

4.3.1.2 Ejecución de un prisionero del Vietcong de Eddie Adams



Fuente: taringa.net

Título: *Ejecución de un prisionero del Vietcong.*

Autor: Eddie Adams (1933-2004).

Condiciones de realización: la fotografía se hizo el 1 de febrero de 1968 en plena calle de Saigón delante de una cámara de la NBC y de la de Adams. El jefe de la policía nacional de Vietnam del sur, Nguyen Ngoc Loan, disparó a Nguyen Van Lem, miembro del Frente Nacional de Liberación, conocido también como Vietcong, que se hacía llamar capitán Loan. Después de que el Vietcong hubiese roto el pacto de alto al fuego por la celebración de la entrada del nuevo año vietnamita y hubiesen matado a policías y a sus familias en sus casas -34 personas en total-, la “Ofensiva Tet” y hubiesen capturado al capitán Loan.

Finalidad: según declaró el propio Eddie Adams, lo que la fotografía no preguntaba era “¿qué hubieras hecho tú de haber sido el general en aquel momento y de haber sido tú el que capturó al supuesto tipo malo después de que hubiera volado por los aires a uno, dos o tres soldados americanos?”. Pero se interpretó como todo lo que iba mal en la guerra y que EEUU no supo controlar a su aliado Vietnam del Sur y que éstos eran tan sanguinarios como los de Vietnam del Norte. Los grupos antibelicistas la

aprovecharon como símbolo y Adams lamentó esta interpretación. En una entrevista para Time reveló, "El general mató a un Vietcong con la pistola. Yo maté al general con mi cámara fotográfica. La fotografía es el arma más poderosa del mundo. La gente se las cree, pero las fotos mienten, incluso sin ser manipuladas. Sólo son medias verdades." Según Gubern, "a este género fotográfico es aplicable la observación de Barthes, cuando indica que el impacto fotográfico no consiste tanto en traumatizar como en "revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía consciencia de ello", de una mirada crítica sobre la sociedad. (Gubern, 1987: 164)

Canal de distribución: Associated Press. Además, Adams recibió el premio Pulitzer en 1969 por esa fotografía.

Relación canal-fotógrafo: trabajó en Associated Press y sus fotografías se publicaron en *Time*, *Newsweek*, *Life*, *Paris Match*, *Parade*, *Penthouse*, *Vogue*, *The London Sunday Times Magazine*, *The New York Times*, *Stern* y *Vanity Fair*.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. A la izquierda, en primer plano y de espaldas a la cámara el policía apuntando al general. Al otro lado de la pistola, el prisionero del Vietcong con la cara visible a cámara y las manos hacia atrás seguramente unidas por unas esposas. Detrás, la ciudad de Saigón y a la izquierda un soldado que pertenece al bando de Vietnam del Sur que mira la ejecución.
- Significación expresiva. El perfil del policía serio, concentrado, pensativo. El prisionero del Vietcong con el miedo reflejado en su cara, sin abrir los ojos, casi llorando y parece que suplicando clemencia. Detrás el soldado, con una mezcla de rabia y tristeza, aprieta sus dientes.

Nivel iconográfico. La idea de Adams no era hacer una fotografía en contra de la guerra, sólo quería mostrar lo que estaba pasando en Vietnam.

Nivel iconológico. Esta imagen se convirtió en símbolo del movimiento anti-guerra de Vietnam que surgió en EEUU. Contra una guerra a la que no veían sentido.

Códigos de la imagen

Código espacial. Plano medio, sólo interesan las caras y la posición de disparo. Desde un punto de vista un poco ladeado, el fotógrafo parece que está más cerca del policía de Vietnam del Sur para conseguir que la mirada vaya hacia el capitán del Vietcong, la fotografía también lo apunta a él no sólo lo hace la pistola.

Código escenográfico. La fotografía es verídica, el reportero se encontraba junto a una cámara de televisión cuando vieron al policía y al prisionero, hay imágenes en vídeo del suceso. Sin embargo, dicen que si no hubiesen habido cámaras el policía no le hubiese disparado. La ropa distingue al policía del prisionero y sus caras reflejan que son vietnamitas. Esta fotografía fue importante por el significado que mostró al público aunque no fuese la intención del fotógrafo.

Código lumínico. La luz queda atrás de la fotografía, ellos están en la sombra.

Código gráfico. No consta qué cámara utilizó para capturar esta fotografía.

Código de relación. La imagen se divide en dos. A un lado el bando de Vietnam del Sur con el soldado tras el policía que empuña la pistola, de espaldas a la cámara sólo mostrando su perfil, no quiere mirar pero ha de disparar. Su brazo separa el otro bando, el del norte y a un prisionero ahora capturado, sólo y acobardado. Como hemos dicho antes, la fotografía está tomada ligeramente desde la derecha así parece como que la foto dispara también al capitán del Vietcong y además, se posiciona en el lado aliado -el derecho. La imagen parece amplia porque a lo lejos se ven los edificios aunque el fotógrafo está cerca de lo que pasa para así mostrar lo importante, lo que pasa, informar.

