

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

50mm 1:1.4

ARCATRIIP

discursos *fotográficos*

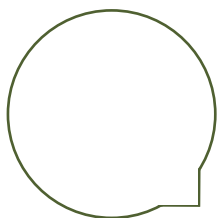
V.19 | n.32 | 2022
ISSN 1984-7939



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

discursos fotográficos





Expediente

Revista do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina

Editor | André Azevedo da Fonseca

Editores Adjuntos | Francisco-José García-Ramos; Rosane Fonseca de Freitas Martins e Renato Domingues Zaccaro Macri

Revisão | Os próprios autores

Revisão de Língua Estrangeira e Abstracts | Rosana Vivian Schulze

Normatização | Laudicena de Fátima Ribeiro - CRB 9/1008

Administração, editoração e distribuição | Mestrado em Comunicação da UEL
Campus Universitário - Caixa Postal 10.011 | Fone 43 3371-4744 | e-mail: mestrado.com@uel.br

Indexadores da Revista

Latindex (México)

Sumários de Revistas Brasileiras (Brasil)

Ulrich's Periodicals Directory (Estados Unidos)

BASE (Alemanha)

JournalSeek (Estados Unidos)

Scopus (Holanda)

Directory of OpenAccessJournals - DOAJ (Suécia)

EBSCO (Estados Unidos)

Catálogo na publicação

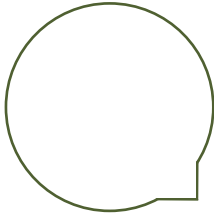
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Discursos Fotográficos. Universidade Estadual de Londrina.
Mestrado em Comunicação – Londrina-PR, v. 19, n. 32, jan./jun. (2022-)

Semestral
ISSN 1984-7939

1. Fotografia - Periódicos. 2. Comunicação visual - Imagem - Periódicos.
I. Universidade Estadual de Londrina. Mestrado em Comunicação.

CDU: 77(05)



Universidade Estadual de Londrina
Reitor: Sérgio Carlos de Carvalho
Vice- Reitor: Décio Sabbatini Barbosa

Centro de Educação Comunicação e Artes
Diretor: Gilmar Aparecido Altran

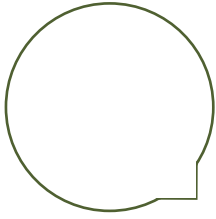
Comissão Coordenadora do Programa de Pós Graduação
em Comunicação da UEL
Rozinaldo Antonio Miani
Rodolfo Rorato Londero
André Azevedo da Fonseca
Rosane Fonseca de Freitas Martins

Comissão Editorial

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein (betoklein@yahoo.com.br)
Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca (azevedodafonseca@gmail.com)
Profa. Dra. Florentina das Neves Souza
Profa. Dra. Márcia Neme Buzalaf (marciabuzalaf@gmail.com)
Prof. Dr. Miguel Luiz Contani (contani@sercomtel.com.br)
Prof. Dr. Paulo César Boni (pcboni@sercomtel.com.br)
Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero (rodolfolondero@bol.com.br)
Profa. Dra. Rosane Fonseca de Freitas Martins (rosane@uel.br)
Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani (mianirozinaldo@gmail.com)
Prof. Dr. Sílvio Ricardo Demétrio (silviodemetrio@uel.br)

Conselho Consultivo

Prof. Dr. Boris Kossoy | Universidade de São Paulo - USP
Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca | Universidade Estadual de Campinas - Unicamp
Prof. Dr. Jorge Pedro Sousa | Universidade Fernando Pessoa - Porto
Profa. Dra. Lúcia Rottava | Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Profa. Dra. Mara Rúbia Sant'Anna | Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Profa. Dra. Margarita Ledo Andión | Universidade de Santiago de Compostella - Espanha
Profa. Dra. Maria José Baldessar | Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
Prof. Dr. Milton Roberto Monteiro Ribeiro (Milton Guran) | Universidade Federal Fluminense - UFF
Profa. Dra. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini | Universidade Estadual de Maringá - UEM
Profa. Dra. Simonetta Persichetti | Faculdade Cásper Líbero - Facasper
Profa. Dra. Sandra Fischer | Universidade Tuiuti do Paraná – UTP

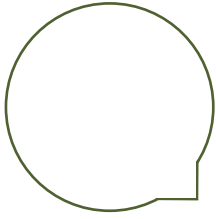


Editores de Seção

Dra. Thaise Luciane Nardim, Universidade Federal do Tocantins (UFT), Brasil
Dr. Marcos S Sorrilha Pinheiro, Faculdade de Ciências Sociais (Unesp/Franca), Brasil
Dra. Monica Panis Kaseker, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Brasil
Dr. Eduardo Yuji Yamamoto, Universidade Estadual do Centro Oeste (UNOESTE)/
Universidade Estadual de Londrina (UEL), Brasil
Dr. Thiago Henrique Ramari, Universidade Estadual de Maringá (UEM), Brasil
Dr. Emerson dos Santos Dias, Universidade Estadual de Londrina (UEL)/
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Dra. Cláudia Malheiros Munhoz, Universidad Complutense de Madrid, Espanha

Revisores

ALONSO RIVEIRO, Mónica. Universidad Nacional de Educación a Distancia-UNED (España)
BLANCO PÉREZ, Manuel. Universidad Iberoamericana (México)
BLÁZQUEZ CARRETERO, Elena. Universidad Complutense de Madrid (España)
CULP, Edwin. Universidad Iberoamericana (México)
FARIAS-COELHO, Patricia-Margarida. Universidade Santo Amaro-UNISA (Brasil)
FELTEN, Uta. Universität Leipzig (Alemania)
FONSECA GONZÁLEZ, Vanessa. Universidad de Costa Rica (Costa Rica)
GONZÁLEZ OÑATE, Cristina. Universitat Jaume I (España)
LÓPEZ-DIEZ, Jaime. Universidad Complutense de Madrid (España)
MORILLAS-CANTERO, José-Gregorio. Universidad Complutense de Madrid (España)
PAREJO, Nekane. Universidad de Málaga (España)
SOLÍS, Juan. Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM (México)
VICENS POVEDA, Ana. Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología-UDIT (España)
ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. Universidad Complutense de Madrid (España)



Sumário

Presentación

Fotografía informativa y documental..... 7

Fotografia informativa e documental

Dr. Manuel Blanco Pérez, Dra. Nekane Parejo e Dr. Francisco A. Zurian

Artigos

Des)Codificando La Desbandá: un diálogo entre el fotoperiodismo moderno y el documento fotográfico en la guerra civil española (1936-1939)..... 11

(De)Coding La Desbandá: a Dialogue between Modern Photojournalism and Photographic Document during Spanish Civil War (1936-1939)

Raquel Almodóvar Anaya e Ana Rodríguez Rey

Acción y sentimiento: la obra fotoperiodística de Anna Turbau durante la Transición en Galicia..... 43

Action and Feeling: the Photojournalistic Work of Anna Turbau During the Transition to Democracy in Galicia

Raquel Blanco Prada, Raul Rios-Rodríguez e Cristina Mouriño Cabaleiro

Documentar el conflicto: fotoperiodistas vascas ante el terrorismo de ETA (1980-2011)..... 73

Documenting the Conflict: Basque Female Photojournalists in the Face of ETA's Terrorism (1980-2011)

María Peralta Barrios e María Isabel Menéndez Menéndez

Fotografía documental e internet en los procesos migratorios: canales de ida y vuelta a Andalucía, España..... 103

Documentary Photography and the Internet in Migration Processes: Channels to and from Andalusia, Spain

María del Mar Ramírez Alvarado e Gloria Jiménez-Marín

IFotodocumentalismo y memoria queer/cuir en México. Disputas por lo visible y encuadres escriturarios desde las disidencias sexogenéricasl.....	131
<i>IPhotodocumentalism and Queer/Cuir Memory in Mexico. Dispute over the Visible and Scriptural Framing through Sexual and Gender Disidences</i>	
Sergio Rodríguez-Blanco	
El retrato publicitario como ejercicio documental en la conectividad digital. Kito Muñoz y la intermedialidad en Instagram.....	157
<i>Advertising Portrait Photography as a Documentary Exercise in Digital Connectivity. Kito Muñoz and Intermediality on Instagram</i>	
Marcos García-Ergüin Maza	
Realidad Virtual, nuevas formas de contar historias: aproximaciones de la narrativa cinematográfica inmersiva 360º.....	183
<i>Virtual Reality, New Ways of Storytelling: Approaches to 360° Immersive Film Narrative</i>	
Melissa Stefanny Huaman Huillca e Rosario García-Montero Pinilla	



Presentación

Fotografía informativa y documental

Fotografía informativa e documental

Dr. Manuel Blanco Pérez¹

Dra. Nekane Parejo²

Dr. Francisco A. Zurian³

El periodismo tradicional, el de prensa escrita del día, la radio clásica y el informativo generalista lineal televisivo ha perdido, en los últimos años, el monopolio como generador de opinión pública en los estados democráticos. Desde su irrupción, pero sobre todo desde su popularización hace en torno a una década, las redes sociales se han convertido en una herramienta polarizadora y de primer orden para entender la sociedad y, de manera muy específica, para comprender en qué se ha ido convirtiendo ese nuevo paradigma comunicativo. Esto es especialmente visible en cómo ha afectado al periodismo, y muy en concreto en su dimensión gráfica y visual, sector este cuyos tiempos actuales casan mal, a priori, con los tiempos de producción que le son propios a la inmensa mayoría de géneros periodísticos, más aún los audiovisuales, puesto que el periodismo, o es audiovisual o no es periodismo hoy día.

1. Universidad de Sevilla, España. E-mail: mblancoperez@us.es. ORCID: 0000-0003-1159-4679

2. Universidad de Málaga, España. E-mail: nekane@uma.es. ORCID: 0000-0003-3021-1223

3. Universidad Complutense de Madrid, España. E-mail: azurian@ucm.es. ORCID: 0000-0002-3734-6879

Pero antes de ello, durante todo el s. XX la Fotografía fue uno de los canales más inmediatos para explicar el mundo moderno, y esto ha sido, en parte, gracias al periodismo primigenio. Su mutua influencia es tan capital para ambos que, hasta la irrupción de los social media a los que aludíamos, la imagen del mundo había venido instalándose en el imaginario colectivo casi exclusivamente a través del cine y la fotografía, lenguajes ambos de la modernidad. Con la institucionalización del periodismo como una herramienta al servicio de la democracia en la sociedad industrializada, se llega al convencimiento de que los medios tienen una profunda importancia para el funcionamiento justo y virtuoso de dicha sociedad. ¿Pero qué queda de esa lógica clásica que vinculaba periodismo y fotografía a través de un código deontológico que, con matices, ha estado vigente desde el inicio de ambos?, ¿es eso aplicable a otros usos fotográficos y formatos como Instagram?

Esta realidad: compleja, fragmentada y porosa, requería una profunda mirada académica pausada y sosegada, y a esa lógica de reflexión sobre el mundo actual, desde lo fotográfico, y en relación con lo periodístico, responde este monográfico de la revista *Discurso Fotográfico* que trata de analizar las relaciones entre periodismo y fotografía en el actual s. XXI y el pasado s. XX.

Así las cosas, los profesores de la Universidad de Santiago de Compostela (España) Blanco Prada, Rios-Rodríguez y Mouriño Cabaleiro, nos proponen un artículo sobre el inmenso trabajo de Anna Turbau, una fotoperiodista catalana que, sin embargo, desarrolla parte fundamental de su obra en la Galicia profunda de la transición española a la democracia (década de los 70 del pasado s. XX), y cuya obra, injustamente, ha estado demasiado lejos del ámbito de la investigación académica hasta ahora. Turbau se acerca a la realidad con pausa, y desarrolla sus proyectos con la paciencia de un artesano, llegando incluso a tener alguno de sus trabajos hasta 40 años en un cajón. Su *modus operandi*, reflejo, de alguna forma, de su *modus vivendi*, casa mal con los vértigos y las prisas de la era fotográfica actual, en la que, sin embargo, Turbau sigue desarrollando actualmente su obra. En esa lógica de llamada de atención, de redirigir la mirada, se encamina el trabajo de las profesoras Peralta Barrios y Menéndez Menéndez de la Universidad de Burgos (España), en que se pone por primera vez el foco en la cobertura

fotográfica femenina que, de los años de los atentados de ETA, se hizo por parte del fotoperiodismo profesional: un mundo extraordinariamente masculinizado desde época inmemorial o, al menos, eso decía siempre la bibliografía oficial y oficialista que, afortunadamente empieza también (gracias a trabajos como este, entre otros muchos) a resquebrajarse en esa visión testosterónica del oficio reporteril. El rol de la mujer en la fotografía, y en lo fotográfico periodístico empieza, por fin, a reescribirse y a ocupar el lugar que por justicia debería haber tenido siempre en este oficio. También en esa línea transita el trabajo de las profesoras Almodóvar Anaya y Rodríguez Rey, ambas de la Universidad de Sevilla (España), que a partir de hallazgos recientes como la inmensa obra fotográfica de Antoni Campaña y la reedición en castellano de una obra inédita de Bethune (2022) arrojan luz proponiendo un acercamiento dialogado entre la fotografía y la historia a uno de los episodios más importantes, y, sin embargo más desconocidos internacionalmente, de la Guerra Civil Española: la llamada “desbandá” (bombardeo nazi sobre población civil andaluza que huía de las tropas franquistas por la carretera comarcal de Málaga a Almería). La Guerra Civil Española anticipará la II Guerra Mundial y en ella se confrontarán las teorías políticas que, a lo largo de todo el S. XX, marcará los designios de los habitantes del mundo.

