

UNIVERSIDAD DE BURGOS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y COMUNICACIÓN
DOCTORADO EN HUMANIDADES Y COMUNICACIÓN



TESIS DOCTORAL

**EN TIERRA HOSTIL: MUJERES
FOTOPERIODISTAS EN ESPAÑA
ANTE EL TERRORISMO Y EL
CONFLICTO ARMADO**

REALIZADA POR:
MARÍA PERALTA BARRIOS

BAJO LA DIRECCIÓN DE:
MARÍA ISABEL MENÉNDEZ MENÉNDEZ

Burgos, 2023

In memórium,
Juan Jesús Peralta

AGRADECIMIENTOS

Después varios años de trabajo, esta investigación ha llegado a su fin. Han sido varias las circunstancias que lo han dilatado en el tiempo, por ello quería agradecer la paciencia que han tenido todas aquellas personas que, directa o indirectamente, han permanecido a mi lado apoyándome e interesándose por lo que hago.

En primer lugar, tengo que agradecer a mi directora de tesis, María Isabel Menéndez Menéndez, por saber guiarme en todo momento, siempre con buenas propuestas y correcciones. Gracias por poner a mi disposición todos tus conocimientos, por hacer de faro cuando más lo he necesitado, por tu paciencia, tu dedicación y creer en mí.

Continúo agradeciendo, en este caso a una parte especial de este trabajo, como han sido las protagonistas de esta investigación. Gracias por todas las facilidades ofrecidas, por estar accesibles y dispuestas a compartir conmigo vuestro tiempo. He tenido la oportunidad de conocer a unas fotoperiodistas fascinantes, entrañables, cercanas. Mujeres por las que siento una profunda admiración. Mi más sincero agradecimiento a: Maite Bartolomé, Isabel Knörr, Marisol Ramírez, Josune Martínez de Albéniz, Sandra Balsells, Judith Prat, Maysun Abu-Khdeir y Natalia Sancha.

Por otro lado, me gustaría agradecer a Fidel Raso la predisposición para ayudarme cada cada vez que lo he necesitado. Por ser de esas personas que no dudan en tender la mano a quien lo necesite. Por compartir conmigo toda su sabiduría y darme a conocer la historia del fotoperiodismo en el País Vasco.

Para concluir, no puedo dejar de dar las gracias a mi familia. A mi padre, que allá donde esté, se que se siente orgulloso de que haya llegado hasta el final. A mi madre, que siempre ha estado ahí, alentando. A ti Sergio, mi compañero de viaje, por apoyarme de manera incondicional desde que decidí iniciarme en esta aventura. A Nati y Baudelio, por demostrarme que sois familia y facilitarme el día a día cuidando de mis tesoros siempre que he necesitado. A mis grandes amores, Naia y Urko, que me hacen sacar fuerzas de donde no las hay.

Infinitamente gracias a todas y a todos por hacerme sentir que estáis ahí.

RESUMEN

En la actualidad, todavía es escaso el trabajo académico dedicado a las fotoperiodistas en España. Si bien el redescubrimiento y la reconstrucción del papel de las mujeres en la fotografía nos ha podido acercar a algunas de ellas, son numerosos los manuales, biografías o exposiciones que siguen omitiendo a estas profesionales. Sin embargo, no debemos olvidar que la relación entre la fotografía y las mujeres ha estado presente desde sus inicios.

Se ha reunido, en una misma investigación, a ocho mujeres fotoperiodistas que, a pesar de trabajar en contextos muy distintos, han demostrado una enorme capacidad para informar desde lugares de lo más hostiles, obteniendo imágenes únicas y de una fuerza incuestionable. La investigación distribuye a las mujeres en dos grupos. El primero, congrega a las únicas mujeres fotógrafas de medios locales y oriundas del País Vasco que retrataron las causas y las consecuencias del conflicto terrorista desde los años ochenta hasta la disolución de ETA. Maite Bartolomé, Isabel Knörr, Marisol Ramírez y Josune Martínez de Albéniz, han sido cuatro reporteras gráficas que, armadas en sus inicios con sus cámaras de carrete y objetivos de enfoque manual, sin horarios, con hijos a su cargo, estuvieron en primera línea del conflicto para ilustrar las repercusiones sociales, políticas, policiales o judiciales cometidas por la banda terrorista.

En el segundo grupo, daremos a conocer en profundidad el trabajo de otras cuatro mujeres fotoperiodistas españolas en la cobertura de conflictos internacionales: Sandra Balsells, Judith Prat, Maysun Abu-Khdeir y Natalia Sancha. Unas profesionales que evidencian que el talento no es cuestión de género y con sus coberturas han demostrado una enorme capacidad y, sobre todo, un gran compromiso por su profesión.

Testigos de las mayores atrocidades y aberraciones propias de cualquier conflicto armado, estas fotógrafas se han enfrentado a situaciones límite logrando con sus imágenes, que cualquier persona pueda ser testigo de la historia. La recopilación de datos biográficos, curriculares, de trayectoria, así como una pequeña muestra de su trabajo, componen un nuevo relato que busca contribuir a visibilización de las mujeres fotoperiodistas en España.

ABSTRACT

Nowadays, the academic research about women photojournalists in Spain is fairly low. Although the rediscovery and reconstruction of the women's role in photography has brought us closer to some of them, there are many manuals, biographies or exhibitions that continue leaving out these professionals. However, we mustn't forget that the relationship between photography and women has been present since the beginning.

The research has brought together the work of eight photojournalists women who, whilst working in very different contexts, they have shown a high capacity to report from the most hostile places, taking amazing and powerful pictures. The survey has divided women in two groups. The first group, brings out only women photographers from the Basque Country who worked at local media taking pictures about causes and consequences of the terrorist conflict from the 1980s until the dissolution of ETA. Maite Bartolomé, Isabel Knörr, Marisol Ramírez and Josune Martínez de Albéniz, have been four photojournalists who, armed in the beginning with their analog cameras and manual focus lenses, without schedules, with children to take care of, were on the front line of the conflict to show the social, political, police or judicial repercussions committed by the terrorist group.

In the second part of the research, we will get to know in detail the work of other four Spanish women photojournalists of war reporting: Sandra Balsells, Judith Prat, Maysun Abu-Khdeir and Natalia Sancha. These women have proved that talent isn't question of gender and with their coverage they have shown a big capacity and dedication with their profession.

Witnesses of the worst atrocities and abominations during an armed conflict, these women have been confronted to extreme situations. These photographers with their pictures have made it possible for anyone to witness history. The compilation of biographical, curricular, career data and a small sample of their work, make up a new narrative whose primary objective is contribute to the visualization of women photojournalists in Spain.

ÍNDICE

RESUMEN.....	7
1. DESCRIPCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	11
1.1. INTRODUCCIÓN. ¿POR QUÉ LAS MUJERES?	13
1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS.....	15
1.3. METODOLOGÍA.....	18
2. MARCO TEÓRICO	21
2.1. BREVE HISTORIA DEL FOTOPERIODISMO OCCIDENTAL.....	23
2.1.1. <i>Los primeros conflictos fotografiados</i>	24
2.1.2. <i>Primeras batallas fotografiadas</i>	28
2.1.3. <i>Fotoperiodismo en la actualidad</i>	35
2.2. EL FOTOPERIODISMO EN ESPAÑA.....	42
2.2.1. <i>Los inicios del reportaje gráfico español</i>	43
2.2.2. <i>La Guerra Civil española. Consolidación del fotoperiodismo</i>	47
2.2.3. <i>El franquismo: la prensa oficial durante la Dictadura</i>	50
2.2.4. <i>Corrientes fotográficas de los años 50 y 60: AFAL</i>	53
2.2.5. <i>La Transición y el reportaje gráfico (1975-1982)</i>	56
2.2.6. <i>El tránsito hacia los años 90</i>	60
2.2.7. <i>Fotoperiodismo en el siglo XXI</i>	64
2.2.8. <i>Mujeres fotoperiodistas en España</i>	68
2.3. LA FOTOGRAFÍA DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO.....	73
2.3.1. <i>Pioneras: una falsa ausencia</i>	75
2.3.2. <i>Breve aproximación cifras y porcentajes del fotoperiodismo femenino</i>	79
2.3.3. <i>Las mujeres y la profesión</i>	83
2.3.4. <i>La feminización del fotoperiodismo y la desigualdad del mercado laboral</i>	88
2.3.5. <i>Violencia en línea: el acoso a través de las redes</i>	92
3. APARTADO EMPÍRICO.....	97
3.1. FOTOPERIODISMO Y TERRORISMO EN EL PAÍS VASCO.....	99
3.1.1. <i>ETA y el fotoperiodismo vasco al final del franquismo (1959-1975)</i>	99
3.1.2. <i>Transición, terrorismo y la evolución de la prensa gráfica (1975-1982)</i>	104
3.1.3. <i>ETA contra la democracia y la autocensura de la prensa gráfica (1982-2000)</i>	108
3.1.4. <i>El final de ETA y los nuevos medios digitales (2000-2018)</i>	113
3.1.5. <i>Las mujeres en los medios impresos y digitales del País Vasco</i>	118
3.1.6. <i>Conciliación y fotoperiodismo, ¿tarea posible?</i>	123
3.1.7. <i>Fotoperiodistas en el conflicto vasco</i>	127
3.1.7.1. <i>Maitte Bartolomé Vega</i>	129
3.1.7.2. <i>Isabel Knörr</i>	137
3.1.7.3. <i>Marisol Ramírez</i>	146
3.1.7.4. <i>Josune Martínez de Albéniz</i>	153
3.2. FOTOPERIODISMO EN CONFLICTOS INTERNACIONALES	160
3.2.1. <i>La guerra también es cosa de mujeres</i>	162
3.2.2. <i>El estereotipo del "segundo sexo"</i>	166
3.2.3. <i>Maternidad, conciliación y responsabilidades familiares</i>	170
3.2.4. <i>Fotoperiodista: una profesión de riesgo</i>	174
3.2.5. <i>El impacto psicológico de la guerra</i>	177
3.2.6. <i>Riesgos específicos de las mujeres</i>	182
3.2.7. <i>Fotoperiodistas en conflictos internacionales</i>	186
3.2.7.1. <i>Sandra Balsells</i>	187
3.2.7.2. <i>Judith Prat</i>	198
3.2.7.3. <i>Natalia Sancha</i>	212
3.2.7.4. <i>Maysun Abu-Khdeir</i>	228

3.3. ANÁLISIS DE LA OBRA FOTOGRÁFICA.....	240
3.3.1. <i>Cuestiones metodológicas</i>	241
3.3.1.1. Nivel contextual	242
3.3.1.2. Nivel morfológico.....	243
3.3.1.3. Nivel compositivo.....	243
3.3.1.4. Nivel enunciativo.....	244
3.3.2. <i>Las autoras y su obra</i>	244
3.3.2.1. Maite Bartolomé	245
3.3.2.2. Isabel Knörr	254
3.3.2.3. Marisol Ramírez.....	262
3.3.2.4. Josune Martínez de Albéniz.....	270
3.3.2.5. Judith Prat.....	279
3.3.2.6. Maysun Abu-Khdeir	287
3.3.2.7. Natalia Sancha.....	296
3.3.2.8. Sandra Balsells.....	305
4. CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE FUTURO.....	315
4.1. CONCLUSIONES.....	317
4.2. LÍNEAS DE FUTURO	326
OBRAS CITADAS.....	327

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1. MAITE BARTOLOMÉ.....	245
IMAGEN 2. MAITE BARTOLOMÉ.....	249
IMAGEN 3. MAITE BARTOLOMÉ.....	251
IMAGEN 4. ISABEL KNÖRR.....	255
IMAGEN 5. ISABEL KNÖRR.....	257
IMAGEN 6. ISABEL KNÖRR.....	261
IMAGEN 7. MARISOL RAMÍREZ.....	263
IMAGEN 8. MARISOL RAMÍREZ.....	267
IMAGEN 9. MARISOL RAMÍREZ.....	269
IMAGEN 10. JOSUNE MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ.....	271
IMAGEN 11. JOSUNE MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ.....	273
IMAGEN 12. JOSUNE MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ.....	277
IMAGEN 13. JUDITH PRAT.....	281
IMAGEN 14. JUDITH PRAT.....	283
IMAGEN 15. JUDITH PRAT.....	285
IMAGEN 16. MAYSUN ABU-KHDEIR.....	289
IMAGEN 17. MAYSUN ABU-KHDEIR.....	291
IMAGEN 18. MAYSUN ABU-KHDEIR.....	295
IMAGEN 19. NATALIA SANCHA.....	297
IMAGEN 20. NATALIA SANCHA.....	301
IMAGEN 21. NATALIA SANCHA.....	303
IMAGEN 22. SANDRA BALSELLS.....	307
IMAGEN 23. SANDRA BALSELLS.....	309
IMAGEN 24. SANDRA BALSELLS.....	311

1. DESCRIPCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. INTRODUCCIÓN. ¿POR QUÉ LAS MUJERES?

La investigación que da comienzo en estos párrafos, nace tanto de la dedicación de la autora en su trabajo de fotógrafa como de un interés personal por ampliar conocimientos del fotoperiodismo y más concretamente, del fotoperiodismo realizado por mujeres en conflictos armados.

Las guerras y las contiendas son acontecimientos que marcan el transcurso de la historia, que influyen en las decisiones políticas, así como en el desarrollo económico de un país o una región concreta. El derecho a la información, un bien tan necesario para toda la humanidad y en especial para quienes sobreviven a estos enfrentamientos, es constantemente fustigado por los agentes implicados. Por ello, el fotoperiodismo resulta crucial como método de acceso a una información verídica, real y desde el terreno.

El oficio de fotoperiodista implicado en mostrar los acontecimientos y la evolución de las batallas a través de sus cámaras, ha sido y es crucial para que la opinión pública pueda estar documentada. Técnicamente, nos parece que la fotografía resultante en un conflicto armado es el máximo escalafón que se puede alcanzar como reportero gráfico, pues su dificultad de ejecución, la hostilidad del contexto, la precariedad de las condiciones laborales, así como el riesgo vital que supone fotografiar cualquier enfrentamiento violento, supone que estas personas sean consideradas dentro del entorno periodístico figuras casi místicas. Si a esto le sumamos que quienes ejercen esta profesión son mujeres, el mérito parece aún mayor.

La decisión de acotar la investigación a mujeres fotoperiodistas en España, principalmente se debe al vacío que existe académicamente con respecto a este tema. Tras una larga revisión bibliográfica, hemos sido testigos de qué manera la historia de la fotografía, al igual que otros géneros artísticos como son la pintura o la escultura, se ha visto durante décadas manipulada y expoliada a causa de los prejuicios de género.

El reporterismo de guerra es un claro ejemplo de exclusión. Hablamos de una profesión que se ha configurado tradicionalmente como una ocupación para hombres saturada de simbolismos y clichés varoniles. De esta forma, la crónica que ha llegado a nuestros días, es la de una producción fotográfica masculina, con una visión androcéntrica y sexista que ha condenado a la penumbra a un gran número de fotoperiodistas de sexo

femenino que han desarrollado una labor informativa impecable. Por esta razón, uno de los principales propósitos de esta investigación, no es otro que redescubrir el trabajo de un grupo de mujeres que han dedicado o dedican su vida al fotoperiodismo en conflictos armados.

No podemos obviar que este ha sido un proceso de visibilización de gran complejidad, pues a medida que la investigación ha ido avanzando, hemos sido conscientes del evidente vacío que hay en este tema y la escasa información que existe a nivel académico. Por tanto, podemos afirmar que el presente estudio es inédito, pues carece de precedentes y de investigaciones similares. Hasta el momento, no se ha recopilado el trabajo conjunto y en profundidad de las fotoperiodistas en España que han cubierto o cubren conflictos armados en un solo documento. Las investigaciones previas encontradas se centran más en la labor de mujeres periodistas o corresponsales, pero no en exclusiva de fotoperiodistas. Es, por tanto, la primera tesis doctoral con tales características.

Para elaborar este trabajo hemos centrado la investigación en ocho mujeres, de las cuales, cuatro de ellas han sido seleccionadas por sus coberturas en conflictos armados en países extranjeros y que citamos a continuación por orden alfabético de su nombre: Judith Prat, Natalia Sancha, Maysun Abu-Khdeir y Sandra Balsells. Si bien existen otras fotoperiodistas españolas que también han fotografiado enfrentamientos de este tipo, han sido descartadas por la autora de esta tesis porque a diferencia de las citadas, no contaban con una amplia trayectoria.

Las otras cuatro fotoperiodistas, han sido las únicas profesionales oriundas del País Vasco que con sus cámaras han inmortalizado la violencia empleada por ETA desde la década de los 80 del siglo XX hasta la disolución de la banda armada en 2011. Estas profesionales representan una visión del fotoperiodismo que va más allá, pues en su caso, además de retratar el terrorismo desde sus entrañas, han tenido que convivir con él. Ellas son: Isabel Knörr, Josune Martínez de Albéniz, Maite Bartolomé y Marisol Ramírez.

La recopilación del trabajo que han desarrollado estas profesionales en su trayectoria como fotógrafas, unido a las entrevistas realizadas por la autora de esta investigación a todas ellas, componen un documento único en el que además de descubrir un relato apasionante, podrá servir de inspiración a otras mujeres que busquen referentes en el fotoperiodismo de conflictos armados.

Con toda la información reunida, esta investigación expone no sólo la vida y obra de estas fotógrafas, sino también los miedos y problemas a los que han tenido que enfrentarse por su condición femenina, tales como la desigualdad en el mercado laboral, la violencia en línea, la conciliación familiar, el estereotipo masculino en torno a la profesión, los riesgos específicos por ser mujer o el impacto psicológico de la guerra. Así mismo, también han expuesto las facilidades que, en ocasiones, les ha aportado ser mujer.

La investigación concluye con un análisis de tres fotografías de cada una de las fotógrafas citadas cuya selección, en unos casos, se ha visto motivada por la historia que hay tras ellas y en otros casos, por motivos técnicos y/o estéticos. No obstante, hablamos de fotografías que, de una forma u otra, han influido en la opinión pública, así como en las conciencias de quienes han sido espectadores de las mismas.

Dar a conocer en profundidad a este grupo de fotoperiodistas ha sido la principal motivación de la autora de esta investigación, pues siempre ha sentido la necesidad como mujer y como fotógrafa, de poner en valor el trabajo que han realizado durante años estas maestras de la profesión, mujeres que se han jugado la vida en cada cobertura y que han tenido que convivir en una espiral de violencia de la que era imposible salir. Sacar del olvido sus nombres, exponer sus biografías y mostrar sus aportaciones a este género fotográfico ha sido, sin lugar a dudas, una gran satisfacción a nivel personal.

1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Para la realización de la presente investigación, hemos establecido un Objetivo Principal (OP) interesado por identificar mujeres fotoperiodistas españolas que han trabajado en contextos de conflicto armado, así como analizar su obra gráfica.

Para operativizar este objetivo, se han desarrollado una serie de objetivos generales que que citamos a continuación:

- OG1. Analizar el desarrollo del fotoperiodismo en España desde su nacimiento hasta el siglo XXI.
- OG2. Examinar cómo ha evolucionado la prensa gráfica en el País Vasco en relación al conflicto armado con ETA.
- OG3. Profundizar en el papel que han jugado las mujeres en la historia del fotoperiodismo en España con el fin de reivindicar sus aportaciones a este género

fotográfico.

- OG4. Agrupar en un solo trabajo a todas las fotoperiodistas nacidas en España que cuentan con una amplia trayectoria en conflictos armados y estudiar cuales fueron las razones y motivaciones que las llevaron a elegir su profesión.
- OG5. Averiguar si forman parte de la plantilla de un medio o si trabajan como *freelances*, así como el control que ejercen sobre sus publicaciones o las relaciones que tienen con los editores.
- OG6. Analizar, independientemente de su condición femenina, la calidad de su trabajo.
- OG7. Examinar el tratamiento que le dan a la información e investigar qué buscan con sus imágenes además de mostrar los horrores de la guerra.
- OG8. Reflexionar sobre las causas que han llevado al fotoperiodismo a la grave crisis de credibilidad que vive en la actualidad.

Partiendo de que la presente investigación se ha tratado con perspectiva de género, se han marcado otros objetivos específicos que ponen el foco en las mujeres y en su relación con la profesión de fotoperiodista. Estos son:

- OE1. Averiguar las causas que impulsan al fotoperiodismo hacia un mercado laboral desigual y porqué las mujeres son un fenómeno minoritario dentro de la profesión.
- OE2. Detallar las dificultades a las que se tienen que enfrentar las mujeres fotoperiodistas para afrontar la maternidad y conciliar, si es que las hay.
- OE3. Redescubrir la identidad de fotografías omitidas a lo largo de la historia y demostrar que mujeres y fotografía han ido de la mano desde sus inicios.
- OE4. Examinar los motivos que han llevado a asociar la profesión de fotoperiodista con un estereotipo masculino.
- EO5. Determinar si las fotoperiodistas, por ser mujeres, se enfrentan a más riesgos en sus coberturas que los hombres.
- EO6. Averiguar si las fotografías entrevistadas han percibido un trato diferente o dificultades añadidas para alcanzar sus metas por su condición femenina.
- EO7. Indagar si personalmente han sido testigos de alguna situación de acoso, insulto o violencia explícita hacia ellas mismas o a alguna compañera de profesión por razón de sexo.

A partir de estos objetivos, el presente trabajo se construye mediante una hipótesis de investigación que parte de analizar la evolución, así como la integración de las mujeres en el campo del fotoperiodismo. Esta hipótesis plantea que la historia oficial de la fotografía y, por ende, del fotoperiodismo, es un relato parcial del que las mujeres han sido excluidas, omitidas o desvalorizadas a lo largo de los años, debido a la existencia de una estructura que sigue obedeciendo a principios patriarcales.

No obstante, la hipótesis de la investigación no se ciñe únicamente a la participación femenina dentro de la profesión, sino que también busca demostrar las siguientes hipótesis secundarias (HS):

- HS1. El fotoperiodismo de guerra ha excluido a las mujeres de la profesión basándose en una configuración que asocia la figura del fotoperiodista a patrones y clichés masculinos.
- HS2. La brecha de género que existe en el fotoperiodismo se debe a la estructura patriarcal y androcéntrica bajo la que se rige la profesión, configurada en torno a patrones asociados al sexo masculino.
- HS3. El trabajo realizado por las mujeres fotoperiodistas es menos reconocido, valorado y difundido que el de sus compañeros masculinos de profesión por los prejuicios que existen en torno a las capacidades femeninas para cubrir una guerra.
- HS4. Las mujeres se ven obligadas a elegir entre ser madres o seguir desarrollando su carrera profesional, una elección a la que sus compañeros hombres ni siquiera se plantean. La falta de políticas de conciliación ha supuesto que, en la mayoría de los casos, aquellas que han sido madres mientras desarrollaban su carrera como reporteras hayan visto limitada su trayectoria laboral por el paternalismo de sus jefes, las dificultades para conciliar trabajo y familia, así como la falta de corresponsabilidad en sus hogares.
- HS5. En la cobertura fotográfica de una guerra, ser mujer es una ventaja.
- HS6. Las actitudes machistas están presentes en la industria mediática, perpetuando barreras a las que solo el sexo femenino tiene que hacer frente, tales como el techo de cristal, la conciliación o el paternalismo.

- HS7. Las fotoperiodistas han sufrido de manera personal o han sido testigos de algún tipo de abuso y/o discriminación hacia otras compañeras de profesión, mientras realizaban su trabajo.
- HS8. Las mujeres fotoperiodistas sufren una violencia y un acoso que los hombres no sufren por razón de sexo.

1.3. METODOLOGÍA

Atendiendo a las hipótesis y objetivos descritos con anterioridad, la metodología general empleada para esta tesis tiene un enfoque de tipo estructural, pues se centra en relacionar el objeto central de estudio, en este caso las mujeres fotoperiodistas, con otros componentes que consideramos de importancia para comprender aquél. En este sentido, nos hemos centrado en los antecedentes del fotoperiodismo, especialmente en su evolución en el territorio español, así como en otros elementos de interés que, desde una perspectiva de género, nos han permitido abordar cómo ha sido la participación de las mujeres en la profesión incluyendo nombres, cifras y porcentajes que contribuyen a ofrecer una mayor objetividad.

Hay que destacar que la principal fuente de información para esta investigación, han sido las entrevistas proporcionadas por las fotógrafas protagonistas del estudio. No obstante, como punto de partida, es importante relatar cómo fue el procedimiento a seguir para la selección de estas profesionales.

En primer lugar, nos parecía interesante analizar cómo se hizo la cobertura del único conflicto armado que ha existido en España en democracia. Para ello, se procedió a la identificación de aquellas mujeres que, nacidas en el País Vasco y trabajadoras de la prensa local, cubrieron con sus cámaras de fotos el conflicto con la banda terrorista ETA. Maite Bartolomé, Marisol Ramírez, Isabel Knörr y Josune Martínez de Albéniz fueron las únicas mujeres que, desde la década de los 80 del siglo XX hasta la disolución de ETA, trabajaron para medios locales ofreciendo su propia visión del conflicto terrorista. En segundo lugar, no podíamos dejar pasar la oportunidad de exponer el trabajo que Judith Prat, Maysun Abu-Khdeir, Sandra Balsells y Natalia Sancha han realizado en países extranjeros para mostrar al mundo cómo es la guerra y cuales son sus consecuencias. Los motivos de su elección, se han basado en los años de experiencia, su

reconocimiento social, el número de conflictos que han cubierto o los medios para los que han trabajado.

Ante la falta de documentación y estudios al respecto, como fuente principal para la recopilación de información, se optó por realizar una entrevista personal a cada fotoperiodista presente en la investigación a través de múltiples viajes a Zaragoza, Madrid, San Sebastián y Bilbao durante los años 2018 y 2019. Los encuentros fueron aceptados por el 100% de las fotógrafas en un espacio acordado con anterioridad. Sólo en los casos de Sandra Balsells y Natalia Sancha que, al estar una en Barcelona y otra en Beirut, se optó por hacer la entrevista mediante videollamada a través de las plataformas Meet y Zoom.

A cada fotógrafa se le formularon las mismas veinticuatro preguntas. No obstante, a medida que avanzaba la entrevista y la predisposición a hablar de cada una de ellas, el número de cuestiones pudo ampliarse de manera casual. De estas conversaciones, se han extraído datos personales y laborales que han facilitado la creación de un perfil biográfico de cada una de ellas. Así, hemos podido incluir datos referentes a su formación, reconocimientos, cómo fueron sus inicios, las razones que las llevaron a escoger esta profesión, su labor en los diferentes medios para los que han trabajado, anécdotas o situaciones complicadas que hayan vivido, sus protocolos de seguridad, sus miedos o su percepción en torno al futuro de la profesión y de sí mismas. Además, en cada entrevista se ha procedido a incluir un apartado específico en el que todas aportaron su visión sobre qué supone ser mujer en una profesión de estas características. Las palabras de las entrevistadas versan sobre diferentes opiniones que, desde una perspectiva de género, nos permiten conocer cómo les ha influido su condición de mujer para desarrollar su trabajo como fotoperiodistas.

Toda la información recopilada en las entrevistas ha sido complementada con la consulta de archivos, hemerotecas, libros, páginas web, foros, revistas y contactos telefónicos, personales o vía email con otras personas de la profesión. Mención especial merecen las numerosas llamadas de teléfono, emails y otros desplazamientos especialmente a Urueña, localidad donde reside el fotoperiodista Fidel Raso, figura clave en la investigación sobre las fotógrafas vascas por su conocimiento y experiencia tanto a nivel personal como laboral con algunas de ellas.

Para complementar todo lo anterior, nos parecía imprescindible hacer una revisión de la obra de cada fotógrafa y para ello, se ha procedido a realizar un análisis en profundidad de tres imágenes de cada una de ellas. Para el desarrollo de este análisis, nos hemos apoyado en la metodología analítica de Javier Marzal Felici, que repasa cada imagen en cuatro niveles diferentes y que describimos a continuación.

1. Contextual: En este apartado se incluyen datos como el pie de foto, la fecha en que fue tomada o el género al que pertenece. Así mismo, también incluye parámetros técnicos como son el modelo de cámara y óptica utilizada o la situación que llevó a su autora a sacar esa fotografía, incluyendo algún dato personal que resulte relevante para la imagen.
2. Morfológico: Este análisis comienza con una detallada descripción del motivo fotográfico y, a continuación, se describen los elementos que componen la imagen tales como el punto, línea, plano, textura, contraste o iluminación.
3. Compositivo: El modelo de análisis continúa, en tercer lugar, con el estudio del nivel compositivo. En este apartado trataremos de examinar cómo se relacionan los elementos citados anteriormente de tal forma que nos permita conformar una estructura interna de la imagen. Para ello, nos centraremos en aspectos tales como la perspectiva, la profundidad de campo o las proporciones, así como los elementos que puedan crear tensión o dinamismo. Por otro lado, en este nivel también analizaremos el espacio y tiempo de representación, lo que nos proporciona una mayor información con respecto a elementos espaciales y temporales.
4. Enunciativo: La metodología de análisis propuesta finaliza con el estudio del nivel enunciativo que, a diferencia de otras metodologías, el método de Javier Marzal Felici pone el acento en el estudio de los modos de articulación del punto de vista. Este nivel nos permite reflexionar sobre la actitud de los personajes o conocer la visión del mundo que se pretende transmitir a través de la instantánea. Por último, finalizamos con una interpretación global de carácter subjetivo y si se estima oportuno, una valoración crítica de la calidad de la imagen estudiada.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. BREVE HISTORIA DEL FOTOPERIODISMO OCCIDENTAL

La historia del fotoperiodismo es, como afirma el catedrático Jorge Pedro Sousa:

Una historia de tensiones y rupturas, una historia de la aparición y superación de rutinas y convenciones profesionales, una historia de oposiciones entre la búsqueda de la objetividad y la aceptación de la subjetividad y del punto de vista, entre el realismo y otras formas de expresión, entre lo matizado y el contraste, entre el valor de lo que es noticia y la estética, ente el cultivo de la pose y el privilegio concedido a lo espontáneo y a la acción, entre la foto única y las varias fotos, entre la estética del horror y otras formas de abordar temas potencialmente chocantes, entre otros innumerables factores (2011: 20).

Hablamos por tanto de muchas interpretaciones, de diferentes versiones de la historia de este género fotográfico asociado desde sus inicios a la guerra, al conflicto. Partiendo de esta premisa y cercando la evolución del fotoperiodismo y el oficio de fotorreportero al territorio occidental, podemos asegurar que las primeras obras dedicadas específicamente a dicha actividad no se escribieron para contar su historia, para relatar los momentos determinantes en su evolución o para hacernos una descripción cronológica. Se escribieron para ofrecer conocimientos técnicos a un público *amateur* y aprendiz de la materia. Obras que hoy en día siguen cumpliendo la misma función y que permiten un acercamiento a las convenciones de la profesión, pero que no se adentran en hacer una visión histórica que permita comprender el desarrollo y la evolución de este género fotográfico tan asociado a la actividad periodística.

Un claro ejemplo de esta afirmación la encontramos en la reconocida obra escrita por Kenneth Kobre, *Fotoperiodismo: El manual del reportero gráfico y Práctica de la fotografía de prensa: una guía para profesionales*. Con esta apreciación, buscamos recalcar que los libros, artículos y demás documentos de carácter académico que describen una visión histórica del periodismo gráfico son muy escasos, por lo que desarrollar este capítulo, no ha sido tarea fácil.

Aunque existen excepciones, como es la obra de Jorge Pedro Sousa *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, la realidad es que nos encontramos ante una falta de grandes manuales historiográficos elaborados en exclusiva para el estudio del fotoperiodismo. Es por ello que, teniendo en cuenta el contenido a desarrollar en el

apartado empírico de esta Tesis, enfocado hacia el belicismo, se ha estimado que podría resultar de interés centrar la investigación de este primer epígrafe del marco teórico en entender cómo ha sido la evolución del fotoperiodismo en relación con los conflictos armados. Esta forma de abordar el tema admite, sin sacrificar una perspectiva conjunta, examinar la prensa gráfica y su relación con la noticia, sus modos de producción, de representación y difusión, así como la posibilidad de indagar en la figura del fotoperiodista como parte fundamental de este género fotográfico. Tales circunstancias nos obligan a comenzar, con el objetivo de realizar una reflexión certera sobre el estudio propuesto, de descubrir esos primeros conflictos y batallas fotografiadas en los que se vieron envueltos las potencias más industrializadas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, unos años que coinciden con el inicio de aquellos primeros *protofotoperiodistas* (Sousa, 2011: 41)¹ y su trabajo para las revistas ilustradas.