4.3.1.3 *Reaching out* de Larry Burrows



Fuente: revista *Life*.

Título: forma parte del reportaje *Reaching out*.

Autor: Larry Burrows (1926-1971).

Condiciones de realización: la imagen se tomó en octubre de 1966.

Finalidad: informar, ver los horrores de la guerra y el nivel de compañerismo que sin embargo había.

Canal de distribución: aunque la fotografía se hizo el 28 de octubre de 1966 no se publicó hasta cinco años más tarde en *Life*, en febrero de 1971, cuando Larry Burrows murió. No obstante, otras fotografías del mismo reportaje si se publicaron en 1966.

Relación canal-fotógrafo: desde que acabó sus estudios empezó en *Life* hasta su muerte trabajando para la misma revista.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. Soldados estadounidenses al fondo y a los lados. Cuatro a la izquierda y uno en el suelo herido en el suelo a la derecha. Sólo uno,

Jeremías Purdie (centro) se mueve para tratar de consolar a un camarada herido después de un feroz tiroteo durante la guerra de Vietnam.

- Significación expresiva. Después de un tiroteo Burrows enseña en esta fotografía la ternura y terror, la desolación y el compañerismo.

Nivel iconográfico. “Las fotografías a color de Larry Burrows de los atormentados aldeanos vietnamitas y los reclutas estadounidenses heridos, publicadas por *Life* a partir de 1962, sin duda reforzaron las clamorosas protestas contra la presencia de Estados Unidos en Vietnam. (Steel, 2006: 48) Y esa es la idea de la fotografía, informar y mostrar el horror.

Nivel iconológico. “Burrows fue el primer fotógrafo importante en cubrir toda una guerra en color: otro aumento de la verosimilitud, es decir, de la conmoción.” (Steel, 2006: 48)

Códigos de la imagen

Código espacial. Es una imagen amplia ya que se ve toda la escena y todo lo que hay alrededor desde un punto de vista situado ligeramente a la izquierda.

Código escenográfico. No es una foto elaborada, simplemente el fotógrafo fue allí y capturó el momento. Los uniformes sitúan al observador, informan que los soldados son norteamericanos. El espacio abierto puede reflejar el vacío que puede sentir un soldado en la guerra y que contrasta con el compañerismo que se muestra en la fotografía.

Código lumínico. Es la única fotografía en color del análisis y gracias a ese recurso y a la luz suave que hay en la fotografía el fotógrafo nos sitúa allí mismo.

Código gráfico. No consta la cámara que utilizaba Burrows.

Código de relación. El uso del angular junto con el color hacen que parezca que estamos allí, acerca al observador a la imagen a la escena. Desde una posición desde la izquierda el fotógrafo está más cerca del herido cosa que hace que sientas que el soldado que se acerca va a abrazarte.

4.3.1.4 Niña afectada por napalm Phan Thi Phúc de Huynh Cong Ut



Fuente: abc.es

Título: *Niña afectada por napalm Phan Thi Phuc.*

Autor: Huynh Cong Ut (1951), conocido profesionalmente como Nick Ut.

Condiciones de realización: la fotografía fue tomada por Nick Ut el 8 de junio de 1972. Cuando un avión estadounidense lanzó una bomba de napalm en la zona de la población de Trang Bang y la niña, Kim Phuc, corría fuera de la población quitándose la ropa que estaba en llamas. El fotógrafo llevaba cuatro cámaras colgando de su cuello y por eso pudo hacerla tan rápido, justo después llevó a la niña a un hospital.

Finalidad: denunciar el ataque de las tropas americanas a la población vietnamita.

Canal de distribución: “El efecto fue tal que *Life Magazine*, en su último número del 29 de diciembre de 1972, la reproducía entre las fotografías más memorables del año. Con objeto de atenuar el impacto emotivo *Life* había yuxtapuesto un retrato a color de la pequeña vietnamita sonriente, explicando que Phan Thi había tenido que pasarse 15 semanas en el hospital para recibir trasplantes de piel y una terapia física. “Pero increíblemente, la guerra no había terminado para esa niña, pues aviones del ejército sudvietnamita (el ataque con napalm también se debió a un error de ese ejército) había destruido su casa. Pero ésta, añadía *Life*, ya se ha vuelto a reconstruir parcialmente. [...]” (Freund, 1976: 186)

Relación canal-fotógrafo: La fotografía se publicó en *Life* y en tantas otras publicaciones ya que el fotógrafo pertenecía a Associated Press. Su hermano también trabajó para esa agencia ya que la guerra de Vietnam proporcionaba muchas oportunidades para que los fotógrafos se dedicaran al fotoperiodismo, había facilidad para trabajar para agencias y no había censores. La fotografía le reportó numerosos premios, como el Pulitzer, World Press Photo, Sigma Delta Chi, Overseas Press Club, National Press Club y el George Polk Memorial Award.