Por otro lado, y sin perder ciertas conexiones discursivas que llevan a poner el foco en aspectos coadyuvantes de la mirada a los principales acontecimientos sociales, las profesoras Ramírez Alvarado y Jiménez-Marín, también de la Universidad de Sevilla (España), sugieren reflexionar sobre el valor de la fotografía como archivo documental de los procesos migratorios en el espacio digital, tejiendo un paralelismo entre los modos y las formas que dialogan entre el pasado fotoquímico y el presente digital en red, donde la fotografía es causa y efecto, a la vez, de nuestra manera de edificar la mirada fotográfica en la sociedad actual.

Sobre la obra del joven fotógrafo mexicano Armando Belsoj (Tepic, Nayarit, 1989), que sigue siendo relativamente ignorada por la academia europea, pondrá el foco el profesor Sergio Rodríguez-Blanco de la Universidad Iberoamericana (México). Belsoj es un profesional parte de cuyo trabajo han sido encargos de revistas como Vogue, entre otras. Pero más allá de eso, ha sido un avanzado documentalista de performances

semiclandestinas nocturnas dirigidas al colectivo LGBTIQ+ en la muy conservadora ciudad mexicana de León. El artículo analiza la potencia política de las imágenes como activador la memoria queer/cuir. Y en esa línea, aunque con diferencias manifiestas, se enmarca el primer gran trabajo académico que se desarrolla sobre la obra del jovencísimo fotógrafo gaditano Kito Muñoz, en este caso propuesto por el profesor Marcos García-Ergüin Maza de la Universidad de Burgos (España): donde se traza un esbozo de acercamiento a la propuesta estética de Muñoz, de corte radicalmente instagramero, absolutamente publicitario y nativo digital pero en cuya obra, sin embargo —como apunta García-Ergüin Maza—, se encuentran resonancias de otras latitudes, de otros autores, de otras miradas. Asunto este y, a la vez, trasunto general, del presente monográfico que pretende así ser guía para académicos e investigadores actuales y futuros, que hagan de la fotografía un eje que nos permita conocer y reconocer este mundo, y todos los posibles.

Referencias

BETHUNE, Norman. **La desbandá**. El crimen de la carretera de Málaga a Almería y otros escritos. Logroño: Pepitas de calabaza, 2022.

(DES)CODIFICANDO LA DESBANDÁ: un diálogo entre el fotoperiodismo moderno y el documento fotográfico en la guerra civil española (1936-1939)

(DE)CODING LA DESBANDÁ: a Dialogue between Modern Photojournalism and Photographic Document during Spanish Civil War (1936-1939)

Raquel Almodóvar Anaya¹

Ana Rodríguez Rey²

Resumen

La Desbandá constituye uno de los episodios más siniestros y oscuros de la represión franquista en Andalucía durante la guerra civil española (1936-1939). Ocurrido tras la caída de Málaga, el 8 de febrero de 1937, el desplazamiento forzoso y la matanza de miles de civiles perpetrada por la aviación nazi (que ensayó en este episodio ataques que luego repetirían en Guernica primero y sobre suelo inglés después en la II Guerra Mundial), tuvo una amplia repercusión en la prensa internacional de la época. Hubo foto reportajes como el de Gerda Taro y Robert Capa publicado por la revista francesa *Regards*, y también fotografías tomadas en terreno publicadas en forma de libro bajo el título *El crimen de la carretera de Málaga a Almería* (1937) escrito por Norman Bethune. Hallazgos recientes como el de la obra fotográfica de Antoni Campañà nos permiten ofrecer, por primera vez, una mirada integradora y novedosa: la representación visual de la experiencia humana a partir de un mismo trauma colectivo, con la fotografía como medio gráfico de la modernidad en el s. XX.

Palabras clave: *Desbandá*; guerra civil Española; fotoperiodismo; fotodocumentalismo social; nazismo; fascismo.

1. Universidad de Sevilla, España. E-mail: ralmodovar@us.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8883-500X>.

2. Universidad de Sevilla, España. E-mail: arodriguez51@us.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6828-2716>.

Abstract

*The Desbandá is one of the most sinister and darkest episodes of Franco's repression in Andalusia during the Spanish Civil War (1936-1939). Occurring after the fall of Malaga on 8 February 1937, the forced displacement and massacre of thousands of civilians by the Nazi air force (which tried out attacks in this episode that would later be repeated in Guernica) was widely reported in the international press at the time. There were photo reports such as the one by Gerda Taro and Robert Capa published by the French magazine Regards, as well as a chronicle with photographs taken on the ground and published in book form under the title *El crimen de la carretera de Málaga a Almería (1937)* by Norman Bethune. Recent discoveries such as the work of Antoni Campaña allow us to offer, for the first time, an integrating and novel view: the representation of human experience(s) based on the same collective trauma through photography as a means of mass communication in the Western context of the first third of the 20th century, and as a prologue to what was to become World War II.*

Keywords: Desbandá; Spanish Civil War; photojournalism; social photodocumentary; Nazism; fascism.

Introducción

La Guerra Civil española ha sido abordada desde múltiples creaciones del arte y, desde luego, de los estudios modernos en ciencias sociales y humanidades. De todos sus episodios sangrientos, uno de los más desconocidos será el de la llamada *la Desbandá*, que constituye uno de los episodios más siniestros y oscuros de la represión franquista en Andalucía durante la guerra civil española (1936-1939). El Teniente General golpista Gonzalo Queipo de Llano y Sierra toma Málaga con sus tropas el 8 de febrero de 1937, y supuso el desplazamiento forzoso y la matanza de miles de civiles perpetrada por la Luftwaffe (Wehrmacht), la aviación experimental nazi que ensayó en este episodio ataques relámpago aéreos que dos meses más tarde repetirían en Guernica primero y sobre suelo inglés después en el desarrollo de la II Guerra Mundial. *La Desbandá*, en tanto histórico, tuvo una amplia repercusión en la prensa internacional de la época, entendida como axioma de la

propaganda anti fascista y pro demócrata. Hubo fotorreportajes como el de Gerda Taro y Robert Capa, que publicó la revista francesa *Regards* (nº166), y también fotografías tomadas en terreno publicadas en forma de libro bajo el título *El crimen de la carretera de Málaga a Almería* (1937) escrito por Norman Bethune. Hallazgos recientes como el de la obra fotográfica de Antoni Campañà nos permiten ofrecer, por primera vez, una mirada integradora y novedosa: la representación visual de la experiencia humana a partir de un mismo trauma colectivo, con la fotografía como medio gráfico de la modernidad en el s. XX.

A la izquierda de la carretera, las escarpas de Sierra Nevada privaban a aquellos que huían de toda esperanza de escapar. Desde el cielo y desde el mar, el frío aliento de la muerte extinguía miles de vidas. Bajo el ruido de las explosiones de proyectiles y los estertores de las ametralladoras de los aviones, la multitud continuaba su apresurada marcha, su carrera desesperada e infinitamente angustiada. Su objetivo [la ciudad de Almería] todavía quedaba muy lejos y no disponían de medios para acortar distancias (BETHUNE, 2022, p. 77).

Estado de la cuestión

La Guerra Civil española (1936-1939) fue el primer conflicto bélico que gozó de una cobertura mediática internacional, como así lo atestiguan las hemerotecas de las revistas ilustradas (HERAS HERRERO, 2009, 2011), así como la historia de las agencias de noticias y los premios (BLANCO PÉREZ, 2022b), que vinculan las imágenes y toda la literatura científica a la propia historia del fotoperiodismo (SOUSA, 2011). El imaginario del reportero de guerra como periodista comprometido política y socialmente, heredero de la fotografía humanista y retratista es una visión propia de los años 20 del s. XX (BLANCO PÉREZ, 2022a). Un creador situado en primera línea de acción cuya épica se fragua durante la Guerra Civil española en el nacimiento del fotoperiodismo moderno (SOUGEZ, 2014). Esta visión romantizada de la práctica fotoperiodística, presente todavía hoy en los imaginarios colectivos, tiene un fundamento histórico:

Aparece el punto de vista humano (participación, pasión, compasión), que liga al autor con el acontecimiento, y el punto de vista técnico (que incluye también la visión estética), que liga al autor con su instrumento y se expresa en el encuadre, en el contraste, en la elección del momento perfecto (COLOMBO, 1997, p. 140).

El fotoperiodismo del conflicto español cubrió las necesidades propagandísticas de los bandos contendientes; los fotoperiodistas pudieron, gracias también a los avances que la tecnología ha tenido siempre en el mundo de la fotografía (BLANCO PÉREZ, 2020), moverse por los distintos frentes del conflicto, si bien, las simpatías creativas del mundo fotográfico para con el bando republicano —por una oposición al fascismo que ya empezaba a articularse— eran flagrantes, como viene siendo habitual entre los profesionales a la hora de elegir entre los derechos humanos: no olvidemos que, al contrario que el fascismo o el nazismo, Franco no gobierna habiendo ganado unas elecciones, sino por un levantamiento militar (LOMBARDI, 2011).

La fotografía realizada a las órdenes del bando fascista ha sido objeto de una menor atención en los estudios científicos (ORTIZ-ECHAGÜE, 2017). Un caso paradigmático de la propaganda fotográfica del bando franquista lo representa la obra del jesuita Bernabé Copado. Como capellán militar, acompañaba a la columna del general Redondo para, entre otras atribuciones, bendecir con una misa de campaña cada localidad que ocupaba el general. Fruto de esta labor redentora nace, entre otros, *Con la columna Redondo. Combates y conquistas. Crónica de Guerra* impreso en 1937, por la imprenta de La Gavidia (Sevilla), y que supone una crónica de la guerra en las provincias andaluzas de Huelva, Málaga y Córdoba desde el punto de vista del bando sublevado. Es paradigmático porque hace uso de la nueva forma de comunicación social de masas, la fotografía, consciente de su poder persuasivo (SONTAG, 1977), pero la narrativa visual que construye no se corresponde con el nuevo paradigma de la fotografía de guerra que se pone en práctica en la guerra civil.

Más bien, al contrario, parece la documentación gráfica de cualquier guerra anterior al conflicto español: posados, retratos artificiales de altos mandos o personalidades destacadas y, marchas o desfiles posteriores a las ocupaciones componen el grueso de las 96 fotografías que se incluyen en la obra (figuras 1, 2 y 3). Es también una fotografía que casa con la observación que realiza Pantoja Chaves (2007) en relación al bruto de la producción fotográfica propagandística que se realizara desde este bando:

Tanto unos como otros [fotoperiodistas extranjeros del bando republicano] se alistaron en los servicios de propaganda de la República, apostando claramente por su causa y, gracias a la labor de denuncia que sus reportajes transmitían en el exterior, se facilitaba la necesaria cobertura para poder realizar su trabajo. Con diferente motivación y compromiso se expresa el trabajo de los fotógrafos extranjeros que asistieron al bando sublevado, pues sus fotografías no alcanzan igual calidad que la de sus homólogos republicanos, al revelarse como frías y distantes de los acontecimientos (PANTOJA CHAVES, 2007, p. 45).

El relato visual de la crónica de Copado está vinculado a universalizar una imagen del bando sublevado (autodenominado *nacional*) que, en un supuesto acto de patriotismo, actúa como una fuerza libertadora de los pueblos sometidos por el *yugo* democrático de la II República. En síntesis, se trata, a través de la fotografía, de convertir un golpe de estado militar en un acto religioso, piadoso por mandato divino, que se hace por y para beneficio de una patria y cuyos crímenes (de lesa humanidad) justifican; baste leer un extracto de la introducción que realiza Copado de su obra para contextualizar su producción fotográfica:

Han de pasar muchos años, hasta que las aguas revueltas y enfangadas por la infame y blasfema república del 31, se aclaren y seren. Entonces los historiadores, encendido el ánimo por la justa indignación que levantan en el alma los crímenes y las aberraciones monstruosas de los pueblos, tratarán de narrar esta cruzada que España [bando franquista] está llevando a término. (...) Por otra parte, el trabajo de consignar los hechos legendarios de esta campaña, contribuye

y redunda en beneficio de la grandeza de España, que vuelve a manifestarse en ella, como la defensora de los derechos de Dios y como el baluarte más firme de la paz y la tranquilidad de Europa (COPADO, 1937, p. 5).

Figura 1 – Entrada triunfal en Arcena



Fuente: Copado (1937, p. 45).

Figura 2 – El Capitán del 3º Requeté D. Angel M^º Prados, con sus oficiales



Fuente: Copado (1937, p. 45).

3 – Trofeos cogidos al enemigo en Corteconcepción



Fuente: Copado (1937, p. 55).

El 23 de julio de 1936, tan solo cinco días después de la sublevación nacional del 18 de julio, la revista *Regards* ofrecía en la página 2 un fotorreportaje que llevaba por título *Insurrección fascista en España/Insurrección fascista en España* donde se respondía, entre otras, a una de las preguntas cruciales en estos primeros días: quién había dado el golpe de estado contra la II República destacando una fotografía del general Francisco Franco, líder militar del golpe (Figura 4). El siguiente número de la combativa revista francesa, declaradamente comunista y antifascista, publicado el 30 de julio, abría ya en portada con la guerra civil anunciando el fotorreportaje y las crónicas de las páginas interiores, escritos que realizarían el periodista y miembro del partido comunista francés Gabriel Peri (quien, a propósito, ejecutado el 15 de diciembre de 1941 por las tropas de Hitler tras la ocupación francesa durante la II Guerra Mundial), y el historiador francés Georges Soria en calidad de corresponsal (Figura 5). Estos dos números serán la antesala al despliegue de medios que llevarán a cabo agencias y prensa internacional para el seguimiento pormenorizado del conflicto español.