En esta iconosfera contemporánea, no podemos obviar que el uso de fotografías es, desde su nacimiento, el paradigma de los sistemas de representación política y cultural. Por tanto, si partimos de la idea de que la imagen es uno de los elementos que integra las relaciones de identificación de cualquier sociedad, analizar los principales conflictos y como se fotografiaron nos permitirá saber en qué medida la fotografía ha influido en nuestra percepción sobre las guerras. Como resultado, podremos aportar una nueva construcción a las reducidas historias del fotoperiodismo que hoy en día circulan como parte de un escueto capítulo o epígrafe en la miscelánea de las historias generalistas de la fotografía. El fin perseguido no es, por tanto, elaborar una generosa historia del fotoperiodismo, sino centrar nuestros esfuerzos en vislumbrar y resaltar de forma analítica aquellos aspectos que han influido en la evolución del fotoperiodismo a raíz de la cobertura en los conflictos armados.

2.1.1. Los primeros conflictos fotografiados

Al igual que la historia de la humanidad, la historia de la prensa no se podría explicar sin sus aportaciones iconográficas. Tanto periódicos como revistas siempre han insistido en la necesidad de incorporar a los textos escritos cualquier tipo de imagen: dibujos,

¹ Término acuñado por Jorge Pedro Sousa para definir a aquellos primeros fotoperiodistas cuando aún no se había desarrollado este género fotográfico y que usaremos a lo largo del epígrafe para contextualizar el trabajo de estos pioneros.

grabados, ilustraciones, fotografías, etc.

El nacimiento del periodismo gráfico se produce en Europa en los años cuarenta del siglo XIX. Concretamente, y en base a numerosas investigaciones, podemos atestiguar que la historia del fotoperiodismo en occidente comienza en 1842 (Campbell, 2013: 11), año en el que la revista *The Illustrated London News* publica entre sus páginas la que es considerada como la primera imagen de noticias (Newhall, 2002: 249), un daguerrotipo que fue tomado por Biow y Stelzner y que muestra al público las consecuencias de un incendio que destruyó un barrio de Hamburgo (Sougez, 2014: 391). Desde entonces, la fotografía se fue beneficiando de los avances técnicos, químicos y ópticos que poco a poco le permitirían ir abandonando los estudios en favor de la fotografía en exterior y documentar el mundo desde cualquier parte.

Como primera consideración acerca de esta afirmación, la fotografía se vio favorecida por esa capacidad de captar la noticia *in situ* y conceptos como veracidad, prueba o testigo fueron asociándose al acto fotográfico. Así, las guerras no pasaron desapercibidas para los primeros *protofotoperiodistas* ni para los editores por varias razones. En primer lugar, por herencia cultural. No podemos obviar que, durante siglos, la iconografía del sufrimiento ha demostrado que “la apetencia por las imágenes dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran los cuerpos desnudos” (Sontag, 2014: 41). Ejemplos como los grabados de Jaques Callot *Les Misères et les malheurs de la guerre* o *Los desastres de la guerra* de Goya, denotan un interés popular sobre los conflictos bélicos que la prensa supo rentabilizar desde el primer momento. En segundo lugar, “el reportaje bélico constituyó uno de los principales objetivos que retratar” (Camarero y Visa, 2013: 91). Los numerosos enfrentamientos que hubo durante la segunda mitad del siglo XIX entre potencias industrializadas y el tipo de trabajo a desarrollar contribuyeron en gran medida al desarrollo técnico de la fotografía, permitiendo a los fotógrafos convertir el campo de batalla en su propio estudio fotográfico.

La guerra de Crimea (1854-1858), será el campo de experimentación de los primeros fotoperiodistas. Coincidiendo con la participación de los británicos en ella y el interés social que se creó en torno al conflicto, propició que el entonces director del periódico *The Times*, John Delane, optara por enviar a la península de Crimea a William Howard Russell para que contara a sus lectores desde el propio frente cómo era una

guerra. Éste lo hizo tan bien que no escatimó en detalles sobre lo desastrosa que fue la actuación del ejército británico. Tal fue el revuelo que causaron sus crónicas que, para enmendarlo, el entonces editor Thomas Agnew invitó al fotógrafo Roger Fenton a cubrir con su cámara la guerra de Crimea con la condición “de que no fotografiara nunca los horrores de la guerra, para no asustar a las familias de los soldados” (Freund, 1974: 97).

El objetivo que perseguía el Gobierno británico con el envío de un fotógrafo profesional no era otro que manipular la opinión pública, pues querían que Fenton “diera una impresión diferente, más benévola, de una guerra cada vez más impopular” (Sontag, 2020: 47). Y lo hizo. De esta manera, fue como según la historiografía, Roger Fenton se convirtió en el primer fotoperiodista de la historia (Sougez, 1991: 161). Las imágenes tomadas por Fenton fueron publicadas en 1885 en *The Illustrated London News* y en el *Il fotografo* de Milán y en conjunto, constituyeron la primera cobertura de un conflicto bélico (Pérez, 2021: 130)

Durante la guerra de Crimea destacó el trabajo de otro fotógrafo británico: James Roberson. Él fue, con toda probabilidad, el primero en fotografiar muertos en combate (Ledo: 1988: 61). De la guerra de Crimea en adelante, cada acontecimiento, cada conflicto, fue cubierto fotográficamente: la segunda guerra de la independencia italiana (1859); la rebelión de la India (1857); la segunda guerra del opio (1856-1860); la guerra de los Ducados (1864); la guerra de secesión de Estados Unidos (1861-1865) o la guerra franco-prusiana (1870-1871), entre otras.

A diferencia del trabajo de Fenton, durante la segunda guerra del opio (1856-1860) el fotógrafo Felice Beato sí hizo con su cámara “un retrato directo y objetivo de la guerra, sin la autocensura subyacente en Fenton” (Camarero y Visa, 2013: 92). Si analizamos sus imágenes, podemos apreciar como la muerte está especialmente presente en las fotografías de la toma del fuerte de Bakú, aunque sólo es retratada en el lado chino y no en el británico.

El siguiente enfrentamiento armado y “masivamente cubierto por los fotógrafos” (Sousa, 2011: 44) fue la guerra de secesión de Estados Unidos (1861-1865). Sin ningún tipo de censura, los fotógrafos que participaron en el conflicto norteamericano no temieron exponer su vida a cambio de conseguir las mejores imágenes, aunque también las más sangrientas, pues no dudaron en fotografiar a soldados muertos y el verdadero horror de una guerra (Sontag, 2020: 49-50). La Guerra Civil norteamericana fue:

la primera ocasión de la historia en que los fotoperiodistas corrieron peligro de muerte al cubrir el frente de batalla. Un peligro agravado por la enorme cantidad de equipamiento que necesitaban transportar consigo, incluyendo un carro laboratorio [...] y enormes cámaras con trípode (Sousa, 2011: 48).

En su cobertura destacaron importantes nombres para el fotoperiodismo como Mathew Brady y sus colaboradores Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan y George N. Barnard (Sousa, 2011: 44). Estos pioneros del fotoperiodismo fueron los primeros en experimentar el famoso aforismo de Robert Capa: "si la foto no es lo suficientemente buena es porque no te has acercado lo suficiente" (Doménech, 2005: 208).

Es preciso recalcar que los fotógrafos que cubrieron aquellos primeros conflictos no se veían a sí mismos como fotoperiodistas, pues no existía un cuerpo profesional que así lo identificara. No sería hasta la última década del siglo XIX cuando el fotoperiodismo comenzara a emerger como profesión (Lacayo y Russell, 1990: 11) y diera sus primeros pasos para convertirse en la importante disciplina que es a día de hoy dentro del ámbito fotográfico. Quizás fuera esta una de las razones por las que tampoco tenían ningún reparo en fotografiar las escenas tal y como las encontraron, pero tampoco en desplazar a los muertos para hacer sus propias composiciones (Sontag, 2020: 50-51) si la escena real no les parecía lo suficientemente estética.

Aunque la tecnología fotográfica avanzaba a pasos agigantados, todavía hablamos de una disciplina muy arcaica y limitada. El enorme tamaño y peso de la cámara, unido a la gran cantidad de material necesario para tomar una fotografía, limitaba en gran medida el tipo de imágenes que se podían fotografiar. Aun así, "el perfeccionamiento técnico que trajo el uso del negativo de colodión y la copia en papel albuminado" (Camarero y Visa, 2013: 92) dará alas a la fotografía de guerra. Como explican Camarero y Visa, partir de la guerra franco-prusiana (1870-1871), aparecerá también la producción *amateur* pues "soldados y oficiales aficionados llenaron los archivos históricos de los museos militares de cientos de fotografías anónimas de enorme valor documental" (*Ibidem*), dando lugar a la llamada estética de la proximidad (Sousa, 2011: 51). Eso sí, habrá que esperar unos años para que técnicamente el fotoperiodismo de guerra tal y como la conocemos hoy, con imágenes que captan la acción del combate, estén al alcance de cualquier cámara.

Con el cambio de siglo, los conflictos bélicos ocupaban cada vez más espacio en los semanarios y revistas, los reportajes eran más amplios y las imágenes llenaban las

portadas. La Revolución Mexicana (1910-1917), la guerra ruso-japonesa (1904-1905) o la Revolución Soviética (1917-1923), “son referentes de los progresos del género registrados a lo largo de esos años” (Sougez, 2014: 392). Poco a poco la profesión de fotógrafo fue adquiriendo una identidad propia y durante la guerra de Filipinas se calcula que llegaron a ser “medio millar los enviados especiales presentes entre periodistas, fotógrafos y grabadores” (Camarero y Visa, 2013: 92).

Con una sociedad ya consciente del poder de la imagen y, por ende, de la fotografía, en la Primera Guerra Mundial la presencia de corresponsales en el frente de batalla estuvo prácticamente vetada, especialmente en las milicias francesas y alemanas. La desconfianza sobre los reporteros por parte de los estados beligerantes supuso que, salvo excepciones, la presencia de fotorreporteros en los campos de batalla se prohibiera por completo. Aun así, fue el primer gran conflicto con una cobertura mediática nunca vista hasta entonces.

2.1.2. Primeras batallas fotografiadas

Tendría que llegar el siglo XX para que las primeras batallas pudieran ser fotografiadas desde dentro, desde la acción. Para ello, resultó imprescindible que varios factores se conjugaran al mismo tiempo. Por una parte, debemos destacar los avances tecnológicos tales como las cámaras portátiles, la película en rollo, la creación de objetivos luminosos, la aparición de fuentes de iluminación de pequeño tamaño, la impresión de *halftones* – medios tonos– o el desarrollo de sistemas para la transmisión de imágenes (Sousa, 2011: 54). Por otro lado, y no menos importante, se encuentra la imaginación, el ingenio y la decisión de los primeros profesionales cuando tomaban fotografías.

Con el paso del tiempo se ha demostrado que no basta con retratar un acontecimiento con el fin de hacerlo llegar a un público con una intención puramente testimonial, sino que “la misión del fotógrafo consiste en ver de una manera especialmente intensa [...] para que otros descubran, en lo cotidiano, la maravilla que se oculta detrás” (Laguillo, 1995: 77). Sin embargo, tal y como señala la catedrática en comunicación Margarita Ledo Andión, la importancia de estas aptitudes no fueron valoradas hasta más adelante pues estas décadas iniciales del nuevo siglo coincide con “años de sobrevaloración de la técnica, la cámara es la que hace bien o mal el trabajo” (Ledo, 1988: 79). De cualquier modo, y conforme la fotografía se fue profesionalizando,

se ha podido demostrar que la actitud de los fotógrafos y los avances en tecnología, han ido siempre de la mano sentando los fundamentos del periodismo gráfico moderno.

Tras la estela de la segunda mitad del siglo XIX, la nueva centuria continuó siendo una época de gran belicismo entre las potencias más industrializadas. Los lectores están cada vez más acostumbrados a las noticias ilustradas y un nuevo fenómeno como es el cine entra en juego en la esfera audiovisual. En una dimensión narrativa diferente a la fotografía, “el cine documentaba, con la elocuencia de un noticiero sin fin, los mismos estragos y desastres de la guerra” (Vega, 2017: 441). El interés popular sobre este tipo de enfrentamientos no hacía más que aumentar por lo que la prensa de la época no dudó en conceder a un puñado de fotógrafos el privilegio de “vivir la historia en el instante mismo de su devenir” (Fallaci, en Del Paso, 262: 2018), a través de la cobertura de aquellos conflictos bélicos.

El poder de la imagen era cada vez mayor y, conscientes de tal circunstancia, la Primera Guerra Mundial estuvo marcada por la censura de los países involucrados. A pesar de que algunos periódicos ya tenían en sus plantillas un *staff* de fotoperiodistas (Sousa, 2011: 79), los gobiernos de las partes implicadas prohibieron salvo excepciones, la presencia de fotorreporteros en los campos de batalla. Todo ello, por miedo a que socialmente se creara una opinión impopular sobre el conflicto como pasó décadas atrás en la guerra de Crimea.

Acabado el conflicto y coincidiendo con el periodo de entreguerras (1918-1939), la fotografía comenzó a consolidarse como un arte en sí mismo. En palabras de Barnhurst (1994: 41), después de la Primera Guerra Mundial es cuando surge el fotoperiodismo moderno tal y como lo conocemos hoy en día. Un punto de inflexión a partir del cual el reportaje de guerra comienza a adquirir popularidad, el trabajo de los fotógrafos profesionales es cada vez más aclamado socialmente y ellos mismos comienzan a ser conscientes del poder de sus imágenes y el impacto que pueden llegar a tener sobre los demás.

La ilustración fotográfica en libros de arte, de viaje o de antropología, así como en revistas especializadas, se difunde, facilitada por los grandes progresos registrados en fotomecánica. Tanto en la prensa como en el mundo editorial, en las imágenes de propaganda (anuncios o carteles), trátase de publicidad comercial o de agitación política, la imagen fotográfica se apodera de todos los ámbitos (Sougez, 2014: 357).

El desarrollo del fotoperiodismo cobró impulso especialmente en Alemania durante el periodo de entreguerras bajo la República de Weimar (1918-1933). El país germano se convertirá en el territorio con mayor número de revistas ilustradas y en la cuna de aquellos “primeros grandes reporteros fotográficos dignos de ese nombre, que dieron prestigio al oficio” (Freund, 1974: 99). Tanto es así que, en 1930, la circulación de este tipo de publicaciones “alcanzaba los cinco millones de ejemplares semanales y llegaba, según una estimación, a por lo menos veinte millones de lectores [...]. Fotos y texto se integraban en una nueva forma de comunicación, que pasó a ser denominada fotoperiodismo” (Newhall, 2002: 259). Como continuación a este tipo de publicaciones, la aparición de revistas como la francesa *Vu* (1928) o la estadounidense *Life* (1936), también tuvieron un papel fundamental en el desarrollo de la prensa gráfica. Con una política editorial que rehusaba cualquier modificación de la imagen, la respetabilidad y el reconocimiento de la figura del fotoperiodista era cada vez mayor.

El catedrático Jorge Pedro Sousa (2011: 88-89), distingue cinco importantes factores que determinaron el desarrollo del fotoperiodismo moderno en Alemania y que podrían ser aplicables a otros países occidentales: en primer lugar, destaca el nacimiento y comercialización de las cámaras de 35mm, entre ellas Leica y Ermanox. El pequeño tamaño de estas cámaras permite a los fotoperiodistas ganar en movilidad, pero sobre todo les da la posibilidad de pasar desapercibidos, algo importantísimo en la profesión. El segundo factor que va a influir en el desarrollo del fotoperiodismo, es la buena formación de una nueva generación de profesionales, entre los que podemos destacar a Enrich Salomon y Felix H. Man. Con Salomon nace lo que se conoce como la *candid photography* o fotografía no posada (Freund, 1974: 99-108). Digamos que fue un estilo alejado del protocolo que buscaba la naturalidad de las personalidades retratadas. El tercer punto que nombra Sousa es la intensa colaboración entre editores, propietarios de las revistas y fotoperiodistas. Con una actitud abierta y experimental, promovieron la difusión de la anteriormente mencionada, *candid photography*. En cuarto lugar, menciona el interés por los lectores en la vida cotidiana de los personajes públicos. Se seguirán cubriendo actividades y acontecimientos profesionales, pero cada vez más, se fotografiarán aspectos que atañen a la vida personal de estos personajes. Por último, el quinto factor que influirá en esta nueva concepción del fotoperiodismo, será el ambiente cultural que dejará florecer las artes, las letras y las ciencias, acompañado del buen soporte económico del momento.

En palabras de Gisèle Freund, Alemania es el país en el que nacen los “primeros grandes reporteros fotográficos dignos de ese nombre, que dieron prestigio al oficio” (Freund, 1974: 99). En el hervidero que son estos años de posguerra, al otro lado del Atlántico y durante este mismo periodo de paz, tuvieron lugar en Estados Unidos dos importantes acontecimientos que van a ser claves en la historia del fotoperiodismo. El primero, el encargo de la *Farm Security Administration* (1935-1942)² por parte del gobierno de Franklin D. Roosevelt y que, a pesar de ser un encargo gubernamental, contó con los mejores fotógrafos y fotógrafas de la época.

Profesionales como Dorothea Lange o Walker Evans consiguieron aplicar un sentido crítico y de denuncia que avivó las conciencias de millones de americanos. Gracias a aquel despertar social, la prensa gráfica adquiere un mayor valor y por primera vez, la imagen comienza a ser privilegiada en detrimento del texto. En segundo lugar, tenemos la creación de la revista *Life* (1936) que, lejos de ser una publicación ilustrada más, supuso un cambio en la concepción de la fotografía pues supo convertir a la imagen en *la noticia*, dejando de ser una simple ilustración que acompaña a la redacción de un texto.

Volviendo a las batallas, el primer enfrentamiento en ser cubierto con los nuevos equipos portátiles y por un cuerpo de fotógrafos profesionales en primera línea fue la Guerra Civil española (1936-1939), escenario en el que el reportaje de guerra alcanza sus dimensiones definitivas gracias al uso generalizado de cámaras de 35mm y como resultado, “el valor de lo espontáneo y el valor de lo noticiable se sobrepusieron a la nitidez y a la capacidad de reproducción como convenciones profesionales” (Sousa, 2011: 25).

Si algo caracterizó a los fotógrafos que operaron en España fue que, por su condición de *freelance*, trabajaron con libertad absoluta. Sus únicos límites fueron sus propios ideales (Sougez, 1991: 436). Gerda Taro, Robert Capa o David Seymour fueron sin duda los grandes referentes de la información gráfica de la guerra civil española, sin embargo, la historiografía no ha sido justa con otros protagonistas que estuvieron a la

² La *Farm Security Administration* fue un organismo creado por el presidente Roosevelt para estudiar y remediar los problemas que asolaron al sector rural estadounidense como consecuencia de la crisis de 1929. Para documentar los trabajos que emprendió la entidad, se recurrió a la fotografía y algunos de los fotógrafos elegidos para ese trabajo fueron: Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Walker Evans, Ben Shahn o Gordon Parks (Sougez, 2014: 398-399).

misma altura profesional: los fotoperiodistas españoles. Abordaremos este tema más adelante.

El mismo año que terminaba la Guerra Civil española, estalla la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), un conflicto tan complejo que consiguió transformar el mundo radicalmente. Con la Segunda Guerra Mundial, no solo se consolida todo lo descrito con anterioridad, sino que se va un poco más allá: “se abre para la fotografía la guerra en vivo” (Ledo, 1988: 82). Los frentes de batalla se multiplicaron por cientos a lo largo de todo el planeta y el gran desarrollo de la tecnología militar provocó que los frentes de batalla discurrieran a lo largo de grandes extensiones. Todo esto exigió a los fotoperiodistas un nivel de trabajo desconocido hasta el momento. Por supuesto, el fotoperiodismo llegó a su madurez y “los fotógrafos –antes llamados ilustradores de periódicos o reporteros de imagen– se convirtieron en fotoperiodistas” (Price, en Sousa, 2011: 138). La fotografía se consagra como referente informativo.

A nivel mediático, el poder de la imagen es cada vez mayor, motivo suficiente para que la cobertura resultara bastante problemática. Conscientes de ello, desde el primer momento los países beligerantes no dudaron en hacer un uso propagandístico de la fotografía de combate y de censurar todo aquello que no fuera una representación heroica de sus militares. Además, la Segunda Guerra Mundial se caracterizó por que “el adoctrinamiento de los propios fotógrafos era tan fuerte que ellos mismos estaban persuadidos de estar luchando por una causa justa cuando se censuraban a sí mismos, fotografiando escenas que no pareciera desfavorables a los países que representaban” (Freund, 1994: 148). A diferencia del conflicto español, el control gubernamental y militar de los frentes de batalla, retrotrajo a los fotoperiodistas a una situación similar a las coberturas que tuvieron lugar en la primera gran guerra (Ang, 2014: 196-198). Conscientes o no, esta autocensura planta la semilla de la desconfianza y la posibilidad de manipulación informativa por parte de los medios comienza a calar en la sociedad.

Lejos de ser algo puntual, la presencia femenina en todos estos conflictos fue realmente destacable y nada impidió que fotógrafas de la talla de Margaret Bourke White, Gerda taro, Edith Tudor, Lee Miller, Kati Horna, Therese Bonney, Dickey Chapelle o Tina Modotti estuvieran en el frente al igual que sus compañeros masculinos de profesión.

Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, el hartazgo de la contienda por parte de la opinión pública propició un interés por otras temáticas, en su mayoría de carácter

social, lo que dio al fotoperiodismo nuevas posibilidades que permitieron desarrollar un reportero gráfico al más alto nivel (Sousa, 2011: 144). Tanto es así que el oficio de fotoreportero adquiere un estatus social altamente reconocido, y los fotógrafos se convierten en auténticas estrellas de la comunicación³.

Si nos ponemos a pensar en la historia de la humanidad, la guerra ha sido la norma y la paz, la excepción. Así, una vez finaliza la Segunda Guerra Mundial, comienzan a dibujarse los contornos de la Guerra Fría (1947-1991), la guerra de Corea (1950-1953) o la guerra de Vietnam (1955-1975). Así mismo, los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, coinciden con un periodo de creciente industrialización y producción periodística, un contexto en el que la fundación de agencias fotográficas y de noticias serán imprescindibles para satisfacer las necesidades de los diarios de entonces. Como consecuencia, el colectivo fotográfico también es cada vez más numeroso, más fuerte y al igual que los fundadores de la agencia Magnum, en 1947, “comienzan a reivindicar la propiedad de los negativos y un mayor control sobre la edición de su trabajo” (Sousa, 2011: 145). A pesar de discurrir en un territorio alejado del mundo occidental, la cobertura de Corea supuso un antes y un después en la mirada fotográfica, pues “el fotógrafo de guerra tomaba partido por las víctimas y no por un bando concreto” (Avilés, 2020: 77).

A partir de la década de 1960 el mundo comienza a parecerse cada vez más a aquella *aldea global* de la que Marshall McLuhan y B.R. Powers hablaban en aquel libro que titularon con las mismas palabras. Entra en escena la televisión, un medio que usa cada vez más la “espectacularización y la dramatización” (Sousa, 2011: 170).

El fotoperiodismo se verá arrastrado hacia esta nueva tendencia informativa y se irá tornando hacia el uso de la foto-impacto, un tipo de representación que “abarca toda la iconografía de lo anormal, de la violencia capturada en vivo, los resultados de una catástrofe colectiva o individual” (Ledo, 1988: 9).

La guerra de Vietnam (1955-1975) se convierte en un claro ejemplo de esta nueva corriente y el conflicto será retratado con toda su crueldad y dureza, tendencia que continuará en los posteriores enfrentamientos bélicos en el plano internacional. Aunque el desarrollo de la guerra de Vietnam sucedió con grandes similitudes con respecto a la de Corea, para gran parte de la historiografía la guerra de Vietnam será un punto de

³ Algunos de los más destacados fueron: Robert Capa, Margaret Bourke-White, George Rodger, Cecil Beaton, Edward Steichen, Eugene Smith, Ernest Haas, Henri Cartier-Bresson o Werner Bischof.

inflexión debido a que paradójicamente y a pesar del contexto de violencia en el que se desenvolvían los fotoperiodistas, “la calidad estética y fotográfica es aquí llevada al preciosismo” (Sousa, 2011: 192).

La conmoción que se crea en la sociedad occidental al ser testigo de este tipo de imágenes es tal, que surgirán numerosos movimientos antibelicistas en contra de la guerra. El poder de la imagen es asombroso y aún compitiendo con la televisión, la fotografía asiste en los años ochenta “a un renovado interés de las revistas por la imagen fotográfica. No sólo aumenta el espacio consagrado a la fotografía, sino también el espacio dedicado a cada fotografía” (Sousa, 2011: 178). Además, la competencia entre las grandes agencias de noticias –*AFP*, *AP* y *Reuters*– propicia una mejora significativa de las condiciones de transmisión y edición de imágenes debido, especialmente, al avance de las nuevas tecnologías. En esta misma línea, herramientas como los ordenadores, comenzaron a ser cada vez más empleadas por los fotógrafos para encuadrar sus fotos, modificar los tonos o hacer cualquier tipo de retoques.

Después de la guerra de Vietnam, los conflictos fueron fotográficamente representados con la violencia más sensacionalista y “por lo general, los cuerpos gravemente heridos mostrados en las fotografías son de Asia y África” (Sontag, 2020: 65). Ejemplo de ello fue el largo conflicto del apartheid sudafricano (1990-1991), la guerra de los Balcanes (1991-2001), la guerra del Golfo (1990-1991) o el genocidio de Ruanda (1994). El fotoperiodismo contaba con todo a su favor para que la de los 90 fuera una década de éxito y desarrollo a todos los niveles, pero contra todo pronóstico, marcaría el inicio de una crisis que terminaría afectando a toda la industria mediática. ¿Los motivos? Muy variados.

Por un lado, tal y como señala el catedrático Jorge Pedro Sousa, en esta última década del siglo XX y debido a acontecimientos tales como la posibilidad de manipulación de las imágenes, las tentativas de control sobre la figura del fotoperiodista en conflictos bélicos, la pérdida de influencia del fotoperiodismo en favor de la televisión, la industrialización de la fotografía periodística centrada en la inmediatez, el uso de la fotografía para reconstrucciones ficticias de hechos y la pérdida de valor del foto-impacto a favor del glamour, lo institucional, el deporte y los retratos, el fotoperiodismo se vio empujado a un declive que aún hoy en día sigue padeciendo (Sousa, 2011: 220).

Por unos motivos u otros, si a todo esto le sumamos las innovaciones tecnológicas que fueron teniendo lugar en las décadas posteriores, el fotoperiodismo se ha visto obligado, si quería sobrevivir, a una constante readaptación del gremio a nuevos modelos, rutinas, formas de trabajo y distribución y difusión del mismo, con más rapidez de lo que se podía permitir.

Este nuevo contexto, marcado por las líneas de un mercado que solo busca un beneficio económico, ha supuesto que “los actuales imperativos de rentabilidad y presión de la competencia entre grupos mediáticos hacen cada vez más frecuente el uso del sensacionalismo” (Ramonet, 2000: 28). Un escenario que, según algunas opiniones, ha conseguido en su búsqueda de rentabilidad “agrietar los cimientos del fotoperiodismo moderno tal y como ahora lo tratábamos” (Doménech, 2005: 68).

En resumen, el fotoperiodismo se ha visto abocado a la decadencia, a la falta de credibilidad. La profesión ha cambiado mucho. Digamos que demasiado. Esa vieja clave del profesionalismo basado en las funciones informativas y de veracidad, tan esenciales para la democracia y la libertad de información, han sido demolidas por los grandes grupos mediáticos. Parafraseando al reconocido periodista Ryszard Kapuscinsky,

El desarrollo de técnicas de comunicación, y sobre todo de la telefonía móvil y del correo electrónico, ha cambiado radicalmente las relaciones entre los enviados de los medios y sus jefes. Antes, el enviado de un diario, el corresponsal de una agencia de prensa o de una emisora disponía de gran libertad, podía desarrollar su iniciativa personal. Él buscaba la información, la seleccionaba y la elaboraba. Ahora [...] es la central la que informa al reportero sobre el desarrollo de los acontecimientos, y lo único que espera de él es que confirme la imagen que ya se ha hecho del asunto (Kapuscinsky, en Leguineche y Sánchez, 2001: 396-397).

No obstante, no podemos olvidar que, en cada guerra, en cada conflicto, podríamos destacar una *foto-icone* que, aún con el paso de los años, consigue seguir conmoviendo a cualquier espectador.

2.1.3. Fotoperiodismo en la actualidad

El fotoperiodismo es un servicio público, una oportunidad magnífica para la convivencia de una sociedad libre y también, una labor imprescindible para recomponer, con total exactitud, muchos de los capítulos de nuestra historia moderna. Pero el buen fotoperiodismo es caro, muy caro. Contar historias desde dentro exige desplazarse al lugar

de los hechos, hablar con fuentes diversas, retratar lo que ocurre en un bando y en otro, corroborar que lo que se está fotografiando es real, contribuir a la verdad. Cumplir con cada deber es más necesario que nunca, pero al mismo tiempo, jamás había sido tan difícil.

La crisis económica que estalló a nivel mundial en la primera década del siglo XXI, cuyo inicio podemos situar en 2008, ha golpeado con fuerza a la profesión. Desde entonces, la industria de la comunicación se ha visto afectada por el cierre de medios y los despidos. A cambio, se está viviendo un aumento de los contratos con colaboradores y *freelances*. Lejos de mejorar con el tiempo, la situación de precariedad que vive la profesión no ha hecho más que agravarse, dificultando enormemente el ejercicio de la prensa gráfica.

Es visible, creemos, que hoy en día el periodismo ya sea en su versión escrita o visual se encuentra en una coyuntura ciertamente difícil a nivel profesional, empresarial y de descrédito ciudadano. En nuestra búsqueda sobre los orígenes de los males y grandezas actuales, ha sido clave indagar sobre la esencia misma de una actividad que no pasa precisamente por su mejor momento. Curiosamente, Joseph Pulitzer ya alertó en un artículo para la revista *The North American Review*, escrito en 1904, de que el propósito principal del periodismo en un entorno democrático recae sobre la lealtad a todos los ciudadanos y su obligación por mantener la independencia de los órganos de poder:

Our Republic and its press will rise or fall together. An able, disinterested, public-spirited press, with trained intelligence to know the right and courage to do it, can preserve that public virtue without which popular government is a sham and a mockery. A cynical, mercenary, demagogic press will produce in time a people as base as itself. The power to mould the future of the Republic will be in the hands of the journalists of future generations⁴.

Aquellas palabras resonaron como un credo para el mundo periodístico. Pero lo más interesante es que en pocas líneas, Pulitzer fue capaz de repasar con profundo espíritu crítico la facilidad de una profesión para pasar del auge a la decadencia. Como si se tratara de un visionario, definió la evolución que han tenido los medios de comunicación a lo

⁴ “Nuestra República y su prensa se elevarán o caerán juntas. Una prensa apta, desinteresada, generosa, con inteligencia formada para conocer el bien y con el coraje para hacerlo, puede preservar la virtud pública sin la cual un gobierno popular es una farsa y una burla. Una prensa cínica, mercenaria y demagógica acabará dando forma con el tiempo a un pueblo tan vulgar como ella misma. El poder de moldear el futuro de la República estará en manos de los periodistas de las futuras generaciones”. Traducción propia. Disponible en: <https://bit.ly/3MbtCqs>.

largo de los últimos cincuenta años y cómo han pasado de constituirse en una herramienta democrática, válida, íntegra y veraz, capaz de “proporcionar al ciudadano la información que necesita para ser libre y capaz de gobernarse a sí mismo” (Kovach y Rosenstiel, 2012: 18), a situarse en el lado del cinismo, del sensacionalismo y desequilibrando los poderes del Estado, fomentando una sociedad muy poco crítica expuesta a la manipulación y los abusos de poder.