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. Una carretera, un fondo nuboso, cuatro soldados y cinco niños corriendo -tres de ellos con la boca abierta y llorando y una de éstos tres desnuda.
- Significación expresiva. Tres de los niños llevan la boca abierta y lloran los otros parece que aún están en shock como los cuatro soldados vietnamitas que van detrás de ellos y miran atrás como ellos y, corren hacia delante.

Nivel iconográfico. La idea de la fotografía es transmitir el horror de la guerra, esta sí que es una fotografía antibelicista al contrario que la de Eddie Adams que sólo pretendía informar de lo que pasaba. Nick Ut, vietnamita y después exiliado a EEUU buscaba denunciar los ataques de las tropas, conmover al público para que se acabase con esta guerra.

Nivel iconológico. Según afirmó él mismo, la posición del fotógrafo es: “Quiero que cuando la gente vea esa foto entienda que no quiero más guerras en el mundo. Hay que acabar con las guerras. No debe haber más fotos de quemaduras de napalm. No sólo hablo de la guerra de Vietnam. No debe haber ninguna guerra. En Irak muere gente cada día.”³ La fotografía pasó a formar parte de la historia de la fotografía para simbolizar la guerra de Vietnam.

³ Martínez, L. (27 de enero de 2014). Huynh Cong Út [Cada día un fotógrafo]. Disponible en: <http://www.cadadiaunfotografo.com/2014/01/huynh-cong-ut.html>

Códigos de la imagen

Código espacial. La foto está tomada desde un punto de vista central, sitúa a la niña desnuda en el centro, y tiene amplitud suficiente para que no sólo veamos a la niña.

Código escenográfico. Los rostros nos indican de donde es la imagen, la niña sin ropa - ya que se la había quitado para no quemarse por el napalm- nos indica qué guerra es. No hay elaboración por parte del fotógrafo. Los soldados se identifican por el uniforme y por los rostros. Lo que más impacta de la fotografía no sólo son los rostros es la desnudez de la niña y la causa de ésta.

Código lumínico. Aún sigue siendo una imagen en blanco y negro algo que da más dramatismo si cabe a la escena. No se ve luz sólo un humo difuminado al fondo de la fotografía o fuego.

Código gráfico. No consta la cámara ni el equipo técnico con el que Nick Ut tomó la instantánea.

Código de relación. La niña ocupa el centro geométrico de la imagen que además anda sobre la línea central de la carretera. El encuadre abarca niños y soldados y parece que los niños corran hacia nosotros. El niño de la izquierda cierra el cuadro y el soldado de atrás a la derecha lo hace por el otro lado.

4.3.1.5 *Marine moribundo en un tanque* de Donald McCullin



Fuente: youtube.com

Título: *Dying Marine being rushed to field hospital during the bat* (“Marine moribundo siendo trasladado a un hospital de campo durante la batalla”).

Autor: Donald McCullin (1935).

Condiciones de realización: fotografía tomada en 1968.

Finalidad: conmocionar, mostrar las condiciones humanas de la guerra. Ver hasta donde se llega para salvar a un compañero.

Canal de distribución: The New York Times, no consta si se publicó en otras publicaciones.

Relación canal-fotógrafo: El fotógrafo confesó: “Mi carrera fotográfica fue una casualidad. Yo crecí en Finsbury Park, y esa fue la mejor universidad a la que podía haber ido. Me preparó para el mundo que iba a ver.” (Steel, 2006: 92)

Análisis icónico

Nivel preiconográfico.

- Significación fáctica. Un soldado moribundo encima de un tanque siendo trasladado a un hospital junto a tres soldados que van con él y uno de ellos le sujeta el suero.
- Significación expresiva. El soldado moribundo deja ir el brazo que se lo coge el mismo que sostiene el suero. Otro soldado va detrás con un fusil y uno escondido, del que sólo vemos el casco, conduce el tanque.

Nivel iconográfico. La intención de traspasar emoción: “un primer plano de un marine de Estados Unidos, visiblemente conmocionado. Un retraso de un momento dramático de suprema emoción humana en condiciones de máximo sufrimiento, captado con la increíble compasión y empatía de McCullin”. (Steel, 2006: 95)

Nivel iconológico. “Me metí en una gran batalla con el 5º Regimiento de los Marines de Estados Unidos en Hue, la mayor batalla de la guerra de Vietnam. Después de dos semanas allí viendo cadáveres a escasos metros de donde dormía por la noche, volví a casa un poco tocado mentalmente. Pero tenía la mejor serie de fotos que he hecho jamás.” (Steel, 2006: 95) Todo ello para mostrar el horror, ya desde joven iba detrás del conflicto él mismo se pagó el primer viaje a una zona de conflicto, el Berlín de la Guerra Fría.