Si bien el suceso de la población vasca de Guernica (SUSPERREGUI, 2012b) ocupó casi todos los titulares internacionales en los años posteriores a la Guerra Civil Española, incluso usando para ello manipulación propagandística fotográfica de lugares que no eran

Guernica pero se hicieron pasar por tal (BLANCO PÉREZ; GONZÁLEZ VILALTA, 2020), hay un hecho que por sus imbricaciones y consecuencias políticas, históricas y sociales ha pasado a formar parte de las memorias colectivas traumáticas más estremecedoras y oscuras de la guerra civil en Andalucía, y del que solo en los últimos años se ha ocupado la literatura científica: *La Desbandá*.

Llamada así por el uso dialectal andaluz, denomina la mayor matanza de civiles producida en la región, y que provocaría también el mayor éxodo de refugiados y refugiadas de guerra (BARRANQUERO TEXEIRA, 1994). De este suceso se han realizado, incluso, películas documentales³. Además de los relatos orales, *La Desbandá* cuenta con dos documentos visuales de excepción, por un lado, el fotorreportaje realizado por Gerda Taro y Robert Capa para la revista *Regards*, en la línea con otros que harían también en otros momentos de la contienda (VEGA HIDALGO, 2020), y por otro lado, las fotografías que realizara Hazen Sise publicadas en la obra *El crimen de la carretera de Málaga-Almería*, un libro escrito por Norman Bethune que se publicó en 1937 en plena contienda.

Respecto al fotorreportaje publicado por *Regards* en su número 166, fechado el 18 de marzo de 1937, la portada del ejemplar está copada, casi en su totalidad, por *La Desbandá* con una fotografía a toda plana del desplazamiento forzoso bajo el título “Málaga: L'exode dans l'épouvante/ Málaga: el éxodo dentro del terror” (Figura 6). El reportaje *El éxodo dentro del terror de doscientas mil almas* consta de siete fotografías firmadas por “Capa et Taro” publicadas en las páginas 6 y 7 (Figura 7): para las fechas en la que se produce el genocidio, Gerda Taro y Enrö Friedman ya habían disuelto su sociedad, Robert Capa, quedando el pseudónimo solo para uso del húngaro (Photo Robert Capa), mientras Gerda Taro trabaja también de forma independiente firmando como Photo Taro:

La firma "Capa et Taro" parece una solución que responde intencionalmente a cuestiones comerciales, pues si bien la

3. En 2013, la Dirección General de Memoria Democrática de la Junta de Andalucía edita un documental, *Pantalones a la luna*, donde las y los supervivientes relatan cómo fue y cómo vivieron aquella matanza que duró cuatro días de febrero de 1937. Es un trabajo audiovisual que viene precedido por el activismo y asociacionismo civil del amplio y heterogéneo movimiento memorialista andaluz, pues en el año 2005 se crea la Asociación Sociocultural y Club Senderista la Desbandá con el objeto de recuperar estas memorias y homenajear a las víctimas. Mira: *La Desbandá* (c2023).

firma "Capa" ya gozaba de prestigio, vinculada a "Taro" beneficia a la fotógrafa, hasta entonces copartícipe del trabajo común, pero en la sombra, mientras cesa la falta de valoración que reclamaba la mujer. Pero esta intención por consolidar cada fotógrafo su respectiva identidad profesional bajo un sello propio que así lo evidencie no evitará la dificultad de identificar al autor de cada imagen publicada en los reportajes comunes (ARROYO JIMÉNEZ, 2010, p. 448).

Como veremos más adelante, la ocultación histórica del trabajo de Gerda Taro (SUSPERREGUI, 2012a) bajo la marca comercial Robert Capa no solo tuvo que ver con cuestiones androcéntricas sino, también, con el uso que se realiza de su obra fotográfica tras su muerte. En relación a la fotografía realizada por el equipo de Bethune, el autor de las fotografías es Hazen Sise, arquitecto vanguardista considerado el primer arquitecto moderno de Canadá (MAJADA NEILA, 2017). Su labor en el contexto de la guerra civil será el de documentar fotográficamente los episodios que presencie como integrante del cuerpo médico comandado por Bethune. Y, precisamente, es en su faceta de fotógrafo como queda filiado en los servicios de propaganda del bando republicano (Figura 8). Que sea una fotografía realizada por alguien cuyo oficio profesional es médico y no fotoperiodista, no implica que sea una fotografía realizada sin conocimientos técnicos y narrativos, son precisamente éstos los que pretendemos poner en diálogo con la obra de dos de los fotoperiodistas más prestigiosos del siglo XX, como son Taro y Capa, así como la relación de este último con otros compañeros coetáneos suyos (FERRÉ PANISELLO, 2018).

Un último apunte sobre la serie fotográfica de Sise, el total de fotografías que se conservan en el CAF (Centro Andaluz de Fotografía, de propiedad estatal española) sobre *la Desbandá* son 26 y la primera vez que fueron exhibidas en España corría el año 2004, en la sala de exposiciones La Alameda (Málaga) bajo el título "Norman Bethune. El crimen de la carretera Málaga – Almería". A partir de 2008, con motivo de la edición de un catálogo editado por el CAF, la exposición adquiere una dimensión internacional, itinerante desde entonces, pasó a denominarse "Norman Bethune. La huella solidaria", comisariada por Jesús Majada Neila. El total de instantáneas que componen la muestra son 56, 26 sobre La

Desbandá y el resto fotografías de tipo biográficas sobre la labor de Bethune como médico, su paso por la guerra civil española y posteriormente China.

Figura 4 – Regards, n. 132, (23 de Julio de 1936, p. 2-3)



Fuente: Arquivo da Biblioteca Nacional da Espanha.

Figura 5 – Regards, nº133 (30 de Julio de 1936, portada)



Fuente: Arquivo da Biblioteca Nacional da Espanha

Figura 6 – Regards, nº166, (18 de marzo de 1937, portada)



Fuente: Arquivo da Biblioteca Nacional da Espanha

Figura 7 – Regards, nº166, fotorreportaje realizado por Taro y Capa sobre La Desbandá (18 de marzo de 1937, pp. 6-7)



Fuente: Arquivo da Biblioteca Nacional da Espanha

Figura 8 – Ficha de filiación a los servicios de propaganda republicanos de Hazen Sise

JUNTA DELEGADA DE DEFENSA DE MADRID Secretaria de Propaganda - Sección Fotográfica

FILIACIÓN DEL FOTÓGRAFO 997

Apellidos Hazen Nombre SISE

Domicilio Príncipe de Vergara 36 Teléfono 50881

Edad 30 Nació en Montreal Canadá

Provincia de Quebec Canadá Estado Canadá

Trabaja en Instituto Hispano-Canadiense de Transfusión de Sangre (Sanidad Militar)

Domicilio del destino Príncipe de Vergara 36

Partido político a que pertenece

Número del carnet Fecha del mismo

Otros antecedentes y observaciones que hace Soy Extranjero tengo Subconductor del jefe de Sanidad Delegado (Jr. Navarro) 22 de marzo de 1937

(Firma)

Hazen Sise

D. Norman Bethune Jefe de Sanidad Delegado (Jr. Navarro) de Sangre

Fuente: Archivo do Centro Documental de La Memoria Histórica.

Metodología

Si bien en Inglaterra, Francia e Italia el análisis fotográfico es una rama de profundas raíces en el ámbito de conocimiento del arte y de las ciencias sociales, siempre tuvo una leve presencia en nuestra literatura científica, como señalan García-Ramos y Jiménez-Gómez (2021). Este hueco viene a ser solventado por Marzal Felici (2007), quien sugiere una metodología multivariable en torno a cuatro niveles de significación:

- 1.- Nivel contextual
- 2.- Nivel morfológico
- 3.- Nivel sintáctico
- 4.- Nivel enunciativo

Redactado en una etapa previa a lo digital, ya ha habido otros autores, entre ellos el propio Marzal (MARZAL FELICI et al., 2017), que proponen actualizaciones de dicha metodología. A esta intención de actualización constante responden algunas obras (BLANCO PÉREZ; PAREJO, 2021), al tiempo que otras (GARCÍA-RAMOS, 2019; MARTÍN NÚÑEZ; GARCÍA CATALÁN; RODRIGUEZ SERRANO, 2020) nos sugieren planteamientos que tienen que ver con los usos de la fotografía en la edificación de la mirada fotográfica ciudadana actual.

En nuestro análisis se ha elegido una muestra de un corpus fotográfico de cuatro imágenes de Capa y Taro, ambos fueron testigos de *La Desbandá* y su trabajo, sin embargo, no había sido objeto de una exégesis académica que lo ponga, justamente, en relación con respecto a su propio contexto socio-político de la época. Las imágenes de Capa y Taro fueron obtenidas a partir de un trámite que se solicitó al ICP (International Center of photography) de Nueva York (EE.UU.), organismo público que posee los derechos sobre las imágenes analizadas. Y, por otro lado, las imágenes de Bethune han sido obtenidas a partir de un proceso de digitalización de los fondos propios del CAF (Centro Andaluz de la Fotografía), un organismo también público, sito en la ciudad andaluza de Almería, y que posee un archivo ingente de fotografías de la contienda española, y que pone a disposición de investigadores españoles y extranjeros todo su fondo archivístico.

Análisis

Adentrarnos en el análisis del relato visual sobre *La Desbandá* constituye un hecho de una doble naturaleza, por un lado, es un trabajo científico cuyo objeto es profundizar en el conocimiento de la guerra civil española en este caso, sobre la represión franquista en Andalucía desde la fotografía, y, por otro, una expresión del movimiento memorialista andaluz en su búsqueda de “verdad, justicia y reparación” y sus luchas contra el olvido. El análisis fotográfico propuesto consta de cuatro fotografías sobre *la Desbandá*, dos pertenecientes a Capa y Taro y, otras dos, al equipo de Bethune. Primero abordaremos

las fotografías seleccionadas de Taro y Capa para, después, pasar a analizar las fotografías realizadas por el equipo de Bethune.

En la fotografía 9, en el plano contextual, diremos que esta pieza está realizada por Robert Capa, en febrero de 1937 y lleva por título “Refugees from Málaga, Murcia, Spain”/“Refugiados de Málaga, Murcia, España”, tal y como aparece en los créditos del catálogo de la colección fotográfica del ICP⁴. No obstante, casi toda la serie fotográfica realizada sobre *La Desbandá* que consta en el ICP⁴ aparece con el mismo título, “Refugees from Málaga” siendo el lugar geográfico en el que está realizada la única variación en el título. En este sentido, consideramos que este no debería entenderse como título como tal sino más bien una descripción básica para ubicar y ordenar histórica y cronológicamente el archivo fotográfico de Capa y Taro.

Figura 9 – Robert Capa, Refugiados de Málaga, Murcia, España (febrero, 1937)



Fuente: Archivo do International Center of Photography.

4. El International Center of Photography (ICP) es una institución norteamericana dedicada a la fotografía y a la cultura visual fundada por Cornell Capa, hermano de Robert Capa, en el año 1974. Mira: ICP (c2023).

La otra referencia descriptiva que se puede ligar a la pieza que estamos analizando sería el pie de foto que la acompaña en el fotorreportaje publicado por *Regards* —página 6, extremo inferior izquierda—: “Un enfant blessé à la tête”/“Un niño con herida en la cabeza” (Figura 7). En cuanto al género, se trata de un retrato. Como se ha mencionado, la fotografía pertenece al referenciado fotorreportaje realizado por Taro y Capa y sería el primer gran reportaje que se publica bajo la nueva firma común “Capa et Taro” (ARROYO JIMÉNEZ, 2010).

A nivel morfológico, el retrato está centrado en tres figuras, un adulto y dos niños. El número tres en retrato puede ser un buen método para conseguir el orden visual. Como se aprecia, detrás de los tres personajes principales, aparece un cuarto sujeto que, debido al encuadre, queda parcial e intencionadamente ocultado. Una fotografía conmovedora donde destacan por igual la herida del menor, construida como una metáfora visual de la naturaleza del crimen, una matanza de civiles, como la atención que le prestan el adulto y el otro menor en un intento, apreciable, por reconfortarlo. A nivel sintáctico, la escasa profundidad de campo viene determinada por la cercanía a los sujetos fotografiados más que por la apertura de diafragma consiguiendo que el centro de interés visual sean los tres sujetos que vemos en la escena.

Por último, los elementos ubicados detrás y delante de los sujetos protagonistas nos ayudan a ubicar el contexto del relato, pues se aprecian personas (y enseres) que se encuentran en la misma situación que los sujetos fotografiados; de este modo, podemos imaginar lo que sucede fuera del encuadre. Fotoperiodistas como Capa abrieron el debate sobre si la fotografía informativa debe mostrar o sugerir, decantándose el autor por la segunda vía como elemento primigenio de la cultura fotográfica (BARRAZUETA MOLINA; CARPIO JIMÉNEZ; SUING, 2021). En el plano enunciativo, en la década de los años 60 del siglo XX, Cornell Capa (hermano de Robert) acuñará el término “concerned photographer” para homogeneizar y describir la producción fotográfica del colectivo de fotoperiodistas

surgidos en los años 30 y cuya fotografía, impregnada de humanismo, tendría como objetivo primordial la transformación social (SOUGEZ, 2014).

Figura 10 – Robert Capa y Gerda Taro, Woman with bandaged feet sitting next to sleeping child, Malaga front, Spain, (Febrero, 1937)



Fuente: Archivo do International Center of Photogrrophy.