Independientemente de la influencia, cierta, de la crisis económica que tuvo lugar en la primera década del recién estrenado siglo XXI, las causas que han propiciado esta transformación han sido mucho más profundas. El interés que ha suscitado entre el mundo académico la situación de precariedad actual que vive la industria mediática, ha propiciado numerosos estudios que intentan descifrar el origen de estas vicisitudes. Si bien la mayoría de investigaciones han girado en torno a las dificultades económicas del sector, es conveniente tener en cuenta otras teorías, menos conocidas, que se han centrado en analizar los problemas de credibilidad que vive el fotoperiodismo. En este epígrafe nos centraremos en descifrar algunas de ellas, pues de lo que no hay duda es que la situación actual por la que atraviesa el sector es consecuencia de la suma de varias crisis: “una de identidad, otra de proyecto, también de producto y, además, la económica general que afecta a las cuentas de resultados” (González, 2009: 3).

Comencemos por la primera. Hoy en día el fotoperiodismo se enfrenta a una grave crisis de credibilidad ante sus lectores. Debemos recordar que, desde la segunda mitad del siglo XIX, la clase mediática se constituyó como un valioso recurso para la ciudadanía capaz de hacer frente a los abusos de los tres poderes tradicionales: legislativo, ejecutivo y judicial. Denominada como “el cuarto poder” (García 2004: 267), la prensa era entendida como “la voz de los sin voz” (Ramonet, 2011: 47) y así lo demostró en casos como el *Watergate*, donde los periodistas lograron hacer caer presidentes. O más recientemente, la investigación conocida como *Los papeles de Panamá*, ganadora del premio Pulitzer en la categoría de periodismo en profundidad en 2017 y que ha removido los cimientos de numerosas empresas y personajes conocidos. La prensa es, para numerosos lectores, una industria poderosa cuya capacidad de ocultar o magnificar cualquier hecho noticioso consigue favorecer ciertos intereses económicos o políticos a su antojo. También es de sobra conocida su dependencia de los gobiernos e instituciones públicas o incluso ciertos casos de sutiles chantajes que en ocasiones terminan forzando

el curso de cualquier investigación fotoperiodística. Y es que: “la fotografía, puesta al servicio del poder [...], se convierte rápidamente en una de las formas más perfectas de control social” (Giannetti, 1997: 18).

Numerosos teóricos han situado el inicio de esta crisis de credibilidad en la guerra del Golfo, un conflicto “donde la manipulación de la cobertura periodística hizo notar que el periodismo puede estar atravesando una crisis” (Sousa, 2011: 229). A grandes rasgos, la cobertura mediática del conflicto fue realizada conforme a los parámetros naturales del fotoperiodismo de guerra –combates, acciones militares, retrato de los líderes...–. Dos aspectos, sin embargo, pusieron en alerta al sector. Por un lado, “la libertad de los reporteros gráficos [...] era casi nula” (Soulanges, 2009: 242) y, por otra parte, una gran novedad que fue “el enorme énfasis en la catalogación fotográfica del arsenal bélico de los beligerantes, principalmente de los norteamericanos” (Sousa, 2011: 230), la cual tenía un fin puramente propagandístico. La Guerra del Golfo se caracterizó más que por lo que se mostró y cómo se hizo, por todo lo que se ocultó:

Fotografías de las bajas aliadas no norteamericanas, de las demostraciones públicas contra la guerra en las naciones aliadas, de la vida civil en Arabia Saudí durante el tiempo que allí estuvieron las tropas aliadas, de las tropas y bajas civiles y militares iraquíes y de las bajas civiles de las naciones atacadas por Irak (Kuwait, Arabia Saudí e Israel) (Sousa 2011: 231).

Aquella forma tan parcial y subjetiva de narrar la historia, impidió que la ciudadanía estuviera bien informada, que conociera la verdad y que su opinión no estuviera manipulada para debatir en torno al conflicto. Aquel suceso, “cambió la naturaleza del fotoperiodismo y sus principios más preciados se han eliminado de raíz” (Walker, en Lister, 1997: 308).

Anulada la función informativa de la prensa gráfica, la guerra del Golfo fue “uno de los sucesos paradigmáticos en cuanto a la manipulación de la información por medio de la imagen fotográfica, manipulación ejercida tanto por los fotógrafos de prensa como por los medios de comunicación” (Novaes, 2017: 113). El poder consiguió transformar la opinión pública a su antojo y aquel conflicto será el preludio de la crisis de credibilidad actual. A partir de la crisis económica de 2008, los problemas para la industria mediática se agudizan. Comienza una era marcada por la precariedad y el monopolio informativo. Así mismo, la obsesión por la inmediatez, la exclusión de los testimonios gráficos de calidad en favor de otros más baratos, la infravaloración moral y económica de la

profesión o el aumento de las restricciones para fotografiar, especialmente en contextos bélicos (Martínez, 2011: 729), han sido y son, problemas ineludibles que no han hecho más que agravar esta situación.

Un caso verdaderamente especial y llamativo, fue el protagonizado por el diario *Chicago Sun-Times* el 30 de mayo de 2013⁵. Aquel día, se llevó a cabo una iniciativa que, sin duda, marcaría las bases de un nuevo periodismo: casi una treintena de fotógrafos fueron despedidos, incluido John J. White, ganador del premio Pulitzer en 1982. Con esta decisión, la intención de esta cabecera estadounidense era formar a sus reporteros para que pudiesen realizar fotografías y vídeos con sus teléfonos inteligentes. Pese a todo el revuelo que causó esta decisión, lo cierto es que se estaba gestando un nuevo paradigma en torno al periodismo que ponía en auge la figura del periodista multimedia en detrimento de los oficios especializados.

Como consecuencia, la profesión de fotoperiodista cada vez está más infravalorada. En los diarios podemos observar “un incansable flujo de imágenes banales, carentes de justificación, hecho que perjudica más la comunicación visual que su ausencia” (García, 2004: 267). Paradójicamente, la democratización de la fotografía ha sido, en gran medida, el principal problema del fotoperiodismo:

Getty, Corbis y recientemente *Hachette*, como respuesta francesa, son, por este orden, los gigantes que ya dominan el mercado mundial de la imagen y que, con sus mercancías estandarizadas, propician un *fast-food* visual en general de baja calidad (Baeza, 2001: 167).

Precisamente el monopolio existente en torno a las agencias de noticias internacionales, propicia una falta de diversidad informativa que “unifica la versión de los hechos en demérito de la pluralidad informativa” (Martínez, 2011: 729). La mayoría de cabeceras internacionales comparten cada vez más las mismas imágenes en torno a lo que estas agencias determinan qué es noticia y que no (García, 2004: 268). Y su elección, “se determina según unos criterios, meramente burocráticos, que proceden de las leyes del marketing” (Ramonet, 2000: 14).

Los profesionales de la prensa gráfica se han visto obligados a ejercer una profesión en la precariedad, cada vez más supeditada a los intereses económicos y que más allá de

⁵ La noticia fue publicada por la cadena británica BBC. Disponible en: <https://bbc.in/3ETXcxs>.

la calidad estética, valoran otro tipo de cualidades más asociadas a la rapidez y la espectacularidad. De tal forma que, la posición en la que se encuentra el fotoperiodista con respecto a los medios no es nada fácil debido a,

la escasez de plantillas, la pérdida de derechos, la sustitución de periodistas experimentados por jóvenes recién licenciados, la externalización de los servicios periodísticos mediante colaboradores o falsos autónomos, la incertidumbre ante un futuro que sigue marcado por despidos y expedientes de regulación de empleo (Gutiérrez, Ruiz y Cantalapiedra, 2008: 70).

Como consecuencia, en los últimos años los grandes grupos informativos han ido perdiendo la función de contrapoder que ejercían a través de la opinión pública en favor de sus propios intereses que, como grandes empresas globalizadas, están más preocupadas por mantener sus gigantescos imperios y los favores de sus inversores que por criticar, rechazar y oponerse a las decisiones políticas y/o judiciales que pueden resultar injustas para la ciudadanía.

Se entra así en lo que Roses considera una degradación de los contenidos periodísticos, que no aportan ningún valor añadido (Roses, 2009 :15). El lector, por su parte, al invalidar este tipo de contenidos propicia que bajen las ventas, los ingresos por publicidad y como consecuencia, la empresa vuelve a reducir en gastos de personal. Se entra, por tanto, en un bucle de precariedad sin salida.

Ante tal escenario, “los ciudadanos desconfían de una prensa perteneciente a un puñado de oligarcas que controlan además en buena medida el poder económico y que actúan en connivencia con los poderes políticos” (Braojos, 2016: 202). Para María Dolores Masana, el descubrimiento mercantil de los medios de comunicación ha incentivado una doble crisis: “la económica pues desgraciadamente también priman las leyes del mercado entre los editores, y la de modelo frente a las redes sociales que tienden a convertir el periodismo en un diálogo abierto entre internautas muchas veces anónimos, sin carné ni formación”⁶. Hablamos del llamado *periodismo ciudadano*⁷. Hablamos de posverdad⁸.

⁶ Artículo publicado por María Dolores Masana en el diario *El País*. Disponible en: <https://bit.ly/3pffhQx>.

⁷ Guiomar Salvat y Vicente Serrano definen el periodismo ciudadano como: “el conjunto de aportaciones que en el ámbito de la información realizan personas ajenas a la profesión a través de los nuevos medios y tecnologías” (2011:70).

⁸“La noción de posverdad y sus aledaños *-fake news*, etc.-, que ha florecido a la sombra del gran árbol de Internet y de la supuesta cacofonía y superabundancia informativas que se le atribuyen, presupone y postula

Nos encontramos ante un escenario que, de primeras, podría parecer que favorece el pluralismo informativo, pero nada más lejos de la realidad. Un gran volumen de la información que se consume hoy en día es a través de las redes sociales, un canal donde la desinformación penetra fácilmente por la cantidad de contenidos generados y la variedad de sujetos que interpretan la realidad a su antojo. Encontrar información veraz y que nos ofrezca un análisis riguroso del contexto en esta tesitura es, en ocasiones, una tarea imposible (Innerarity y Colomina, 2020: 8).

Por otro lado, la sustitución del periodismo por lo que ahora llaman relato, ha cambiado la investigación profesional por la narración creada al gusto del consumidor. Antonio Caño, director del diario *El País* entre 2014 y 2018, no duda en que la función de la posverdad es manipular, pues se basa en “impedir que los ciudadanos estén bien informados, que conozcan la verdad, que sean auténticamente libres”⁹. En esta misma sintonía, se encuentran Bill Kovach y Tom Rosenstiel. Ambos autores, verdaderamente críticos con la nueva cultura de medios, ven como la interpretación se está imponiendo sobre la primera obligación del periodista, contar la verdad.

Uno de los riesgos de la reciente proliferación de emisoras, publicaciones, programas de tertulia y periodismo de opinión es que la verificación ha quedado en un segundo plano. Un debate entre dos oponentes que basan sus argumentos en cifras falsas o en meros prejuicios fracasa a la hora de informar. Sólo sirve para provocar. Llevar a la sociedad hacia ninguna parte (Kovach y Rosenstiel, 2012: 61).

En los grandes grupos de comunicación, “la información ha dejado de ser un fin para convertirse en un medio para la formación de opiniones, lo que ha restado libertad al periodista y credibilidad a los medios” (Juan, 2014: 20). Haciendo gala de la mítica frase de Marshall McLuhan, “el medio es el mensaje”, hoy en día somos testigos de cómo la información se ha transformado en una mercancía cuyo único fin es obtener un rendimiento económico sin importar nada más. De esta manera, los principales pilares del periodismo se encuentran en serio peligro de extinción.

Por si no fuera suficiente, al fenómeno de la desinformación se ha unido el de las *fakes news* o noticias falsas, lo que dificulta a las personas encontrar fuentes fiables de información y, por ende, la desconfianza en los medios, no ha hecho más que ir en aumento. El volumen de información disponible para la ciudadanía es tal que, en lugar de

la de transparencia discursiva y la existencia de relatos simple y llanamente verdaderos” (Carrera, 2018: 1471).

⁹ Artículo del diario *El País*. La democracia requiere hechos. Disponible en: <https://bit.ly/3tftZYq>.

comprensión, provoca confusión. Sin duda, tal y como dicen algunos, nos encontramos ante un estado de “inseguridad informativa” (Ramonet, 2011: 45).

Tampoco podemos pasar por alto cómo la globalización de los medios ha supuesto una crisis de identidad para muchas empresas donde la precariedad laboral y la falta de profesionales no ha hecho más que agravar la degradación del producto informativo. María Dolores Masana es tajante al respecto: “Si queremos sobrevivir, tenemos que volver al periodismo de calidad, al periodismo de excelencia, como única salida. Ya sea en medios de prensa escrita, audiovisuales o digitales”¹⁰. Parece que “el periodismo agoniza” (Rodríguez, 2009: 9), pero pese a sus carencias, excesos y errores, no podemos olvidar que ha ayudado a abrir camino a muchas democracias y a construir una ciudadanía, que son parte del proceso y tienen su parte de responsabilidad, un poco más libres. Y eso, es mucho.

2.2. EL FOTOPERIODISMO EN ESPAÑA

Desde sus inicios, la fotografía se convirtió en una disciplina que arrastró el interés de quienes querían capturar cualquier acontecimiento. Su alto valor informativo no pasaría desapercibido por la prensa de entonces que, ante la falta de desarrollo tecnológico de las imprentas, veía inviable incorporar a sus páginas esta novedosa forma de ilustrar cada noticia escrita. Con el tiempo, el perfeccionamiento de la técnica fotomecánica hizo posible que, en un corto espacio de tiempo, la fotografía lograra un papel divulgador en la prensa ilustrada. Una innovación que revolucionará por completo la manera de narrar cualquier acontecimiento y que, al mismo tiempo, marcará el inicio del uso masivo de la fotografía en los medios de comunicación y su aceptación por toda la sociedad.

Paralelamente, la aparición de la fotografía de prensa coincide con el desarrollo del periodismo moderno, un proceso de transformación de la prensa española que empezó a experimentar en la segunda mitad del siglo XIX. En efecto,

Se dan en torno a 1880 síntomas evidentes de que las nuevas formas de hacer eran ya importantes... los grandes órganos de opinión, en su mayor caso definiéndose aún como diarios políticos... (*El Imparcial* es un buen ejemplo) se van haciendo cada vez más flexibles y eclécticos en cuanto a defensas ideológicas o políticas, para dejar paso a mejoras constantes, a discusiones sobre una mayor tirada, a carreras para captar la benevolencia de los gremios de anunciantes. Eran las nuevas

¹⁰ Artículo de María Dolores Masana en el diario *El País*. Disponible en: <https://bit.ly/3pfhfQx>.

formas de hacer, con sus modalidades específicas. Eran las formas del nuevo periodismo... (Timoteo, 1989: 18).

Tendremos que esperar a los últimos años del siglo XIX y los albores del siglo XX para comprobar como la fotografía desbanca al grabado en la prensa española, cuando la disputa por la hegemonía de la prensa española se repartía en tres grandes grupos editoriales: Prensa Gráfica, Prensa Española y la Sociedad Editorial España (Sánchez y Olivera, 2014: 19).

La imagen fotográfica supuso para los diarios de la época, un cambio radical tanto en su función informativa como empresarial marcando el preludio del periodismo en el sentido moderno del término, pues en ese mismo instante se empezó a buscar la rentabilidad económica. Con tiradas cada vez numerosas y un incremento en el uso de la fotografía, se extiende la concepción de la imagen como noticia. Paralelamente, la información comienza a democratizarse y lo que antes había controlado la élite social y económica, ahora tienen cada vez más presencia en las clases populares. La prensa se convertía en una ventana abierta al mundo ampliando los horizontes y el conocimiento de cualquier lector.

En un sentido inverso, la prensa también ayuda a la fotografía a desarrollar un nuevo lenguaje visual que calaría de tal manera en la sociedad del momento, que una noticia sin imagen podía llegar a carecer de veracidad. En otras palabras: le otorgó una consideración informativa que hasta ese momento estaba reservada exclusivamente para el texto. Por tanto, la fotografía como documento en la prensa se presenta como una fuente primordial para el estudio de cualquier acontecimiento histórico.

Paralelamente a los inicios de la prensa gráfica, la sociedad española vivía en una etapa de crisis económica, social y cultural que se vio acentuada con la guerra de Cuba en 1898, conflicto que no hizo más que aumentar esa decadencia. Ya entonces, nuestro país dependía por completo de otros en lo que a innovaciones técnicas se refiere, haciendo gala de la conocida frase de Unamuno, *¡Que inventen ellos!*

2.2.1. Los inicios del reportaje gráfico español

Las primeras manifestaciones de lo que hoy en día conocemos como fotoperiodismo, se hicieron patentes cuando los primeros entusiastas de la fotografía empezaron a apuntar

sus cámaras hacia un acontecimiento con un único fin, hacer llegar esa imagen a un público. En 1900, tan sólo dos décadas después de la aparición del fotograbado, ya no se concebía la prensa sin imágenes.

En estos primeros años del siglo XX las publicaciones de periódicos y revistas en Madrid y Barcelona se cuentan por cientos, un hecho que generó una ingente cantidad de imágenes y cuyas reacciones, tanto positivas como negativas, no se hicieron esperar. Gómez Aparicio recoge algunas de ellas en su *Historia del periodismo español*:

Esta prodigalidad de grabados perjudica a la moralidad porque estimula la imaginación visual; un crimen que ciertas personas ineducadas contempla es un crimen que germina en el espíritu. Los abusos de figuras perjudican a la literatura y a la sociedad (Gómez, 1971: 461).

A pesar de tales reticencias, al ser un medio “de fácil comprensión y accesible a todo el mundo” (Freund, 1999: 20), el reconocimiento popular por la fotografía propició que un notable porcentaje de la ciudadanía española reclamara información ilustrada. Este auge predispuso que en los primeros años del siglo XX se lanzaran tres diarios cuyo denominador común fue la aplicación de fotografías acompañando a la noticia. *El Gráfico*, *Abc* y *La Vanguardia*, serán el escaparate de la política, la sociedad y la cultura del momento y para estos primeros fotoperiodistas, y ejemplo de ello es que “ser corresponsal de *Abc* fue siempre el mayor prestigio” (Sánchez y Olivera, 2014: 34).

La evolución en contenidos y diseño que aportaron a la prensa del momento, contribuyó a mejorar la figura del reportero gráfico, cuya función ya fue descrita con gran acierto por Gabriel España en el semanario *Blanco y Negro* el 22 de julio de 1899, antes incluso de que se tomara conciencia del papel que jugaba la imagen en la prensa ilustrada de la época:

Hay una categoría especial de periodistas que no se parecen en nada a los demás; forman, por así decirlo, la retaguardia de la prensa; no crean opinión, ni definen dogmas; se limitan a servir al gran señor, al amo, en una palabra, al público [...]. Porque el lector experimenta legítima curiosidad al hallarse con tan repetidas noticias y se cree con derecho a que la ilustración semanal se las amplíe y complete por medio de la información documentada, por medio del dibujo, de la fotografía que entre por los ojos (España, en Sánchez y Olivera, 2014: 18).

A medida que pasaban los años, revistas y diarios fueron poblando los quioscos, conformando un escaparate informativo con las imágenes como principal atractivo: “El

público pide, las empresas se adaptan, las ventas aumentan, y, como la necesidad aumenta el ingenio, la técnica avanza” (Sousa, 2011: 84). El perfeccionamiento de la capacidad fotomecánica pronto hizo posible que sucesos como la *Semana Trágica* de Barcelona (1909) o la huelga general de 1917, fueran cubiertos y publicados en la prensa ilustrada. Las fotografías de prensa se sucedían al ritmo que marcaban los principales acontecimientos, una correspondencia que queda reflejada en las publicaciones más importantes de la época. Acorde a este planteamiento, si hubo un hito clave para para el desarrollo del periodismo gráfico en España, ese fue la guerra de Marruecos (1909-1927):

Fue durante años el centro de la vida política nacional y la causa directa o indirecta de sucesos clave en la historia de España, como la radicalización de las protestas obreras, la *Semana Trágica* o la huelga general de 1917, con la que se inició la crisis definitiva de la monarquía alfonsina. La contienda afectaba a miles de familias españolas [...] y los periódicos debieron multiplicar sus esfuerzos para ofrecer al público imágenes que, aunque pálidamente, pudiesen reflejar sus horrores (López, 1997: 283).

ABC, *La Vanguardia*, *La Unión ilustrada* o *El Imparcial* fueron algunos de los diarios que no dudaron en enviar a los mejores reporteros gráficos del momento a cubrir el conflicto africano. Lamentablemente, lejos de contar con plena libertad para desarrollar su trabajo en el frente de batalla, estos profesionales de la imagen tuvieron que enfrentarse a duras restricciones impuestas por la censura militar. Así lo contaba el fotógrafo Díaz Casariego: “Cuando el desastre de Annual, el Alto Comisario dio órdenes de que los periodistas no presenciaran de cerca las operaciones. Para evitar cualquier añagaza nuestra que burlara sus órdenes, Berenguer metió a los periodistas en un buque y los metió en altamar” (Díaz, en López, 1997: 283).

Paralelamente, la prensa gráfica española iniciaba su despegue definitivo y si bien la primera revista ilustrada en España fue *Cartas Españolas*¹¹, el verdadero impulsor del periodismo gráfico fue el semanario *El Museo Universal*, publicado por primera vez en 1857 y que en 1859 pasaría a ser *La Ilustración Española y Americana* (Sánchez-Vigil, 2006: 91). En 1920 llegaron a editarse hasta once revistas ilustradas entre las que destacaron *Blanco y Negro* y *Mundo Gráfico*. *Blanco y Negro* fue la pionera de las revistas gráficas. Tal y como indica Rodríguez Merchán: “Su importancia no reside en sus propias aportaciones a la consolidación de la fotografía como parte de la información,

¹¹ Publicada entre 1831 y 1832.

sino también en su importante influencia en otras revistas de la época” (Rodríguez, 1992: 277).

Estos primeros grandes semanarios fotográficos españoles tuvieron un notable éxito entre sus lectores y afianzaron la popularidad de algunos reporteros como Alejandro Merletti, Francisco Gómez Durán, Alfonso Sánchez García, José Demaría Vázquez ‘Campúa’ o José Zegrí. No obstante, la falta de criterio editorial por parte de las empresas periodísticas, así como el escaso bagaje cultural de los fotógrafos, supuso, tal y como reconoció Agustín Centelles que “el tipo de reportaje que se hacía era muy estático y artificioso [...]. Esta rutina y la falta de ambición profesional daba como resultado un trabajo mediocre e inexpressivo que no me gustaba en absoluto” (Centelles, en López, 1997: 286). Los dos fotoperiodistas más reconocidos en las dos primeras décadas del siglo XX fueron Alfonso y Campúa, cuya profesionalidad y maestría fue reconocida por sus propios compañeros:

Y así llegamos a dos maestros de la época: Alfonso y Campúa. Tenaces adversarios y fraternales amigos, se encontraban en todas partes y era muy difícil que se ganasen la pelea [...]. Uno y otro aparecían donde quiera que hubiese un hecho trascendental, un episodio emocionante o un lance pintoresco. Recorrieron España en múltiples viajes y cuando fue menester batallaron en África, porque lo mismo empuñaron el fusil que hacían clisés para El Heraldo o Nuevo Mundo (Serrano, en Sánchez y Olivera, 2014: 47).

A otro nivel, las condiciones laborales de estos fotógrafos continuaron siendo de lo más precarias, si bien el inicio de la Dictadura de Primo de Rivera en 1923 llegó más allá y, tanto restricciones como la censura impuestas por el nuevo gobierno, supusieron un gran mazazo para los reporteros gráficos. Así lo contaba Darío Pérez en 1927:

El repórter fotógrafo es un obrero oscuro, consagrado a sus agitadas y rudas tareas informativas. Su trabajo es a veces minucioso, a veces áspero, a veces peligroso, a veces pintoresco, está mal recompensado y escasamente agradecido. Sus triunfos suelen ser de gran espectáculo, pero sus provechos morales y materiales parvos. El grabado se ha hecho indispensable en el periódico, pero el repórter fotógrafo no aparece totalmente compenetrado en la redacción: semeja cosa aparte. Y, sin embargo, la integra y la completa (Pérez, en López, 1997: 286).

Tras siete años de censura durante la Dictadura de Primo de Rivera, la Constitución republicana, aprobada el 9 de diciembre de 1931, garantizó en su artículo 34 la libertad

de prensa e imprenta, un texto que en la práctica fue diferente pues las suspensiones fueron numerosas y afectaron a la prensa de diferente ideología.

En términos generales, entre 1931 y 1936, se fueron introduciendo en el país innovaciones de carácter tecnológico como la Leica, el *flash* de pila o las nuevas películas de 35mm. Paralelamente, estos avances promovieron una mejora del panorama periodístico y cultural, pero en términos estéticos la fotografía española seguía estando por detrás de las nuevas corrientes gráficas europeas.

Y es que, “esta efervescencia cultural no podía ocultar la situación económica y social del país. La España que heredaba la República, continuaba siendo un país eminentemente agrario” (López, 1997: 290). En cualquier caso, en este periodo se abre una tímida ventana a la modernidad y la fotografía emprende nuevos caminos hacia un estilo documentalista. Además, el nuevo ambiente cultural influyó positivamente en la actividad periodística de la época dando lugar a nuevas revistas ilustradas y a un auge en la prensa con la publicación de nuevos diarios que no hicieron más que potenciar el periodismo gráfico.

2.2.2. La Guerra Civil española. Consolidación del fotoperiodismo

En unos años marcados por el ascenso del nacionalsocialismo de Hitler, la Guerra Civil española atrajo el interés del resto del mundo, puesto que en ella veían que se libraba una batalla entre la democracia y el fascismo. Fotográficamente hablando, el conflicto español supuso un antes y un después en la historia del fotoperiodismo mundial.

Entre los factores a los cuales ello pudo deberse encontramos: el auge y época dorada de las grandes publicaciones como la revista *Life* en Estados Unidos o *Vu* en Francia, que contaron con fotógrafos hoy míticos, de la talla de Robert Capa o Gerda Taro; las mejoras técnicas que permitieron el uso de cámaras de fotos mucho más ligeras y compactas como Leica o Rolleiflex; o el sentimiento de empatía e identificación de los fotógrafos con el pueblo español, víctima del conflicto (Parras y Cela, 2014: 114).

Atraídos por la contienda, se cuentan por miles los corresponsales de guerra que decidieron mostrar al mundo lo que estaba sucediendo en España. La gran mayoría de estos fotógrafos, decidieron unirse a la causa republicana constituyendo, en palabras de Cornell Capa, una “brigada internacional de centro-izquierda, armada con sus cámaras

fotográficas” (Capa, en López, 1997: 297). Los motivos para que el conflicto español se convirtiera en un asunto de interés internacional, no fueron casuales:

Para que un conflicto estalle más allá de las agrupaciones locales que lo apoyan y se convierta en un asunto de atención internacional, ha de ser una suerte de excepción, como es el caso de las guerras, y representar algo más que los intereses en conflicto de los propios beligerantes (Sontag, 2020: 36).

Tras leer las biografías de emblemáticos fotógrafos como Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour ‘Chim’, podemos afirmar que el motivo por el que decidieron tomar partido por el bando republicano, se debió a que muchos de estos profesionales ya habían tenido que huir de sus propios países por ser de ascendencia judía y encontraron en los republicanos españoles los mismos ideales que ellos profesaban. Estas personas ya luchaban contra el nazismo y el fascismo antes de la contienda española y, en este caso, su manera de aportar a la causa, no fue otra que retratar los movimientos del bando republicano, así como el sufrimiento del pueblo con el objetivo de denunciar lo que estaba sucediendo. Sus fotografías se hicieron eco en las mejores revistas de la época como: la estadounidense *Life*, la soviética *Smena* o semanarios europeos como *Illustrierte Zeitung* (Leipzig), *L'Illustrazione Italiana* (Milán), *L'Illustration* (París) o *The Illustrated London News* (Londres).

Los fotógrafos españoles, mucho más afectados por los acontecimientos, también eligieron en su mayoría el bando republicano. Sus fotografías, aunque en menor medida, también traspasaron nuestras fronteras, pero sobre todo fueron publicadas en periódicos y revistas españolas: *Ahora*, *Mundo Gráfico* o *ABC*. Al contrario que otros extranjeros, ellos sí sufrieron la escasez de material, lo que les hizo estar en desventaja con respecto a sus colegas. Por otro lado, los que estaban en las filas del bando nacional, no tuvieron problemas de aprovisionamiento al contar con el apoyo alemán.

Es importante recalcar que, aunque la presencia de fotoperiodistas como Gerda Taro, Robert Capa o Cartier-Bresson hizo que la guerra española copara las portadas de medio mundo, también eclipsó el trabajo de los fotógrafos españoles que trabajaron en la contienda. Por ello, hacemos una mención especial de profesionales de la talla de Agustí Centelles, Alfonso, Luis Escobar, Santos Yubero o los Hermanos Mayo (Hernández y Tolosa, 2011: s.p.), cuyos trabajos se han visto durante años silenciados a causa de la dictadura franquista, y es ahora, cuando están empezando a recuperarse y reivindicarse.

Horacio Fernández, ha escrito que fueron los “paladines de nuestro periodismo gráfico” (2010: 18) y Fernando Olmeda que sus fotos “transmiten, principalmente, emoción en estado puro, pasión por fotografiar la historia. Retrataron la tragedia del enfrentamiento fratricida y conectaron su corazón con el de los lectores” (2007: 109).

Mas allá de los mitos, lo cierto es que “los profesionales españoles estuvieron a la altura de las circunstancias, afrontando su responsabilidad en el conflicto y captando imágenes extraordinarias tanto en el frente como en la retaguardia” (Sánchez y Olivera, 2014: 210). Durante la guerra civil española se sentaron las bases de una nueva estética fotográfica enraizada en el sufrimiento de las víctimas. Sánchez y Olivera aseguran que “Capa, Taro y Chim cruzaron la raya de la profesión para hacer de su actividad un compromiso” (2014: 219). Ya no era suficiente con mostrar las actuaciones militares, sino que había que buscar la manera de que el espectador se pusiera en el lugar de las personas que están sufriendo el conflicto. Sin lugar a dudas, la Guerra Civil española, estuvo marcada por la responsabilidad de los fotógrafos y por las nuevas posibilidades que proporcionaron los avances fotomecánicos.

Con el paso del tiempo, muchas de las fotografías que se tomaron en la contienda española se han convertido en icono. Ejemplo de ello es la reconocida fotografía del soldado republicano cayendo en el frente, que fue publicada en la revista francesa *Vu* el 23 de septiembre de 1936, o uno de los primeros números de la revista británica *Picture Post*, que publicó una muestra de la cobertura hecha por Robert Capa de la Guerra Civil española. Y otras, aunque no se han convertido en un símbolo, han servido a investigadores e historiadores para poder documentar cómo vivía la población civil el día a día desde que estalló el conflicto pues, como decía Ernest Lacan: “la fotografía está en todas partes, y registra hechos memorables de nuestra vida colectiva” (1856: s.p.).

Es aquí, donde nos damos cuenta de la importancia de preservar la memoria y, por ende, del valor que tiene la fotografía. No podemos pasar por alto el último descubrimiento documental del paradero de numerosas fotografías tomadas por algunos de los fotógrafos citados a lo largo de este epígrafe, la denominada “Maleta Mexicana”. Hablamos de tres cajas con más de 4.500 negativos de fotografías tomadas por Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour ‘Chim’, que fueron recuperados en Ciudad de México en el año 2007. Unos negativos que habían seguido el mismo camino que cientos de miles de españoles hacia el exilio y cuyo contenido pone de manifiesto la importancia

de preservar la memoria pues, sin estos testimonios gráficos, habría sido imposible recomponer con tanta exactitud muchos de los capítulos de nuestra historia moderna.