Códigos de la imagen

Código espacial. La imagen está centrada en el hombre que está siendo trasladado, no se ve mucho más que los soldados. Sólo se aprecia que es un tanque porque McCullin pone la cámara de lado y deja ver el mecanismo de ruedas.

Código escenográfico. Las ropas de los marines, el tanque, el herido y el suero nos ponen en situación, es una guerra. Pero es quizá el estilo tan próximo a la acción lo que nos informa que es una guerra moderna. No es una imagen elaborada, no hay rastro que indique que es Vietnam, sólo la modernidad. El espacio cerrado que crea el fotógrafo con una imagen tan de cerca y en la que corta el encuadre da sensación de angustia, de agobio, algo que definen también las caras de los soldados que llevan al herido.

Código lumínico. En blanco y negro, la luz cae ligeramente sobre los marines y el tanque envueltos por un cielo blanco.

Código gráfico. Probablemente esta imagen fue tomada con su Nikon, la misma que paró una bala de un fusil AK-47 en 1968 durante la guerra de Vietnam.

Código de relación. La composición de la fotografía, su ángulo de toma, crea la sensación de estar allí de estar muy cerca al soldado al que llevan en el tanque. Desde un punto de vista ladeado McCullin muestra que están encima de un tanque y desde una altura igual al tanque nos sitúa a nosotros también encima de él. El fotógrafo toma la foto desde cerca.

4.3.2 Conclusiones

Se nota un cambio de estilo a uno más directo desde la Segunda Guerra Mundial a la guerra de Vietnam quizá provocado por la irrupción de la televisión y la competencia que ejerce este nuevo medio de comunicación. A esta posible causa, además, se le puede sumar que los fotógrafos no están sujetos a una censura, como en la Segunda Guerra Mundial, la libertad y, que las agencias como Associated Press incentivasen la fotografía -repartiendo carretes o haciendo que los fotógrafos siempre llevaran una cámara- propiciaron cambios en la manera de hacer fotos.

“Siempre había habido censura, pero durante mucho tiempo fue inconstante, al capricho de los generales y jefes del Estado. La primera vez que se proscribió de modo organizado la fotografía periodística en el frente fue en la Primera Guerra Mundial, tanto los altos mandos alemanes como franceses sólo permitieron unos cuantos fotógrafos militares seleccionados cerca del combate. (El Estado Mayor General británico fue menos inflexible al censurar a la prensa.) E hicieron falta otros cincuenta años, y el relajamiento de la censura con la primera guerra cubierta por televisión para comprender el efecto que las fotografías espantosas podían ejercer en el público nacional.” (Sontag, 2003: 77) Esta guerra fue la de Vietnam en la que durante esta época “la fotografía bélica se convirtió, por norma, en una crítica de la guerra. Esto habría de acarrear con consecuencias: a los principales medios no les interesa hacer que la gente sienta bastas ante las luchas por las que ha sido movilizadas, y mucho menos difundir propaganda contra la continuación de la guerra.” (Sontag, 2003: 77) Aunque fotografías como la de Adams no quisieran dar ese mensaje. Sontag continúa, “desde entonces, la censura –la especie más extendida, la autocensura, así como la impuesta por los militares- ha contado con un amplio e influyente conjunto de defensores.”

Las fotografías crean la sensación de estar en el escenario de los hechos y vuelven a hacernos creer que la fotografía es verdad, tal como sucedía en la guerra civil y se diferenciaba de la Segunda Guerra Mundial. Como ejemplo, “la fotografía de 1972 que rubrica el horror de la guerra de Vietnam, hecha por Huynh Cong Ut, de unos niños que corren aullando de dolor camino debajo de una aldea recién bañada con napalm estadounidense, pertenece al ámbito de las fotografías en las que no es posible posar.” (Sontag, 2003: 69) El hecho de que “a partir de la de Vietnam haya habido tan pocas fotografías bélicas trucadas implica que los fotógrafos se han atenido a normas más estrictas de probabilidad periodística. Ello se explica en parte quizá porque la televisión se convirtió en el medio que definía de las imágenes bélicas en Vietnam y porque el intrépido fotógrafo solitario con su Leica o Nikon en mano, operando sin estar a la vista buena parte del tiempo, debía entonces tolerar la proximidad y competir con los equipos televisivos: dar testimonio de la guerra ya casi nunca es un empeño solitario. En sus aspectos técnicos las posibilidades de arreglar o manipular

electrónicamente las imágenes son mayores que nunca, casi ilimitadas. Pero la práctica de inventar dramáticas fotos noticiosas, de montarlas ante la cámara, parece estar en vías de volverse un arte perdido.” (Sontag, 2003: 70) Ese es uno de los grandes rasgos por lo que se diferencia este conflicto del anterior aparte del estilo cercano y reflexivo que consiguen crear los fotógrafos de esta época.