La siguiente pieza que analizaremos cuenta con dos peculiaridades a mencionar en el plano contextual. La primera, esta fotografía (Figura 10) no es la que se incluye en el fotorreportaje publicado por *Regards*, publicado en la esquina superior derecha de la página 7 con el pie de foto “Une fillete harasée, ses petits pieds blessés par la route”/“Una joven exhausta, sus pequeños pies heridos por la ruta” (Figura 7). En esta fotografía que analizamos podemos apreciar a una mujer joven con los pies vendados sentada al lado de un bebé, sin embargo, en la instantánea que se publica en la revista francesa aparece la misma mujer, cabizbaja, afligida y en solitario. La segunda particularidad, según consta en el ICP, esta fotografía tiene una doble autoría, la de Capa y Taro. Estas dos particularidades han decantado centrar el análisis en esta pieza y no en la publicada en la revista francesa, pues sirven para plantear interrogantes en dos direcciones ubicadas en el plano contextual:

En primer lugar, y en relación a los discursos/narrativas de los medios de comunicación de masas ¿por qué elegir la fotografía publicada en *Regards* en vez de la fotografía que estamos analizando? A nuestro entender, la respuesta tiene que ver con los sentidos y significados globales que persiguen transmitir ambos fotógrafos y la revista con el fotorreportaje, es decir, con la serie fotográfica en su conjunto. En este sentido, el fotorreportaje pretende denunciar la inhumanidad del ataque del bloque fascista centrando la atención en las víctimas remarcando a través de la serie visual que el objetivo del ataque es población civil. No hay que olvidar, por otro lado, que tanto los fotógrafos como la revista tienen una militancia política declaradamente antifascista y, por tanto, existe una intención manifiesta de denuncia de los crímenes cometidos⁵. En segundo lugar, respecto a la autoría siempre complicada de discernir entre Taro y Capa, ¿cómo podría una imagen pertenecer a dos autores? Sin ánimo de responder de forma certera a la pregunta, pues sería objeto de un trabajo con entidad propia, apuntar algunas cuestiones claves sobre la obra de Gerda Taro y Robert Capa. Como se ha mencionado y apunta Arroyo Jiménez (2010), resulta difícil vislumbrar en los trabajos comunes a quién de los dos corresponde la autoría de cada instantánea, pues bien podría tratarse de fotografías realizadas de forma simultánea por ambos fotógrafos trabajando en equipo. Pero hay otro elemento a tener en cuenta, y es el uso que se hace de la obra de Taro tras su muerte en julio de 1937 en Brunete (Madrid).

Muchas de sus fotografías, realizadas con Rolleiflex (como las que realizó sobre *la Desbandá*), fueron a la postre ampliadas a formato rectangular e identificadas con el sello “Photo Robert Capa”, aun siendo la autoría de Gerda Taro, como ocurre con la fotografía situada de la Figura 7, y demuestra Arroyo Jiménez (2010) en su investigación:

[...] Richard Whelan [albacea de Robert Capa y autor de referencia sobre el fotógrafo] narra y prueba muy tardíamente cómo tras la muerte de Gerda Taro, algunas de las imágenes

5. Ambos fotoperiodistas están adscritos a la Alianza de intelectuales antifascistas para la defensa de la cultura surgida a penas 12 días después del golpe de estado a la II República y que sería la sección española de la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura creada en París en 1935.

de la mujer continuaron transitando por el circuito de las agencias y la prensa internacional, pero no identificadas con su sello propio sino por la firma “Photo Robert Capa” y/o “Robert Capa Pix [agencia fotográfica para la que trabajó Capa entre 1939-1943]. [...] Luego no resultaría fácil la correcta atribución de las fotografías de Gerda Taro reutilizadas por Capa y Pix dado que en aquellas no identificadas por el sello “Photo Taro” se estampó “Photo Robert Capa”, mientras que las fotografías que incluían la firma independiente de la mujer, muy a menudo esta indicación que acredita la autoría quedó intencionalmente oculta bajo un adhesivo de Pix (ARROYO JIMÉNEZ, 2010, p. 453).

Un último apunte sobre el nivel contextual, la fotografía lleva por título, según consta en el ICP, “Woman with bandaged feet sitting next to sleeping child, Malaga front, Spain”/“Mujer con pies vendados sentada junto a un niño que duerme, Frente de Málaga, España”, fechada en febrero de 1937. En este caso, no hay en el título una identificación clara con La Desbandá, pues la localización de “Málaga front”/“Frente de Málaga” no necesariamente debe remitir al episodio genocida que estamos tratando. Sin embargo, gracias al fotorreportaje de *Regards* podemos ubicar este retrato como parte de la serie fotográfica realizada sobre La Desbandá.

A nivel morfológico, encuadrada en el centro de la imagen, observamos a los dos únicos protagonistas, una mujer joven y un niño de corta edad. Ambos se encuentran descansando, aislados del resto en una escena tan desgarradora como desgarrados se encuentran los pies de la mujer. Su ubicación en el centro del rectángulo resta impacto visual en un orden compositivo, pues los puntos fuertes se localizan en la reja de ejes competitivos que forman las líneas imaginarias que traza la regla de los tercios. Quizás este aspecto junto con la ausencia de otros elementos visuales que refuercen el mensaje en un plano denotativo y connotativo decantarán la elección de la pieza publicada en *Regards* en vez del que estamos analizando.

En el análisis sintáctico, nos encontramos con una perspectiva frontal donde la profundidad de campo es escasa debido a la corta distancia de enfoque y a los elementos naturales de la escena, pues ambos personajes se encuentran apoyados en una pared. Sobre el plano enunciativo, si la fotografía de Capa puede adscribirse al movimiento “concerned photographer”, también lo será (o debería ser) la fotografía de Taro, entre otras cuestiones, porque juntos fueron Robert Capa durante largos meses, después, porque juntos formarían equipo de trabajo firmando bajo la sociedad “Capa et Taro” y, por último, porque la fotografía de Taro se hizo pasar por la de Capa a la muerte de la fotoperiodista sin que nadie cuestionara la autoría durante décadas. Es decir, la fotografía de Taro comparte técnica y estética con las y los fotógrafos de la década de los años 30 del siglo XX y, quizás, porque la fotografía que analizamos no es representativa del instante decisivo, en tanto que uno de los leitmotiv generacionales principales, unido a los aspectos comentados, también contribuyera a su descarte para su publicación.

Como se ha mencionado en el apartado anterior, se conservan en el CAF 26 fotografías de las realizadas por Sise, todas ellas adscritas al retrato, realizadas entre planos medios y largos como veremos a continuación. En este caso, el análisis enunciativo de ambas fotografías de Sise se realizará al término del segundo análisis fotográfico (Figura 12), ya que se pondrá en relación con las fotografías del fotorreportaje de Taro y Capa ya analizadas.

Desde el punto de vista contextual, “Caña de azúcar por todo sustento” (Figura 11) es el título de la imagen que pasamos a analizar, realizada por Hazen Sise en los días posteriores al 8 de febrero de 1937 cuando se produce la ocupación de Málaga por parte de las tropas franquistas al mando del general Queipo de Llano⁶. Un apunte contextual clave, la serie fotográfica sobre *la Desbandá* está realizada mientras los brigadistas intentan salvar la

6. Mientras se escribe el presente trabajo, el general Queipo de Llano, enterrado en una iglesia de Sevilla (Andalucía), ha sido exhumado en virtud de la Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática cuyo artículo 35, símbolos y elementos contrarios a la memoria democrática, obliga a retirar (en este caso, a exhumar), de espacios públicos y/o privados con proyección pública, todos aquellos elementos vinculados al bando franquista. Junto con el general responsable de la represión franquista en Andalucía durante la guerra civil (1936-1939), han sido exhumados de la misma iglesia, y entregados a sus familiares los restos, Genoveva Martí, esposa del general, y el general Francisco Bohórquez Vecina, mano derecha de Queipo y auditor de guerra.

vida de las refugiadas y refugiados que salen apresurados de la ciudad malagueña. Bethune, Sise y Worsley acuden a Málaga con la intención de asistir médicamente a los posibles heridos, pero se encuentran con una realidad distinta: miles de personas huyendo, con lo puesto, la mayoría a pie, de una Málaga ya en manos franquistas a una Almería que es todavía zona republicana. Doscientos kilómetros separan ambas ciudades y el equipo de Bethune se ve obligado a utilizar su ambulancia para transportar, durante los días que transita la diáspora, al mayor número posible de personas:

Llevamos de treinta a cuarenta personas en cada viaje durante los siguientes tres días con sus noches hasta Almería, al Hospital del Socorro Rojo Internacional, donde recibían atención médica, alimentos y ropa. La infatigable entrega de Hazen Sise y Thomas Worsley, conductores del camión, salvó muchas vidas. Se turnaban para conducir yendo y viniendo día y noche, durmiendo al raso de la carretera entre turnos y sin más comida que pan seco y naranjas (BETHUNE, 2022, p.85).

Figura 11 – Hazen Sise, Caña de azúcar por todo sustento (Febrero, 1937)



Fuente: Archivo do Centro Andaluz de Fotografia.

Siguiendo con el nivel morfológico, observamos en un plano general como hombres, mujeres y niños ocupan el encuadre casi en su totalidad. En este sentido, la fotografía puede generar cierto caos visual en el espectador, pues no parece que se hayan aplicado ninguna de las reglas básicas de composición que ordene a los sujetos dentro del espacio. A nivel sintáctico, el atractivo visual de la fotografía no reside tanto en su composición, sino en sus sentidos y significados como documento histórico, en su naturaleza como narrador omnisciente de una masacre que se llevó a cabo durante varios días contra población civil. El título, unido a la escena que se capta, no dejan lugar a dudas de las duras condiciones en las que la población refugiada vivió, sintió y sufrió la implacable e inhumana represión franquista.

Figura 12 – Hazen Sise, En Almería, las ametralladoras internacionales también persiguen ferozmente a los indefensos habitantes de Málaga



Fuente: Archivo do Centro Andaluz de Fotografia.

La segunda pieza que conforma este análisis, titulada “En Almería, las

ametralladoras internacionales también persiguen ferozmente a los habitantes de Málaga” (Fig. 12) nos contextualiza el lugar de realización de la fotografía, la ciudad andaluza de Almería, destino primero e inmediato de las y los refugiados por ser el punto geográfico más cercano bajo control republicano. Recurrimos, nuevamente, al relato que el propio Behtune realiza en su obra “El crimen de la carretera de Málaga-Almería” para realizar una última contextualización de la instantánea que estamos analizando en este espacio:

Y ahora llega la barbarie final. No contentos con disparar a esta procesión de campesinos desarmados a lo largo de la larga ruta, en la tarde del día 12 [febrero, 1937], cuando el pequeño puerto de Almería estaba atestado de refugiados, con su población multiplicada por dos, cuando cuarenta mil personas exhaustas habían llegado a lo que consideraban un refugio seguro, fuimos salvajemente bombardeados por la aviación fascista italiana y alemán (BETHUNE, 2022, p. 85).

En su aspecto morfológico, apreciamos en un plano entero a cuatro personas, dos adultas y dos menores, sentadas sobre sus propias pertenencias. Con bastante aire en la parte superior, podemos apreciar que, si bien esta vez los personajes centrales están ordenados en el espacio según la regla de los tercios lo que refuerza el impacto visual, la escena se percibe con cierta inclinación o caída al no cumplir la regla del horizonte. Estas incorrecciones en la composición ocurren en otras fotografías de la serie que bien podrían explicarse o atribuirse, más que a la ausencia de conocimientos técnicos y compositivos —aun teniendo en cuenta que Sise no es fotoperiodista—, a las circunstancias concretas en las que se tomaron las fotografías: mientras se salvan vidas de forma incansable. En un plano sintáctico, los rostros transmiten desolación, extenuación, dolor y desarraigo constituyendo un fiel reflejo de una parte de los sentimientos que tuvieron que experimentar las víctimas de *la Desbandá*.

Por último, respecto del nivel enunciativo en ambas fotografías de Sise (Figuras 11 y 12) debe tenerse en cuenta que, además de estar enfocadas desde una clara perspectiva humanista conectando así con la fotografía de Taro y Capa, es un trabajo que se realiza desde una implicación personal distinta a la de los fotoperiodistas, como son las

labores humanitarias de cooperación sanitaria que llevaba a cabo el equipo de Bethune. Sin olvidar que, en ambos casos, los tres autores que analizamos comparten el compromiso político con el bando republicano y, unas manifiestas intenciones persuasivas encuadradas en el contexto histórico de polarización política que provocara el conflicto español en el continente europeo (BLANCO PÉREZ; BALLETA, 2021). También comparten esa fotografía de proximidad, de cercanía a la acción que va a caracterizar al fotoperiodismo de guerra en estos inicios de la profesión y que marcarán una parte importante de la estética de los fotorreportajes modernos. Asimismo, la fotografía de Taro y Capa lleva impresa la retórica del instante decisivo inherente a la naturaleza de la fotografía de toda una generación coetánea (Bresson, Seymour, Doisneau...). Por su parte, la fotografía de Sise, alejada de esta retórica de representación del tiempo/espacio, y más próxima a un relato sincrónico del genocidio, a ofrecer una (pan)explicación de la totalidad del hecho, la conectaría, en este aspecto, con los pioneros del fotodocumentalismo social como Hine o Riis, o el catalán Francisco Boix (BERMEJO, 2002).

Conclusiones

La guerra civil española (1936-1939) marca un punto de inflexión en la naturaleza de la fotografía como medio de comunicación de masas: revoluciones tecnológicas, estéticas y narrativas convergen en la contienda para marcar una forma de representar el trauma social y colectivo de la guerra. En el caso que nos ocupa, como hemos visto, encontramos dos relatos visuales sobre un mismo hecho, el genocidio posterior a la caída de Málaga, representados desde distintas coordenadas técnicas, narrativas y estéticas. Las fotografías de Taro y Capa están compuestas de forma canónica respondiendo a cierta belleza plástica, y fueron compuestas atendiendo a una lectura polisémica. En cambio, la fotografía de Sise no admite esa polisemia, es una fotografía animal y desgarradora, que vincula, gracias a su fuerza visual, la fotografía a su dimensión de documento que al del registro que con la sutileza compositiva de las imágenes busca generar una ética y una estética.