El final de la guerra arrastró al cierre a varias revistas ilustradas y predispuso el exilio de muchos de los fotógrafos españoles que permanecieron en el bando republicano como fue el caso de Torrent, los Hermanos Mayo, Suárez, Renau o Agustín Centelles; otros, no salieron del país, pero sí fueron inhabilitados como fotógrafos de prensa, entre ellos: Díaz Casariego, Alfonso, Brangulí, Merletti o Albero y Segovia (López, 1997: 304).

En general, los miembros de la élite del reporterismo gráfico español se vieron obligados a abandonar el país o fueron víctimas de despidos o depuraciones. Además, el nacionalismo cultural retomará el *tardopictorialismo*¹², lo que supone un paso atrás en la evolución de la cultura fotográfica en España y de la que costará años recuperarse en favor de otros estilos más vanguardistas.

2.2.3. El franquismo: la prensa oficial durante la Dictadura

Con la victoria militar de las tropas rebeldes el 1 de abril de 1939, se implanta en España un sistema político nacionalista, autoritario, unitario y dictatorial. En palabras del intelectual falangista Dionisio Ridruejo:

Los años cuarenta fueron, para la base más amplia de la población, años de dolor, hambre, vejación y miedo a un régimen de salvaconductos para viajar y cartillas para adquirir miserables raciones alimenticias. Fueron años de euforia frívola, ofensiva, en la reducida clase profundamente vulgarizada de los mandarines sin respeto y los ricos especuladores (Ridruejo, en López, 1997: 425).

La contribución del mundo cultural en estos años, fue el reflejo de una mentalidad castiza y patriota. En términos fotográficos, se dio un paso atrás al recuperar el viejo academicismo fotográfico cuya tendencia fotográfica principal giraba en torno al pictorialismo. Ese ideario estético que se basaba en el folclore, la exaltación de la raza, la

¹² El tardopictorialismo español había supuesto la culminación del viejo impresionismo fotográfico, cuya pretensión esencial no era otra que la de elevar la fotografía al rango de las bellas artes. [...] Una fotografía más decididamente pintoresquista y pretendidamente documental, entendida como instrumento exaltador de los trajes, las costumbres las tradiciones y los paisajes españoles. Una fotografía claramente ideologizada, que sustituye los valores estéticos de la residual aristocracia por los de la nueva burguesía en el poder (López, 1994: 427).

tradición y la grandeza de una sociedad que un día conformó un Imperio, pero que entonces, tan sólo era un país devastado por la guerra y sumido en el hambre y la pobreza. Dada la inhabilitación que sufrieron los mejores reporteros de este periodo, poco a poco se irá configurando un nuevo grupo de profesionales cuya valía se medía en función de la relación que tuviera el nuevo fotógrafo con el régimen. Así lo cuenta López Mondéjar:

Se fue creando así una nueva aristocracia en torno al oficio basada no en los méritos profesionales, sino en la intensidad o pureza de las inquebrantables o circunstanciales adhesiones al Movimiento Nacional. La vocación de control llegó a ser tan profunda y pintoresca que en los primeros años triunfales la propia Dirección General de Prensa impuso a los reporteros gráficos el uso de un uniforme cumpliéndose así el viejo sueño del inefable Juan Aparicio (López, 1994: 474).

España era un país encerrado en sí mismo, lo que propició que las nuevas tendencias fotográficas que ya estaban presentes en otros lugares tardaran en entrar y conocerse en España. El fotógrafo Clemente Bernad, describe lo sucedido:

La Dictadura dobló una forma de contar la vida a través de imágenes y dejó sin herramientas narrativas a las generaciones posteriores, que abordaron la elaboración de relatos visuales en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la muerte del dictador en unas condiciones de tremenda inferioridad cuyas consecuencias es necesario asumir como carencias propias de nuestra identidad. Más tarde, mientras en Europa y en Estados Unidos florecía una nueva manera de abordar el reportaje fotográfico, tras el terrible trauma de la guerra con el totalitarismo y la catarsis de la victoria y la reconstrucción moral, en el Estado español se producía un resurgimiento patético del pictorialismo [...] Cualquier atisbo de documentación social fue considerado como atentatorio contra el aparato de propaganda franquista cuyo objetivo no era otro que mostrar las esencias inmanentes del heroico pueblo español a través de un tipo de representación tan idealizada como falsa (Bernad, 2001: 10).

La imposibilidad para la llegada de nuevas tendencias y movimientos fotográficos, promovió que el género pictorialista se convirtiera en el estilo fotográfico del régimen, una expresión artística concebida como algo meramente ceremonial y puesto al servicio del Estado. José Ortiz Echagüe, *el último pictorialista*, como le calificó Daniel Masclet, fue el mayor representante de esta tendencia fotográfica. Durante años fue reconocido como el fotógrafo más emblemático de la *Nueva España*, en la que, según Giménez Caballero, el artista debía ser, además, “un gran soldado y un gran español”. Así lo demuestra su obra, en la que como afirmaba el escritor José María Salaverría, “España está tratada con fervor de artista y de patriota” (Salaverría, en Brandes, 2005: 239).

Aunque tímidamente, de forma paralela se desarrolló un estilo de reportaje de carácter social llevado a cabo por fotógrafos sin grandes pretensiones ni medios, pero sí con un objetivo: mostrar la España gris que asolaba en los años cuarenta y cincuenta. En el lado opuesto de los reporteros oficiales, estos fotógrafos no tenían ningún interés en ocultar la realidad y, en la medida en que las circunstancias se lo permitieron, retrataron la España del hambre, del miedo, de la emigración, del silencio o del estraperlo. Entre aquellos fotógrafos, podemos destacar a Luis Escobar, Pedro Menchón, José Marsal, Jaume Calafell, Antonio Avilés o Manuel Ferrol (López, 1994: 180).

El Régimen autárquico al que se vio sometido la población en los años de posguerra, supuso un momento dramático para los fotógrafos. Estos, incapaces de conseguir negativos, cámaras o reveladores, se vieron obligados a recuperar material obsoleto como eran las cámaras de placas. Para suplir estas necesidades, se creó una pequeña industria fotográfica nacional que, basándose en patentes extranjeras, fabricaron cámaras como los modelos Supra, Marives o Unica de Univex o la conocida Werlisa, de la factoría catalana Cerlex de Vic. La precaria industria fotográfica española, nunca pudo competir con los productos extranjeros, pues era una industria acostumbrada a importar material de otros países europeos, americanos o asiáticos (López, 1994: 450).

Es imposible hacer una comparativa del fotoperiodismo nacional con el internacional, pues al tiempo que España sigue desarrollando un estilo tardopictorialista, en otros países ya estaban implementando nuevas tendencias como la fotografía humanista. En el marco del fotoperiodismo, en España no se produjo ningún tipo de evolución puesto que la actividad de prensa, escrita y gráfica, se vio limitada por la escasa vida cultural y controlada por la censura de los organismos oficiales. Tanto es así, que de los dos mil periódicos que se contaban en tiempos de la República, pasaron a ser ochenta y siete (López 1994: 472), lo que supuso que la industria del fotoperiodismo desapareciera prácticamente en su totalidad.

La información gráfica estuvo también marcada por la ausencia de grandes publicaciones como fueron *Blanco y Negro*, *Estampa* o *Mundo Gráfico*. A cambio, nacieron otras revistas, entre las que destacaron: *Fotos*, *Revista* y *Destino*. Esta última, “se convirtió en una verdadera escuela de fotoperiodistas y en una excelente plataforma profesional para los jóvenes reporteros catalanes, como Xavier Miserachs, Jaume Buesa, Eugenio Forcano, Pilar Aymerich, Colita y Toni Catany” (López, 1994: 477). Pero la

gran publicación ilustrada del régimen fue *Fotos*, contando en sus inicios con la colaboración especial de Campúa, Pascual Marín, Compte, Carlos Pérez de Rozas, Garay, Almarza, Manuel Coyne, Santos Yubero, Badosa, Luis Vidal, Quintana, Arenas, Videa y Contreras. Entre los periódicos hay que destacar *La Vanguardia* y el diario falangista *Arriba*.

En otro nivel, La Ley de Prensa de 1938 de Serrano Súñer impuso una censura férrea que no hizo sino empeorar la situación de los medios de comunicación escritos. Para un mayor control, en 1939 se crea la agencia *EFE*, concentrando toda la información gráfica a través de un equipo de corresponsales entre los que destacaron Pedro Menchón y Hermes Pato.

2.2.4. Corrientes fotográficas de los años 50 y 60: AFAL

A partir de los años 50 del siglo pasado, se inicia el deshielo del franquismo con el propósito de acercar a España a un modelo capitalista neoliberal. Con una progresiva apertura al exterior, se produce una tímida entrada al país de algunas publicaciones de carácter fotográfico extranjeras, siempre por canales marginales y clandestinos que mostraban el trabajo de artistas foráneos. Esto propició que sólo unos pocos tuvieran acceso a esta información prohibida por el régimen, por lo que paralelamente, se buscaron otros canales de difusión con el fin de que más artistas pudieran acceder a ella: “A esta cultura visual se pudo acceder a través del cine, escasísimas exposiciones, libros y revistas internacionales que llegaron con cuentagotas y sobre todo gracias a anuarios fotográficos como los de *Popular Photography*, *USAnnual* o la *FIAP*” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014: 1).

A pesar de los intentos por la difusión de la información fotográfica que poco a poco iba llegando, la falta de datos en esos momentos es tal, que estas revistas crearán una influencia decisiva en los jóvenes fotógrafos españoles al ser las únicas referencias que conseguirán traspasar las fronteras de la península.

Ejemplo de estas publicaciones es el caso de la *Straight Photography* [fotografía directa] norteamericana, con William Klein como representante y su libro dedicado a Nueva York (1956), o la fotografía humanista del catálogo de la exposición *The family of Man*, comisariada por Edward Steichen en 1955. Este catálogo “cayó como una bomba,

como algo venido de otro planeta” (Artero, 1957: s.p.) entre los fotógrafos españoles de finales de los años 50. Así mismo, se confirmaba que en otros lugares del mundo se hacía un estilo fotográfico que ellos tenían que ejercer en la clandestinidad. Un estilo que se basaba en las relaciones humanas, en el día a día de las personas y su relación consigo misma, con la familia, la comunidad y en general con el entorno que le rodea. La historiadora francesa Marie-Loup Sougez también destaca los efectos que tuvo esta exposición sobre los artistas españoles, y cómo sus ansias por instruirse les impulsaba a hacer lo imposible para conseguirlo: “Los deseos de aprender de estos jóvenes eran tan grandes y las posibilidades de hacerlo tan escasas, que no desaprovechaban ninguna oportunidad. Así, Miserachs y Maspons peregrinaron a París en un seiscientos para ver a William Klein” (Sougez, 2007: 527).

La *nueva vanguardia*, tal y como denominó Josep Maria Casademont a esta etapa fotográfica que sucedió entre los años 50 y 60 principalmente en Cataluña, fue un reflejo de esa entrada en España de una fotografía de carácter social, que impulsó una renovación en la fotografía española del momento, pero que no hubiera sido posible sin la paulatina entrada de fotógrafos extranjeros de renombre, como el caso de Elliott Erwitt, William Klein o Robert Frank entre otros. Aunque estos vinieron con encargos de revistas o de ilustrar guías de viaje, muchos de ellos se dedicaron a tomar fotografías de lo que consideraban la realidad social española. Por primera vez desde el inicio del régimen franquista, comienzan a salir a la luz imágenes que testifican la pobreza del país, y gracias a estos fotógrafos, las instantáneas consiguen salir de España y que se vean en el exterior.

La primera de estas publicaciones tiene lugar en 1951, cuando la revista *Life* divulgó *A Spanish Village* [Un pueblo español], reportaje realizado por el fotógrafo estadounidense Eugene Smith. El trabajo fue llevado a cabo en Deleitosa (Cáceres) entre el 5 de mayo y el 7 de julio de 1950. Antes de la realización de este reportaje, un joven Smith promulgaba a su madre a través de una carta sus deseos por mostrar lo que para él era la fotografía:

Mi aspiración es captar la acción de la vida, la vida del mundo, su humor, sus tragedias; en otras palabras, la vida tal y como es. Una imagen verdadera, real, sin poses. Ya hay bastantes farsas y engaños en el mundo como para ir por la vida fingiendo. Si fotografío a un mendigo, quiero que se vea la angustia que refleja su mirada; en una acería busco el símbolo de la fuerza y el poder que hay en ella. Si pretendo retratar a una persona feliz, quiero una sonrisa de pura felicidad, no una sonrisa para la cámara. Me cuesta expresar con palabras mis sentimientos, mi

actitud hacia la fotografía. Ya no hago fotos por el simple placer de hacerlo, sino que, como muchos de los antiguos maestros de la pintura, quiero que simbolicen algo (Smith, en Gardner, 1992: 25).

Los artistas extranjeros tenían muchas facilidades para distribuir y exhibir su obra en el mundo. Sin embargo, los fotógrafos españoles del momento a pesar de sus intentos, carecían de esta libertad por las constantes medidas de represión y de censura que tomaba el régimen. “Cerrados los canales de exhibición, edición y mercado, el asociacionismo y el salonismo continuaban siendo la única alternativa para los aficionados. La lucha por la renovación implicaba otra paralela contra esos cenáculos fotográficos en los que permanecía atrincherado el viejo academicismo pictorialista” (López, 2005: 487).

Esta tesitura complicaba mucho la situación para la fotografía por todas las limitaciones impuestas en el momento, pero a pesar de los contratiempos, al poco tiempo comenzaron a escucharse las primeras voces que proclamaban una renovación de la fotografía española a través de la muestra de pequeños trabajos marginales y algunos artículos publicados en la revista *Arte Fotográfico* o en los boletines de la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

En 1953 se crea la agencia *Europa Press* que, aunque estaba controlada por sectores del Opus Dei, era más moderna y competitiva que su antecesora *EFE* y, además, contaba con fotógrafos de la talla de Paco Ontañón o César Lucas. Aunque tenían una temática bastante restringida, intentaron hacer un fotoperiodismo de calidad captando escenas que mostraban una realidad social hasta entonces vetada.

La aparición en escena en 1955 de Carlos Pérez Siquier y José María Artero, secretario y presidente respectivamente de AFAL (Agrupación fotográfica de Almería), será clave para que, a través de la creación de una revista, respaldada por esta asociación que ellos mismos crean, comience a darse visibilidad a la nueva fotografía de vanguardia (Sougez, 2007: 527). La creación de AFAL, supuso una ruptura con el academicismo imperante en la Dictadura por su compromiso con la realidad. Nunca fue un grupo homogéneo en cuanto a estilos, pero todos sus miembros tenían un ideal común, el de ser ellos los encargados de dar testimonio de su tiempo adaptando las exigencias técnicas a su voluntad y no al servicio del régimen.

Entre ellos no había unidad de estilo ni principios dogmáticos, no publicaron un texto programático; compartían el amor a la fotografía, la idea de que el fotógrafo

tiene un papel en la realidad social de su tiempo, los procedimientos sencillos y el deseo de expresarse, aunque fuera por caminos distintos (Sougez, 2007: 528).

A través de la asociación, se puso en contacto a fotógrafos de todas las comunidades españolas en un espacio común: su revista. Entre 1956 y 1963 esta publicación supuso una verdadera plataforma de renovación fotográfica en el estancado ambiente fotográfico español. En ningún momento se apostó por la reivindicación del concepto de arte en las fotografías que publicaban, sino que se miraba por una fotografía menos tradicional, más viva y cargada de dinamismo, capaz de conectar con las nuevas corrientes de expresión que se habían desarrollado después de la Segunda Guerra Mundial y que aún no habían entrado en España.

El compromiso del grupo AFAL con la realidad social de la época no lo eximió de responsabilidades y tuvo que luchar contra las numerosas limitaciones impuestas por las censuras de la Dictadura. Todo el material que generaban tenía que pasar antes de su difusión por el sello de la delegación almeriense del Ministerio de la Información. Esto supuso que muchos de sus textos y fotografías fueran censurados, bien por incumplir la ideología del régimen o por lo que se consideraba falta de moral y buenas costumbres.

A posteriori, historiadores e investigadores de la fotografía han sabido valorar la importancia que tuvo AFAL en la historia de la fotografía española. El periodista Guillermo Fuertes recoge las palabras de Marie-Loup Sougez sobre esta agrupación:

Para mí AFAL es una experiencia muy interesante, porque fue, de verdad, la apertura, el balón de oxígeno que necesitaba la fotografía española. Fue el que rompió con el pictorialismo que seguía vigente en España [...] Es curioso pensar, además, que ese grupo, ese movimiento, salió desde aquí, en un momento en que... yo no conocí esto en la época, pero imagino lo que sería la Almería anterior incluso al rodaje de los Western Spaguetti. Fue un caso muy particular, muy interesante (Sougez, en Fuertes, 2011: s.p.).

2.2.5. La Transición y el reportaje gráfico (1975-1982)

Durante la Transición, periodo que acotaremos desde la muerte de Franco en noviembre de 1975 hasta la llegada del gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en 1982, comenzaron a producirse los primeros efectos sobre la cultura fotográfica y, sobre todo, para los fotógrafos. En el plano político, sucedieron un gran número de cambios en

un breve espacio de tiempo. Al morir Franco, Juan Carlos I es nombrado rey de España y se inicia un breve gobierno dirigido por Arias Navarro. En julio de 1976, es nombrado presidente del gobierno Alfonso Suárez y el seis de diciembre de 1978 se aprueba la Constitución española. Entre 1979 y 1981, año del intento del golpe de Estado, el gobierno de Suárez se debilita y en 1982 el PSOE gana las elecciones. Sucesivamente, España consigue entrar en la ONU, en la OCDE y en el Fondo Monetario Internacional. Todos estos cambios se verán reflejados más allá de la esfera política, social o económica. Tanto es así, que se producirá una revolución cultural y florecerán numerosas tendencias artísticas que ya habían triunfado en otros países con anterioridad.

Mientras la política oficial sobre la prensa experimenta alternativas de liberalización, Juan Ignacio Fernández reconoce que durante los primeros años de la Transición el estamento fotoperiodístico seguía anclado a las rutinas de siempre, como si nada hubiera cambiado:

El periodismo gráfico [...] se encontraba sujeto a pautas gobernadas por la rutina. Sin personalidad, adormecido por la pesada siesta de la inercia. Era aún periodismo franquista, lo que equivalía a decir que no era entendido como una parte de la sustancia informativa de los diarios, sino como un simple elemento auxiliar, gregario de la palabra. [...] El fotoperiodismo quedó estancado, aislado de la cultura, de espaldas a su propia evolución, condenado a la endogamia y, como la propia sociedad, obligado a la obediencia (Fernández, 2015: 14).

El fotoperiodismo en España seguía arrastrando cuarenta años de Dictadura, cuatro décadas en las que la fotografía española apenas pudo desarrollarse debido, entre otras causas, a la censura. Como consecuencia, muchas de las imágenes tomadas de escenas pertenecientes a la represión policial, lucha sindical o marginación urbana, tuvieron que publicarse en boletines clandestinos o fuera del país. Precisamente, con el fin de poder distribuir esas instantáneas y que llegaran a la prensa foránea, en 1973, se creó en Barcelona el *Grup de Producció* por fotógrafos cercanos al PSUC¹³, cuyo fin era el de la distribución de imágenes a las redacciones extranjeras (López, 1994: 482).

Gracias a este tipo de iniciativas, la manera mecánica y gregaria de entender la fotografía, ajena a la creatividad y a la personalidad individual que tenían los reporteros del franquismo, dio paso a una nueva forma de concebir el fotoperiodismo: “Los nuevos

¹³ Siglas de Partido Socialista Unificado de Cataluña. Este partido político de ideología comunista, se fundó en 1936 y se disolvió en 1997.

profesionales van a incidir de manera determinante tanto en el cambio de rumbo de las Asociaciones de Prensa, como en la nueva línea de muchas publicaciones” (VV.AA., 1976: 100).

Los primeros años setenta y ochenta, conocidos como los años dorados de la fotografía española, conjugan un nuevo marco en el que la libertad de expresión juega un papel fundamental y, como podremos leer a continuación, se crearán nuevas agencias y publicaciones; los fotógrafos pasarán de la búsqueda del grupo como fuerza común para conseguir los derechos hasta entonces eliminados, a un carácter cada vez más individualista. Además, la fotografía por fin se hace hueco en las universidades e instituciones, convirtiéndose en objeto de investigación de trabajos doctorales y divulgativos. Destaca el trabajo de Marie-Loup Sougez por su tratado de *Historia de la fotografía* o Lee Fontanella que publica, también en 1981, *Historia de la fotografía en España hasta 1900*.

Uno de los rasgos definitorios de esta etapa fue la aparición de dos corrientes fotográficas. Por un lado, destaca la escuela de quienes tenían como único fin conseguir el estatus de artista y utilizaban diferentes técnicas de manipulación fotográfica. Entre los más activos figuran: Elías Dolcet, Manuel Falces, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera y Miguel Ángel Yáñez. Estos se verán representados a través de la revista *Nueva Lente*, que en palabras de Sougez, surge “como un revulsivo contra la corriente documental o neorrealista” (Sougez, 2014: 450). En segundo lugar, están aquellos profesionales que optaron por retratar la pura realidad. Los fotógrafos pertenecientes a este grupo, más cercano al fotoperiodismo, consideraban que su estudio era el mundo, el exterior, la calle... manteniendo viva esa pasión por mirar, descubrir y atrapar con sus cámaras el espectáculo que aflora de la realidad. Publio López Mondéjar, destaca el valor y la dedicación que tuvieron para mostrar la realidad social que por entonces asolaba España:

Los años de la Transición Democrática, fueron testigos de la consolidación de una vigorosa corriente documental definida por la obra de una excelente generación de autores, integrada por Koldo Chamorro, Cristina García Rodero, Cristóbal Hara, Fernando Herráez, Benito Román, Enrique Sáenz de San Pedro y Ramón Zabalza, que nunca se resignaron a renunciar a lo real, asumiendo decididamente la dignidad del medio que utilizaban (López, 2005: 520).

Estos nuevos fotógrafos documentales, supieron mostrar los cambios que se estaban produciendo sobre todo a nivel social en unos años marcados por la libertad y un nuevo

estilo de vida, que como consecuencia vislumbraba la agonía de la vida rural y de aquellos referentes culturales y morales que habían formado parte de la España anterior. De este nuevo estilo, se empapa una nueva generación de fotógrafos de prensa, estrenándose como testigos privilegiados de la nueva etapa democrática. Fueron un grupo heterogéneo entre los que podemos destacar a: Colita, Paco Elvira, Pilar Aymerich, Manel Armengol, Juan Santiso, Chema Conesa, Germán Gallego, Guillermo Armengol, Marisa Flórez y Pepe Encinas entre otros muchos. Formaron parte del núcleo dinamizador del fotoperiodismo en la Transición.

Hasta los años 70 no se fragua una nueva generación de fotógrafos y fotoperiodistas que se propondrán introducir en nuestro país estilos y maneras de trabajar más frescas y acordes con los tiempos, sin olvidar nunca el compromiso con las libertades y la recién estrenada democracia (Parras, 2015: 107).

Al igual que las corrientes fotográficas, las agencias de fotografía nacionales e internacionales se dividieron en dos grupos: el primer grupo, correspondía a aquellas agencias cuyo cliente final eran las publicaciones semanales, lo cual les permitía unos procesos en laboratorio e impresión más lentos y el trabajo en color. La reproducción se realizaba de una copia en papel fotográfico o una diapositiva y como consecuencia, obtenían una mayor calidad fotográfica. En el plano nacional, destacaron agencias como *Cover*, *Delta*, *Staff*, *Penta*, *Minox* o *Kapa*. El caso de *Cover* fue especialmente llamativo pues entre los años 80 y 90 se consideró una agencia con mucho prestigio, cuya tarea principal no era otra que ofrecer imágenes de calidad a revistas de la talla de *Time*, *Life*, *El País Semanal* o *Paris Match*, llegando a representar a más de doscientos fotógrafos y a tener un archivo con más de un millón y medio de imágenes.

El segundo grupo, lo conformaban aquellas agencias llamadas de transmisión o línea, cuyo objetivo era un suministro diario de noticias e imágenes a los periódicos. En este caso, la prioridad de este tipo de negocios era la inmediatez y la rapidez para que sus imágenes llegaran a la prensa antes del cierre de los diarios. Por tanto, el tiempo invertido en los procesos de revelado se acortaba y esto, sumado a los arcaicos sistemas de transmisión, reducía la calidad de las imágenes enviadas. Además, solo podían trabajar en blanco y negro por las limitaciones de los periódicos en la impresión. De este segundo conjunto, destacamos la labor de la agencia estatal *EFE* y su competidora más directa de carácter privado, *Europa Press*.

En general, la nueva situación sociopolítica que comienza a darse en los años 80, fue una oportunidad extraordinaria para la fotografía española. Podríamos asegurar que la gran mayoría de fotógrafos y fotógrafas que a día de hoy gozan de un mayor prestigio a nivel nacional e internacional, se iniciaron en estos años.

2.2.6. El tránsito hacia los años 90

Hoy en día las imágenes han conquistado nuestras vidas de tal forma que se han convertido en la fuente principal de información del mundo que nos rodea. Santos Zunzunegui, catedrático de comunicación audiovisual de la Universidad del País Vasco, ya concluía a mediados de la década de los ochenta que el 80 por ciento de la información que recibe el cerebro humano, es de corte netamente visual (Zunzunegui, 1984 :16).

Precisamente las dos últimas décadas del siglo XX serán el escenario de numerosos sucesos que determinarán el rumbo de la historia de la prensa y, por ende, del fotoperiodismo. Conflictos armados como la guerra del Golfo, la invasión de Panamá, las guerras en la antigua Yugoslavia, Liberia, Chechenia o Ruanda; la caída del Muro de Berlín; la llegada de internet como un fenómeno comunicativo nuevo; el aumento del turismo y las migraciones; la irrupción de los nacionalismos y fundamentalismos; el imparable crecimiento económico de los países asiáticos; la presentación de EE.UU. como súper potencia o la globalización como forma de vida, fueron algunos de los más destacados. Pero sin duda, sí que podemos afirmar que, como acontecimiento informativo de primer orden, la guerra del Golfo supuso el gran desembarco de la imagen digital. La fotografía entra así en los años noventa en la era del espectáculo rebasando incluso los límites informativos:

La Guerra del Golfo cambió la naturaleza del fotoperiodismo y sus principios más preciados se han eliminado de raíz. Por una parte, el advenimiento de la imagen digital está socavando su intrínseca conexión con lo real, esa cualidad talismánica que nos permite invertir tanta fe en esas imágenes (Lister, 1997: 308).

A continuación, veremos como la gran víctima de aquel conflicto fue la prensa en general y el fotoperiodismo en particular. En España, el final de la Dictadura y el complicado proceso de Transición hacia la democracia que le siguió tuvieron efectos inmediatos en todos los campos vitales de la sociedad patria. En el plano político, las elecciones de 1982 dieron el triunfo al Partido Socialista Obrero Español que,

encabezados por Felipe González, llevaron adelante una profunda transformación política y social. González gobernó hasta 1996, año en que el Partido Popular accedió al poder iniciando un nuevo ciclo político dirigido por José María Aznar.

Del desolador panorama cultural heredado de la Dictadura, los años noventa se recuerdan como una etapa cargada de dinamismo y creatividad. Si miramos hacia el universo fotográfico, a merced del veloz desarrollo tecnológico que tuvo lugar en el último tercio del siglo XX, la fotografía consigue llegar a todos los rincones de la sociedad. La creciente industria fotográfica japonesa, que aún hoy en día es referente en todo el mundo, sumado al creciente uso de la fotografía de color o la consolidación de los estudios fotográficos en las universidades, propician que la fotografía se democratice.

Por otra parte, “la tendencia del mercado es la de transformar el fotoperiodismo en industria” (Sousa, 2011: 224). Esta mercantilización de las imágenes, sumada a la desaparición del negativo y al de una industria cuyos principios deontológicos han pasado a un segundo plano, supuso, en palabras del periodista americano Russel Miller, el inicio de la crisis del fotoperiodismo.

La gangrena comenzó al principio de los años noventa, con el nacimiento del periodismo centrado en los estilos de vida y el siempre más difundido culto (¿o manía?) de las celebridades. El éxito de revistas populares como *L'copie* o satinadas como el *Vanity Fair* llevó a los directores a cuestionar la relevancia comercial, y hasta moral, del fotoperiodismo. ¿Los lectores preferirían ver las fotos de una carestía en África o las de la nueva casa de Madonna? [...] Una tras otra, las revistas comenzaron a poner más énfasis en las entrevistas con los ricos y famosos que en sus reportajes fotoperiodísticos (Miller, en Legineche y Sánchez, 2001: 491).

La situación por la que atraviesan los reporteros españoles en los años noventa no dista mucho de la que suceden en otros países. A diferencia de los años de Dictadura, estos no sufren un retroceso como consecuencia de la censura o la falta de medios en los que desarrollar su trabajo, sino que, a causa del monopolio informativo y los intereses de los grupos empresariales, terminan cayendo en la repetición de modelos fotográficos. Inevitablemente, la fotografía de prensa fue perdiendo aquella espontaneidad natural por la que se caracterizaba en décadas anteriores. López Mondéjar describe así la situación y sus consecuencias:

Los estragos de este monopolio se dejan sentir en el propio trabajo de los profesionales, que han de acomodarse a las normas impuestas por las grandes empresas o buscar medios alternativos de edición de sus obras. Un camino por el

que transitan algunos de los mejores fotógrafos españoles actuales, [...] que por iniciativa propia o por encargo de organizaciones no gubernamentales recorren el universo buscando el tema para sus fotografías, mientras pugnan por conseguir vías alternativas para su edición y exhibición (López, 2005: 528).

Y precisamente en la búsqueda de aquella naturalidad y de nuevas historias que contar, destaca un grupo de fotógrafos españoles con gran talento que no se resignaron a renunciar a lo real. Especialmente es reseñable la consolidación de una brillante generación de reporteros que retoman la calidad y el espíritu ético de generaciones anteriores, integrados por Sandra Balsells, Javier Bauluz, Santi Lyon, Kim Manresa, Fernando Moleres o Gervasio Sánchez, un grupo de fotoperiodistas que realizaron un trabajo ejemplar en los lugares más conflictivos del mundo y cuyo trabajo fue publicado con gran regularidad en los suplementos dominicales de los periódicos, algunos de los cuales contaban con míticos editores gráficos como fueron Pepe Baeza, Chema Conesa y Jordi Socías.

En el umbral del nuevo milenio comienzan a registrarse los primeros efectos del que sería el fenómeno de referencia: la digitalización del soporte fotográfico. La revolución tecnológica que esto supuso fue el punto de partida para que se regularizara el uso a nivel profesional de las cámaras digitales.

Impulsadas por la necesidad de inmediatez que requería la prensa diaria, modelos como la Canon D30 o la Nikon D1 se impusieron como principal herramienta en las redacciones y agencias de noticias españolas. El auge de la fotografía digital trajo consigo numerosas ventajas, entre las que están, la facilidad tanto para tomar fotos como para distribuirlas:

La fotografía es ya quizá hasta más rápida que la televisión: las imágenes tomadas por un cámara de televisión hay que editarlas antes de emitirlas en un telediario. Las fotografías hoy son, más que nunca, y gracias a la red, instantáneas (Parras, 2015: 243).

Sin embargo, no todo fue positivo y la digitalización también acarreó nuevos debates centrados en la manipulación, la sobreinformación, la espectacularización o la mediocridad de las noticias, aspectos que, a día de hoy, continúan ligados a la industria mediática. La revolución a la que fueron sometidas las redacciones de los periódicos como consecuencia de esta nueva era supuso, en palabras de Pepe Baeza, una enorme

paradoja; pues, aun siendo cada vez mayor el número de fotografías y noticias en prensa, el público no lograba estar mejor informado (2001: 10). Una visión que ya predijo Neil Postman, quien antes de la revolución digital ya nos advertía que:

La información se ha convertido en una forma de basura, no solo incapaz de responder a las preguntas humanas fundamentales, sino incluso apenas útil para proporcionar una dirección coherente a la solución de problemas mundanos. [...] Somos una cultura consumiéndose a sí misma con información, y muchos de nosotros ni siquiera nos preguntamos cómo controlar el proceso (Postman, 1993: 69-70).