5. Situación actual

Desde el primer conflicto cubierto en sentido moderno por fotógrafos profesionales, la guerra civil española, hasta la guerra de Vietnam, la primera en la que fueron testigos las cámaras de televisión y que, según Sontag, “introdujeron la teleintimidad de la muerte y la destrucción en el frente interno, las batallas y las masacres rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de la pequeña pantalla”. (Sontag, 2003: 30)

Repasando la historia, “desde que se inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte. Puesto que la imagen producida con una cámara es, literalmente, el rastro de algo que se presenta ante la lente, las fotografías eran superiores a toda pintura en cuanto evocación de los queridos difuntos y del pasado desaparecido. A pesar de la muerte el acto era ya otro asunto: el alcance de la cámara fue limitado mientras resultó preciso cargarla con dificultad, montarla, fijarla. Pero al emanciparse del trípode, la cámara se hizo en verdad portátil y, equipada con telémetro y diversas lentes que permitieron inauditas hazañas de observación próxima desde un lugar lejano, hacer fotos cobró una inmediatez y una autoridad mayor que la de cualquier relato verbal en cuanto a su transmisión de la horrible fabricación en serie de la muerte.” (Sontag, 2003: 33). La televisión, sin embargo, no acabó con este medio pero sí que ha podido ser la causa de un cambio en el estilo en el fotoperiodismo de guerra. Además, a partir de la expansión y universalidad de la televisión, las revistas ilustradas sufrieron un descenso en sus ventas y pocas resistieron el embite del nuevo medio de comunicación hasta que se fueron marchitando.

“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 puede 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”. (Sontag, 2003: 81)

“En el pasado, el valor de la información estaba asociado a procesos como la búsqueda de la verdad. Era también entendida como un arma que facilitaba la lucha política, la lucha por la influencia y el poder. [...] Hoy todo ha cambiado. El valor de la información se mide por el interés que puede despertar. Lo más importante es que la información pueda ser vendida. Por verdadera que sea una información, carecerá de valor alguno si no está en condiciones de interesar al público, por otro lado cada vez más caprichoso” (Leguineche; Sánchez, 2001: 317) sentencia Ryszard Kapuscinski.

Quizá sea por lo que apunta Kapuscinski que en la actualidad los altos cargos de los medios de comunicación que forman conglomerados mediáticos han dejado de ser periodistas. Los grupos de comunicación han pasado a estar dirigidos por empresarios de otros sectores e incluso dentro de los grupos mediáticos encontramos empresas que se dedican a otros temas que no tienen nada que ver con la comunicación. Este hecho ha provocado que la información se mercantilice y esto ha causado estragos en la ética periodística que se ha dejado en un segundo plano.

En este escenario aparecen cuatro fotoperiodistas que se cuestionan la ética de esta profesión y que cubrieron la liberación de Nelson Mandela y las elecciones democráticas. Es el Club de los Bang Bang formado por Greg Marinovich, João Silva, Kevin Carter y Ken Oosterboek y, que se preguntaban “cuando aprietas el obturador, cuándo dejas de ser fotógrafo?”.

Mercantilización de la profesión periodística, falta de ética y aumento de la competencia alteran la imagen que se muestra en la prensa. Pepe Baeza opina que “esta competencia se efectúa sobre una enfatización del mensaje propio que supone en muchas ocasiones abandonar los límites estilísticos que han desarrollado históricamente los diferentes tipos de imagen, pero no para superarlos desde la propia tradición sino, en clara sintonía con tendencias globales de la posmodernidad, para sustituirlos, hibridarlos y confundirlos con los estilos de otros géneros o de otros usos radicalmente distintos.” (Baeza, 2003: 13)

“Si, como afirma Gisèle Freund, el gusto en general y los modos de expresión en particular corresponden al momento histórico que determinan el conjunto de fuerzas sociales, el desarrollo vertiginoso de la virtualidad sería sobre todo, un síntoma más de esos modos de época”. (Baeza, 2003: 23) Algunos autores suman a esto el poder de las tecnologías digitales aplicadas a la producción y al consumo masivo de imágenes virtuales y esto crea un choque cultural, el más grande que se ha producido desde el renacimiento.

“Lo mejor que le puede pasar a la prensa es romper su funcionamiento endogámico tradicional y buscar en aportaciones externas el vigor, la creatividad, las ideas, que los procesos rutinarios de producción periodística no permiten desarrollar a quienes se ocupan de su funcionamiento cotidiano. Es necesaria la ruptura de los clanes periodísticos tradicionales y la incorporación de creadores provenientes de cualquier territorio de la expresión visual”. (Baeza, 2003: 25) Sin embargo, “la aplicación de fórmulas visuales más ricas precisa, sobre todo, de decisiones empresariales y directivas que refuercen las estructuras de organización de los ámbitos visuales” (Baeza, 2003: 25), un apoyo que parece que de momento no se ha dado.