Hemos comprobado también cómo la visión de Taro y Capa de la matanza está centrada en las víctimas, intentando definir su categoría sociológica: población civil (mujeres), hombres ancianos y niños indefensos. En el caso de Sise, la serie sobre *La Desbandá* resulta una construcción documental del genocidio, ordenadas cronológicamente en el tiempo, mostrando distintos episodios y situaciones que otorgan sentido al relato. Es una fotografía casi etnográfica en su sentido de conocimiento de la otredad (las víctimas), de los contextos y significados socio-culturales que implica la matanza y la diáspora. Estas cualidades, junto a la ausencia de una retórica del instante decisivo presente en Taro y Capa, resta a la fotografía de Sise la dimensión periodística que sí adquiere la fotografía de Capa y Taro, acercándola más a relatos propios del fotodocumentalismo social de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Sin embargo, ambos relatos producen una suerte de diálogo entre géneros, autores y formas de representación que se explican, en esencia, porque comparten el contexto social de producción de la fotografía como medio de comunicación de masas al servicio de una ideología rotundamente democrática y antifascista. Existiendo, así, una imbricación de las cosmovisiones y prácticas como forma de abordar, entender y explicar el mundo en el marco del contexto socio-político, histórico y cultural occidental del primer tercio del siglo XX. Y que, a la postre, quedarán reflejados en la producción visual sobre *La Desbandá* como consecuencia socio-cultural propio de su tiempo convulso.

Referencias

ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz. **Documentalismo técnico de la guerra civil española: inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro**. 2010. 609 f. Tesis (Doctorado en Ciencias de la Comunicación) – Universitat Jaume I, Castellón, 2010.

BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación. **Málaga entre la guerra y la posguerra el franquismo**. Málaga: Arguval, 1994.

BARRAZUETA MOLINA, Patricio; CARPIO-JIMÉNEZ, Lilia Kruspkaya; SUING, Abel. En la frontera: fotografía entre la expresión y las emociones. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 17, n. 30, p. 80-93, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2021v17n30p80>.

BERMEJO, Benito. **Francisco Boix**: el fotógrafo de Mauthausen. Barcelona: RBA Libros, 2002.

BETHUNE, Norman. **La desbandá**: el crimen de la carretera de Málaga a Almería y otros escritos. Logroño: Pepitas de calabaza, 2022.

BLANCO PÉREZ, Manuel. Cine, fotografía y arquitectura: la composición simétrica y la noción de arquitecturización en la obra de Wes Anderson antecedentes visuales de la película La crónica francesa (2021). **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, v. 34, n. 4, p. 1407-1426, 2022a. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.78848>.

BLANCO PÉREZ, Manuel. El discurso fotográfico en los premios World Press Photo (1955-2021): tecnología, política y medios. **Revista Latina de Comunicación Social**, Madrid, n. 80, p. 241-258, 2022b. DOI: <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2022-1543>.

BLANCO PÉREZ, Manuel. Fotografía aérea con tecnología drone: tipología y aplicaciones. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 16, n. 29, p. 76-101, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p76>.

BLANCO PÉREZ, Manuel; BALLETA, Edoardo. La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme La Trinchera Infinita (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, 13, n. 34, p. 2-22, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5965/2175180313342021e0204>.

BLANCO PÉREZ, Manuel; GONZÁLEZ VILALTA, Arnau. La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà: análisis fotográfico e histórico. **Historia y comunicación social**, Madrid, v. 25, n. 2, p. 309-321, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/hics.69993>.

BLANCO PÉREZ, Manuel; PAREJO, Nekane. **Historias de la Fotografía en el s. XXI**. Salamanca: Comunicación Social, 2021.

COLOMBO, Furio. **Últimas noticias sobre el periodismo**. Barcelona: Anagrama, 1997.

COPADO, Bernabé. **Con la Columna Redondo, combates y conquistas**: crónica de Guerra. Sevilla: imprenta La Gavidia, 1937.

FERRÉ PANISELLO, Teresa. El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles ante la Guerra Civil Española. **Comunicación y sociedad**, Zapopan, v. 33, p. 249-276, 2018. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913>.

GARCÍA-RAMOS, Francisco-José. Mostrar por montaje: narraciones benjaminianas desde el archivo y la fotografía de prensa. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 15, n. 27, p. 13-37, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2019v15n27p13>.

GARCÍA-RAMOS, Francisco-José; JIMÉNEZ-GÓMEZ, Isidro. La investigación académica sobre fotografía en España: un análisis de las tesis doctorales entre 2010 y 2020. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 16, n. 29, p. 14-43, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p14>.

HERAS HERRERO, Beatriz de las. 2011. Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación. In: BARRIO ALONSO, Ángeles; HOYOS PUENTE, Jorge de; SAAVEDRA ARIAS, Rebeca (coord.). **Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea**, 2011, p. 62

HERAS HERRERO, Beatriz de las. Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra Civil Española en Madrid (1936-1939). **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 5, n. 6, p.131-160, 2009. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2011v7n10p147>.

ICP - INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. **Home page**. New York: ICP, c2022. Disponible en: <https://www.icp.org/>. Acceso en: 17 oct. 2022.

LA DESBANDÁ. **Inicio**. Salobreña: ASC La Desbandá, c2022. Disponible: <https://ladesbanda.es/>. Acceso en: 17 oct. 2022.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Fotografías de conflicto: o que permanece? **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.7, n.11, p.13-32, 2011. DOI: 10.5433/1984-7939.2011v7n11p13

MAJADA NEILA, Jesús. **Las fotografías de La Desbandá**. Benalmádena: Caligrama Ediciones, 2017.

MARTÍN NUÑEZ, Marta; GARCÍA CATALÁN, Shaila; RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón. Conservar, conversar y contestar: grietas y relecturas del álbum familiar. **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, v. 32, n. 4, p.1065-1083, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5209/aris.66761>.

MARZAL FELICI, Javier. **Cómo se lee la fotografía**. Madrid: Cátedra, 2007.

MARZAL FELICI, Javier; LORIGUILLO LÓPEZ, Antonio; RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón; SOROLLA ROMERO, Teresa (ed.). **La crisis de lo real**. Valencia: Tirant, 2017.

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. José Compte: de la fotografía publicitaria a la propaganda en la guerra civil española (1936-1939). **Comunicação Pública**, Lisboa, v.12, n. 2, 2017. DOI: <https://doi.org/10.4000/cp.1972>.

PANTOJA CHAVES, Antonio. Prensa y Fotografía: historia del fotoperiodismo en España. **El Argonauta español**, Aix-en-Provence, v. 4, 2007. DOI: <https://doi.org/10.4000/argonauta.1346>.

SONTAG, Susan. **Sobre la Fotografía**. Madrid: DeBolsillo, 1977.

SOUGEZ, Marie-Loup. **Historia de la fotografía**. Madrid: Cátedra, 2014.

SOUSA, Jorge Pedro. **Historia crítica del fotoperiodismo occidental**. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.

SUSPERREGUI, José Manuel. Controversias sobre el catálogo razonado de Gerda Taro. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 8, n. 13, p. 137-173, 2012a. DOI: [10.5433/1984-7939.2012v8n13p137](https://doi.org/10.5433/1984-7939.2012v8n13p137).

SUSPERREGUI, José Manuel. Los iconos del bombardeo de Guernica y sus conflictos. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 8, n. 12, p. 129-160, 2012b. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2012v8n12p129>.

VEGA HIDALGO, Carlos. Las fotografías de Robert Capa y Gerda Taro durante el asedio del Alcázar de Toledo (1936): revisión del catálogo de Magnum Photos y el International Center of Photography. **Revista General de Información y Documentación**, Madrid, v. 30, n. 1, p. 183-218, 2020. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/rgid.70067>.

ACCIÓN Y SENTIMIENTO: la obra fotoperiodística de Anna Turbau durante la Transición en Galicia

ACTION AND FEELING: the Photojournalistic Work of Anna Turbau During the Transition to Democracy in Galicia

Raquel Blanco Prada¹

Raul Rios-Rodríguez²

Cristina Mouriño Cabaleiro³

Resumen

La Transición a la democracia supuso una profunda renovación para la fotografía en España, en una época marcada por el auge del documentalismo contemporáneo a nivel internacional. Anna Turbau contribuyó decisivamente con esa renovación durante su etapa en Galicia (1975-1979), abordando nuevas temáticas y desarrollando un estilo singular que combinaría la fotografía directa con la representación de los sentimientos. Este trabajo analiza la obra de Turbau durante este periodo clave, cubriendo el vacío académico existente sobre la autora.

Palabras clave: Anna Turbau; fotoperiodismo; galicia; transición española.

Abstract

The transition to democracy brought about a profound renewal for the photography in Spain, in a period characterised by the uprising of contemporary

1. Universidade de Santiago de Compostela, España. raquelbp99@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-6802-0882>

2. Universidade de Santiago de Compostela, España. raul.rios@usc.es - <http://orcid.org/0000-0003-2614-1875>

3. Universidade de Santiago de Compostela, España. cristina.mourino@consellodacultura.gal

documentary photography at an international level. Anna Turbau made a decisive contribution to this renewal during her period in Galicia (1975-1979), exploring new themes and developing a unique style that combined direct photography with the representation of feelings. This paper analyses Turbau's work during this key period, filling the existing academic gap on the author.

Keywords: Anna Turbau; photojournalism; galicia; spanish transition to democracy.

Introducción

El trabajo fotoperiodístico realizado por Anna Turbau (Barcelona, 1949) durante su estancia en Galicia (1975-1979) sitúa a esta autora como una figura pionera del documentalismo fotográfico contemporáneo. Esta parte de su obra se desarrolló en un contexto especialmente interesante, marcado por las profundas transformaciones que estaban teniendo lugar tanto a nivel histórico, social y cultural en general como en el ámbito estrictamente fotoperiodístico. Por una parte, Turbau trabajó en Galicia durante los años de la Transición española, el proceso a través del cual el país pasó de un régimen dictatorial a otro de tipo democrático. Además, en territorios como Galicia la reivindicación a favor de la democracia iría de la mano de la reivindicación a favor del autogobierno, lo que implicó una transformación política aun más pronunciada y compleja. Por otra parte, en aquellos años estaba teniendo lugar lo que Pedro Sousa (2003) denominaría la Segunda Revolución del Fotoperiodismo, caracterizada entre otros aspectos por la paulatina integración de los *freelances* en las redacciones, la pérdida de libertad del fotoperiodista y la convencionalización de su trabajo. Si bien la respuesta más frecuente de los documentalistas contemporáneos fue intentar prescindir de los medios de comunicación como soporte de difusión de sus proyectos (LEDO ANDIÓN, 1995); Turbau publicaría sus instantáneas en prensa de gran difusión como las revistas *Interviú* o *Primera Plana*, sin por ello renunciar a su libertad autoral. Y es que, más allá de su relación con el contexto en el que se desarrolla, la obra de Turbau tiene interés intrínseco porque en ella se materializa el estilo propio de una autora aún muy poco estudiada.

Con Anna Turbau sucede algo aparentemente contradictorio. Por una parte, su obra es conocida y la autora es considerada una de las principales exponentes de la fotografía documental de la Transición española, junto a otros nombres como Ramón Zabalza, Cristina García Rodero, Koldo Chamorro, Cristóbal Hara o Fernando Herráez (FUNDACIÓN FOTO COLECTANIA, 2014). Su obra fue incluida en 2018 en la colección del Museo Reina Sofía, formando parte de la exposición *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición (2018-2019)*⁴. También existen algunas publicaciones de tipo divulgativo en prensa o portales especializados, ya sean entrevistas a la autora (ANNA..., 2016; GARCÍA, 2017) o reseñas acerca de su obra (LOURIDO, 2018; PARDO, 2012; PAZ, 2016). En este sentido, también sería necesario destacar el documental *La mirada de Anna* (LA MIRADA..., 2009), dirigido por Llorenç Soler y Jorge Algora (2009), donde se repasa la trayectoria de la autora. Sin embargo, a nivel estrictamente académico los únicos materiales publicados acerca de la autora son las contribuciones al volumen *Anna Turbau. Galicia 1975-1979* (VV.AA., 2017), coordinado por Natalia Poncela López y publicado como catálogo de la exposición *A intimidade da imaxe. Anna Turbau. Galicia 1975-1979*, organizada por el Consello da Cultura Galega en 2017 y comisariada por Margarita Ledo Andión.

En definitiva, nos encontramos ante una autora que está aun en proceso de recuperación. No es hasta el siglo XXI que su trabajo comienza a formar parte de las estrategias de adquisición de obra por parte de colecciones museísticas y a ser incluido en las prácticas curatoriales, como ejemplifican las exposiciones mencionadas, y empiezan a publicarse algunos textos sobre su figura. No es algo extraño, sino que encontramos una situación similar en la mayoría de fotografía de prensa del franquismo y la Transición; especialmente si nos referimos a mujeres fotógrafas que, además, han trabajado fuera del ámbito de Madrid. La falta de atención concedida a esa generación de fotógrafas durante el siglo pasado sólo ha empezado a ser corregida en las primeras décadas del presente siglo, en las que se está desarrollando un intenso trabajo de recuperación y puesta en valor pese a

4. Exposición organizada por el propio Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y comisariada por Rosario Peiró, Lola Hinojosa, Cristina Cámara y Germán Labrador.

que siguen siendo necesarios más trabajos académicos específicos (GARCÍA-RAMOS; JIMÉNEZ-GÓMEZ, 2021). En este sentido, caben destacar trabajos como los de Nash y “Colita” Steva (2005) sobre mujeres pioneras del fotoperiodismo en Cataluña o los de Carabias Alvaro, García Ramos (2014) y García-Ramos (2016, 2018) sobre Juana Biarnés y María del Pilar Frías López de la Osa (2018), como muestra del creciente interés académico por las mujeres fotoperiodistas que retrataron el periodo franquista y la Transición en España.