Tanto en España como en el resto del mundo, la adaptación al nuevo ecosistema mediático ha sido tan vertiginosa que, en palabras de profesionales y teóricos de la fotografía, en la década de los noventa eclosionó un nuevo contexto definido como: *postfotografía*¹⁴. Un escenario en el que tal y como pretendía McLuhan, el medio ha transformado el mensaje; teoría apoyada por autores como Jorge Pedro Sousa, quien no duda en alertar que la fotografía digital e internet han transformado la prensa gráfica. Para el investigador portugués, el fotoperiodismo se ha convertido paralelamente en una forma de comunicación local y global, lo que ha aumentado su alcance. Además, la democratización que ha supuesto la digitalización, no ha hecho más que masificar la obtención y disponibilidad del contenido fotográfico restando, en la mayoría de ocasiones, valor informativo a las imágenes tomadas por numerosos profesionales (Sousa, 2011: 7).

Por todo lo descrito, cuando se habla de postfotografía nos estamos refiriendo, evidentemente, no sólo a la producción de la imagen digitalmente, sino también a otra forma de entender, representar o conocer el mundo. Si la fotografía analógica procuraba representar a la realidad con las herramientas que tenía a su alcance, la imagen digital parte de un acoplamiento de imágenes fotográficas para producir simulacros. Con la llegada del nuevo milenio, las actitudes manipulativas no eran un juego nuevo, pero sí conformaron una eclosión sin precedentes. Como sentencia Ignacio Ramonet, “en la

¹⁴ “El concepto postfotografía en sus orígenes era más bien una definición nominal de un cambio en la estructura fundamental de la fotografía. Un cambio radical del objeto físico al digital, o lo que es lo mismo, una conversión en información binaria, una información flexible, manipulable y alejada del estatismo analógico de la imagen de sales de plata. Este cambio radical de naturaleza hace colapsar por completo el concepto tradicional de imagen fotográfica sobre el que se había teorizado durante más de un siglo y abre nuevas puertas al análisis del nuevo fenómeno de la imagen en relación con la paulatina digitalización de la sociedad y la información” (García, 2015: 126).

comunicación de masas siempre se han dado casos de trucajes y mentiras. Pero su número se ha intensificado” (Ramonet, 2000: 23).

2.2.7. Fotoperiodismo en el siglo XXI

El último informe publicado por el Instituto Reuters para el Estudio del Periodismo (2023)¹⁵ desvela la preocupación en torno a la sostenibilidad de algunos medios, lo que indudablemente sigue sumergiendo en la precariedad al fotoperiodista del siglo XXI. Existen pocas investigaciones científicas que traten exclusivamente la profesión del fotoperiodista, por ello, hemos creído conveniente que para analizar la situación en la que se encuentra el fotoperiodismo en la actualidad, es necesario abordarlo desde varias perspectivas.

Cuando hablamos de fotoperiodismo contemporáneo, no podemos eludir el papel que juega el fotoperiodista como testigo de los acontecimientos. Gracias al acceso universal que existe a la fotografía, esa función histórica que durante décadas han ejercido decenas de profesionales en solitario, se está poniendo en duda debido a que cualquier persona puede registrar un suceso logrando incluso, una imagen más valiosa que cualquier profesional en cuanto a relevancia informativa.

No obstante, no hay que olvidar que el fotoperiodista no es un mero cazador de instantáneas, sino que debe ser una persona informada y tener “una mente curiosa, un conocimiento general amplio y una intuición especial sobre los temas que interesan a los lectores en cada momento” (Keene, 1995: 10). Un buen fotoperiodista es quien consigue, al igual que el reportero más sagaz e inteligente, sacar con su cámara el hecho más noticioso que se dio en el lugar de la noticia trastocando la opinión pública con tan sólo una imagen:

El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influye más sobre el pensamiento y la opinión del público que cualquier otra rama de la fotografía. Por estas razones es importante que el fotoperiodista posea (además de la maestría esencial de sus herramientas) un fuerte sentido de integridad y la inteligencia necesaria para poder entender y presentar un tema correctamente (Fontcuberta, 2003: 178).

¹⁵ Disponible en: <https://bit.ly/3q3Mi4T>.

Integridad. Esa es una de las acepciones que más caracteriza a la ocupación y el principal motivo por el que muchos de los profesionales de la prensa gráfica ya no se encuentran cómodos dentro de los medios, sobre todo por los límites a los que se ven sometidos en cuanto a los tiempos de producción, entrega y difusión. Una dinámica de trabajo apoyada únicamente en la rentabilidad de las empresas mediáticas, las cuales solo buscan la inmediatez y ser las primeras en dar la noticia. Atrás quedó, al menos en los medios generalistas, la tarea de reflexión e información que proporcionaban a la ciudadanía, una labor que permitía tanto poner en contexto las historias que sucedían como la meditación acerca de las causas que provocan el conflicto fotografiado.

Otro de los grandes problemas a los que se tiene que enfrentar el fotoperiodista es a la constante tendencia de espectacularización que hoy en día tiene la imagen fotográfica. Nada de esto sería relevante sino se atribuyera al fotoperiodismo una función generadora de compromiso social. Por ello, cada vez que se asocia a una instantánea el calificativo de espectacular, parece alejarla de su función como mero registro de lo real y aún peor, parece banalizar el dolor ocultando la situación de denuncia social por la que fue tomada.

Partiendo de que el primer objetivo de los medios es vender, para el fotoperiodista actual es muy complicado encontrar un espacio en el que se publiquen sus proyectos de largo alcance y que no pierdan su verdadera fuerza documental. En respuesta, aquellos profesionales que cuestionan el sistema mediático, la eficacia de su trabajo en la sociedad, que buscan contribuir a la denuncia social y que huyen de que su obra sea un producto meramente ilustrativo, se han visto obligados a desvincularse de las grandes empresas mediáticas y recurrir a otras fuentes de financiación como son: medios más pequeños financiados por sus lectores, asociaciones privadas, organizaciones no gubernamentales o Universidades. Otros, han optado por autofinanciarse y, aprovechando las oportunidades que ofrece internet, publicar su trabajo sin intermediarios. “La web, los dispositivos móviles y las redes sociales son los mejores aliados de los fotógrafos para mostrar sus trabajos utilizando innovaciones tecnológicas y narrativas” (Del Campo y Spinelli, 2017: 28). Solo así, muchos profesionales consiguen contar historias que, aún siendo de gran importancia, están alejadas de los circuitos mediáticos por su falta de rentabilidad.

Algunos espectadores, conscientes de esta situación y que los medios generalistas informan selectivamente al público sobre los temas, personas y acontecimientos que más

rédito económico les aportan, buscan en medios independientes o incluso en los propios fotoperiodistas, un acceso directo a la información. De esta forma, una parte del fotoperiodismo está recuperando la credibilidad que ha visto denostada durante años por sonados casos de manipulación en sus instantáneas y esa “permanente sospecha de que todas las imágenes que vemos están retocadas o manipuladas” (Marzal, 2011: 222).

Actualmente, tal y como ya predijo Susan Sontag, “vivimos en la sociedad del espectáculo” (2010: 93), pues la necesidad de convertir todo en imágenes es tal, que mediatizar cualquier noticia, incluso una guerra, está completamente normalizado. Cuando hablamos de fotografía de guerras o de conflictos, podemos comprobar como la atención por parte de la sociedad, depende de la atención dada por los medios. Digamos que, si existen las fotografías de una guerra, entonces se considera *real*. Tenemos el ejemplo de la guerra de Vietnam. Sin las imágenes que se mostraron no habría habido una movilización social; igual que la guerra de Bosnia, que no fue un conflicto del que se hablara ni del que se hiciera ninguna presión popular, hasta que se los periodistas comenzaron a darle voz. Esto fue lo que muchos llamaron el *efecto CNN*¹⁶.

Ahora bien, respecto al papel que juegan los medios, es imposible obviar la decadencia de un sector cuyo objetivo principal es “informar rápido, en lugar de informar bien” (Braojos, 2016: 196). A través de los dispositivos móviles, es tal la sobrecarga informativa y visual a la que cualquier persona tiene acceso que la mayoría de la población termina hastiada. Esta superabundancia, hace que la atención se fije en lo superficial, sin ahondar en el contenido, generando una completa insensibilidad por parte del espectador. Y esto la industria mediática lo sabe. Sabe que la cantidad de contenido que se genera es tal, que es muy difícil que la persona que los está consumiendo se concentre y genere una capacidad reflexiva o de análisis sobre lo que está viendo. Ante tal situación, el gran desafío de los medios de comunicación es llegar a la ciudadanía sin que esta se pierda en la gran cantidad de información que les rodea.

La esfera mediática vive en una época de intensidad nunca antes conocida. Sin lugar a dudas, “el impacto del meteorito internet, comparable al que hizo desaparecer a los dinosaurios, está provocando un cambio radical de todo el ecosistema mediático”

¹⁶ “La teoría del efecto CNN, se basa en que los medios de comunicación tienen la capacidad de producir y emitir la publicación o emisión de historias a un ritmo tal que puede modificar los ritmos de la diplomacia, forzando a los gobiernos a dar una respuesta ante la situación cubierta” (Strobel en García, 2011: 111).

(Ramonet, 2011: 11). Además, las redes sociales y los teléfonos inteligentes se han convertido en una herramienta imprescindible en el universo mediático.

Fred Ritchin ya auguraba en su libro *Después de la fotografía* que la introducción de la tecnología digital y la web 2.0 supondría una nueva era informativa: “los medios en el entorno digital nos cambiarán de manera profunda y permanente [...] El abismo rápidamente se agranda entre los medios pre y posdigitales [...] por ejemplo en el 2007 se crearon 250 millones de fotografías digitales” (Ritchin, 2010: 11-13).

Pero para comprender lo que Ritchin quería transmitir, es importante no confundir la información online con la web 2.0, pues ésta última se define más bien como un entorno virtual en el que los usuarios dejan de ser consumidores pasivos para convertirse en creadores de contenido. Es lo que se conoce como *participatory journalism* –periodismo participativo¹⁷, una de las claves para entender hacia dónde va el fotoperiodismo en la actualidad. Si llevamos esta democratización de la imagen de las aplicaciones web 2.0 al terreno de la prensa gráfica, podemos comprobar cómo se ha trazado una nueva forma de hacer fotografía. Por una parte, las redes sociales se han convertido en una fuente de información para las agencias de información, multiplicando sus ojos y permitiéndoles estar en cualquier lugar donde suceda un hecho noticioso; por otro lado, la necesidad de contar la noticia de manera inmediata sumada a la multifuncionalidad de los dispositivos móviles y a la facilidad de acceso por parte de cualquier persona en cualquier lugar del planeta, han sintetizado los roles de fotógrafo, videógrafo, reportero y periodista en un mismo perfil profesional: el periodista multimedia¹⁸.

Bajo este marco descrito no podemos obviar que la tecnología del siglo XXI ha provocado un gran cambio en el paradigma informativo, afectando en gran medida al género fotoperiodístico. Ya no es sólo el fotoperiodista profesional quien tiene la capacidad de captar acontecimientos noticiosos, pues cualquier ciudadano, convertido en fotógrafo *amateur*, puede captar una instantánea en cualquier momento, publicarla y difundirla entre millones de usuarios de la web 2.0. sin tener que pasar ningún filtro editorial. Estudios recientes determinan que:

¹⁷ “El Periodismo Participativo es el acto de un ciudadano, o grupo de ciudadanos, con un rol activo en el proceso de recogida, análisis y difusión de noticias e información” (Bowman y Willis, 2003: 9).

¹⁸ “El periodismo multimedia no es una nueva modalidad de periodismo, sino que es una actividad periodística que consiste en elaborar contenidos informativos combinando los lenguajes del periodismo escrito, radiofónico y televisivo” (Farias, Gómez y Paniagua, 2010: 5).

La disciplina fotoperiodística se encuentra en un constante proceso de adaptación a su nuevo contexto tecnológico, social e informativo. Esta evolución está transformando sustancialmente el modo de capturar, alterar, difundir, almacenar e incluso de consumir las imágenes informativas. Son innumerables los fenómenos y tendencias que subyacen al proceso de adaptación de la fotografía periodística a su presente digital (Domenech y Martín, 2017: 21).

Este nuevo modelo de fotoperiodismo exige que, además de desarrollar nuevas habilidades, los profesionales adopten un cambio de mentalidad y de concepción de la profesión. Si miramos la parte positiva de todo esto, paradójicamente el fotoperiodismo goza de una salud excelente, pues como afirma Susan Sontag:

El éxito mismo del fotoperiodismo reside en la dificultad para distinguir la obra de un fotógrafo superior al de otro, salvo en la medida que el profesional haya monopolizado un tema en particular. Estas fotografías ostentan un poder en cuanto imágenes (o copias) del mundo, no en cuanto conciencia de un artista individual (Sontag, 2006: 190).

El fotoperiodista del siglo XXI se enfrenta al desafío de sobrevivir a su trabajo. Sin embargo, es consciente de que se trata de una profesión amenazada, pero no por la eclosión de internet, ni por los avances tecnológicos o por el uso generalizado de la web 2.0 y los medios digitales. El fotoperiodismo está en peligro por los intereses de las empresas de comunicación, que lejos de apoyar la calidad del producto informativo, así como los reportajes de larga duración, no han dudado en aprovechar las nuevas tecnologías para reducir sus gastos y prescindir de la labor del reportero gráfico en favor del periodista multimedia.

Sin inteligencia, sin riesgo, sin combinar testimonios transformadores con creatividad desbordante; sin apertura a las mentes brillantes de cualquier campo; sin debate profesional libre dentro de las redacciones, sin emoción ni diversión; sin el sentimiento de abrir caminos, sin enfrentamiento a los poderosos; la prensa, tal como todavía podemos imaginarla, morirá lentamente engullida por el interés, la banalidad y la indiferencia. Lo que le ocurra a la imagen será el primer síntoma de lo que vendrá después (Baeza, 2001: 175).

2.2.8. Mujeres fotoperiodistas en España

La historia del fotoperiodismo español, es una historia tremendamente masculina. Apenas ha habido relatos concretos y personalizados sobre el trabajo de las fotoperiodistas españolas. Tampoco han sido un tema recurrente en la mayoría de investigaciones que

existen sobre fotoperiodismo en España, pues como mucho y para salvar las críticas, han sido citados dos o tres nombres tópicos de mujeres fotoperiodistas que han ejercido esta profesión.

Es difícil asegurar que sólo las fotoperiodistas que citamos en esta investigación fueran las únicas que ejercieron esta profesión, pues con frecuencia los nombres de estas mujeres han sido omitidos de la historia de la fotografía dando la sensación de una falsa ausencia. Recientes investigaciones demuestran la necesidad de reajustar algunas interpretaciones superficiales que se han dado sobre el papel que ha jugado la mujer en la fotografía profesional española pues, tal y como afirma Carmelo Vega:

La historia de la fotografía se ha basado en la información, podríamos llamar oficial, que nos ofrecen los anuncios y la prensa diaria desde aquella época, y en esa información oficial, como se ha señalado, las alusiones al trabajo de las mujeres o no existían o estaban camufladas por relaciones de parentesco o quedaban relegadas al absoluto anonimato (2017: 702).

Partiendo de la idea de que el fotoperiodismo, tal y como lo conocemos hoy en día, nace en la Guerra Civil española, tomaremos el conflicto español como punto de partida. Aunque no se conoce a ninguna española que ejerciera el fotoperiodismo durante la contienda, sí que hubo varias fotógrafas extranjeras que estuvieron presentes cubriendo el frente: Gerda Taro, Tina Modotti, Kati Horna, Vera Elkan, Margaret Michaelias o Agnes Hodgson, fueron algunas de ellas.

Tras finalizar la Guerra Civil, la llegada del franquismo supuso un duro golpe para el fotoperiodismo español. Ni que digamos para las mujeres. Si bien un gran número de fotógrafos de prestigio tuvieron que exiliarse o sufrieron represalias por su cercanía al bando republicano, el reporterismo femenino se adentró en una época verdaderamente oscura.

Las fotógrafas también desaparecieron de la prensa española, hasta que tímidamente, a mediados de los años cincuenta, comenzaron a emerger figuras como las de Pilar Frías López de la Ossa y Juana Biarnés en Madrid, y Piedad Isla o Divina Campos, mucho más modestamente, en provincias (Agustín-Lacruz y Blanco-Domingo, 2020: 70).

El proceso de consolidación de las mujeres en la fotografía española, comenzó a articularse en 1956, un año en el que tuvieron lugar importantes acontecimientos para las fotógrafas:

Por un lado, la celebración del I Gran Salón de Invierno de Fotografía, organizado por la Agrupación Fotográfica Almeriense, que incluía un “premio especial para autor femenino” [...]; por otro, la concesión de varios primeros premios a “algunas distinguidas participantes” en el Concurso de Noveles de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, y, por último, la realización entre mayo y junio de ese año, en el seno de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, del primer cursillo fotográfico femenino que, como veremos a continuación, supuso el verdadero inicio del reconocimiento de la mujer fotógrafa aficionada en España (Vega, 2017: 717).

Estos pequeños avances pueden ser entendidos hoy en día como importantes conquistas que las mujeres fotógrafas estaban alcanzando en España, pues hablamos de una época en la que la población femenina se dividía en dos grupos:

Mujeres casadas y mujeres solteras. Las que por desgracia pertenecían a este último grupo recibían la denominación de solteronas y sus soluciones eran: Solución A) Meterse a monjas. Solución B) Ponerse un estanco. Tampoco estaba mal visto que se dedicaran a la literatura, en su casa, naturalmente. Pero solo una mujer entre cada veinte o treinta millones elegía ese camino (Carabias, 1980: 82-83).

De aquellas pioneras del reporterismo gráfico en España, destaca especialmente el caso de Joana Biarnés, pues en los últimos tiempos le ha sido otorgado un merecido reconocimiento a su trayectoria como fotógrafa. Si bien la catalana soñaba con ser telefonista, en su empeño por no defraudar a su padre terminaría por dedicarse a un oficio en el que sería, *una entre tots*¹⁹.

Su relación con por la prensa comenzó el 6 de febrero de 1953. Entonces Joana contaba con 17 años y *El Mundo Deportivo*, diario de referencia en Cataluña, publicaría un reportaje que había realizado junto a doce espeleólogos aficionados que habían descubierto una sima: la Sierra de l'Obac, en Sant Llorenç de Munt (Barcelona). Tras su bautizo como fotoperiodista, Biarnés decidió continuar con su carrera fotográfica y para ello comenzaría a acompañar a su padre, Joan Biarnés, a todas las competiciones deportivas. Ocho años después, solo en *El Mundo Deportivo* llegó a firmar un centenar de reportajes (Rovira, en Biarnés, 2017: s.p.).

En 1963, coincidiendo con cierto despegue económico y en pleno auge del reportaje gráfico periodístico, comenzará a trabajar en la redacción del diario *Pueblo*. Su habilidad gráfica se ponía a prueba en cada encargo, en cada reportaje, y con el paso del tiempo, Biarnés supo demostrar con creces que era una fotoperiodista de raza, una de las mejores

¹⁹ Título del documental biográfico dedicado a Joana Biarnés, dirigido por Óscar Moreno y Jordi Rovira y estrenado en 2015.

del momento. No obstante, su legado no se proyectó en las generaciones más jóvenes por lo que la fotografía de los setenta continuó siendo dominada por los hombres.

Es importante recalcar que, si bien se ha hablado de Joana Biarnés como la primera fotoperiodista española, la investigación realizada por Francisco José García Ramos en su tesis doctoral titulada: *El archivo de Juana Biarnés. Una aproximación para un estudio social de la España franquista a través del reportaje fotográfico: diario Pueblo (1963-1972)*, revela que la primera fotoperiodista española no fue Biarnés, sino María del Pilar Frías de la Osa, nacida en 1924 en Calatayud (Zaragoza).

En el Registro Oficial de Periodistas Juana Biarnés aparecerá registrada con el número 4203, promoción Marruecos y, por tanto, con fecha de finalización de su periodo formativo en 1956. Revisando fechas anteriores en lo que se refiere a la implantación de los estudios de periodismo en Madrid, el ROP ofrecerá un dato revelador. María del Pilar Frías de la Osa será registrada como redactora gráfica en el ROP con número 4153 [...]. La ficha del ROP y el historial profesional que le acompaña, fechado a 20 de agosto de 1963, informará que María del Pilar no solo había terminado sus estudios antes que Juana y por tanto disponía de carnet profesional con anterioridad, sino que, sorprendentemente, comenzó a trabajar al menos un año antes que Biarnés. Y, para más asombro, también lo hará para la prensa deportiva (García, 2017: 331).

A partir de la Transición, emerge una nueva generación de fotorreporteras que han terminado siendo referentes obligatorios. Entre ellas, destacan: Isabel Steva ‘Colita’, Pilar Aymerich, Marisa Flórez, Queca Campillo y Mariví Ibarrola. Es interesante analizar el trabajo que hicieron algunas de estas reporteras pues no sólo se dedicaron a retratar un periodo único de la historia de España, sino que también supieron comprometerse con su propio sexo. De tal manera que, frente a las exposiciones generales en las que generalmente la mujer quedaba relegada a un segundo plano, estas profesionales buscaron que fueran el sujeto principal de la noticia. Este es el caso de Colita, Aymerich y Flórez:

Ellas recogieron para perpetuar en nuestra memoria la fascinante carrera emprendida por los grupos feministas hacia la obtención de unos derechos más justos para la mujer. Además, no solo siguieron a las personalidades femeninas más influyentes del momento, sino que también contribuyeron al estudio sociológico de la mujer, acercándose a grupos marginales de nuestra sociedad y dándonos a conocer su problemática. Representaron, además, la primera generación de fotógrafas que se adentraron en la profesión desde una formación universitaria, convirtiéndose en pioneras dentro de un campo estrictamente masculino (Folch, 2017: 102).

Aunque en las últimas décadas se ha producido una paulatina incorporación de las fotoperiodistas a las redacciones, la recopilación en cifras que entre 2008 y 2010 llevó a cabo la organización The International Women's Media Foundation²⁰ demuestra que el fotoperiodismo sigue siendo una actividad profesional en la que los hombres tienen una participación mucho mayor a las mujeres. No obstante, aunque se han roto muchas barreras, el estudio determina que concretamente en España, la participación de las mujeres es notablemente baja en puestos técnicos como en iluminación, cámara, fotografía u otros especialistas relacionados con la producción, donde solo alcanzan un porcentaje de un 26,8%.

Otros datos interesantes los encontramos al hacer una revisión de las convocatorias del Premio Nacional de Fotografía. Teniendo en cuenta que la última edición, en 2022, ha sido la 28ª (la primera fue en 1994), veremos que tan solo ocho fotógrafas han conseguido este galardón: Cristina García Rodero en 1996; Bárbara Allende 'Ouka Lele' en 2005; María Bleda (del equipo Bleda y Rosa: María Bleda y José María Rosa) en 2008; Isabel Muñoz en 2017; Cristina de Middel en 2017; Montserrat Soto en 2019; Ana Teresa Ortega en 2020 y Pilar Aymerich en 2021. Por su parte, Marisa Flórez en 1979 y Angélica 'Queca' Campillo Álvarez en 1980, recibieron el Premio Nacional de Periodismo. Merece una mención especial el caso de Marisa Flórez, que ha ostentado un cargo como jefa de edición gráfica del diario *El País*, pues se trata de una excepción entre dentro de la profesión.

Si ya fue difícil para las fotógrafas españolas entrar en la redacción, no digamos conseguir la oportunidad de ser enviada especial para retratar lo que sucede en lugares remotos o incluso en zonas de conflicto. La primera fotoperiodista de la que se tiene constancia que estuvo cubriendo un conflicto armado en el extranjero, es una de las protagonistas de nuestra investigación: Sandra Balsells. La fotógrafa catalana viajó en 1991 para cubrir el proceso de desintegración de la antigua Yugoslavia mientras hacía prácticas para el diario *The Times*. La propia Balsells reconoce que, en aquellos años, ver una mujer como fotógrafa de prensa en una guerra era de lo más inusual. No obstante, es importante remarcar que, en España, ya había otras fotoperiodistas cubriendo un enfrentamiento armado como el protagonizado por ETA en el País Vasco y que, al igual

²⁰ Byerly, C. M. Global Report on the Status of Women in the News Media. Washington, DC: International Women's Media Foundation, 2011, p. 19. Disponible en: <https://bit.ly/3BO3HRA>.

que Balsells, estas mujeres también serán protagonistas en nuestra investigación, pues sin duda fueron unas pioneras en cuanto a fotoperiodismo de conflictos. Ellas fueron: Maite Bartolomé, quien comenzó su andadura en 1980 en el diario bilbaíno *El Correo* e Isabel Knörr, su homóloga en Vitoria y que inició como *freelance* su andadura como fotógrafa de prensa dos años después, en 1982.

Habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XXI para conocer a una nueva generación de fotoperiodistas que hoy en día tienen gran trascendencia mediática y que han puesto en el punto de mira el fotoperiodismo español. Entre las más destacadas están: Maysun Abu-Khdeir, Judith Prat, Natalia Sancha, Susana Vera, Anna Surinyach, Lorena Ros, Lurdes Basolí, Ana Palacios, Nuria López Torres, Isabel Permuy y Cristina de Middel. Aún es pronto para determinar las aportaciones que estas mujeres han hecho con su trabajo al fotoperiodismo español, si bien es cierto que sus instantáneas constituyen un valioso testimonio gráfico de los acontecimientos. De una forma u otra, e indudable que ya conforman una parte de la historia del fotoperiodismo en España, a la vez que contribuyen al desarrollo del fotoperiodismo en nuestro país.

2.3. LA FOTOGRAFÍA DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Tradicionalmente, en la historia de la fotografía se han asignado unas funciones determinadas al hombre y a la mujer. Normalizados durante siglos, los roles de género impuestos han sido determinantes para que, al igual que en otros campos artísticos, ellos hayan sido aupados a la categoría genios y artistas y ellas, a la de musas, modelos y la inspiración de los genios. Sin embargo, no siempre fue así.

Desde su invención en 1839, las mujeres han participado en el desarrollo del medio fotográfico pues “al tratarse de una técnica absolutamente nueva, no arrastró con ella el peso de la tradición productiva masculina” (Vadillo, 2010: 43). De esta forma, se concibió como una gran oportunidad para que el sexo femenino, aislado de otras corrientes artísticas, fomentara su parte más creativa. Además, era considerada un arte de segunda, pues “fotografía y arte femenino eran [...] dos modelos marginales, periféricos, desprestigiados por aquellos agentes culturales imbuidos del poder de legitimar o deslegitimar las propuestas de los recién llegados al medio en cuestión” (Fernández, 2011: 133). Como consecuencia, las mujeres pudieron desarrollar su creatividad ante

aquellos que recalcan la supuesta inferioridad femenina en el mundo artístico (Guasch, 2000: 316). De esta forma, consiguieron entrar en ámbitos hasta entonces limitados a los hombres como eran: el erotismo, los desnudos, la política, los viajes y, posteriormente, el mundo de la prensa.

No obstante, no todo fueron facilidades. Para aquella sociedad decimonónica existían ciertos ámbitos en los que no estaba bien visto ni se comprendía que una mujer portase una cámara y tuviera la capacidad de retratar el mundo más allá de su propio entorno familiar. Tampoco ayudó el estereotipo que se creó en torno al fotógrafo-aventurero, pues los viajes eran una actividad minoritaria para las mujeres por cuanto que estaba reservada a los hombres.

La mentalidad de entonces no entendía que una mujer quisiese viajar, tuviese inquietudes y curiosidad por ampliar sus conocimientos y, además, la gran mayoría pensaba que “los frágiles brazos femeninos no debían soportar el peso de la cámara durante un viaje o una penosa caminata” (Sougez en Vasconcellos, 2015: s.p.), un argumento de lo más socorrido para privar a las mujeres de emprender cualquier aventura. Apelar en este sentido a la debilidad femenina, se convertía en otra manera de menospreciar y aislar a las mujeres del mundo fotográfico.

Menos aún se aceptaba que una mujer, en cualquier disciplina artística, se saliera de lo ordinario para remarcar un estilo propio. Destaca especialmente el caso de Julia Margaret Cameron que, durante toda su trayectoria, tuvo que enfrentarse al rechazo de los fotógrafos y al de aquellos que consideraban su obra fruto de la casualidad y del éxito de un error. Sin embargo, nada en sus fotografías era casualidad, sino un estilo claramente diferenciado del que marcaban los cánones de la época. Boccioni, reflexionaba sobre las posibilidades que podía dar la fotografía compartiendo la visión de Cameron y concluía que, “la fotografía tiene valor en la medida en que, reproduciendo los objetos e imitando objetivamente, ha conseguido, gracias a su perfección, liberar a los artistas del peso de reproducir la realidad con precisión” (en Scharf, 1994: 276). Sin embargo, nadie supo valorar por aquel entonces que Cameron estaba cambiando la rígida perspectiva victoriana a la hora de retratar a las mujeres, puesto que ella lo hacía cuando se mostraban despeinadas, sin estar bien vestidas o en estado somnoliento (Fernández-Santos, 2015: s.p.).

No cabe duda de que la sociedad inglesa del momento no estaba preparada para una visión más moderna ni para cualquier tipo de experimentación, y menos si como en este caso, venía del sexo femenino. Si a este pensamiento le añadimos el éxito y la posterior mercantilización de la industria fotográfica, pronto cambiarían las tornas y el papel de cada sexo se fue construyendo a partir del estereotipo que, de acuerdo con el planteamiento de Lynda Nead, conlleva a una personificación patriarcal del artista (Nead, 2002: s.p.).

Con el paso de los años la fotografía se transformó en un universo predominantemente masculino del que numerosas mujeres fueron apartadas y relegadas a un rol restringido “al retoque final o bien al decorado y utilería que posibilitaba embellecer y optimizar la ambientación del retrato fotográfico” (Leiva, 2003: 36). De esta forma, el reconocimiento de su trabajo nunca llegó y la gran mayoría, pasaron al olvido.

En sintonía con los planteamientos de Joan Scott, para quien “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [...] es una forma primaria de poder” (Scott, 1997: 289), comprobamos que el mando sobre la creación de la identidad femenina en la fotografía lo ha tenido siempre el hombre, acorde al imaginario masculino del momento. Un reparto de papeles que supone “una arraigada convicción de superioridad, en todos los aspectos, de lo masculino sobre lo femenino” (Peris, 2009: 18).

En consecuencia, al reflexionar en torno al *leitmotiv* de los estudios de género, vemos cómo las mujeres han estado siempre constreñidas por aquellas representaciones impuestas por la dominancia masculina, incluyendo el terreno de la creación artística del que la fotografía forma parte. Es por ello que no podemos quedar impasibles ante esta gran barrera capaz de frenar la presencia femenina en la industria fotográfica.

2.3.1. Pioneras: una falsa ausencia

Históricamente, la función que desarrollaron numerosas mujeres en cuanto a la producción fotográfica no fue irrelevante y aún así, durante décadas su presencia ha quedado reducida a un segundo plano. No obstante, es fácil rastrear la presencia de hijas, hermanas o esposas que realizaran labores cotidianas en los estudios fotográficos e incluso, de mujeres que, con nombre propio, regentaran sus propios negocios, un hecho

que deja en evidencia la falta de reconocimiento profesional y social que sufrieron aquellas profesionales. A continuación, citamos algunas de ellas: Constance Mundy (1811-1880) y Anna Atkins (1799-1871) en Inglaterra; Geneviève Elisabeth Francart (1817-1878) en Francia; Amalia López Cabrera (1838-1899) y Anaïs Napoleón (1827-1916) en España; Francis Benjamin Johnston (1864-1952) y Gertrude Stanton (1852-1934) en Estados Unidos; Hilda Sjölin (1835-1915) en Suecia o Shima Ryuu (1823-1900) en Japón.