Estos factores han llevado al fotoperiodismo a una crisis. “La crisis del fotoperiodismo es hasta cierto punto una variante de la crisis de lo documental, una crisis en definitiva provocada por la intrusión del marketing, por la ceguera y la parálisis de los periodistas y –de acuerdo con Margarita Ledo-, también por nuestra escasa necesidad de comprensión como lectores.” (Baeza, 2003: 42) En este sentido el autor recuerda que vivimos en la opulencia, tenemos todo lo que podemos querer y esto nos hace desimplicarnos de la realidad.

“¿Cómo no lo va a estar un tipo de imagen cuya función más alta ha sido aportar testimonios, movilizar conciencias, transformar la realidad? El fotoperiodismo, en sus mejores registros, ofrece a la difusión pública las pruebas necesarias para que el cuerpo social corrija todo aquello que lo daña. Pero el fotoperiodismo sólo puede cumplir este cometido si está en sintonía con el resto de mensajes de la prensa, y el

análisis de esta relación permite distinguir los factores que le están afectando de modo específico.”(Baeza, 2003: 51)

Las causas de esta crisis según Baeza son seis. La primera, la pérdida de la verosimilitud de la imagen fotográfica debido a el desarrollo de las tecnologías digitales de creación y de tratamiento de imágenes y la generalización de su uso, es decir, la fotografía ha dejado de ser la transmisora de la realidad ya que se puede manipular. La segunda causa es la sospecha de los lectores de que se usa el periodismo para favorecer los intereses de grupos de poder económicos o políticos, la pérdida de la independencia de los medios porque necesitan el apoyo económico de los anunciantes. El tercer factor en palabras de Baeza es la “desconfianza de una parte importante del colectivo profesional de periodismo hacia la imagen en general”. Cuarto factor, “el avance de la imagen fija obtenida a partir de la imagen televisiva” y el monopolio de las grandes agencias (Associated Press, Reuters y EPA y France Press). El temor de los fotógrafos a tratar con la realidad, temor que se deriva de la facilidad que las leyes van concediendo a particulares y a colectivos para defender el derecho a su imagen, como quinto factor y, por último, la “hiperexplotada prevención frente a la posibilidad de manipulación de las imágenes [...] sólo la credibilidad de la fuente y el compromiso de veracidad establecido por los medios con sus lectores son garantía de la autenticidad de un mensaje fotográfico.” Factores a los que habría que sumar la crisis económica que refuerza la pérdida de independencia de los medios.

Pero no todo es negativo, Baeza también destaca el avance tecnológico que sobre todo ha favorecido a los editores gráficos, “la captación y envío digital de imágenes hay que destacar la fotografía de actualidad estricta que se beneficia enormemente de la rapidez de envío por satélite desde cualquier punto del planeta.” (Baeza, 2003: 69) A lo que podríamos sumar, la aparición de internet como nuevo estímulo en la búsqueda de modelos visuales. Aunque sitúa el inicio de la crisis del periodismo en la llegada de la televisión por “el traslado de recursos –y de cerebros-, a la televisión, aboca a diarios y revistas a una crisis de autoconfianza y da lugar a modelos empobrecidos que se elaboran a imitación del nuevo medio. La prensa se ve obligada a sobrevivir

sirviéndose de muy variadas estrategias, una de las cuales, la más responsable".
(Baeza, 2003: 76)

6. Conclusiones finales

A modo de conclusión general, el cambio de estilo que se da entre los tres conflictos analizados es notable y los equipos técnicos también sufren una evolución. Por tanto, se ha cumplido el objetivo principal del trabajo –observar la evolución de las tres guerras.

Del fotoperiodismo de la guerra civil española destaca el papel que juegan las imágenes como mensajeras de la realidad, el romanticismo de esa guerra en la que todo se utilizaba para defender una causa, en la que los fotoperiodistas se posicionaron ideológicamente en el conflicto, algo importante la creación de un estilo propio en las fotografías de los reporteros gráficos en el que se deja atrás el documentalismo y se basa en el reportaje y la interacción entre texto e imágenes y, el inicio del uso de las cámaras de 35 mm en la guerra y para tomar fotografías para publicaciones.

En cambio, en la Segunda Guerra Mundial el uso de las cámaras de pequeño formato - 35 mm- pasa a ser algo habitual, en este conflicto se dan dos corrientes en cuanto al estilo de las fotografías: imágenes que destacan el triunfalismo de un bando y fotografías que intentan mostrar los sentimientos y el horror que provoca la guerra. Además, es el conflicto -de entre los tres analizados- donde la censura tiene un papel importante y por eso se dan casos de autocensura y de fotógrafos que no les importa tanto perseguir la verdad como tomar una fotografía que favorezca a un bando o quede para la historia.