El presente artículo pretende avanzar en este proceso de recuperación de la fotografía de prensa realizada en el franquismo y la Transición, contribuyendo a cubrir el vacío académico existente acerca de Anna Turbau. Para ello, se realiza un análisis sistemático de su obra durante la Transición en Galicia. El objetivo es identificar las principales características de sus fotografías y a través de ellas definir su estilo, poniéndolo en relación con el contexto en el que la fotoperiodista desarrolló su trabajo (BARTHES, 1977; ROSE, 2012).

De cara a alcanzar este objetivo, el resto del artículo está estructurado de la siguiente manera: en los próximos apartados se realiza una aproximación al contexto histórico, primero centrado en la Galicia de la Transición y, segundo, en la situación del fotoperiodismo durante la década de los setenta; así como, en tercer lugar, una aproximación a la figura de Turbau y a su obra de finales de los setenta. En el cuarto apartado se explica la metodología de análisis utilizada, además de la selección de la muestra considerada en este estudio. En el quinto apartado se detallan y comentan los resultados alcanzados. En el último apartado se exponen las conclusiones obtenidas.

Galicia durante la Transición española

Anna Turbau, que hasta entonces residía en su Cataluña natal, comienza a trabajar en Galicia en 1975, año que marca el inicio de la Transición en España. Se trata de un

periodo histórico en el que se experimentaron profundas transformaciones de índole política, cultural, económica y social; transformaciones que influirían y a su vez serían representadas en la fotografía de la autora.

En el ámbito político, la Transición supuso el reemplazo del régimen dictatorial del general Francisco Franco por un nuevo sistema democrático regido por la Constitución de 1978. Tras la muerte del dictador y la legalización de los partidos políticos, las fuerzas democráticas que hasta entonces permanecían en la clandestinidad comenzaron a desarrollar su actividad de forma pública. Este hecho común a toda España tiene en Galicia un hecho diferencial: la presencia del nacionalismo gallego como actor político relevante, con la Unión do Povo Galego⁵ (UPG) como fuerza mayoritaria (BERAMENDI; NÚÑEZ SEIXAS, 1996). Sin embargo, es necesario destacar que la reivindicación del autogobierno no era exclusiva del nacionalismo, sino que también era compartida por otras fuerzas políticas de ámbito español pero con presencia en Galicia, como el Partido Comunista Galego (PCG), integrado en el Partido Comunista Español (PCE); o la federación gallega del Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

La cuestión del autogobierno es, por lo tanto, un vector fundamental para entender la política en Galicia durante la Transición. La cámara de Turbau sería testigo de importantes acontecimientos históricos ligados a esta reivindicación, como las movilizaciones masivas a favor de la autonomía, las manifestaciones del Día Nacional de Galicia en Santiago de Compostela o las protestas contra la expropiación de tierras para la construcción de la Autopista del Atlántico (AP-9), en las que tuvo un importante protagonismo la UPG.

Por otra parte, para entender la obra de Turbau también será necesario considerar las profundas transformaciones que vivía Galicia en el plano socioeconómico, aunque estas ya se venían produciendo desde antes de la Transición. A mediados del siglo

5. La UPG es el partido nuclear del Bloque Nacionalista Galego (BNG), la principal fuerza de la oposición en el Parlamento de Galicia en la actualidad.

XX Galicia era un país abrumadoramente rural y agrario: el 80% de la población vivía en el campo y el 70% trabajaba en la agricultura. Constituyen unos niveles inusuales, por elevados, en la Europa de la época. Sin embargo, desde entonces Galicia vivió un intenso proceso de desagrarización, motivado por la tecnificación del trabajo agrícola y por el crecimiento, en paralelo, del sector industrial y de servicios. En la actualidad, el empleo agrario se sitúa en el 4,5%, un volumen análogo a cualquier país europeo. Así, Galicia vivió en tan solo unas décadas un proceso que en otros países se dilató durante ciento cincuenta o más años (LÓPEZ IGLESIAS, 2016). La pérdida de vitalidad del mundo rural y de unas tradiciones populares que hasta hacía poco gozaban de buena salud motivó que fotógrafas como Cristina García Rodero o la propia Turbau decidieran dedicarse a inmortalizar con sus cámaras esa realidad antes de que desapareciese.

Por otra parte, la Transición española coincidió en el tiempo con la crisis económica de los años setenta; que en el caso de Galicia supuso la interrupción del proceso de industrialización iniciado una década antes y la frenada abrupta de la emigración exterior. Esta última constituía la principal válvula de escape de la mano de obra excedente del campo que no conseguía ser absorbida por la industria (LÓPEZ IGLESIAS, 2016). Así, la crisis provocó la formación de una importante bolsa de paro estructural, que contribuiría a intensificar el clima de conflictividad política propio de la Transición.

Fotoperiodismo en la década de los setenta

La estancia en Galicia de Turbau tiene lugar en un momento de importantes cambios en el mundo del fotoperiodismo, tanto a nivel internacional como español. El teórico Jorge Pedro Sousa (2003, p. 178) utiliza la expresión “Segunda Revolución del Fotoperiodismo” para referirse al conjunto de transformaciones que tuvieron lugar entre la década de los setenta y la década de los ochenta. El final definitivo de la Guerra de Vietnam en 1975, en la que profesionales como Nick Ut o Eddie Adams pudieron trabajar con libertad y denunciar la violencia, hizo patente el poder del fotoperiodismo para incidir en la opinión

pública y condicionar las decisiones políticas (VIRILIO, 1994). Paradójicamente, esto condujo a que las autoridades trataran de limitar el ejercicio libre del fotoperiodismo. Al mismo tiempo, la fotografía se iba consolidando como disciplina profesional y pasaba a ser considerada arte, convirtiéndose en un objeto de reflexión intelectual.

En paralelo, el sector mediático experimentaba importantes cambios que incidirían en la práctica del fotoperiodismo. Por una parte, desaparecen revistas líderes del sector como *Life* o *Look*, mientras que nacen nuevas agencias como *Reuters*, *Syigma*, *Gama*, *Sipa* o, en el caso de España, la agencia *Cover*, lo que abre la puerta a una renovación. En España, *Interviú* es fundada en 1976 y *Primera Plana* en 1977, revistas que le concederían una gran importancia al tratamiento gráfico y en las que Turbau publicaría sus instantáneas. La mayor atención concedida al diseño gráfico sería un rasgo común a las publicaciones de la época, que iría acompañada de la inclusión cada vez más frecuente de imágenes a color, propiciada por las mejoras tecnológicas. Este peso del diseño, acompañado por la concentración empresarial en el sector mediático y la búsqueda de economías de escala, conduce a la paulatina integración de los freelances en las redacciones y a la convencionalización del trabajo de los fotoperiodistas (VIRILIO, 1994).

Paradójicamente, al tiempo que se producían estas transformaciones en la industria, que implicaban una pérdida de control de los fotoperiodistas sobre su trabajo; nacía y se consolidaba el nuevo documentalismo fotográfico contemporáneo, que suponía una exaltación de la mirada propia de los fotógrafos autores. Se busca transmitir un mensaje polisémico que incite a la reflexión a través de una visión sincera y limpia del mundo. En palabras de Pedro Sousa (2003, p. 211), “los nuevos documentalistas desarrollan más comentarios visuales sobre el mundo que noticias visuales sobre ese mismo mundo”.

El ejercicio libre de la subjetividad de cada autor, que era explicitado en las instantáneas, implica que las líneas de trabajo de esta generación fuesen heterogéneas, lo que complica su clasificación o agrupación en un solo estilo o escuela. Teniendo en cuenta

esta limitación, Ledo Andión (1995) identifica varias características comunes que permiten definir el documentalismo contemporáneo. En este sentido, se puede destacar el interés por el análisis y la teoría por parte de los autores, el rigor metodológico o la autoconsciencia de la función del fotógrafo. De manera relevante, la preocupación de los autores por comprender la realidad en sentido amplio también condujo al tratamiento de temáticas alejadas del mainstream, que no eran noticia, y a la realización de proyectos de larga duración. Destacaría en este sentido Jane Evelyn Atwood con sus series sobre prostitución, personas ciegas o mujeres presas, realizadas cada una a lo largo de varios años.

Dado que la industria mediática tendía a la convencionalización del fotoperiodismo y a la pérdida de control de los autores sobre su trabajo; una tendencia general de los nuevos documentalistas fue tratar de evitar los medios de comunicación como vehículo de difusión de sus obras, optando por soportes como los libros o las exposiciones (LEDO ANDIÓN, 1995). Sin embargo, autores como la propia Anna Turbau u otros como Sebastião Salgado seguirían publicando sus fotografías en grandes medios, pudiendo así transmitir sus mensajes al gran público.

La renovación que se producía a nivel internacional fue especialmente fecunda en España, en la que se abría un amplio abanico de oportunidades creativas ante la desaparición de la censura. La cultura comenzaba a despegar tras muchos años siendo predominantemente un dispositivo propagandístico del régimen. En territorios como Galicia, con lengua e identidad cultural propia, la década de los setenta supone una revitalización de las expresiones culturales autóctonas, que comienzan a institucionalizarse (VILLARES, 2021). Pese al relativo retraso a respecto de las democracias consolidadas, la fotografía española acompaña las tendencias renovadoras que se experimentaban a nivel internacional y pasa a adquirir estatus como expresión cultural y artística (ZELICH, 2017). Nacerían así nuevas galerías, como la Sala Aixelà en Barcelona o Photocentro en Madrid, y nuevas revistas especializadas, destacando *Nueva Lente*.

Para el historiador Publio López Mondéjar, estos años suponen para el fotoperiodismo español “su momento más brillante, desde los años de la República y la

guerra civil” (LÓPEZ MONDÉJAR, 1997, p. 249). Los nuevos documentalistas realizan una fotografía directa, sin recurrir a los artificios o al lenguaje poético más propio de la tradición humanista anterior. Lo importante es mostrar la realidad tal y como es, sin por ello renunciar a la mirada propia del autor. Recursos propiamente fotográficos como el uso de angulaciones o planos poco frecuentes eran utilizados para recordar que la fotografía tenía un autor con una forma de ver subjetiva (el fotógrafo forma parte del discurso), lo que refuerza la verosimilitud de las representaciones (PARDO, 2017).

La estancia de Turbau en Galicia

Anna Turbau comienza a interesarse por la fotografía mientras estudia diseño gráfico en Barcelona. Su primera exposición parte del reportaje realizado con motivo del IX Festival de Jazz de Barcelona, en 1974. Ya en 1975, Turbau y su compañero, el cineasta Llorenç Soler, conocen al arquitecto Salvador Tarragó, que les encargó un documental sobre el distrito Ciutat Vella de Barcelona. Tras esta experiencia, Turbau dejaría de lado el diseño para centrarse en la fotografía.

Turbau y Soler viajarían a Galicia en el verano de ese mismo año. A través de Tarragó, el arquitecto gallego César Portela les encarga realizar un documental sobre el poblado gitano de O Vao (Pontevedra), donde Portela había proyectado una serie de viviendas. La autora elaboraría un reportaje fotográfico muy centrado en la vida cotidiana de los niños y las mujeres, que serán pieza clave de su obra. Compartió quince días con las familias, lo que le permitiría trabajar con total libertad debido a la integración dentro de la comunidad y sin estar sujeta a urgencias o líneas rojas, como ya era habitual en los medios de comunicación de la época (ZELICH, 2017).

En esta primera toma de contacto con Galicia, Turbau encuentra una cultura y modo de vida que la fascinan y que continuará explorando a través su primer viaje a la sierra de Os Ancares en 1975. Ya en 1976, decidió instalarse en Santiago de Compostela, ciudad a

la que acabaría dedicándole todo un proyecto que se plasmaría en el libro *Santiago, pequena historia natural* (TURBAU, 1993). Se sentía cómoda y con ganas de profundizar, mediante la fotografía, en su conocimiento de la realidad gallega para darla a conocer a través de las publicaciones periódicas con las que comenzó a colaborar, *Interviú* y *Primera Plana*. Así, fotografió las manifestaciones a favor de la autonomía, las movilizaciones del nacionalismo en el Día Nacional de Galicia o las movilizaciones contra las obras de la Autopista del Atlántico (RUBIO, 2013). También le dedicó una relevante atención a la vida rural, a trabajos tradicionales como el de las mariscadoras o a las fiestas y romerías. Destaca su fijación por las “damas de negro”, como llamaba a las mujeres gallegas que tradicionalmente vestían este color en el ámbito rural, a las que otorga un gran protagonismo (GARCÍA, 2017). En síntesis, la fotografía de Turbau muestra la complejidad de la Galicia real, contraria al folclorismo franquista y a los tópicos que tratan a los gallegos como un pueblo sumiso y conformista (MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, 2013).

En la fotografía de Turbau destaca la empatía mostrada por la autora respecto a los sujetos retratados, empatía que consigue transmitir al público. Sin importar la situación, siempre consigue que sus imágenes transmitan la dignidad de la gente común, de sus modos de vida y de sus luchas. En este sentido, su estilo, a pesar de huir de artificios poéticos y ser muy directo, sigue manteniendo un fuerte vínculo con el humanismo, por lo que sería etiquetado como “documentalismo humanista directo” (PARDO, 2017, p. 54). “En su fotografía está siempre la presencia de otro que te transforma. Cuando Anna sale de ahí ya es otra”, afirma la catedrática Margarita Ledo (SALGADO, 2017). Turbau trabajaba casi siempre en blanco y negro, en parte por la falta de medios técnicos para revelar en color, pero también porque consideraba que este era “el color adecuado para explicar esa realidad que era triste y dura” (ANNA..., 2016). Sus composiciones eran dinámicas, destacando la acción de todos los personajes y manteniendo un punto de vista plural a través del que mostraba a las trabajadoras, a los manifestantes o también a la policía (PARDO, 2017, p. 56).