Para analizar con una mayor profundidad la relación existente entre las mujeres y la fotografía desde sus inicios en el siglo XIX, es fundamental ampliar el marco de las que se suelen denominar como las *pioneras de la fotografía*, pues tal y como indica Stephany Onfray: “Las mujeres jugaban, en la sombra, un papel muy importante en el trabajo acabado, y muchas de ellas no fueron lo debidamente acreditadas por sus fotografías, al ser las mismas atribuidas a sus esposos” (Onfray, 2018: 14). En España, es curioso como el anonimato profesional que sufrían estas mujeres solía tener su punto de partida en el matrimonio, pues durante su soltería, ellas se anunciaban con su propio nombre pero una vez casadas, el gabinete fotográfico pasaba a llamarse con el nombre del marido y el añadido de ‘Sra.’. En términos generales y con escasas excepciones, sólo con la muerte del esposo la fotógrafa adquiría un relativo protagonismo, pues entonces ocupaba su lugar en calidad de ‘Viuda de’, aunque normalmente este periodo de actividad de la mujer al frente del negocio duraba hasta que el estudio era traspasado, se asociaba con otro profesional o uno de los hijos tomaba el relevo (Vega, 2017: 701-702).

En la sociedad decimonónica europea, el número de mujeres contratadas por los estudios fotográficos crece exponencialmente, pues según los datos del censo británico de 1861, en diez años las mujeres contratadas pasan de ser 168 a 694 (VV.AA., 2015: 69). Así mismo, el trabajo ejercido por las mujeres en el desarrollo de la incipiente industria fotográfica no pasó desapercibido. Tanto es así que la prensa del momento comienza a hacerse eco de esta influencia (VV.AA., 2015: 278) y como consecuencia, “el aumento de la presencia de las mujeres en los estudios fotográficos está estrechamente relacionado con el desarrollo semi-industrial de los mismos” (Onfray, 2018: 21).

Por su parte, Naomi Rosenblum asegura en sus investigaciones que, debido al auge de la *carte de visite*²¹, las mujeres fueron animadas a desempeñar un tipo de trabajo que

²¹ La *carte de visite* eran tarjetas de visita que André Disderi popularizó en formato fotográfico.

necesitaba de gran minuciosidad, quedando demostrada la colaboración de numerosas féminas en estudios de daguerrotipos (Rosenblum, 2014: 44). Ejemplo de ello fue el estudio del fotógrafo galo Blanquart-Evrard que disponía de “un personal de treinta y cuatro operarios, que en su mayor parte eran mujeres” (Newhall, 2002: 50).

Sin embargo, no será hasta 1960, coincidiendo con el crecimiento de los estudios culturales y de género, cuando se establezcan varias líneas de investigación que comenzaran a reconocer y a poner en valor el trabajo desarrollado por esta primera generación de fotógrafas, pues al contrario de como se ha transmitido, la disciplina fotográfica no fue un simple entretenimiento, sino que llegó a ser una actividad profesional que numerosas mujeres ejercieron de manera independiente. En palabras de Clara Bouveresse: “they opened studios, filed patents and travelled. Most of them were Western, working in countries that offered an increasing number of businesses selling photography equipment, along with photography clubs and publications” (Bouveresse, 2020: 5)²².

Trabajar como fotógrafas también les ofreció la oportunidad de viajar por el mundo. Producto de una sociedad colonial, las mujeres fueron partícipes en las primeras expediciones que se iniciaron a mediados del siglo XIX y que promovían la producción y difusión de fotografías de lugares lejanos y tribus indígenas. Calificadas de excéntricas, aquella necesidad por la aventura en tierras lejanas desembocó en el interés de poder mostrar esas hazañas y que pudieran ser admiradas desde cualquier punto geográfico. No obstante, lejos de reconocerse su labor, ni siquiera consiguieron la visibilidad que merecían. Ejemplo de ello fue Harriet C. Tytler, que en 1858 fotografió junto a su marido Robert Christofer Tytler la India durante seis meses, y si bien la Sociedad Fotográfica de Londres reconoció la labor de ambos, curiosamente el nombre Harriet terminó desapareciendo de todos los registros.

Algo similar pasó con la figura de Harriet Chalmers Adams. Durante la Primera Guerra Mundial, esta fotógrafa estadounidense trabajó tres meses como corresponsal para la revista *Harper*, siendo la única mujer a la que permitieron visitar y fotografiar las trincheras francesas. Para ella, exploradora y viajera incansable, ser mujer nunca supuso

²² “Abrieron estudios, registraron patentes y viajaron. La mayoría de ellas eran occidentales, trabajando en países que ofrecían un número cada vez mayor de empresas que vendían equipos fotográficos, junto con clubes de fotografía y publicaciones”. Traducción propia.

un problema:

No hay motivo por el que una mujer no pueda ir dondequiera que vaya un hombre... y más allá. Si a una mujer le gusta viajar, si siente amor por lo extraño, o misterioso y lo perdido, no hay nada que la ate a su casa (Adams en Strohlic, 2020: s.p.).

Sin embargo, y a pesar de su trabajo como fotógrafa profesional –publicó más de 20 reportajes en *National Geographic*–, su figura pasó al olvido y engrosó las filas de la falsa ausencia. El caso de Chalmers no es excepcional y demuestra, una vez más, como un gran número de fotografías han sido omitidas de la historia general de la fotografía.

En España no hay mejor ejemplo que justifique esta visión que el caso concreto de Sabina Muchart. No será hasta dos siglos después y tras una tediosa labor de investigación por parte del coleccionista Juan Antonio Fernández Rivero, cuando se descubra a la que hoy en día se considera la primera mujer fotoperiodista de guerra de España y del mundo (García, 2005: 54). Reivindicada por la historiadora María de los Santos García Felguera, la firma de *S. Muchart* fue asociada durante décadas a una figura masculina. Una vez descubierta su identidad, se han encontrado numerosos documentos que han permitido fijar con exactitud las fechas de nacimiento y muerte, así como la actividad que desempeñó como fotógrafa. Nacida en Olot y afincada en Málaga, la fotógrafa catalana no dudó en atravesar los doscientos siete kilómetros de mar que separan la península con Melilla para retratar a algunos de los soldados presentes en la guerra del Rif (1893-1894). Con valentía y arrojo, su aportación al fotoperiodismo español ha contribuido al “desdibujamiento de las fronteras existentes entre lo que se ha considerado tradicionalmente como masculino y femenino” (Blair, Londoño y Nieto, 2003: 22). De esta forma, casos como el de Muchart, suponen “una ruptura profunda con el modelo tradicional de ser mujer en el que fueron socializadas” (Londoño, 2005: 70).

Conforme leemos y avanzamos en la investigación, resulta sorprendente redescubrir la identidad de aquellas indómitas mujeres. En una época en las que cultural y socialmente estaban acalladas y sometidas por los hombres, es curioso confirmar cómo algunas de ellas consiguieron hacer de la fotografía su trabajo y moverse por el mundo con total confianza. Pensemos por ejemplo en Ella Maillart, fotógrafa suiza que en 1937 hizo un viaje de siete meses entre Pekín y Cachemira. O Dorothy Hosmer que, tras hacer un viaje en bicicleta por Polonia y Rumanía en 1938, consiguió publicarlo en *National Geographic*. Lejos de verse como un hito, el viaje de Hosmer no hizo más que generar

polémica y las palabras del que era por aquel entonces vicepresidente de la Sociedad, John Oliver La Gorce, hacia el Gilbert Hovey Grosvenor, entonces director, constituyen el epílogo que mejor explica este capítulo y las filas de la falsa ausencia.

Imagino, que un alto porcentaje de nuestras lectoras que son madres se opondrían hasta el último aliento a que sus hijas realizaran solas este tipo de viajes, aunque en lo más profundo de su corazón ansíen ser espíritus libres [...] Muchas de ellas no querrán que sus hijas lean un reportaje como éste por temor a que conciban la idea de que es normal viajar así por el mundo, al ver que la historia sale publicada en la GEOGRAPHIC (La Gorce en Newman; 2000: 88).

2.3.2. Breve aproximación cifras y porcentajes del fotoperiodismo femenino

Desde que se publicó la primera fotografía impresa en un medio de comunicación a finales del siglo XIX, fueron numerosas las mujeres que optaron por este modo de vida, estableciéndose una estrecha relación entre ellas y la fotografía de prensa. No obstante, a pesar del profundo impacto que las mujeres han tenido sobre la fotografía desde sus inicios, hasta la fecha ha habido muy poca investigación o datos disponibles sobre los intereses, el trabajo o los desafíos que enfrentan las mujeres fotoperiodistas.

A medida que han pasado los años y tal y como hemos podido comprobar en capítulos anteriores, uno de los principales problemas a los que han tenido que enfrentarse las fotoperiodistas a lo largo de la historia, ha sido la falta de reconocimiento. Gisèle Freund (1908-2000), Consuelo Kanaga (1894-1978), Hansel Mieth (1909-1998), Eve Arnold (1912-2012), Inge Morath (1923-2002), Joana Biarnés (1935-2018), Tina Modotti (1896-1942), Kati Horna (1912-2000), Gerda Taro (1910-1937), Therese Bonney (1894-1978), Dickey Chapelle (1918-1965), Margaret Bourke-White (1904-1971), Françoise Demulder (1947-2008), Catherine Leroy (1945-2006), Christine Spengler (1945) o Letizia Bataglia (1935-2022), han sido grandes fotoperiodistas que, aún habiendo ejercido una trayectoria profesional igual o más interesante que otros compañeros de sexo masculino, apenas han sido objeto de estudio.

Una afirmación a la que ya recurrió Richard Whelan en su artículo: *Are women better Photographers than men?*, en la revista *ARTnews*, exponiendo con cifras de lo más inquietantes la gran ausencia de la mujer en el sector fotográfico (1980: 82). Tan sólo tenemos que comprobar que, salvo excepciones, las monografías históricas sobre fotografía, así como la biografías, han evitado durante décadas citar más allá que dos o tres nombres tópicos de mujeres que han ejercido esta profesión, como si fueran las

únicas. Por ejemplo, si analizamos el libro de Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, podemos comprobar que, en su edición de 1964, de un total de 250 fotografías sólo se nombraba a diez mujeres.

Otro caso que denota la falta de reconocimiento, es el expuesto por Cathy Newman en su libro *Mujeres tras la cámara*. La periodista inglesa asegura que no fue hasta 1953, concretamente sesenta y cinco años después desde su fundación, que la revista *National Geographic* incluyera a la primera mujer en su plantilla, la fotógrafa Kathleen Revis. La segunda, Bianca Lavies, fue integrada en 1974; Jodi Cobb lo haría en 1977 y la cuarta y última, Sisse Brimberg, pasaría a formar parte de la revista en 1995. *National Geographic* ha tenido alrededor de cincuenta hombres fotógrafos en plantilla desde su fundación. Las mujeres han sido cuatro a lo largo de toda su historia (Newman, 2000: 35).

En la mítica agencia *Magnum*, la situación siempre ha sido similar: “Desde que se creó en 1947, hasta la actualidad, se han contabilizado 106 miembros —incluye de pleno derecho, nominados y asociados—, de los cuales 91 son hombres y 15 son mujeres” (Peralta, 2017: 47). Estos números podrían justificarse con la concepción que existía sobre la figura femenina en los años de fundación de las agencias o publicaciones citadas, sujetos a un estereotipo que relacionaba a las mujeres con conceptos basados en la afectividad, fragilidad o dependencia, valores completamente opuestos a la profesión de fotoperiodista. Sin embargo, al tomar referencias más recientes, comprobamos que los porcentajes continúan manteniendo una desigualdad notable.

Sin quedarnos en la parte más superficial del problema, nos adentramos ante una evidencia que parece afectar a toda la estructura del sector de la fotografía. Las condiciones de inequidad existentes en los museos, las galerías, las subastas o las ferias de fotografía son un claro ejemplo de ello. Las colecciones permanentes rara vez son de artistas femeninas, así como exposiciones o antologías. Maura Reilly, actual directora del Zimmerli Art Museum de la Rutgers University, publicó en el año 2015 un artículo en *ArtNews* bajo el nombre de *Taking the measure of sexism: Facts, Figures and Fixes* [Midiendo el sexismo: hechos, cifras y soluciones]²³, en el que analizó la representación femenina en el mundo del arte con unos datos cuanto menos curiosos.

Por poner un ejemplo, en el año 2000, no hubo ninguna exposición individual de

²³ Disponible en: <https://bit.ly/3rp2Hyz>.

una artista femenina en el museo Guggenheim de Nueva York, y en 2014, tan solo el 14% de las exposiciones individuales fueron realizadas por mujeres. Teniendo en cuenta que el estudio de Reilly engloba todas las disciplinas artísticas, el porcentaje correspondiente a la fotografía es mucho menor que el analizado, un hecho que demuestra las dificultades a las que se enfrentan las fotógrafas en su día a día. No hay que pasar por alto que si aquellas que están en lo más alto de su carrera no consiguen realizar exhibiciones en los centros más importantes a nivel internacional, es imposible que su trabajo sea valorado y reconocido al mismo nivel que el de sus homólogos masculinos.

Acorde al estudio elaborado por Reilly, el colectivo feminista Guerrilla Girls, denunció en el año 2012 que las artistas femeninas que expusieron en el Metropolitan Museum of Art representaban tan sólo un 4%, tal y como recuerda Miguel Ángel García²⁴. El mismo colectivo lleva denunciando esta situación durante décadas, siendo un claro ejemplo de ello el cartel con el que cubrieron las paredes de Nueva York en 1989, cuyo eslogan incidía en esta marginación que sufren las mujeres en las salas expositivas y que decía así: *Do women have to be naked to get into the Met Museum?* [¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitano de Nueva York?]. Aunque este tipo de iniciativas se llevaron a cabo décadas atrás, lo cierto es que se sigue considerando como algo natural la exclusión a la que se ven sometidas las artistas.

En el caso español, Carlos Garsán realizó en 2016 una investigación en los principales museos de la Comunidad Valenciana y los resultados obtenidos indican que la representación femenina en estos centros de arte corresponde a un 5,19%²⁵. Comenta el propio autor, que las artistas se han convertido en algo anecdótico en las salas de los grandes museos a nivel regional y también nacional, una teoría que se ve reforzada por la historiadora María Teresa Alario:

En la mayor parte de las ocasiones, cuando el visitante recorre las salas de los fondos permanentes de los grandes museos, comprueba que el discurso hegemónico unitario y androcéntrico apenas se ha matizado con la introducción de algunas piezas de artistas mujeres que, relegadas a un papel marginal, sirven para reforzar el papel del artista varón como único héroe y verdadero protagonista de la historia del arte (Alario, 2009: 25).

²⁴ Información publicada el 19 de septiembre de 2016 en el diario *El País* bajo el título “La cúpula de cristal de las artistas”. Disponible en: <https://goo.gl/LhdPm6>.

²⁵ Información disponible en www.valenciaplaza.com.

Otro campo donde existe una gran inequidad es en el reparto de premios. Tomando como referencia los datos publicados por María José Folch en su Tesis Doctoral: *La mujer como documento gráfico: una aproximación al fotoperiodismo femenino*, la investigadora hace un interesante análisis sobre las distinciones concedidas tanto a hombres como a mujeres en los siguientes premios: Guggenheim Award, Putlizer Prize, POYi, World Photo Press, Robert Capa Gold Medal, Eugene Smith Award, Visa pour l'Image, Alexia Foundation y Getty Award. En base a los resultados obtenidos se demuestra que, dichos galardones, considerados como los premios más relevantes de fotografía documental y de prensa, son en su mayoría otorgados a fotógrafos de sexo masculino.

De un total de 6.845 galardones concedidos, 1.166 corresponden a mujeres y 5.679 a hombres, lo que supone un porcentaje del 17,0% para las primeras y del 83,0% para los segundos. En la última década del siglo XX y muy especialmente durante primera del siglo XXI, se produjo un aumento considerable en el número de participantes en los concursos y becas, igual que el número de premios repartidos. En esos años de auge fue cuando el número de galardonadas aumentó vertiginosamente. Aun así, sus porcentajes nunca superaron más del 21% del total (Folch, 2017: 30).

Para poder hacer una evaluación más global de la situación que viven las fotoperiodistas y como se prevé el futuro de la profesión entre las mujeres, nos remitimos al proyecto de investigación que entre 2015 y 2018, la Universidad de Stirling y el *Reuters Institute for the Study of Journalism* de la Universidad de Oxford, dirigieron en colaboración con la Fundación *World Press Photo*²⁶.

Uno de los objetivos principales de este estudio, fue la búsqueda de aquellas causas que impulsan el desequilibrio que existe en la industria del fotoperiodismo y recopilar la suficiente información para poder comprender que obstáculos son aquellos que impiden que exista una mayor diversidad de género. Los resultados obtenidos, fueron bastante significativos y reveladores.

En primer lugar, casi el 68% de las mujeres encuestadas (126 fotografías) confirmaron que sufrieron discriminación en su trabajo como fotoperiodistas. Esta discriminación se produjo en gran parte sobre la base de sexo (61%), pero también fue desencadenada por otros factores como la edad, el origen étnico, el nivel socioeconómico

²⁶ La investigación, titulada *The estate of news photography*, se basó en una encuesta de 60 preguntas que fue respondida por 5202 fotógrafos de mas de cien países, siendo los resultados obtenidos, reveladores para entender cómo ha evolucionado la profesión en las últimas décadas. Consultar en: <https://bit.ly/41FFEQO>.

y la nacionalidad. En segundo lugar, el 28% de las encuestadas, coincidieron en que la edad es una barrera en su trabajo. Una participante en el estudio comentó:

I've encountered editors of major newspapers or magazines who have –in person– been discriminatory and blatantly sexist in their attitudes, even before they looked at my work simply on the basis of seeing that I am female and not young (Hadland y Barnett, 2018: 21)²⁷.

Por último, otros obstáculos o áreas de discriminación, identificados por mujeres fotógrafas en la encuesta de este año incluyeron: estereotipos (56%), sexismo dentro de la industria (54%), falta de oportunidades para las mujeres (49%) y expectativas sociales y familiares (42%). En definitiva, esta recopilación de cifras nos indica que el mundo del fotoperiodismo sigue siendo, a día de hoy, una actividad profesional eminentemente masculina y que la falta de presencia femenina en el sector de la fotografía no se ciñe en exclusiva a la falta de interés a nivel académico, sino que se trata de un problema estructural que afecta a toda la industria.

2.3.3. Las mujeres y la profesión

In a profession like this it is both an advantage and a disadvantage to be a woman... From time to time, I have been able to take photos where my male colleagues had failed... not many women work as photo reporters, a profession that requires absolute health, patience, and curiosity, as well as an open approach, skill, and courage in completely unexpected situations: all qualities that women possess (Freund en Friedewald, 2014: 114)²⁸.

Resulta curioso descubrir que la primera exposición internacional con participación exclusivamente de mujeres fotógrafas, no se celebró hasta 1996 en Nueva York, concretamente en la New York Public Library, bajo el título *A history of women photographers* (Rosenblum 2010: 7). La exposición, supervisada por Barbara Tennenbaum y Naomi Rosenblum fue organizada por el Akron Art Museum y anunciada

²⁷ “Me he encontrado con editores de importantes periódicos o revistas que –en persona– han sido discriminatorios y descaradamente sexistas en sus actitudes, incluso antes de que miraran mi trabajo, simplemente por el hecho de ver que soy mujer y no soy joven”. Traducción propia.

²⁸ Extracto de las palabras de Gisèle Freund, recogidas por Boris Friedewald en el libro *Women photographers (2014:114)*. “En una profesión como esta es una ventaja y una desventaja ser una mujer... De vez en cuando, he podido tomar fotos donde mis colegas masculinos habían fracasado... No hay muchas mujeres que trabajen como reporteras gráficas, una profesión que requiere salud, paciencia y curiosidad, así como un enfoque abierto, habilidad, y el valor necesario ante situaciones inesperadas: todas esas cualidades que las mujeres poseen”. Traducción propia.

de la siguiente forma:

The exhibition is historical in focus and includes approximately 234 vintage prints and publications made between 1850 and 1975 in Europe, the Americas, and parts of Asia. These works, representing over 200 photographers, have come to New York from 134 museums, libraries, galleries, and private collections (including that of the New York Public Library) on four continents²⁹.

El ejercicio de búsqueda y rastreo que supuso esta exposición denota cómo, desde la década de los noventa, una nueva oleada de –principalmente– investigadoras, comenzaron a ser conscientes de la importancia de recuperar el corpus fotográfico de estas mujeres, así como de mostrar al mundo que la participación femenina en la historia de la fotografía ni fue esporádica ni casual. Tales averiguaciones ponen en entredicho la heterogeneidad en el mundo artístico y centran su atención en una cuestión fundamental: “las mujeres artistas silenciadas por la historiografía tradicional” (Nochlin, 1971: 282).

Sin adentrarnos en todas las referencias publicadas sobre mujeres fotógrafas, nos parece de gran importancia hacer un breve repaso a las más importantes tanto a nivel internacional, como en el caso particular de España. Y es que, todas y cada una de estas investigaciones, han contribuido a formar un nuevo relato historiográfico en torno a la fotografía y el papel que ha tenido el sexo femenino desde sus inicios.

En el continente europeo, una de las primeras en escribir sobre este tema fue Val Williams, escritora británica que en 1986 publicó *The other observers: Women photographers in Britain 1900 to the present*, obra pionera en el ámbito anglosajón. En Estados Unidos, Naomi Rosenblum publicó la que hasta día de hoy sigue siendo la obra más completa e importante: *A History of Women photographers*, un libro de referencia para cualquier investigación. También es de gran valor el estudio realizado por Martin W. Sandler: *Against the Odds: Women Pioneers in the First Hundred Years of Photograph*, así como el trabajo de recopilación hecho por Peter Palmquist, que además de crear la organización *Women in Photography International*³⁰, durante años se dedicó

²⁹ “La exhibición está enfocada históricamente e incluye aproximadamente 234 imágenes y publicaciones hechas entre 1850 y 1975 en Europa, las Américas, y parte de Asia. Estos trabajos, que representan alrededor de 200 fotógrafas, han venido a Nueva York desde 134 museos, bibliotecas, galerías y colecciones privadas de cuatro continentes (incluyendo la de la biblioteca pública de Nueva York)”. Traducción propia. Disponible en: <https://www.nypl.org>.

³⁰ Organización sin ánimo de lucro fundada en 1981 para servir a mujeres fotógrafas, estudiantes de fotografía, educadoras y galeristas.

a identificar, recopilar, preservar y difundir información sobre las mujeres fotógrafas. Con más de treinta mil referencias, la base de datos creada por Palmquist y accesible públicamente, denota que la presencia de la mujer en este ámbito no es un hecho marginal³¹.

Otras referencias muy interesantes, son: *Viewfinders: Black Women Photographers*, libro escrito por la fotógrafa y activista Jeanne Moutoussamy sobre las fotógrafas afroamericanas; *Fotógrafas en México 1872-1960*, cuyo autor es José Antonio Rodríguez; *Mujeres tras la cámara*, un libro de Cathy Newman editado por *National Geographic*; y los tres tomos: *Pioneers*, *Revolutionaries* y *Contemporaries*, escritos por Clara Bouveresse, bajo el título *Women photographers*.

En España, destacamos el trabajo de Marie-Loup Sougez y María de los Santos García Felguera, pioneras en el reconocimiento de fotógrafas españolas que hasta entonces habían sido omitidas por la historia; Mónica Carabias, con su investigación *Ojos de mujer. Aproximación a medio siglo de creación fotográfica en España*; Antonia Salvador, con textos como *Mujeres tras la cámara. Fotógrafas en la Andalucía del siglo XIX*; María del Carmen Agustín y Sandra Tomás, ambas autoras de *Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas*; *Mujeres corresponsales de guerra*, artículo publicado en *Cuadernos de periodistas* por Gonzalo Jar Consuelo; Carmelo Vega, quien incluye un capítulo completo de 'Fotógrafas' en su libro *Fotografía en España*, con un amplio listado de pioneras; y por último y no menos importante, el trabajo de Nieves Limón y Gloria Rosique por el proyecto de investigación: "Género y Figura. Reivindicando a las mujeres fotógrafas", un espacio virtual asociado a la Universidad Carlos III de Madrid que busca visibilizar el trabajo de mujeres fotógrafas. Con independencia de los resultados que hayan podido obtenerse a partir de este proyecto, el punto de partida constituye el germen de una nueva manera de entender la integración del trabajo de las mujeres en el contexto fotográfico. Estas ideas son también el mejor prólogo para este capítulo:

Conocemos el ecosistema fotográfico y sabemos que, de un tiempo a esta parte, somos muchas las que estamos trabajando para enriquecer las referencias visuales. En esta labor hemos detectado que, incluso hoy en día, sigue siendo necesario generar "materia prima fotográfica" creada por mujeres, visibilizar algunos de sus trabajos y dar cabida especialmente a sus proyectos. De esta manera podremos entender por qué nos faltan nombres de mujeres fotógrafas. Queremos fomentar la

³¹ Consultar en: <https://bit.ly/3vgCi7b>.

educación visual y la cultura fotográfica. GYF se dirige a todas aquellas personas que saben que la mirada es una responsabilidad colectiva³².

La idea que gravita sobre este planteamiento y que, por tanto, define la relación histórica entre mujeres y fotografía, reside en analizar por qué no conocemos a mujeres fotógrafas. En busca de un mayor examen que nos permita discernir las causas que han propiciado la falta de referentes femeninos, analizaremos los motivos desde diferentes perspectivas.

Partiendo de que nos encontramos ante una sociedad que ha sido constituida en una estructura social basada en el patriarcado³³, el sexo masculino se ha encargado de definir *qué es lo femenino*, invención que ha terminado siendo una creación en negativo de lo masculino (Mayobre, 2006: 21). Una concepción en torno a los estereotipos que no ha hecho más que negar y menospreciar la capacidad de las mujeres sobre todo en los entornos de poder y dominio de carácter político, artístico, económico, religioso o militar, espacios que, tal y como afirma la filósofa feminista Alicia Puleo, “se encuentran mayoritariamente en manos de los varones” (Puleo, 2005: 39). Como consecuencia, podemos afirmar que apenas conocemos a grandes fotógrafas porque la historia de la fotografía la han escrito hombres que han excluido a las mujeres del relato historiográfico.

Si bien el redescubrimiento y la reconstrucción del papel de la mujer en la fotografía nos ha podido acercar a algunas de las pioneras, resulta interesante recalcar el hecho de que aún en nuestros días, muchos manuales, biografías o exposiciones, insisten de manera reiterada en la excepcionalidad cuando se trata de presentar a una fotógrafa, situando de manera perpetua a la mujer en un territorio de nadie que incluye a todas las primeras fotógrafas. Tal y como explica Amparo Serrano de Haro:

Es un arma de dos filos. El carácter excepcional con el que se reviste una actividad artística femenina sólida proporciona a la artista una fama inmediata, pero esa misma fama impide y elude un análisis cualitativo y profundo de su obra, que de algún modo la lleva a figurar aparte de las tendencias imperantes de su momento. Se convierte así en una efeméride, un hecho curioso que entra a formar parte del debate artístico intelectual de su momento (Serrano de Haro, 2002: 3).

³² Texto extraído de: <http://bit.ly/3mhX7yu>.

³³ “La palabra patriarcado, se refiere a un sistema social o de gobierno basado en la autoridad de los hombres de mayor edad o de los hombres que han sido padres o, más bien, de los varones que tienen hijos, preferentemente varones, que forman una parte importante de su capital simbólico” (González, 2012: 491).

A posteriori, pasado ese inminente reconocimiento, se olvida su obra y su nombre. Una reflexión que ya en su día hizo Virginia Woolf en *A room of One's Own* (1923), cuando escribió que “Anónimo era una mujer”; o posteriormente, Linda Nochlin con: *Why Have There Been No Great Women Artist?* (1971), donde se reafirma esa falsa ausencia. Ambas nociones indican, por tanto, “que el estatuto habitual de las mujeres es el silencio, garante del orden” (Perrot, 1995: 71). Un silencio que también ha sido generado en multitud de ocasiones por el hecho de que muchas de las fotógrafas olvidadas trabajaran a la sombra de su padre o su marido. En estos casos solían aparecer como ayudantes, por eso no es de extrañar que muchas de estas obras realizadas por mujeres hubieran sido firmadas por sus tutores. Ejemplo de ello fueron Constance Mundy, conocida como la esposa de William Henry Talbot y que a su vez era fotógrafa, o Dora Maar, que ha pasado a la historia como amante y musa de Picasso pero que también era pintora y fotógrafa (Cuevas-Morales, 2010: 2).

Otra de las razones que han determinado la falta de referentes femeninos en fotografía, ha sido la concepción androcéntrica del modelo de feminidad. Una ideología que ha puesto en el centro del mundo al hombre con la correspondiente marginalización de lo femenino.

El androcentrismo y el sexismo caracterizan a la ideología dominante a escala mundial, una ideología basada en el sistema patriarcal, que ha negado a las mujeres la capacidad de crear durante muchos siglos, tras relegarlas al espacio doméstico y a las tareas reproductivas, convirtiendo en natural una división del trabajo que las apartaba de cualquier posibilidad de ser consideradas como artistas y las recluía en los papeles de musa y modelo (Alario, 2008: 9).

Si a esto le sumamos que la educación artística a la que han tenido acceso las mujeres a lo largo de la historia ha sido escasa y ralentizada (Torres, 2010: 24), que además, ellas mismas no valoraban sus quehaceres como sí lo hacían los hombres (Rosenblum, 2014: 10) y que hasta el siglo XIX la formación femenina y su educación han estado orientadas a sus supuestas “funciones naturales” (Cabanillas, 2013: 380), podemos afirmar que las mujeres han carecido durante décadas de los medios, el tiempo, el espacio y la formación adecuada para desarrollar su vocación como fotógrafas.

En la actualidad, las nuevas formas de producir, reproducir y consumir imágenes dentro del mundo globalizado en el que vivimos apenas han modificado este estereotipo asociado a las representaciones femeninas, pues los valores simbólicos asociados a la

feminidad continúan siendo los mismos. Aunque exista una tendencia estética, tal y como describen Aiello y Woodhouse (2016: 352), denominada *Genderblend*³⁴, “las mujeres siguen siendo objetualizadas y representadas en sus rasgos clásicos de definición de género: emocionales, empáticas, débiles y hermosas” (Bernárdez y Moreno, 2017: 290). Como consecuencia, la pregunta planteada por Linda Nochlin “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” que da nombre a su artículo, justifica la idea de que la fotografía no es una actividad completamente libre, de tal forma que tanto la producción fotográfica como el desarrollo de sus creadores y la posterior difusión de su obra, se encuadra en una estructura social, la cual “está condicionada y determinada por instituciones sociales concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo o mitologías sobre el creador divino o el artista como ‘supermacho’ o marginado social” (Nochlin, 1971: 289).

2.3.4. La feminización del fotoperiodismo y la desigualdad del mercado laboral

De entrada, si reparamos en que los viajes, los conflictos, la política y las guerras se han considerado como cuestiones masculinas, no es de extrañar que las mujeres fotoperiodistas hayan sido, durante décadas, un fenómeno minoritario. Quizás porque el fotoperiodismo moderno eclosionó con gran fuerza a partir de la Segunda Guerra Mundial, y como en todo conflicto armado, el planteamiento masculino de ver y hacer la guerra excluyó a las mujeres del desarrollo de la misma. A pesar de los convencionalismos sociales y culturales del momento, hubo quienes se enfrentaron a los prejuicios y engrosaron la lista de excepciones con su presencia en los conflictos armados. Por tanto, desde la Segunda Guerra Mundial en adelante, la presencia femenina en los frentes de batalla, aunque no fue masiva, no estuvo ausente de mujeres documentándolo.

The number of women photographing on battlefronts was still minuscule, but the barrier against their covering war had been irreparably breached. Throughout the remainder of the century, women photographers were to be found on the battlefields of Vietnam, Lebanon, Bosnia Rwanda, and Kosovo (Roseblum, 2010: 185)³⁵.

³⁴ Término que alude a la tendencia estética actual de borrar las fronteras tradicionales respecto a los roles de género.