Esta censura no la encontramos en la guerra de Vietnam, donde las agencias como Associated Press incentivaron a fotoperiodistas y a la población en general a tomar todas las fotografías que pudieran y trabajar para esa agencia. Es el primer conflicto que compite con la televisión y eso quizá repercutió en dos sentidos, en el hecho de que hubiera menor fotografías elaboradas y en la creación de un estilo más directo que hace que el observador se adentre en la imagen. Volvió la fotografía como reflejo de la realidad.

Sin embargo, esta competición con la televisión y hoy en día con internet ha sido una de las causas de la crisis del fotoperiodismo que se ha visto agravada con la crisis económica y la crisis del periodismo. El fotoperiodismo no ha sabido adaptarse y reinventarse o al menos en España. Una muestra de ello es que los fotoperiodistas más importantes de este país venden más fotografías en medios internacionales, sobre todo de Estados Unidos. Además, han desaparecido casi todas las publicaciones del sector y las que podrían estar interesadas no tienen presupuesto suficiente. No obstante, esta pérdida de la presencia del fotoperiodismo en los medios de comunicación se puede acabar gracias a internet y a iniciativas como Me-Mo Magazine (*Memory in Motion*, memoria en movimiento). Un proyecto lanzado por cinco fotoperiodistas reconocidos (Manu Brabo, Guillem Valle, Fabio Buchiarelli, Diego Ibarra Sánchez y José Colón) que nace de la necesidad de contar con medios capaces de seguir contando historias reposadas.

Sobre el trabajo, se han alcanzado todos los objetivos si bien, hubiese sido interesante contar con el testimonio de algunos fotoperiodistas y editores gráficos para tener una visión más personal, real y cercana sobre la situación por la que pasa el fotoperiodismo. Aunque el tema del proyecto es desde la guerra civil española a la guerra del Vietnam y por eso ha sido una prioridad secundaria que al final no se ha llevado a cabo.

7. Bibliografía

- Alonso Erausquin, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis, DL.
- Amar, P.J. (2005) *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca.
- Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Beaumont, N. (2002) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Caballo Ardilla, D. (2003). *Fotoperiodismo y edición, historia y límites jurídicos*. Madrid: Universitas.
- Chéroux, C. (2012). *Henri Cartier-Bresson. El disparo fotográfico*. Blume. Biblioteca ilustrada.
- Costa, J. (1989) *L'expressivitat de la imatge fotogràfica. Una aproximació fenomenològica al llenguatge de la fotografia*. Barcelona : Generalitat de Catalunya. Centre d'Investigació de la Comunicació
- Elvira, P. (2011). *La Guerra Civil española: imágenes para la historia*. Madrid: Lunweg.
- Elvira, P. (2012). *Segunda Guerra Mundial: imágenes para la historia*. Barcelona: Lunweg.
- Freund, G. (1993) *La fotografía como documento social*. (5ª ed.) México: Gustavo Gili.
- Gubern, R. (1987) *La mirada opulenta, exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili
- Leguineche, M., Sánchez, G. (2001). *Los ojos de la guerra*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Marinovich, G., Silva, J. (2002). *El club del Bang Bang, instantáneas de una guerra encubierta*. Barcelona: Grijalbo.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

Sousa, J.P. (2011) *Historia crítica del fotoperiodismo en occidente*. Sevilla: Comunicación social.

Steel, A. (2006). *Grandes fotógrafos del mundo. Las historias tras sus mejores imágenes. Fotoperiodismo*. Barcelona: Electa.

Stepan, P. (2006). *Iconos de la fotografía. El siglo XX*. Barcelona: Electa.

Susperregui, J.M. (2009) *Sombras de la fotografía*. Bilbao: Universidad del País Vasco Servicio Editorial.

Venteo, D., Parerm P. (2015) *La Barcelona d'entreguerres 1914-1936. Fotografies dels Merletti*. Barcelona: Institut d'Estudis Fotogràfics.

VV.AA (2003). *Henri Cartier-Bresson. ¿De quién se trata? Una retrospectiva completa a la obra de Cartier Bresson. Fotografías, películas, dibujos, libros y publicaciones*. Barcelona: Lunweg.

VV.AA.(2001). *La guerra civil espanyola fotògrafs per a la història*. Barcelona: Museu Nacional d'Art Catalunya.

VV.AA. (2014). *Todo Centelles*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.