Turbau dejaría Galicia en 1979, obligada por la presión policial que sufría. El hecho de que fuese una mujer joven en un mundo laboral predominantemente masculino la

hacían fácilmente identificable, lo que complicaba inmensamente su trabajo. Además, al tratarse de una *freelance* de *Interviú*, no gozaba del mismo respaldo que sus compañeros en plantilla. Abandonaría Galicia con su compañero de piso en un *600* cargado con sus pertenencias, un sábado que vio “la situación muy negra” (PARDO, 2017, p. 56). De vuelta en Barcelona, trabajaría un tiempo para la revista *Actual*. En 1984, entraría en el mundo de la realización televisiva acabando por especializarse en programación educativa y cultural. Continuó ligada al fotoperiodismo como profesora en la Escola Internacional de Fotografía Grisart. Sus trabajos más recientes son *Mujer y silencio* (2009) y su serie sobre la documentación fotográfica sobre la exhumación de fusilados de la guerra en Calatañazor (2017).

La importancia de la actividad fotoperiodística de Turbau durante la Transición en Galicia y su trascendencia, más allá de los medios de comunicación en los que publicaba, queda patente al hacer un breve repaso de las exposiciones de su obra. Así, según recoge Poncela López (2017, p. 366–367), antes de la propia exposición de 2017 organizada por el Consello da Cultura Galega, Turbau ya había realizado hasta cinco exposiciones en Galicia, la primera de ellas aún en la etapa de la Transición, en 1979. Por otra parte, la notable importancia del periodo gallego de Turbau sobre el conjunto de su obra es evidente si tenemos en cuenta que, de las veinticinco exposiciones registradas por Poncela López, once de ellas están dedicadas a Galicia. Esto es particularmente relevante dado que, exceptuando las exposiciones realizadas en territorio gallego a las que nos referimos, las cinco restantes tuvieron lugar en otras geografías, lo que resulta indicativo de la voluntad de la autora por dar a conocer en el exterior la realidad gallega durante la Transición, sirviendo de puente entre Galicia y otros pueblos.

Metodología y muestra de estudio

El objetivo de este estudio es analizar la obra de Anna Turbau durante la Transición en Galicia, identificando las características que conforman su estilo y relacionando este último con el contexto en el que se desarrolló. Por ello, la perspectiva

adoptada es la del análisis semiótico, lo que implica atender simultáneamente al nivel denotativo y connotativo de las imágenes, es decir, a los significados explícitos de las fotografías y también a aquellos implícitos, cuya comprensión está necesariamente condicionada por el contexto (BARTHES, 1977; ROSE, 2012).

Desde esta perspectiva, entendemos las elecciones compositivas de la autora como transmisoras de significados. Así, el análisis atiende tanto a los sujetos o temas tratados en las fotografías como a las características formales de las mismas, es decir, a cómo estos temas son vistos, y mostrados, por Turbau. Al igual que en otros trabajos similares (MENDELSON; CREECH, 2016), las características formales a las que nos referimos incluyen la distancia hacia los sujetos, la disposición de estos en el encuadre, el ángulo empleado, la iluminación o el uso del enfoque y la profundidad de campo. La mirada propia de la autora debe ser entendida como la síntesis resultante de este complejo conjunto de decisiones compositivas y de las decisiones relativas a los temas tratados.

Para construir una muestra representativa de la obra de Turbau se siguieron varios pasos. En primer lugar, se partió del conjunto de fotografías utilizadas para el libro derivado de la exposición *A intimidade da imaxe. Anna Turbau. Galicia 1975-1979* (VV.AA., 2017). En segundo lugar, la muestra fue dividida temáticamente siguiendo el mismo criterio que el volumen citado. Así, las posibles categorías temáticas de la muestra son: movilizaciones, acontecimientos, ciudad, mar, mundo rural, rituales, retratos, pueblo gitano y, por último, heterotopías (donde Turbau se centra en enfermos y mayores, destacando el trabajo realizado a escondidas en el Hospital Psiquiátrico de Conxo, en Santiago). Como último paso de la construcción de la muestra, se seleccionaron aleatoriamente cinco fotografías de cada uno de los nueve ejes temáticos, lo que dio como resultado una muestra compuesta por un total de 45 fotografías⁶.

6. En concreto, se dividió el número total de fotografías de cada sección entre cinco (el número de fotografías incluidas en la muestra) y el cociente resultante fue utilizado para marcar el intervalo entre cada fotografía seleccionada y la siguiente, empezando por la primera de cada sección y siguiendo el orden del catálogo.

La ficha de análisis utilizada fue elaborada a partir del modelo propuesto por Marzal Felici (2007), que estructura las características de las fotografías en varios niveles que van del más concreto al más abstracto: contextual, morfológico, compositivo e interpretativo. Aunque originalmente está enfocada al campo de la fotografía artística, también se adapta al campo del fotoperiodismo (ARROYO JIMÉNEZ; DOMÉNECH FABREGAT, 2015). Por otra parte, la propuesta original de Felici está diseñada para realizar un análisis profundo de una única fotografía. Dado que este trabajo aborda una muestra formada por un número elevado de fotografías, varias variables fueron tratadas como variables categóricas, de forma que sus resultados pudieron ser cuantificados de manera exacta (BARDIN, 1986). Sin embargo, en los casos en los que las posibles respuestas no encajasen en una serie de categorías cerradas, las variables fueron consideradas variables de respuesta abierta y analizadas de forma exclusivamente cualitativa.

Resultados del análisis: Galicia en la Transición a través de la mirada de Turbau

En un primer nivel de análisis contextual nos centramos en las características básicas de cada imagen. Así, en primer lugar, el análisis del uso del color revela una producción casi enteramente monocromática. El 91% de las instantáneas son en blanco y negro, lo que respondería a la voluntad de Turbau de mostrar la realidad con toda su dureza (PARDO, 2017). Por su parte, el uso del color se restringe al 9% de las fotografías. Está presente al tratar ejes temáticos como el mar, los rituales o, destacadamente, el mundo rural. En estos casos, el color permitía captar más fielmente las vestimentas tradicionales de los sujetos retratados o la atmósfera única de la sierra de Os Ancares, donde la autora viajaría varias veces durante su estancia en Galicia (Fotografía 1).

Fotografía 1 - Anna Turbau. Os Ancares (1976)



Fuente: Consello da Cultura Galega.

En lo relativo al formato, el análisis muestra la predilección de Turbau hacia las fotografías horizontales (87%) frente a las verticales (13%). El formato horizontal se adapta mejor a la representación de grupos numerosos de sujetos y, en la mayoría de casos, permite incluir un contexto más amplio en el encuadre. Cuando utiliza la verticalidad, a menudo muestra el contraste de un único sujeto o un pequeño grupo en lugares amplios con protagonismo en el encuadre; de esta forma, juega con el espacio negativo y aísla sujetos. Algunos ejemplos son los retratos a mariscadoras donde sus figuras y herramientas se pierden en la inmensidad del mar o a los habitantes de Os Ancares, donde la niebla favorece el aislamiento de los sujetos (Fotografía 1).

La segunda parte del análisis está centrado en los aspectos morfológicos de las imágenes. La inmensa mayoría de las fotografías de Turbau se caracterizan por centrarse en

sujetos humanos, ya sea una única persona, un grupo o una multitud, como en el caso de las manifestaciones. Las protagonistas absolutas son las denominadas por la autora “damas de negro”, mujeres mayoritariamente del entorno rural que vestían con este color. Ocupan el lugar principal en 18 de las 45 fotografías analizadas, y en otras muchas comparten protagonismo con otros tipos de sujeto. Un ejemplo se puede apreciar en la Fotografía 1, en la que el contraste de los ropajes negros de la mujer frente al resto de la fotografía marcada por los tonos blancos hace que todo el protagonismo de la toma recaiga sobre ella.

Turbau recurriría a este tipo de prácticas, como situar un sujeto único en contraste con grandes multitudes, para marcar el punto de interés de sus instantáneas. El punto de interés solo coincide con los puntos de fuga en el 7% de las imágenes, mientras que en otro 20% se sitúa en el centro geométrico del encuadre. Así, en el restante 73% de la muestra los puntos de interés están situados fuera de las áreas que tienden a concentrar la atención del espectador. Además, en un 32% de los casos fueron identificados varios puntos de interés por imagen. Esto se explica por la capacidad de sorpresa que intenta crear en su discurso fotográfico y que suele estar reñida con las normas clásicas de la fotografía. Estas aconsejan la construcción de la toma a través del centro geométrico, los ejes diagonales, los puntos de fuga o la ley de los tercios, entre otras. Todas estas normas constituyen excepciones en la obra de Turbau, que obliga al espectador a leer con detenimiento y a desplazar su mirada por las fotografías.

Turbau también usa las líneas y formas para guiar al espectador, estructurando la toma, y para aislar al sujeto que quiere destacar. Un buen ejemplo es la Fotografía 2, del Día Nacional de Galicia, donde la bandera gallega en primer plano genera una línea de lectura que lleva directamente a la multitud con sus múltiples líneas y formas, generadas por más banderas y pancartas.

Fotografía 2 - Anna Turbau. Praza da Quintana, Día da Patria. Santiago de Compostela (1978)



Fuente: Consello da Cultura Galega.

En ese sentido, suele fotografiar múltiples líneas en una única toma y a menudo combina diferentes tipos. Las más utilizadas son las verticales (38%) y las oblicuas (36%), aportando tensión a las composiciones (Tabla 1). Las líneas horizontales son generadas por los paisajes urbanos o por las pancartas de las movilizaciones.

Tabla 1 - Tipos de línea predominantes en las fotografías (% sobre el total)

Horizontales	Verticales	Oblicuas	Curvas
20%	38%	36%	7%

Fuente: Elaboración propia

Por otro lado, las formas construidas por Turbau vuelven a obedecer al contraste sujeto-masa mencionado anteriormente. Así, en sus fotografías se encuentra una gran

cantidad de rectángulos (forma destacada en el 52% de las imágenes) generados por la figura humana en su mayor parte, círculos (25%) formados por las cabezas de las personas retratadas y formas complejas (20%) derivadas de las grandes multitudes en las que se perdía la fotógrafa.

En lo relativo al uso de planos, predominan claramente los generales, reflejo de la intención de la autora de proveer un contexto amplio de las realidades que trataba, muy utilizados en manifestaciones o fiestas populares, donde se congregan grandes multitudes (Tabla 2). Los planos americanos también son frecuentes en su obra, utilizándolos para mostrar las expresiones de los sujetos fotografiados al mismo tiempo que se le presta atención al entorno. Es importante destacar que, aún en los planos generales, distantes físicamente de los sujetos, Turbau consigue retratar no solo la acción o el entorno, sino también las caras o miradas, que funcionan como centro de atención, permitiendo intuir a través de ellas los sentimientos de las personas. No le hace falta recurrir para ello al primer plano, que reserva casi exclusivamente para la serie de retratos de personajes ilustres de la Galicia del momento.

Tabla 2 - Tipos de plano en las fotografías (% sobre el total)

Primer Plano	Medio	Americano	Entero	General	Detalle
13%	9%	20%	2%	56%	0%

Fuente: Elaboración propia

Relacionado con lo anterior, el análisis también revela que Turbau opta por fotografías nítidas en todo el encuadre en la mayoría de los casos (64% de la muestra), lo que responde a la voluntad de representar la realidad lo más fielmente posible. Sin embargo, también está presente la borrosidad (22% de las imágenes) en situaciones tensas y con movimiento. Por ejemplo, en la Fotografía 3 se puede observar esa sensación de movimiento que generan los brazos borrosos del policía en primer plano y que es

amplificada por la posición en desequilibrio de la mujer del centro. La borrosidad no es, por lo tanto, un recurso estético; sino que es impuesta por las propias situaciones retratadas, es decir, no deja de ser otra forma de representar la realidad de forma directa. En otros casos, la autora utilizará el enfoque selectivo para destacar al sujeto sobre el entorno (13%).

Fotografía 3 - Anna Turbau. Obras de la autopista AP-9. Piquetes en Guísamo, A Coruña (1977)



Fuente: Consello da Cultura Galega.

En algunos casos, la falta de profundidad de campo responde más a la necesidad de abrir el diafragma ante condiciones de luz escasa que a una decisión libre de la autora. La fotoperiodista no intervenía en el tipo de iluminación de cada escena, sino que se adaptaba a las condiciones lumínicas de cada momento. El análisis indica que la inmensa mayoría de las imágenes de Turbau están iluminadas por luz natural (93%; frente a un 7% donde se aprecian luces artificiales). Estas luces son en general suaves (70%; frente a un 30% de luces duras). De manera relacionada, precisamente por tratarse en su mayoría de luces naturales provocadas por el sol, estas iluminan la escena desde una dirección diferente en cada fotografía dependiendo de la hora del día a la que fuese tomada, pero siempre desde ángulos superiores o laterales (Tabla 3).

Tabla 3 - Dirección de la luz en las fotografías (% sobre el total)

Central	Desde arriba	Lateral	Desde abajo	Nadir	Contraluz	Equilibrada
31%	23%	40%	0%	0%	3%	3%

Fuente: Elaboración propia

La tercera parte del análisis se centra en el nivel compositivo, atendiendo a la relación establecida entre los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico. En este sentido, lo primero que cabe destacar es que las imágenes analizadas se pueden dividir en dos partes prácticamente iguales en función de su carácter dinámico (58%) o estático (42%). Turbau recurre a uno u otro tipo de composición dependiendo de la naturaleza de la escena que retrata.