³⁵ “El número de mujeres fotografiando en los frentes de batalla aún era minúsculo, pero la barrera en contra de sus coberturas en la guerra había sido quebrantada de forma irreparable. Durante el resto del siglo, se encontraron mujeres fotógrafas en los campos de batalla de Vietnam, Líbano, Bosnia, Ruanda y Kosovo”. Traducción propia.

Aunque tradicionalmente el mundo del fotoperiodismo ha sido concebido como un campo claramente masculino, las mujeres han estado presentes y además de manera activa desde sus inicios: Margaret Bourke-White (1904-1971), Gerda Taro (1910-1937), Kati Horna (1912-2000), Galina Sankova (1904-1981), Kari Berggrav (1911-1996), Constance Stuart (1914-2000), Gwen Dew (1903-1993), Thérèse Bonney (1894-1978) o Lee Miller (1907-1997), fueron un claro ejemplo de fotoperiodistas que informaron desde el frente. Mujeres para las que, tal y como señala Sabine Weiss, el fotoperiodismo se convirtió en una coartada perfecta, un lugar en el que la mujer podía ver todo, ir a cualquier lugar y hablar con cualquiera (en Rosenblum, 2010: 185).

No obstante, es innegable que el tratamiento que se les ha dado a estas profesionales en el campo de la investigación ha sido de total indiferencia. Hablamos de fotografías que resultan prácticamente invisibles para la sociedad, principalmente porque el fotoperiodismo realizado por mujeres ha sido escasamente documentado.

Cabe destacar que también son insuficientes los trabajos dedicados a investigar la situación propia de la ocupación, aún habiendo constancia de que hablamos de una profesión cuya tendencia a la precarización ha sido constante a lo largo de la última década (APM, 2017: s.p.), que el oficio se ha visto devaluado (Ballesteros y Requena, 2012: 51) y que tal y como afirma García-Mingo, “existe una brecha de género en la ocupación” (2020: 2).

En base a ese planteamiento excluyente ha tenido lugar la creación de una barrera invisible que dificulta el acceso y la permanencia (Ballesteros y Maira-Vidal, 2017: 5) en una ocupación como es la de fotoperiodista. Pero eso no ha sido todo. En nuestras sociedades, la visión estereotipada de género ha promovido que durante años la figura de reportero gráfico se haya visto asociada con unas competencias consideradas masculinas, al estar basadas en “la fuerza física o el manejo manual de herramientas, maquinaria y tecnología” (Ballesteros y Maira-Vidal, 2019:117). Un arquetipo que ha desviado la trayectoria profesional de numerosas féminas a quienes se les han atribuido competencias como “el cuidado, el buen trato con las personas, la meticulosidad y la limpieza” (*Ibidem*) y que, como consecuencia, se han visto desplazadas a otros puestos de las redacciones más adaptados a ese tipo de cualidades. Además, se supone que las profesiones que generalmente son ejercidas por hombres, son mucho más exigentes a nivel físico y

psicológico que otras más feminizadas, siendo estas segundas más infravaloradas que las primeras.

Coincidiendo con el despertar del movimiento feminista en la década de los 60 del siglo XX, tanto en Europa como en Estados Unidos las mujeres comenzaron a ocupar un mayor número de puestos como fotoperiodistas (Rosenblum, 2010: 192), pero aún así, si hablamos de porcentajes, el número de mujeres en la profesión era algo insignificante, un hecho que se ha perpetuado prácticamente igual hasta nuestros días. Hace casi dos décadas Natividad Abril ya afirmaba que “el área de los medios de comunicación es un territorio en el que la presencia de los varones es preponderantemente mayoritaria en los distintos estamentos profesionales y prácticamente absoluta en los puestos de máxima responsabilidad o decisión” (1994: 125), una situación que en la actualidad apenas ha sufrido cambios sustanciales.

Inevitablemente, el fotoperiodismo, al igual que otras ocupaciones asociadas a características masculinas, se ha convertido en un nicho de empleo regido por la segregación ocupacional. Entender por qué persiste y encontrar las causas que explican las causas de que siga siendo una profesión eminentemente masculina es importante, al menos, por tres razones:

En primer lugar, porque se genera una desigualdad de oportunidades entre hombres y mujeres en el acceso al empleo, pues al priorizar durante décadas la contratación del sexo masculino, se ha generado un orden laboral androcéntrico (Díaz, 2018: 149). Para Julia López, las fotoperiodistas suelen encontrarse muchos más obstáculos que sus compañeros de profesión, principalmente por el enraizamiento cultural que existe sobre el modelo social predominante que se les impone: “que sean ellas las que en la mayoría de los casos atienden a la familia, esto es, a los hijos y a las personas ancianas o enfermas” (López, 2002: 55). No se plantea, desde el punto de vista empresarial, que existan mujeres con otro pensamiento, tal y como explica Rosa María Calaf:

No haber tenido hijos, por ejemplo, se ve como un sacrificio, pero yo nunca he querido tener hijos. Siempre he tenido claro, desde bien pequeña, que mi realización vendría por mi trabajo, por mi profesión y por hacer aquello que quería hacer. Si yo hubiera querido compatibilizar mi profesión con tener hijos, no habría sido posible siendo como soy. Para mí no lo era, no lo veía compatible, una cosa hubiera condicionado la otra, una de las dos se habría resentido, y no era justo. Lo que yo quería hacer es lo que he llevado a cabo, pero no es un sacrificio porque he sido muy afortunada y una privilegiada de poder hacer lo que más me gustaba (Calaf, en

Alarcón, 2011: 17).

En segundo lugar, en el marco del debate nacional abierto sobre la necesidad de avanzar de una forma real en la igualdad, incluido el plano laboral y con la todavía aspiración de hacer completamente efectiva la conciliación, las fotoperiodistas españolas se encuentran en una situación de completo desamparo. Ni siquiera la aplicación de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres³⁶, ha disminuido los conflictos relacionados con la segregación en el campo del derecho laboral.

La discriminación en el ámbito laboral afecta a colectivos determinados como consecuencia de conductas discriminatorias que se perpetúan a través del tiempo. Estas conductas son casi siempre muy difíciles de denunciar y erradicar porque suelen producirse como comportamiento cotidiano, privado e individual en marcos normativos neutros. En el caso de las mujeres, las habituales conductas y comentarios sexistas de superiores y compañeros han pasado a formar parte de la relación natural de las mujeres con su entorno por lo que, difícilmente, salvo en casos extremos, son consideradas conductas sancionables (Jorge, 2004: 88).

Si a esto le sumamos que aún a día de hoy las mujeres poseen un salario medio muy por debajo que el de los hombres³⁷, el entorno laboral puede llegar a ser percibido en ocasiones como algo ajeno a la condición femenina.

La tercera razón es que las mujeres siguen soportando un injusto estatus de subordinación que, tal y como afirma la profesora Ana Jorge Alonso, es achacado a la propia naturaleza de las mujeres “menos dotadas para competir y más preocupadas por la vida privada y familiar” (2004: 88). Una asociación de estereotipos que se ha traducido en acciones paternalistas o la falta de confianza de jefes y compañeros. Ejemplo de ello es el caso de María Dolores Masana, directora de la sección de Internacional del periódico *La Vanguardia*. Masana, que es madre de cinco hijos, reconoce que en sus coberturas siempre le espetaban: “–Pero ¿tú que haces aquí con cinco hijos?, a lo que solía contestar: –Y tú, ¿qué haces aquí con los tuyos?” (Masana, en Del Paso, 2018: 37).

Maysun Abu-Khdeir también ha sido juzgada mientras hacía su trabajo curiosamente, por lo contrario, ser una mujer soltera y sin familia a su cargo. Le han

³⁶ La ley citada se puede consultar en el siguiente enlace: <https://bit.ly/2OXk3Tt>.

³⁷ En base al estudio realizado por los Técnicos del Ministerio de Hacienda (Gestha), las mujeres tendrían que cobrar un 28,6% más para igualar el sueldo de los hombres. Recuperado de: <https://bit.ly/31ONi6K>.

llegado a preguntar: “Y con tu profesión, ¿no quieres tener hijos? Y si los tienes, ¿vas a dejar de ir a la guerra?”. Sin embargo, Abu-Khdeir nunca ha escuchado que alguien le plantee estas preguntas a un compañero de profesión: “Poner en duda que él tenga que dejar de hacer su trabajo para quedarse cuidando a los niños, eso es algo que no se pregunta. Es algo que sólo nos preguntan a nosotras”³⁸.

En definitiva, el estatus privilegiado del que disfrutaban los hombres, se traduce en una mayor posibilidad de éxito profesional puesto que no tiene que plantearse la conciliación para poder triunfar. Un planteamiento que minusvalora la actividad reproductiva llevada a cabo por mujeres que también realizan una actividad productiva. Una hostilidad proveniente, en palabras de Amelia Arana, de la “civilización masculina” (1965: 2), la cual sigue perpetuando un estereotipo de mujer que no hace más que alejar el sexo femenino de la profesión de fotoperiodista. Una vez más, el peso de la mentalidad tradicional entra en juego y queda patente que, de una forma u otra, madres, mujeres infecundas, solteras, casadas... todas son juzgadas por su condición femenina.

2.3.5. Violencia en línea: el acoso a través de las redes

La discriminación sufrida por las mujeres es la más antigua y persistente en el tiempo, la más extendida en el espacio, la que más formas ha revestido (desde la simple y brutal violencia, hasta los más sutiles comportamientos falsamente protectores) y la más primaria, porque siempre se añade a todas las demás (Rey, 2019: 17).

En nuestros días la violencia en línea contra las mujeres se ha convertido en un fenómeno a nivel global cuyas consecuencias son cada vez más dramáticas, sobre todo cuando los mensajes de odio consiguen intimidar y acallar el trabajo que ejercen las profesionales de la comunicación. Si bien es cierto que las tecnologías han traído numerosas ventajas a nuestra vida cotidiana, la misma tecnología ha llevado a vivir con miedo a numerosas mujeres que, sin una legislación que las proteja, han optado por el silencio, “lo que afecta la cobertura y el seguimiento de asuntos vitales para la sociedad” (Cano, 2016: 249).

Para la fotoperiodista española Judith Prat, en el mundo digital “las mujeres

³⁸ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Maysun Abu-Khdeir el 11 de abril de 2019 en Madrid.

sufrimos un acoso que los hombres no sufren”³⁹ y es que, según una investigación realizada en Reino Unido por el *Think Thank Demos*, las profesionales de la información reciben en promedio tres veces más comentarios despectivos que sus colegas masculinos (Bethel, 2016: 21).

Entendida como “todo acto de violencia de género contra la mujer cometido, asistido o agravado en parte o totalmente por el uso de las tecnologías de las comunicaciones TIC”⁴⁰, la violencia en línea tiene lugar en un espacio que posibilita el anonimato y, a pesar de la gravedad de hechos tales como las amenazas de violencia física o sexual, la divulgación de datos personales o las campañas de desinformación coordinadas que recurren a la misoginia y a otras formas de discurso de odio contra las mujeres, “los agresores pueden actuar con total impunidad, a sabiendas de que no serán objeto de sanción alguna” (Vega, 2019: 23).

Al mismo tiempo y dada la importancia que en los conflictos contemporáneos tiene la victoria mediática sobre la militar, acallar el periodismo crítico y silenciar a las mujeres que lo ejercen se ha convertido en el objetivo principal de multitud de campañas en las que, “los acosos físicos y verbales en redes son algo bastante habitual”⁴¹.

En el caso concreto de España, ninguna organización u organismo estatal se ha encargado hasta el momento de analizar el sector periodístico y averiguar cómo afecta la violencia en línea a las mujeres que ejercen la profesión, por lo que no podemos dar cifras sobre cómo está el sector. Tan sólo el Instituto de Prensa Internacional, alarmado por el creciente auge de la violencia en línea que denunciaban las periodistas españolas, realizó en 2018 un corto documental titulado *Spain on the Line* [España, en la línea]⁴², en el que varias profesionales de los medios relatan el hostigamiento que sufren a través de internet por su condición femenina.

Resulta sorprendente cómo, a pesar de la magnitud del problema, apenas existan investigaciones que engloben la evolución de la violencia en línea contra las mujeres. Sin embargo, sí que podemos encontrar varias encuestas que, desde organismos oficiales, se

³⁹ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Judith Prat el 10 de abril de 2019 en Zaragoza.

⁴⁰ Definición extraída del informe de las Relatoras Especiales de las Naciones Unidas sobre la violencia contra la mujer, sus causas y consecuencias del 18 de junio de 2018 acerca de la violencia en línea contra las mujeres y niñas (A/HRC/38/47).

⁴¹ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Natalia Sancha el 3 de mayo de 2021 mediante videoconferencia a través de la aplicación Zoom.

⁴² Disponible en: <https://bit.ly/3uSooKc>.

han hecho a nivel global a lo largo de este último decenio y que, citadas de manera cronológica, nos permitirán con mayor rigurosidad valorar la situación en base a los datos ofrecidos:

En 2014, la Fundación Internacional de Mujeres en los Medios de Comunicación (IWWMF por sus siglas en inglés), y el Instituto Internacional para la Seguridad de la Prensa (INSI), realizaron una encuesta a casi un millar de mujeres periodistas⁴³ de las cuales el 23% reconoció haber sufrido amenazas a través de la red por su sexo y profesión. Si bien ya se estaba tomando en consideración el problema de la violencia en línea, nada hacía presagiar lo que supondría años después.

En 2017, en otro estudio realizado a cuatrocientos profesionales por la Federación Internacional de Periodistas (FIP)⁴⁴, los datos se dispararon. En apenas tres años, el 64% de las encuestadas reconocían haber sufrido violencia en línea a través de insultos, comentarios sexistas, menosprecio laboral, amenazas de muerte y violación o incluso suplantación de identidad. Sin embargo, tan sólo un 40% de las mujeres que sufrieron algún tipo de agresión se atrevió a denunciarlo a la dirección de su medio de comunicación. Frente a tales porcentajes, desde la propia FIP se vieron con la obligación de actuar y dada la inacción y el desconocimiento que hasta entonces había por parte de las empresas mediáticas para solventar cualquier tipo de violencia hacia las periodistas, crearon una guía dirigida a sindicatos y medios de comunicación con el fin de ayudarles a combatir el acoso online que sufrían sus trabajadoras⁴⁵.

En 2018⁴⁶, los datos no cambiaron demasiado y a través de IWWMF se desveló que el 63% de casi 600 mujeres que participaron en la encuesta habían sido acosadas o habían sufrido algún tipo de abuso a través de internet en al menos una ocasión traducido en: amenazas de violencia física, agresión sexual, insultos, extorsión, ataques contra su reputación profesional o manipulación de imágenes.

Lejos de solucionarse, el problema no dejó de aumentar y dos años después, la UNESCO y el Centro Internacional para Periodistas (ICFJ por sus siglas en inglés), presentaron el informe hasta ahora más completo publicado: *Violencia en línea contra las mujeres periodistas: Instantánea mundial de la incidencia y las repercusiones*. Los

⁴³ Disponible en: <https://bit.ly/3rVYGBa>.

⁴⁴ Disponible en: <https://bit.ly/3g069tw>.

⁴⁵ Disponible en: <https://bit.ly/3qK7w5R>.

⁴⁶ Disponible en: <https://bit.ly/3o1HzwO>.

datos ofrecidos hicieron saltar las alarmas. De un total de casi 901 mujeres periodistas que fueron entrevistadas de 125 países, el 73% reconoció haber sido víctima de violencia a través de internet. Facebook, Twitter, WhatsApp, Youtube e Instagram fueron las principales aplicaciones citadas por las encuestadas. De entre todas, la que fue identificada como menos segura y con mayor cantidad de quejas sobre la violencia recibida fue Facebook. A pesar del aumento de agresiones, del mismo informe extraemos que en comparación con 2017, las denuncias cayeron en más de un 15% de tal forma que apenas un 25% de las profesionales encuestadas admitió haber denunciado estas agresiones a sus empleadores. Las razones, también documentadas y expuestas, se fundamentaron en la desprotección, pues quienes se atrevieron a alzar la voz recibieron respuestas inútiles, consejos insensibles o directamente se vieron cuestionadas sobre el motivo de la agresión. Si a esto le sumamos el clima de impunidad en el que se mueven los agresores, muchas de estas mujeres terminan optando por la autocensura, lo que crea un efecto disuasorio en otras compañeras que medios de comunicación y Gobiernos no deberían permitir.

De acuerdo con este informe de la UNESCO y el ICFJ, los efectos en la salud mental pueden ser devastadores. Tanto es así, que un gran número de las entrevistadas reconoció haber buscado ayuda médica o psicológica para poder hacer frente al acoso. Otras decidieron tomar medidas para proteger su seguridad física pagando un alto precio a nivel profesional. En el peor de los casos, el hostigamiento llega a ser tan violento que algunas profesionales optan por el exilio. Ejemplo de ello han sido las periodistas afganas que, tal y como afirma Farida Nekzad, directora del Centre for the Protection of Afghan Women Journalists (CPAWJ): “Frente a la amenaza islamista, cada vez mayor, en estos últimos dos años una centena de mujeres periodistas ha abandonado su profesión” (en Dangles, 2017: 25).

En definitiva, hemos descrito un escenario hostil y especialmente complicado para las mujeres que ejercen un oficio relacionado con la comunicación y que de forma drástica y descontrolada no ha hecho más que ir en aumento en todo el mundo. Los métodos de agresión, cada vez más sofisticados gracias a tecnologías como la inteligencia artificial, obliga a que las respuestas ante la violencia en línea evolucionen a la par. Conscientes de que para solucionar el problema hay que analizar las causas, Reporteros Sin Fronteras presentó en 2018 un informe que bajo el título: *Acoso en línea a periodistas: cuando los*

trolls arremeten contra la prensa, del que se extrae que los responsables de tales abusos son muy variados y pueden ser, simples individuos o grupos que se esconden tras la pantalla, multitudes misóginas o incluso mercenarios de la información a sueldo de regímenes autoritarios.

Curiosamente y con relación a estas campañas de desinformación digital organizadas, fueron numerosas las mujeres que reconocieron haber sido objeto de una de ellas, principalmente cuando se dedicaban al periodismo de investigación o si trataban algún tema de género. Porque el contenido que ellas difunden sí importa. Desde RSF, creen que para enfrentar con efectividad la violencia en línea, es importante que estados, organizaciones internacionales, plataformas digitales, medios de comunicación y anunciantes, trabajen de manera conjunta. Así mismo, deberían estudiarse más a fondo los motivos que impulsan la exención de la que gozan los perpetradores, pues la impunidad favorece el acoso y el hostigamiento, desespera a las víctimas y daña los cimientos del periodismo.

4. CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE FUTURO

4.1. CONCLUSIONES

Después del desarrollo de los capítulos 1 a 3 del presente estudio, es preciso realizar un balance de los puntos más significativos, anotando las conclusiones que hemos obtenido después de este trabajo, y valorando si se han logrado los objetivos y las hipótesis propuestas al inicio de esta investigación.

Con toda la documentación expuesta, efectivamente, confirmamos la hipótesis de la que partíamos al inicio. Recordemos que tomábamos como primera referencia, la exclusión a la que las mujeres han sido sometidas en torno a la ocupación de fotoperiodista. Y reafirmamos que los patrones que se asocian a su figura, cargados de estereotipos y clichés vinculados al sexo masculino, conforman una ideología sexista que aparta a las mujeres de la profesión y las relega a otro tipo de ocupaciones que propician la invisibilidad de su trabajo y su talento.

Señalamos que, la idea predominante de que hacer y ver la guerra es cosa de *hombres*, ha alejado a las mujeres de poder ser testigos de la misma, por lo que no es de extrañar que la de fotoperiodista sea una profesión con un número mayor de varones entre sus filas, algo que confirman todas las protagonistas de esta investigación al reconocer que la mayoría de sus compañeros de profesión son de sexo masculino. De una forma u otra, concluimos que existe una relación entre la exclusión que padecen estas profesionales y el discurso unitario y androcéntrico que enaltece al fotógrafo varón como observador principal en un conflicto armado.

A raíz de esta afirmación, y de ahondar en un discurso que ha ignorado a las mujeres de la historiografía, antes de dar comienzo a este estudio nos hemos hecho numerosas preguntas: ¿por qué hay menos mujeres que ejercen el fotoperiodismo?, ¿cuáles son las causas de que su trabajo sea menos reconocido?, ¿las fotoperiodistas se ven obligadas a elegir entre trabajo y maternidad?, ¿existen barreras para las mujeres por su sexo?, ¿han sufrido algún tipo de discriminación?, ¿tienen más peligros en sus coberturas por ser mujer?, ¿han visto frenada su trayectoria laboral por su condición femenina?, ¿tenían algún referente femenino cuando comenzaron a trabajar?

Hemos intentado dar respuesta a la gran mayoría de estas cuestiones y para ello, nos hemos apoyado en el método cualitativo más utilizado en Ciencias Sociales y

Humanidades, como es la entrevista, una técnica de gran utilidad que nos ha permitido obtener respuestas verbales a los interrogantes planteados de una manera eficaz y verídica.

No obstante, el marco temporal de este estudio es demasiado amplio, y desafortunadamente ha sido imposible cumplir con el objetivo que plantea redescubrir la identidad de algunos perfiles de mujeres omitidos durante años. Recuperar este legado, requiere de mucho tiempo y dedicación, pues generalmente se parte de una documentación incompleta o inexistente, debido a que, en numerosas ocasiones, las mujeres trabajaban a la sombra de su padre o su marido, siendo ellos quienes firmaban la obra y quedando ellas en el más completo anonimato. Casos como el de Joana Biarnés, cuyo archivo fue descubierto por casualidad cuando era casi una octogenaria, la reciente revelación por parte de Francisco José García Ramos que otorga el título de primera fotoperiodista en España a María del Pilar Frías de la Osa o la investigación que se originó en torno a la firma de *S. Muchart*, revelan la dificultad para rescatar a estas profesionales del olvido. Consecuentemente, dejamos un frente abierto para futuras contribuciones, susceptibles de cambiar la historia del fotoperiodismo en España.

Como contrapartida, sí hemos podido cumplir el resto de objetivos e hipótesis descritas, pues la información recabada a partir de los diálogos de cada entrevista, nos ha dado la capacidad para profundizar en el trabajo de las fotógrafas protagonistas, reivindicar sus aportaciones, exponer las motivaciones que les llevaron a escoger la profesión, definir si su ocupación la ejercen como *freelance* o si trabajan para algún medio, examinar el tratamiento que le dan a la información, reflexionar sobre la crisis de credibilidad que hoy en día vive el fotoperiodismo, determinar si corren un mayor riesgo que los hombres en sus coberturas, averiguar si han percibido un trato diferente por razón de sexo o si personalmente han sido testigo o han sufrido en sí mismas alguna situación de acoso o violencia explícita.

La investigación se ha planteado de tal manera que, dentro del marco teórico se ha buscado hacer un breve repaso permitiendo contextualizar la historia del fotoperiodismo en España. Conocer cómo surge, su desarrollo y también su relación con las mujeres, nos parecía imprescindible para comprender el terreno sobre el que íbamos a investigar, de tal forma que nos permitiera encuadrar el relato desde una perspectiva de género, y poder dar respuesta a varios de los objetivos específicos propuestos inicialmente. A posteriori,

en el apartado empírico, se ha optado por dividir a las protagonistas en dos grupos, ofreciéndonos la posibilidad de analizar de manera más exhaustiva el trabajo desarrollado por las fotógrafas participantes.

Dicho esto, las fotoperiodistas que protagonizan esta tesis son, en el caso del País Vasco, todas las que están. Maite Bartolomé, Isabel Knörr, Marisol Ramírez y Josune Martínez de Albéniz. Ellas cuatro son las únicas fotógrafas que trabajaron para medios locales cubriendo el conflicto armado con ETA en *Euskadi*. Bartolomé y Knörr serán la generación del cambio. Mujeres que se convencieron a sí mismas de sus capacidades y que con gran profesionalidad, vivirán aún con vacilaciones, su incursión en el fotoperiodismo vasco. En cierto modo ellas adoptaron una actitud contraria a la sociedad y al pensamiento de la época que les tocó vivir, cuando constantemente eran juzgadas y su trabajo se ponía en tela de juicio principalmente por su condición femenina.

Marisol Ramírez y Josune Martínez de Albéniz tomaron el relevo, creando una nueva estela en torno a la profesión en el País Vasco. Ambas comparten la manera de introducirse en el fotoperiodismo, un medio que en un principio no veían como una opción profesional pero que, tras cursar sus estudios universitarios de periodismo, accedieron a la profesión de manera fortuita. Y se quedaron.

La singularidad que define a estas profesionales ha sido el contexto en el que han tenido que trabajar, pues además de fotografiar el conflicto, han convivido de primera mano con él. Las cuatro reconocen que fueron años tremendamente duros, y cuando echan la vista atrás y valoran su trayectoria profesional con cierta perspectiva, se sorprenden de haber podido trabajar en esas condiciones.

Separar a las fotógrafas en dos partes diferenciadas, nos han permitido valorar distintas vivencias en torno a la cobertura de un conflicto armado. Principalmente a la hora de discernir entre el trabajo de quienes conviven con él y las que deciden ir voluntariamente. Así mismo, también hemos podido valorar las diferencias que existen entre el trabajo en la prensa local del de los medios y agencias internacionales.

De las fotoperiodistas que protagonizan el apartado de coberturas internacionales, no son todas las que existen, pero sí las que contaban con una amplia trayectoria en conflictos armados y un mayor reconocimiento a nivel nacional e internacional en el momento en que comenzó a realizarse este trabajo de investigación. Ellas son: Sandra Balsells, Judith Prat, Maysun Abu-Khdeir y Natalia Sancha.

En el caso de Balsells, de una generación anterior, se puede decir que durante años fue la única fotoperiodista española en cubrir un conflicto armado en el extranjero. No obstante, y a pesar de la diferencia de edad, las cuatro siguen un patrón común en cuanto a esa necesidad que sienten por informar y contar lo que sucede viviéndolo en primera persona. Son mujeres inquietas, con mucha personalidad y con un compromiso hacia la profesión impecable. El caso de Natalia Sancha es diferente a las demás, pues en su empeño de estar cerca de la noticia, optó por asentarse en Beirut, una decisión que la ha llevado al igual que a las fotógrafas vascas, a convivir muy de cerca con el conflicto.

En esta parte de la investigación nos hemos centrado en analizar la presencia de las mujeres en las contiendas, los estereotipos en torno a la figura del fotoperiodista, la difícil decisión de la maternidad, la conciliación, así como el impacto psicológico de la guerra o los riesgos a los que tienen que hacer frente en cada cobertura.

En cada epígrafe se ha pretendido cruzar información, analizar e interpretar la manera en la que cada una ha desarrollado su trabajo, cuestionando los discursos y prácticas androcéntricas. De esta forma, aunque hayamos agrupado a las fotoperiodistas en dos grupos diferenciados, se ha hilado muy fino para conseguir mostrar como en conjunto, estas mujeres han sido capaces de tejer un entramado que reconfigura el fotoperiodismo en España. Son, sin ningún tipo de dudas, una generación de referencia para futuras fotoperiodistas. Porque, tal y como afirmaba la investigadora Carmen Navarrete, “es importante y necesario encontrar una historiografía cercana a nosotras, que pueda servir de genealogía” (Navarrete en Debate II, 2008: 246).

Es común en ellas que, el trabajo desempeñado en sus coberturas, haya sido menos reconocido, valorado y difundido que el de sus compañeros de profesión. Con respecto a esta conclusión nos planteamos dos cuestiones. Por una parte, resulta curioso que a pesar de que hemos contado con mujeres cuyas fotografías han sido publicadas en grandes medios a nivel internacional –incluso alguna ha sido portada en *The New York Times* como es el caso de Abu-Khdeir–, que han realizado coberturas únicas –como fue el viaje a Yemen por parte de Natalia Sancha y Judith Prat, siendo las únicas fotoperiodistas españolas que han entrado en el país desde que está en guerra– y que, además, han recibido importantes condecoraciones por la calidad de sus imágenes –como el premio Cirilo Rodríguez a Natalia Sancha–, realmente son profesionales bastante desconocidas para el gran público. ¿A qué se debe esta invisibilidad? La respuesta es que estas mujeres

por lo general quedan fuera de los circuitos que llevan a cabo un reconocimiento público, como son las exposiciones, las retrospectivas, los espacios de charla, *workshops* o ciertos galardones. Para Natalia Sancha, el compañerismo masculino es tal, que generalmente los premios son hechos por y para los hombres, lo que implica que el reconocimiento y el valor del trabajo de ellos sea normalmente superior.

En gran medida, la mayoría de las entrevistadas reconocen haber crecido huérfanas de referentes femeninos, produciéndoles constantemente la sensación de estar siempre empezando desde cero, pues sienten ese vacío de no tener a alguien que previamente haya recorrido su camino. Una guía, un foco. Verse privadas de contar con un legado femenino que les sirviera de referente, valida esa idea de que la mayoría de las profesionales resultan imperceptibles para la sociedad.

A lo largo de esas páginas, hemos comprobado cómo hablar de fotoperiodistas ha sido recitar un amplio listado de figuras masculinas y tan sólo unas pocas mujeres. Tan pocas que, de todas las fotógrafas entrevistadas, sólo Natalia Sancha, Judith Prat y Josune Martínez de Albéniz, afirman haber tenido referentes femeninos antes de iniciarse en este mundo. En el caso de esta última, sería Isabel Knörr, otra de nuestras protagonistas. El resto se han visto más identificadas con la visión de Sandra Balsells, quien reconoce que cuando comenzó su carrera como fotoperiodista, sus referentes eran Robert Capa, Agustí Centelles, Don McCullin y Larry Burrows. ¿Mujeres? Ninguna. Para Judith Prat, que nunca se sintió identificada con esa concepción tan masculina que existe en torno a la profesión de fotoperiodista, esa falta de personajes femeninos le produjo recelar de sí misma, llegando a poner en duda de si podría desempeñar este trabajo al mismo nivel que sus compañeros de profesión siendo ella una mujer. Isabel Knörr y Maite Bartolomé tardarían años en saber la una de la otra, y eso que entre Bilbao y Vitoria tan sólo hay 71 kilómetros de distancia. No obstante, todas reconocen que entonces no fueron conscientes de ese vacío y que es ahora, cuando miran atrás con cierta perspectiva, cuando se dan cuenta de la ausencia de referentes femeninos.

Es común en ellas, pues hablamos de seis de las ocho fotógrafas de esta investigación, renunciar a la maternidad. Isabel Knörr y Josune Martínez de Albéniz, las únicas con hijos a su cargo, reconocen que, para compaginar trabajo y familia, tuvieron que renunciar a algunas oportunidades. El caso de Knörr es aún más especial, pues en su caso hablamos de un hogar monoparental, por lo que la propia fotógrafa asegura que

desde muy pequeños sus hijos tuvieron que aprender a ser independientes y a valerse por sí mismos mientras ella trabajaba. Por su parte, Martínez de Albéniz reconoce que, frente a su pareja que también fotoperiodista, cuando ha habido que conciliar familia y trabajo y les coincidía una cobertura, generalmente ha sido ella quien ha renunciado a hacer un trabajo en favor de que pudiera hacerlo él.

No podemos obviar que la construcción social de la figura del fotoperiodista a partir de estereotipos masculinos, propicia que el modelo de organización laboral que gira en torno a la profesión encubra numerosas desigualdades. Éstas van desde los problemas para la conciliación, hasta sutiles dificultades para promocionar a puestos de categoría superior.

De las otras seis, unas reconocen que siempre tuvieron claro que no querían ser madres, como es el caso de Balsells, Prat o Abu-Khdeir. Otras, como es el caso de Sancha, sienten que se han visto obligadas a elegir. En cualquier caso, todas comparten la opinión que, al contrario que sus compañeros de profesión que sí suelen tener familia, para ellas habría sido imposible conciliar vida laboral con vida familiar.

Los hombres forman parte de un estatus privilegiado que les permite más posibilidades de éxito a nivel profesional, puesto que no se tienen que plantear la cuestión de la conciliación para su desarrollo como fotoperiodistas. Inevitablemente, mientras que muchas mujeres se ven desplazadas a otro tipo de profesiones consideradas más *femeninas* dentro de las redacciones, las que deciden apostar por el fotoperiodismo, trabajan bajo una presión constante, pues necesitan demostrar continuamente que están a la altura de sus homólogos masculinos y más aún, cuando tienen hijos a su cargo.