8. Webgrafía

Agencias. (20 de septiembre): El fotógrafo Eddie Adams, testigo del horror de la guerra de Vietnam, muere a los 71 años. *Elpaís.com*. Disponible en:

http://cultura.elpais.com/cultura/2004/09/20/actualidad/1095631202_850215.html

Altares, G. (17 de noviembre de 2014). ¿Y si Robert Capa sólo tomó 11 fotografías en el desembarco del Día D? *Elpaís.com*. Disponible en:

http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/14/actualidad/1415984617_499955.html

Aúz, G. (18 de mayo de 2010). The walk to the Paradise garden – Eugene Smith. [Con voz propia]. Disponible en: <https://gabrielausz.wordpress.com/2010/05/18/the-walk-to-the-paradise-garden-eugene-smith/>

Cabezón, D. (14 de febrero de 2008). Eddie Adams en Vietnam y la historia que hay tras la foto. [xatakafoto]. Disponible en:

<http://www.xatakafoto.com/fotografos/eddie-adams-en-vietnam-ano-1968>

Cosgrove, B. (10 de octubre de 2010). Behind the Picture: The Liberation of Buchenwald, April 1945. *Time.com*. Disponible en: <http://time.com/3638432/behind-the-picture-the-liberation-of-buchenwald-april-1945/>

Cosgrove, B. (2 de diciembre de 2014). Portrait From Hell: Larry Burrows “Reaching Out”, 1966. *Time.com*. Disponible en: <http://time.com/3491033/life-behind-the-picture-larry-burrows-reaching-out-vietnam-1966/>

Desconocido. (1 de julio de 2013). Ejecución en la calle de un prisionero del Viet Cong. [Juan314]. Disponible en: <https://juan314.wordpress.com/2013/07/01/ejecucion-en-la-calle-de-un-prisionero-del-viet-cong-street-execution-of-a-viet-cong-prisoner-by-eddie-adams-1968/>

Desconocido. (7 de enero de 2010). Las fotografías perdidas de Don McCullin.

Publico.es. Disponible en: <http://www.publico.es/culturas/fotografias-perdidas-don-mccullin.html>

Doménech Fabregat, J. Banco de datos. Análisis de la imagen fotográfica. Valencia: Universitat Jaume I. Grupo de Investigación ITACA-UJI. Disponible en: <http://www.analisisfotografia.uji.es/root/analisis/muestras/0024a-Robert%20Capa.pdf>

Domínguez Lavín, A. (7 de febrero de 2014). Don McCullin, la decisión de vivir peligrosamente de la Fotografía. [xatakafoto]. Disponible en: <http://www.xatakafoto.com/fotografos/don-mccullin-la-decision-de-vivir-peligrosamente-de-la-fotografia>

García Álvarez, M. (10 de marzo de 2011). La historia tras la ejecución de Saigón. [recuerdos de pandora]. Disponible en: <http://recuerdosdepandora.com/historia/la-historia-tras-la-ejecucion-de-saigon/>

Grove, A. (24 de septiembre de 2013). Vietnam, cuando la atrocidad de la guerra fue mejor fotografiada. *20minutos.es*. Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/1926411/0/guerra/vietnam/fotografia/>

Hmoong, K. (10 de septiembre de 2013). Larry Burrows' "Reaching Out," 1966 – Pictures of the Brutality of the Vietnam War. [shootingfilm.net]. Disponible en: <http://www.shootingfilm.net/2013/09/larry-burrows-reaching-out-1966.html>

Junquera, N. (9 de diciembre de 2009). "Bienvenidos al tesoro Centelles". *Elpaís.com*. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/12/09/cultura/1260313201_850215.html

Martínez Aniesa, L. (27 de enero de 2014). Huynh Cong Út. [Cada día un fotógrafo]. Disponible en: <http://www.cadadiaunfotografo.com/2014/01/huynh-cong-ut.html>

Pujol, J. (5 de octubre de 2009). La fotografía de Iwo Jima. [La mesa de la luz]. *Publico.es*. Disponible en: <http://blogs.publico.es/mesadeluz/1351/la-fotografia-de-iwo-jima>

Serrano Esparza, J.M. (4 de octubre de 2011). La maleta mexicana: una exhibición fotográfica verdaderamente fascinante e histórica. [El rectángulo en la mano]. Disponible en: <http://elrectanguloenlamano.blogspot.com.es/2011/10/la-maleta-mexicana-una-exhibicion.html>

The New York Times. Picturing Casualties. Disponible en: http://www.nytimes.com/slideshow/2008/07/25/world/middleeast/20080726_CENSO_R2_11.html?_r=1&

Vila Rovira, C. (22 de septiembre de 2014). Fotorreporteros de guerra. [miquel Pellicer]. Disponible en: http://miquelpellicer.com/2014/09/fotoreporteros-de-guerra_larry_burrows/

VV.AA. (23 de octubre de 2013). Gerda Taro y la guerra civil española [Los ojos de hipatia]. Disponible en: <http://losojosdehipatia.com.es/fotografia/gerda-taro-y-la-guerra-civil-espanola/>