Ser mujer y fotoperiodista, es un híbrido que en unos casos favorece y en otros puede llegar a ser un problema para alcanzar ciertos objetivos laborales. Entre las protagonistas, que han vivido situaciones de todo tipo, las opiniones resultan de lo más dispares.

Las fotógrafas vascas están divididas al cincuenta por ciento. Por un lado, Maite Bartolomé e Isabel Knörr reconocen con rotundidad que para ellas ser mujer ha sido un problema para crecer en su trayectoria como fotógrafas. Teniendo en cuenta que cuando ellas iniciaron sus carreras como fotoperiodistas la mentalidad imperante seguía ubicando a la mujer en casa, con sus quehaceres domésticos, sufrieron numerosas trabas para desenvolverse ante los diferentes escenarios que les tocaba fotografiar. Como

contrapartida, Marisol Ramírez y Josune Martínez de Albéniz creen que ser mujer les ha favorecido, una opinión que comparten con las fotógrafas de conflictos internacionales, quienes ven positiva su condición femenina pues resultan menos amenazadoras y consiguen pasar más inadvertidas, algo clave en el trabajo que desempeñan. Especial mención merece el trabajo que ejercen en países árabes, donde todas reconocen que ser mujer es una ventaja, pues tal y como afirman Natalia Sancha, Judith Prat o Maysun Abu-Khdeir, tienen la posibilidad de acceder al frente con los hombres, así como como a la población femenina, algo que sus compañeros varones tienen completamente vetado. Motivos como este parecen favorecer la trayectoria de las fotoperiodistas pues desde la redacción, cada vez se es más consciente de que a nivel informativo es mejor tener a una mujer informado sobre el terreno antes que a un hombre.

No obstante, ellas mismas reconocen que en numerosas ocasiones se han aprovechado de esa actitud paternalista y galante que tienen otros compañeros o las propias milicias hacia ellas. Conscientes o no, los piropos, halagos y demás formulas de cortesía, las sitúan en un espacio de subordinación con respecto al hombre. Una actitud que en apariencia es inocente, pero que resta seriedad y talento a su labor profesional.

La industria mediática no está exenta de machismo, principalmente porque el mundo del fotoperiodismo es un circuito dominado por el sexo masculino. Todas las protagonistas reconocen que trabajan en un entorno en el que ellas son minoría, a veces incluso la única mujer. A la pregunta de ¿tienen que enfrentarse las fotoperiodistas a más obstáculos por su condición de mujeres?, la respuesta es sí. Se confirma que, a lo largo de su trayectoria laboral, todas las entrevistadas se ha visto obligadas a enfrentarse a alguna de las barreras que citamos a continuación. Cuestiones como la conciliación, el techo de cristal, la brecha salarial, el acoso sexual o el paternalismo laboral que, irremediablemente, van asociadas al sexo femenino y que de alguna manera afectan al desarrollo de su trabajo. Además, es importante recalcar que el fotoperiodismo es una profesión de la que es extremadamente difícil vivir en exclusividad cuando se trabaja como *freelance*. Teniendo en cuenta que solo Maite Bartolomé y Natalia Sancha han conseguido formar parte de la plantilla de un periódico, el resto se han encontrado en un estado de gran vulnerabilidad. Obligadas a combatir la precarización del sector, la mayoría de las profesionales se han visto en la necesidad de compaginar esta profesión con otros trabajos en su búsqueda de la estabilidad. Algunos, como en el caso de Maysun

Abu-Khdeir y Judith Prat, que combinan su trabajo como fotógrafas con ponencias, cursos en escuelas de fotografía o *master class* en universidades, o Sandra Balsells, que también es profesora de fotografía en la Universidad Ramón Llull, tienen relación con la profesión. En otros casos, como le pasa a Josune Martínez de Albéniz, que además de fotógrafa, trabaja como educadora social, no tiene nada que ver.

A pesar de la apariencia progresista e inclusiva del fotoperiodismo, casi todas las fotógrafas entrevistadas confirman haber sido testigos de algún tipo de abuso o discriminación hacia otras compañeras o, como afirma Natalia Sancha, hacia las mujeres locales. Maysun Abu-Khdeir sufrió un intento de violación por parte de otro compañero durante unas jornadas del festival internacional de fotoperiodismo, *Visa pour l'image*. Tras el abuso, el miedo a contarlo y dilapidar su carrera, le disuadió de hacerlo. Otra de nuestras protagonistas¹⁴⁰, que también sufrió un intento de abuso sexual, tampoco se atrevió a denunciarlo. Las consecuencias de no encausar cualquier tipo de agresión, genera un clima de impunidad que favorece el acoso y la violencia por parte de los agresores, quienes van aumentando su escala de violencia al comprobar que no son reprendidos por sus actos ni tampoco condenados. No obstante, muchas veces el motivo que ha llevado a estas profesionales a no contarlo, es para que no las consideren personas débiles o vulnerables y que se ponga en duda su capacidad para enfrentarse a un ambiente hostil. El resto de fotógrafas, no duda en describir situaciones de acoso hacia otras compañeras o como señala Judith Prat, a través de las redes sociales. Este tipo de violencia en línea se ha convertido en un fenómeno a nivel global cuyos mensajes de odio van dirigidos especialmente hacia el público femenino. Numerosas fotoperiodistas sufren un tipo de violencia a través de las redes que, sus compañeros hombres, no perciben en sus perfiles públicos.

Por último, se puede concluir que, al igual que en otros campos, en el fotoperiodismo la igualdad de sexos continúa siendo una utopía. Una situación que puede empezar a revertirse si se tienen referentes, y para ello resulta imprescindible exponer, valorar y visibilizar el trabajo que muchas mujeres han desarrollado con gran talento en este campo de la fotografía, tal y como hemos hecho aquí.

A pesar de que en la actualidad es inaudito contemplar el fotoperiodismo sin tener en cuenta a las mujeres que forman parte de la profesión, el cariz androcéntrico no ha

¹⁴⁰ Por petición personal se mantiene su nombre en el anonimato.

desaparecido completamente. En la introducción de la investigación nos planteábamos dar respuesta a porqué queríamos centrar la investigación en las mujeres, y es que hemos sido testigos de cómo desde sus inicios, la historia de la fotografía ha estado marcada por un discurso de género, una jerarquía de lo masculino sobre lo femenino, una historia escrita desde el androcentrismo que lejos de ser revisada y reescrita, ha sido transmitida hasta nuestros días.

Esta investigación nos ha servido para visibilizar y dar luz al trabajo de un grupo de fotoperiodistas que de forma conjunta dejan un legado para futuras generaciones. Al cumplirse todas las hipótesis planteadas, podemos ofrecer un discurso más plural y menos sexista, que permita redescubrir y poner en valor las aportaciones que estas fotoperiodistas proveen con su trabajo. Un relato que cubre, mínimamente, esa laguna existente en la historia del fotoperiodismo en nuestro país. Las protagonistas de esta investigación han demostrado que ser mujer no impide trabajar en territorios hostiles y violentos, sino que, en ocasiones, puede jugar a su favor.

Desde el punto de vista de sus creaciones fotográficas, observamos un trabajo de gran calidad. Imágenes que revuelven el estómago y el corazón por igual, y que además, desprenden una propuesta tan inusual como indispensable que reformula la manera de narrar. No hablamos de una mirada femenina y otra masculina como tal, pero sí de la contribución por parte de estas profesionales al poner el foco en otras mujeres, transformando la narrativa sostenida durante décadas en este tipo de coberturas. Marisol Ramírez, Judith Prat o Natalia Sancha, han decidido que ya está bien de que la historia la sigan contando los hombres, un discurso que en ocasiones se ha construido en base a los prejuicios, a espaldas del otro cincuenta por ciento de la población que son las mujeres. Ellas han mirado hacia sus congéneres, porque la guerra, el conflicto o cualquier suceso digno de fotografiar tiene varias versiones y todas, merecen ser contadas por sus protagonistas.

Lo de estas fotografías no va de valentía, de un yo heroico o de un sinfín de *batallitas*. Lo suyo ha sido fotografiar para que la sociedad se haga más preguntas, para remover alguna que otra conciencia, para buscar responsabilidades donde las haya, incluso en sí mismas. Estas profesionales siguen sorteando escollos, cada vez más sutiles y enmascarados. Las dificultades para ser aceptadas en este ambiente cargado de masculinidad, ha forzado a que busquen la excelencia, a ser las mejores, pues todas

reconocen que llegaron para quedarse. Las aportaciones que cada una de las profesionales han hecho con sus palabras en esta tesis doctoral han sido de un valor inestimable, pues su labor como cronistas ha permitido conformar un testimonio único sobre la experiencia de las mujeres fotoperiodistas en un conflicto armado, proporcionando un material inédito para ser estudiado, compartido y cargado de referentes para futuras generaciones.

4.2. LÍNEAS DE FUTURO

Dado que el tema expuesto a lo largo de toda la investigación carece de precedentes, son varias las líneas de investigación que nos parecen de interés.

- Ampliar los estudios que documenten la labor de otras mujeres fotoperiodistas nacidas en España que cubren otro tipo de situaciones hostiles, como los dramas migratorios o las consecuencias del cambio climático.
- Investigar la presencia femenina en la prensa local o provincial a nivel nacional y las diferencias que existen entre sí a nivel laboral.
- Contribuir a la bibliografía existente con biografías en profundidad de la primera gran generación de fotoperiodistas españolas que surge a partir de la Transición entre las que destacaron: Isabel Steva ‘Colita’, Pilar Aymerich, Marisa Flórez, Queca Campillo o Mariví Ibarrola.
- Continuar describiendo el trabajo de una nueva generación de fotoperiodistas y fotografías documentales como son: Susana Vera, Lorena Ros, Anna Surinyach, Lurdes Basolí, Ana Palacios, Nuria López Torres, Isabel Permuy o Cristina de Middel.
- Contribuir a crear un nuevo relato historiográfico de la fotografía española recuperando datos biográficos y otras referencias femeninas que han sido excluidas con el paso de los años.

OBRAS CITADAS

- Abril, N. (1994). *Participación de las mujeres en los medios de comunicación de Euskadi y en la publicidad*. Vitoria: Emakunde - Instituto vasco de la Mujer.
- Agustín-Lacruz, C.; Blanco-Domingo, L. (2020). La memoria en encuadres. Fotografías extranjeras en Aragón durante la Guerra Civil Española (1936-1939). *Documentación de Ciencias de la Información*, 44, 61-72.
- Aguado, E.; Ballesteros, E. (2018). *Segregación ocupacional. Participación y reconocimiento de mujeres empleadas en trabajos de dominación masculina*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Ang, T. (2014). *Fotografía. La historia visual definitiva*. Londres: Dorling Kindersley Ltd.
- Aiello, G. y Woodhouse, A. (2016). When corporations come to define the visual politics of gender: The case of Getty Images. *Journal of Language and Politics*, 15, 352-368.
- Aizpeolea, L. (2020). El proceso de Burgos favoreció al antifranquismo, pero también impulsó a ETA. *El País*. Recuperado de: <https://bit.ly/2NskUe3>
- Alarcón, C. (2011). Rosa María Calaf. Siempre en primera línea. *Más información*, 1, 14-17.
- Alario, M.T. (2008). *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea.
- Arana, A. (1965). Los condicionamientos sociales de la educación femenina. *Cuadernos para el diálogo*, Número extraordinario.
- Armentia, J. I. (1993). *Las nuevas tendencias en el diseño de la prensa*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Asociación de la prensa de Madrid (2017). *Informe anual de la profesión periodística 2017*. Madrid: APM.
- Avilés, R. *El fotoperiodismo en zonas de conflicto: La obra de James Nachtwey a través del "ensayo fotográfico" de la revista 'Time'(1993 – 2006)*. [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla]

- Baeza, J. (2001). Invocación y modelo: Las nuevas imágenes de la prensa. En *Anàlisi: Quaderns de Comunicació I Cultura*, 27, 159-171.
- Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Banda, T. (2017). *Las instituciones formativas del Trabajo Social en España*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ballesteros, C.; Requena, P. et al. (2012). *Queremos saber. Cómo y por qué la crisis del periodismo nos afecta a todos*. Madrid: Debate.
- Ballesteros, E.; Maira-Vidal, M. (2018). Gender barriers at work: A comparative study between Women train drivers and Women mechanics at garages. The Spanish case. *Cuaderno de Relaciones Laborales*, 2, 113-133.
- Barnhurst, K. (1994). *Seeing the newspaper*. New York: St. Martin's Press
- Bernárdez-Rodal, A. y Moreno, I. (2017). La maternidad contemporánea entre la catástrofe y el sacrificio. Un análisis de Lo imposible. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 171-186.
- Bethel, A. (2016). In solidarity with “The Pantyless Journalist”: How journalists in the Bahamas stood up to the Cyberbullies. *New Challenges to Freedom of Expression: Countering online abuse of female journalists*, 1, 21-26.
- Bilbao, J.; Cheval, J.J.; Desvois, J. M.; Garitaonandia, C.; López, S. y Miguel de Bustos, J. C. (1997). Empresas, periódicos y periodistas en las autonomías. *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, 2, 87- 106.
- Blair, E.; Londoño, L. M. y Nieto, Y. (2003). *Mujeres en tiempos de guerra. Informe de investigación*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Blázquez, S. (2007). Periodistas autónomos. La única salida del paro profesional. En Farias, P. (Dir.) *Informe Anual de la Profesión Periodística*, 1, 109-114.
- Braojos, T. (2016). Cambio: medios de masas, internet, crisis y falta de credibilidad. En Mateos, C y Herrero, J. (coords.); *Cuadernos artesanos de comunicación*, 103, 192-205.
- Bouveresse, C. (2020). *Women Photographers: Pioneers, Revolutionaries and Contemporaries*. London: Thames y Hudson.

- Bowman, S. y Willis, C. (2003). We Media. How audiences are shaping the future of news and information. *The media Center at the American Press Institute*, 1, 7-14.
- Cabanillas, A. (2013). *Las pioneras de la crítica de arte feminista en España (1875-1936)*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia].
- Caminos, J. M.; Armentia, J. I. y Marín, F. (2013). El asesinato de Miguel Ángel Blanco como ejemplo de key event en el tratamiento mediático de los atentados mortales de ETA. *Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 6, 139-160.
- Cantalapiedra, M. J.; Coca, C, y Bezunartea, M. J. (2000). La situación laboral y profesional de los periodistas. *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, 9, 335-355.
- Canga, J. (2001). Periodismo e internet: nuevo medio, vieja profesión. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 7, 33-48.
- Cano, M. (2016). *Violencia contra los periodistas. Configuración del fenómeno, metodologías y mecanismos de intervención de organizaciones internacionales de defensa de la libertad de expresión*. [Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra]
- Camarero, E. y Visa, M. (2013). Fotoperiodismo y reporterismo durante la I Guerra Mundial. *Historia y Comunicación social*, 18, 87-108.
- Campbell, D. (2013). *Visual storytelling in the Age of Post-Industrial Journalism*. Amsterdam: World Press Photo Academy.
- Carabias, J. (1980). *Azaña. Los que le llamábamos Don Manuel*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Carrasco, C. (1992). El trabajo de las mujeres: producción y reproducción (algunas notas para su reconceptualización). *Cuadernos de economía*, 20, 95-109.
- Chambers, D; Steiner, L. y Fleming, C. (2004). *Women and journalism*. Nueva York: Routledge.
- Costa, C.; Túnuez, M. (2009). La mujer en los gabinetes de la administración pública gallega. En Pérez, R.; Nuñez, S.; García, A. (coords.). *Identidad, género y comunicación corporativa*, 2, 77-78.

- Cuevas-Morales, S. (2010). La mujer tras la cámara: fotografía en femenino. *Revista Maginaria*. Recuperado de <http://goo.gl/Dsh8js>
- Dangles, V. (2017). *Los derechos de las mujeres: Investigaciones prohibidas*. París: RSF.
- Debate II: Jesús Martínez Oliva, Carmen Navarrete, Chelo Matesanz, Assumpta Bassas (2008). En Aliaga, J.V., ed., *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, 238-254. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- De Mateo, R. (2009). *De la miseria del periodismo a la Torre de Babel de la información*. En José Manuel de Pablos Coello (coord.). I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social.
- De Pablo, S. (2002). Los medios de comunicación. En De la Granja, J.L. ; De Pablo, S. (coords.). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Del Campo, E. y Spinelli, L. (2017). Fotoperiodismo contemporáneo, entre el documento y el arte. The Aftermath Project. *AdComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 13, 25-49.
- Del Paso, A. (2018). *Reporteras españolas, testigos de guerra*. Barcelona: Penguin Random House.
- Díaz, J. (2012). Historia del periodismo vasco. *Eusko Ikaskuntza: Mediatika*, 13, 1-216.
- Díaz, M. (2019). Segregación ocupacional. Participación y reconocimiento de mujeres empleadas en trabajos de dominación masculina. En Aguado, B. y Empar, E. (coords.). *Sociología del Trabajo*, 94, 147-153.
- Doménech, H. (2005). Pequeña historia sobre una fotografía: El miliciano muerto, por Robert Capa. En López, R.; Marzal, J. y Gómez, F.J. (eds.). *El análisis de la imagen fotográfica*, 199-211.
- Doménech, H. (2005). *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*. [Tesis doctoral, Universidad Jaime I]
- Doménech, H. y Martín, M. (2017). Nuevas derivas del fotoperiodismo. *AdComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 13, 21-24.

- Domínguez, F. (2000). La violencia nacionalista de ETA. En Santos Juliá (Coord.), *Violencia política en la España del siglo XX*. Madrid: Taurus
- Domínguez, F. (2012). Luces y sombras del ‘cese definitivo’ del terrorismo de ETA. *Cuadernos del Pensamiento Político FAES*, 34, 123-138.
- Eco, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- Fernández, H. (2010). *Héroes sin arma. Fotógrafos españoles en la guerra civil. El frente de Madrid*. Madrid: La Fábrica.
- Farias, P.; Gómez, M.; Paniagua, F.J. (2010). *El periodista multimedia: demandas de las empresas de comunicación en la era digital*. Congreso internacional Latina de Comunicación Social: Universidad de la Laguna.
- Fernández, C. (2011). Fotografía y expresión femenina o el valor subversivo de la imagen: el caso de los “fotografismos” de Claire Lejeune. *Thélème*, 26, 131-143.
- Fernández, J.I. (2015). *Cuando la luz cambió. Fotoperiodismo en Transición, 1975-1982*. Santander: Editorial milrazones.
- Fernández, J.A. y Tobío, C. (2005). Conciliar las responsabilidades familiares y laborales: políticas y prácticas sociales. *Fundación Alternativas*, 79.
- Fernández-Santos, E. (2015). *La belleza rota de Julia Margaret Cameron*. El País. Recuperado de <http://goo.gl/aqjF5h>
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Frau, M.J. (1997). *El trabajo de las mujeres. El caso valenciano*. [Tesis doctoral, Universidad de Alicante].
- Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Friedewald, B. (2014). *Women photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*. New York: Prestel.
- Folch, M.J. (2017). *La mujer como documento gráfico: Una aproximación al fotoperiodismo femenino*. [Tesis doctoral, Universidad de Valencia].
- Fontcuberta, J. (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García, M. C. (2005). Situación actual del fotoperiodismo. *Espacios Públicos*, 8, 262-276.

- García, J. (2011). Conflictos y cobertura mediática. Una aproximación desde la comunicación política. *Revista Cuadernos de estrategia*, 148, 97-128.
- García, M. (2015). Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red. *Revista Anual de Historia del Arte*, 1, 125-132.
- García, F.J. (2017). El archivo olvidado de Juana Biarnés. Una aproximación para un estudio social de la España franquista a través del reportaje fotográfico: Diario Pueblo (1963-1972). [Tesis doctoral, Facultad de Ciencias de la Información de la UCM].
- García-Mingo, E. (2020) A la sombra del mito. Representaciones audiovisuales de las reporteras de guerra españolas. *Historia y comunicación social*, 25, 201-211.
- Garmendia, J. M. (1995). *Historia de ETA*. Donostia: R&B Ediciones
- Garmendia, J. M. (2006). ETA: nacimiento, desarrollo y crisis (1959-1978). En A. Elorza (Coord.). *La historia de ETA*. Madrid: Temas de hoy. Historia
- Garrido, Carlota (2008). La dura realidad profesional de las mujeres periodistas. En Menéndez, I. (ed.). *Agencias de género: Comunicadoras en el mundo*, 121- 134.
- Giannetti, C. (1997). *El arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: Goethe-Institut.
- Gili, M. (1993). Hacia un fotoperiodismo contemporáneo. *Catálogo FOTOPRESS 93*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- Gili, M. (1998). Perspectivas en Antropología Visual. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2, 191-198.
- Gómez, J. L.; Gutiérrez, J. F. y Palau, D. (2015). La calidad periodística en España según la percepción de los periodistas. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 21, 13-30.
- Guasch, A. M. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid: Akal.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Anagrama: Barcelona.
- Guerrero, A. (2000). El origen del nacionalismo vasco. *Revista Laberinto*, 3. Recuperado de: <https://bit.ly/2P0tGAR>

- Gutiérrez, J.J; Ruiz, M. y Cantalapiedra, M.J. (2016). La precariedad en el periodismo: una historia de largo recorrido. En Marfil, J.P.; Römer, M. (eds). *Retos del periodismo para el ejercicio responsable y libre de la profesión*, 1, 59-74.
- Hernández Ríos, M. L. y Tolosa Sánchez, G. (2011). La imagen fotográfica como documento de lo perdurable: el discurso visual de las instantáneas de los Hermanos Mayo. *Discurso Visual*, 18.
- Hernando, A. (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Buenos Aires: Katz.
- Imbert, G. (1994). En los confines de la Violencia. *El Mundo*. Suplemento La Esfera: Madrid.
- Jaime, O. (2002). Adaptación evolutiva y eficacia del contraterrorismo en el actual contexto español. En E. González Calleja (Ed.). *Políticas del miedo. Un balance del terrorismo en Europa*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Jáuregui, G. (1981). *Ideología y estrategia de ETA. Análisis de su evolución entre 1959 y 1968*. Madrid: Siglo XXI de España
- Jáuregui, G. (2006). ETA: orígenes y evolución ideológica y política. En A. Elorza (Coord.). *La historia de ETA*. Madrid: Temas de hoy. Historia
- Jorge, A. (2004). *Mujeres en los medios, mujeres de los medios*. Barcelona: Icaria.
- Keene, M. (1995). *Práctica de la fotografía de prensa: Una guía para profesionales*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Kismaric, S. (1991). *American politicians*. Nueva York: The museum of modern art.
- Lacan, E. (1856). Photographie Historique. *Revista La Lumière*, 15.
- Lacayo, R. y Russell, G. (1990). *Eyewitness. 150 years of Photojournalism*. New York: Time y Oxmoor House.
- Lázaro, F. y Pagola, J. (2003). La información en prensa. En VV.AA.: *Terrorismo, víctimas y medios de comunicación*. Madrid: Fundación víctimas del terrorismo.
- Leiva, G. (2003). Mujeres y fotografía: la visibilidad de lo femenino. *Aisthesis*, 36, 138-149.
- Ledo, M. (1988). *Fotoxoc y xornalismo de crise*. A Coruña: Edición do Castro.

- Leguineche, M. y Sánchez, G. (2001). *Los ojos de la guerra*. Barcelona: Debolsillo.
- Lister, M. (coord.) (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós multimedia.
- Londoño, L. M. (2005). La corporalidad de las guerreras: una mirada sobre las mujeres combatientes desde el cuerpo y el lenguaje. *Revista de Estudios Sociales*, 21.
- López, P. (1996). *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la memoria*. Barcelona: Lunwerg.
- López, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.
- López, A., y Mellado, C. (2006). Periodistas atrapados en la Red: rutinas de trabajo y situación laboral. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 12, 161-170.
- López, R. (2015). *Informe Foronda. Los efectos del terrorismo en la sociedad vasca*. Madrid: Libros de la catarata.
- Martínez, P. (2011). *Dilemas éticos y discursividad en el fotoperiodismo*. Congreso Internacional de Ética de la Comunicación: Universidad de Sevilla.
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Marzal, J. (2011). Pensar la fotografía en la era digital. *AdComunica: revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, 2, 221225.
- Mata, J. M. (1993). *El nacionalismo vasco radical. Discurso, organización y expresiones*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Mayobre, P. (2006). *La formación de la identidad de género. Una mirada desde la filosofía*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Merchán, E. (1992). *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]
- Morales, J.L., Toda, T. e Imaz, M. (1988). *La trama del GAL*. Madrid: Editorial Revolución.
- Muñoz, A. (1982). *El terrorismo en España. El terror frente a la convivencia pluralista en libertad*. Barcelona: Planeta, Colección Tablero.

- Muñoz-Muñoz, A.M. y González-Moreno, M.B. (2013). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26, 39-54.
- Nead, L. (2002). *Fotografía, feminidad y género*. Recuperado de <https://bit.ly/3WzdbK5>
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili
- Newman, C. (2001). *Mujeres tras la cámara*. Washington D.C.: National Geographic.
- Nochlin, L. (1971). *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* Recuperado de: <https://bit.ly/3MWXdX6>
- Novaes, J. (2017). *Aproximación deontológica al fotoperiodismo: Creación de estereotipos en la visión occidental del “tercer mundo”*. [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]
- Olivares, R. (2000). Culpable o muerto. *Revista Exit*, 1, 9-10.
- Onfray, S. (2018). Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880). *Área Abierta*, 18, 13-38.
- Olmeda, F. (2007). *Gerda Taro. Fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia*. Barcelona: Debate.
- Parejo Jiménez, N. (2015). El informador de los atentados de ETA en las fotografías de prensa. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 21, 161-176.
- Parejo, N. (2008). *La fotografía como testigo de la violencia de ETA. La imagen como reflejo de la violencia y como control social*. En María Pilar Amador Carretero (dir.), Jesús Robledano Arillo, María Rosario Ruiz Franco (coord.). *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología*, 236-249.
- Parejo, N. (2006). Visión de los fotógrafos de la prensa vasca de los atentados de ETA hasta 1975. *Ondare*, 1, 415-424.
- Parras, A. y R. Cela, J. (2014). Comunicación y memoria: el fotoperiodismo como testigo de la violencia. Fuentes documentales de la Guerra Civil Española (1936-1939). *Historia y Comunicación Social*, 19, 113-131.
- Parras, A. (2015). *El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Un estudio comparativo de las fotografías de las portadas El País y*

- The New York Times (2001-2011)*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]
- Peralta, M. (2017). El desafío de las fotoperiodistas. Una aproximación a la presencia de mujeres en las agencias fotográficas. *Área Abierta*, 18, 39-54.
- Pérez, J.A. (2014). *Este es el tiempo del cambio: España 1992-1986. Una sociedad en transformación*. En Carlos Navajas Zubeldia, Diego Iturriaga Barco (coords.), IV Congreso de Historia de Nuestro Tiempo, 63-82.
- Pérez, J.M. (2021). La guerra como filigrana de la imagen occidental. *Cuadernos de Estudios en Diseño y Comunicación*, 93, 129-137.
- Peris, R.M. (2009). Patriarcado, ¿Organización ya superada? ¿Origen de la violencia machista? *Crítica*, 960, 18-20.
- Perrot, M. (1995). Escribir la historia de las mujeres: una experiencia francesa. *Ayer*, 17, 67-83.
- Polanco, J. (1991). La comunicación, una empresa de ideas. *El País*. Recuperado de: <https://bit.ly/2YLAvY9>
- Precarias a la deriva. (2004). *A la deriva por los circuitos de la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Puleo, A. H. (2005). El patriarcado ¿una organización social superada? *Temas para el debate*, 133, 39-42.
- Ramírez de la Piscina, T. y Agirreazaldegui, T. (2009). Euskaldunon Egunkaria: diario de referencia de la cultura vasca. *Revista ZER*, 26, 185-209.
- Ramonet, I. (2000). *La golosina visual*. España: Debate.
- Rey, F. (2019). *Derecho antidiscriminatorio*. Pamplona: Aranzadi.
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. México D.F: Serieve
- Rivero, D.; Meso, K. y Peña, S. (2015). La feminización de los estudios de Periodismo: análisis del caso español. *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 566-583.
- Rodríguez Merchán, E. (1992). *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudios sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. [Tesis doctoral, Universidad complutense de Madrid].

- Rosenblum, N. (2014). *A History of Women Photographers*. Nueva York: Abbeville Press.
- Roses, S. (2009). *¿Crisis de confianza en los medios?* En José Manuel de Pablos Coello (coord.). I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social.
- Ross, Karen (2001). Women at work: journalism as engendered practice". *Journalism Studies*, 4, 531-544.
- Rubiralta, F. (1997). *El nuevo nacionalismo radical. Los casos gallego, catalán y vasco (1959-1973)*. Donostia: Tercera Prensa – Hirugarren Prentsa
- Salomon-Godeau, A. (2016). *Chair à canons. Photographie, discours, féminisme*. París: Le Textuel
- Sánchez-Cuenca, I. (2001). *ETA contra el Estado. Las estrategias del terrorismo*. Barcelona: Tusquets
- Sánchez, J.M. y Olivera, M. (2014). *Fotoperiodismo y República*. Madrid: Cátedra.
- Serrano de Haro, A. (2002). Trata y temas de la mujer artista del siglo XX. *Heterogénesis*, 40. Asociación de Arte Mulato Gil; Lund, Suecia.
- Scharf, A. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Scott, J. (1997). El género: una categoría útil para el análisis histórico, en Lamas, *El Género, la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM Grupo Editorial Miguel Angel Porrua.
- Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debols!llo.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Sougez, M. L., García, M., Pérez, H. y Vega, C. (2007). *Historia General de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Soulanges, F. (2009). Malestar en la fotografía. *Escritura e imagen*, 5, 239-255.
- Sousa, J.P. (2011). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social S.C.
- Strochlic, N. (2020). Un viaje de 64.000 kilómetros no sació el espíritu aventurero de esta exploradora del siglo XIX. *National Geographic*. Recuperado de: <http://bit.ly/3EsNoeV>

- Timoteo, J. *Historia de los medios de comunicación en España*. Barcelona: Ariel.
- Tobío, C. (2005). *Madres que trabajan: Dilemas y Estrategias*. Madrid: Cátedra.
- Torres, M. (2010). *Artistas andaluzas: docencia y creación artística en el siglo XIX*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- Tudela, G. y Valdeolivas, Y. (2005). Tiempo de trabajo y flexibilidad laboral. *Fundación Alternativas*, 72.
- Tusell, J. (1997). *La Transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16.
- Ufarte, M. J. (2012). *La situación laboral del periodista como factor condicionante de la calidad informativa: con precariedad no hay calidad* [Resumen]. En Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social Tenerife, Universidad de La Laguna.
- Ugarte, J. (1998). *La Transición en el País Vasco y España*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Vadillo, M. (2010). *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus*. Córdoba: Universidad de Córdoba servicio de publicaciones.
- Valdés, J.M. (2019). La “kale borroka” como instrumento político violento. *Revista científica DOCRIM*, 2, 1-20.
- Vasconcellos, E. (2015). Diccionario breve de mujeres fotógrafas. *El Mundo*. Recuperado de <http://goo.gl/PAjfBD>
- Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839 – 2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.
- Vilches, L. (1993). *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Zalbidea, B. (1997). The phassing out of the Franco and state press in Spain. *Journalism History*, 22, 156-163.
- Zuloaga, J.M. (2003). La información de terrorismo en prensa. En: *Terrorismo, Víctimas y Medios de Comunicación*. Madrid: Fundación víctimas del terrorismo.
- Vega, A. (2019). *Ciberviolencia contra las mujeres y discurso de odio sexista*. Ciudad de México: Colección Género y democracia.

VV.AA. (1976). *Periodistas en rebeldía: España 1976*. Bilbao: Editorial CLA

Whelan, R. (1980). Are Women Better Photographers Than Men? *Art News*, 79, 80-88.