El dinamismo o estaticidad dependen del uso interrelacionado que hace del ritmo, la tensión y la distribución de pesos. Así, en el caso de las composiciones dinámicas, la fotoperiodista utiliza a menudo la cadencia por repetición de formas y la fuerza de las líneas que guían la lectura; al tiempo que se vale de la pose, la mirada o la ruptura de las proporciones de los sujetos. También se sirve a menudo del caos generalizado y de la ambigüedad de la escena, las texturas, el contraste o la borrosidad. Todas estas características resaltan más gracias a la forma no clásica de la autora de componer el encuadre. En este sentido, la ley de los tercios solo fue utilizada en un 16% de las fotografías analizadas. Además, como se adelantó, Turbau suele ubicar el centro de atención fuera del centro geométrico de la imagen. Incluso en algún caso en un lateral de la fotografía, generando un mayor desequilibrio y, por consiguiente, tensión y dinamismo. En la Fotografía 4 se puede ver como el centro de atención no se sitúa en ninguno de los puntos que aconsejan las normas de composición clásicas. De hecho, las líneas más fuertes de la imagen, las generadas por las edificaciones, se desvían ligeramente del centro e incrementan el desequilibrio; que ya existe debido a que el sujeto principal, el niño que mira hacia la cámara, también está ligeramente situado hacia la derecha del encuadre.

Fotografía 4 - Anna Turbau. Poblado gitano. O Vao, Pontevedra (1975)



Fuente: Consello da Cultura Galega.

Por otra parte, Turbau también recurriría a composiciones más estáticas, con encuadres más geométricos y armoniosos, en las que se transmite una atmósfera calmada. Los temas de este tipo de fotografías son paisajes (Fotografía 1) o retratos en espacios cerrados y tranquilos con pocos sujetos. En estos casos, Turbau trata de observar más y mejor, concentrándose en lo específico y retratándolo más de cerca.

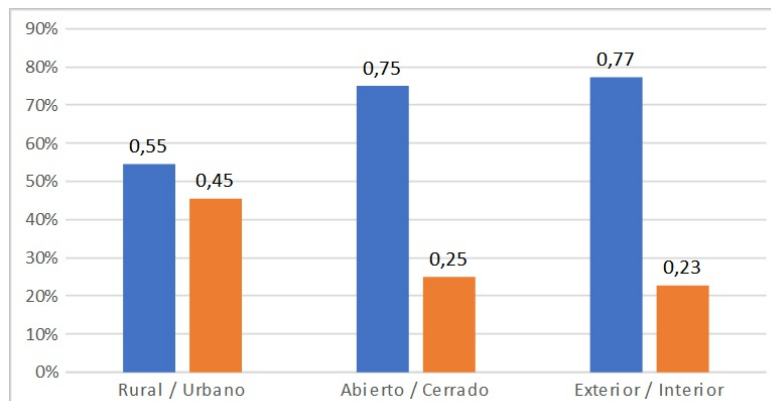
Otros tres elementos que funcionan de manera conjunta son la instantaneidad, la duración y la narratividad o secuencialidad. Así, el instante decisivo de Cartier-Bresson, ese momento que o es capturado o desaparece para siempre, se puede encontrar en la mayoría de las fotografías de Turbau (71%). Habitualmente recurre a velocidades de obturación altas que le permiten congelar con nitidez el momento (79%); aunque en otros casos opta por dar vida a la imagen a través de velocidades bajas y borrosidad (21%). Todas

sus tomas se caracterizan por un gran sentido de la narratividad. Las imágenes cuentan una historia y forman parte de un relato más amplio que ellas mismas. Algunos casos que ejemplifican con claridad esta idea son sus fotografías sobre los rituales y la vida rural; o también el Día Nacional de Galicia o las manifestaciones contra la autopista AP-9 (Fotografías 2 y 3).

Un aspecto fundamental de la fotografía de Turbau es que los sujetos en los que fija su mirada son ajenos al hecho de estar siendo fotografiados, como se constató en el 97% de los casos analizados. Gracias a esta capacidad de integrarse en el entorno y pasar desapercibida, Turbau consigue jugar con destreza con la representación del fuera de campo, que está presente en el 80% de las tomas estudiadas. Lo incluye a través de las miradas de los representados o de los reflejos generados por espejos o cristales (Fotografía 2). Esto genera una sensación de tensión y curiosidad, una cuarta puerta en sus tomas que el espectador se queda con ganas de abrir y que le recuerda que está ante una representación.

El análisis de los espacios representados en la obra de la catalana arroja resultados interesantes (Figura 1). En primer lugar, los entornos urbano y rural reciben prácticamente la misma atención, reflejo de la propia realidad gallega del momento. Dentro de los espacios urbanos destacaría, como adelantamos, Santiago de Compostela. En el mundo rural fotografía trabajos tradicionales o costumbres, como por ejemplo el marisqueo o las fiestas populares; pero también movilizaciones como las realizadas contra las expropiaciones para la construcción de la AP-9 (Fotografía 3). Las tomas son realizadas casi siempre en lugares abiertos y exteriores, donde tienen lugar las manifestaciones u otro tipo de eventos sociales. Sin embargo, los escenarios interiores y cerrados también tienen relativa importancia en la obra de Turbau, que no pierde la oportunidad de entrar en la intimidad de quien se lo permite, retratando sus casas y reuniones.

Figura 1 - Tipos de espacio representados (% sobre el total)



Fuente: Elaboración propia

La última parte del estudio se centra en el análisis interpretativo. En este sentido, para Turbau, que huye del artificio y fotografía la realidad de forma directa, el punto de vista elegido para disparar resulta determinante para sus composiciones. Así, en lo relativo al ángulo vertical, resulta llamativo que la inmensa mayoría de sus instantáneas están realizadas a la altura de los ojos de los sujetos o adoptan un ángulo picado muy leve, cercano al normal pero sin llegar a serlo (Tabla 4). En algunos casos este picado sutil simplemente se trata del ángulo más apto para capturar grandes multitudes en las que se internaba, pues era necesario levantar la cámara por encima de las cabezas para captar el conjunto. Sin embargo, en casos de sujetos aislados también utiliza este ángulo, lo que conduce a pensar que se trata de una decisión consciente de la autora; bien para aumentar el dinamismo y la tensión, o bien para enfatizar la situación de relativa inferioridad en la que, debido a su condición popular, se suponía que se encontraban los sujetos.

Tabla 4 - Tipos de ángulo vertical (% sobre el total).

Normal	Picado	Contrapicado	Picado leve	Contrapicado Leve
42%	7%	5%	42%	5%

Fuente: Elaboración propia

En lo relativo al tipo de ángulos laterales utilizados, los resultados muestran que la autora recurría en la misma medida a los ángulos frontales (49%) que a los laterales (51%). La frontalidad es utilizada normalmente en acontecimientos donde participa mucha gente y está socialmente aceptado fotografiar de forma directa y evidente, como en manifestaciones o fiestas (Fotografía 2). El recurso a la lateralidad, por su parte, era utilizado mayoritariamente ante sujetos que no eran conscientes de que podrían estar siendo fotografiados (Fotografía 3). En estos casos, Turbau realizaba estas tomas menos intrusivas para que los sujetos siguiesen actuando con normalidad y poder evitar poses.

La elección del punto de vista y la descentralización del sujeto anteriormente comentada se relacionan con el basculamiento, otro punto fuerte de su estilo fotográfico. Un 60% del material analizado presenta un encuadre ligeramente torcido hacia los laterales. Fomentando dinamismo y tensión, destaca este recurso en su trabajo ante situaciones de gran rapidez y movimiento, como las manifestaciones (Fotografía 2). También aparece, sin embargo, en las fotografías que tomó cuando entró sin permiso en el Hospital Psiquiátrico de Conxo, con la cámara a la altura del torso y sin mirar por el visor (Fotografía 5).

Fotografía 5 - Anna Turbau. Hospital Psiquiátrico de Conxo. Santiago de Compostela (1977)



Fuente: Consello da Cultura Galega

La mirada y la gestualidad de los personajes, como se adelantó, resulta vital para la representación del fuera de campo. Las expresiones de los sujetos, muchas veces ambiguas y difíciles de descifrar, aumentan la tensión y la curiosidad al recordar al espectador que la fotografía no representa toda la realidad. Turbau suele incluso ocultar deliberadamente, a través del encuadre, ciertos objetos o algunos rostros de las personas. En el 70% de las imágenes analizadas, los sujetos no miran ni se encaran hacia la cámara, fijando frecuentemente su atención en elementos que los espectadores no pueden observar (Fotografía 2, Fotografía 5). En los casos en los que la autora no se esconde o es descubierta, el negativo capta miradas muy potentes que se dirigen directamente a la cámara y que actúan como principal punto de lectura de la fotografía. En este sentido, destaca la fijación de Turbau por la mirada de los niños y niñas, que generan una gran ambigüedad a través de sus expresiones (Fotografía 4).

Conclusiones

La obra de Anna Turbau durante la Transición en Galicia es de gran importancia para el fotoperiodismo español. Primero, por su valor documental, retratando un periodo histórico clave para entender la Galicia contemporánea. Segundo, porque en esta obra se plasma el estilo propio de la autora; un estilo innovador que contribuye a la renovación del fotoperiodismo español tras el franquismo y que se sitúa a la par de las tendencias en auge en el panorama internacional del momento. En este trabajo se realiza un análisis sistemático de la obra de Turbau y se identifican las características que definen su estilo, contribuyendo así a cubrir el importante vacío académico existente acerca de la fotógrafa.

La fotografía de Turbau es directa. Huye conscientemente de adornos y de poses, no es necesario exagerar a través de la forma una realidad que ya es dura por sí misma. Rompe, en este sentido, con la tradición humanista anterior. Maestra del diseño y la composición, rechaza las formas clásicas y juega con los elementos para construir un

discurso que le permita explicar la realidad en su complejidad, buscando siempre imágenes que provean contexto y cuenten una historia. Así, Turbau construye sus tomas únicamente con los elementos que toma de la realidad. Más allá de la elección del tema, lo único que depende de ella es escoger la mejor posición y el mejor instante para pulsar el disparador. Posiblemente el aspecto más representativo y singular del estilo de Turbau es su capacidad para representar los sentimientos de los sujetos fotografiados, que se manifiestan a través de sus gestos y de sus miradas. Y lo hace a través de planos abiertos, físicamente distantes de los sujetos, más adecuados para representar acciones y dar mayor contexto; pero consigue utilizar los elementos compositivos para situar los puntos de atención de las instantáneas en esas partes del cuerpo que denotan los sentimientos, como las manos, los brazos, la cara y los ojos. Así, consigue provocar empatía por parte del observador.

En su método de trabajo resulta fundamental integrarse en el entorno. Primero, porque le permite conocerlo mimuciosamente y saber qué fotografiar y como fotografiarlo. Segundo, porque le permite ser conocida por los sujetos, naturalizando su presencia y evitando reacciones por parte de las personas que retrata. En las ocasiones en las que esto no es posible (por ejemplo, al fotografiar una calle concurrida o, en ocasiones, ante la policía), trata de pasar inadvertida.

Como adelantamos, su obra es un reflejo de su época, no solo por documentarla, sino por la libertad con la que construye su discurso fotográfico, más allá de las convenciones previas. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de autores de su generación, Turbau publicaría sus instantáneas en grandes medios de comunicación; sin limitarse a las exposiciones o libros como vehículos para la difusión de su obra. Esto fue posible gracias a la

propia renovación de la prensa en España durante la Transición, en la que las nuevas publicaciones nacidas con la democracia le permitían ejercer su estilo libremente. Además, el hecho de poder colaborar como freelance, una figura en retroceso en el panorama internacional, le otorgaba mayor libertad a la hora de organizar su trabajo. Así, podía combinar, como era habitual en el documentalismo contemporáneo, la cobertura de acontecimientos de actualidad con la dedicación a proyectos de larga duración y de corte más personal, como su serie sobre la sierra de Os Ancares.

Este trabajo fue desarrollado teniendo en cuenta la relación existente entre la fotografía de una autora y el contexto general en el que se desarrolla. Al mismo tiempo, la obra de Turbau fue analizada como el producto del estilo de su autora. Solo teniendo en cuenta ambos ejes, contexto externo y mirada personal, se puede entender la obra fotográfica; más aún en un momento en el que la subjetividad de los autores cobra tanta importancia. Sería un error, por lo tanto, tratar de establecer generalizaciones aplicables a otros autores a partir de las características singulares de Turbau; del mismo modo que también lo sería intentar acercarse a su obra sin considerar el contexto único en el que fue producida. Anna Turbau fue capaz de leer Galicia y sus gentes, de transmitir su relato y darle voz para siempre.

Referencias

ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz; DOMÉNECH FABREGAT, Hugo. Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, Málaga, v. 10, p. 119–153, 2015. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5982>.

BARDIN, Laurence. *Análisis de contenido*. Madrid: Akal, 1986.

BARTHES, Roland. *Image music text*. Nueva York: Hill and Wang, 1977.

BERAMENDI, Justo; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel. *O nacionalismo galego*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1996.

CARABIAS ALVARO, Mónica; GARCÍA RAMOS, Francisco-José. Los ojos visibles de Juana Biarnés: historia de un comienzo (1950-1963). ASRI. Arte y sociedad Revista de Investigación, Madrid, v. 7, p.1-36, 2014.

FUNDACIÓN FOTO COLECTANIA. Tan lejos, tan cerca: documentalismo fotográfico en los años 70. Barcelona: Foto Colectania, 2014. Disponible en: <http://fotocolectania.org/es/exhibition/86/tan-lejos-tan-cerca>. Acceso: 28 jul. 2021.

GARCÍA-RAMOS, Francisco-José. Pioneras del fotoperiodismo profesional en la España franquista: los trabajos de María Pilar Frías López de la Osa y Juana Biarnés en la década de 1950. In: ZURIAN, Francisco A.; GONZÁLEZ CUETO, Danny (ed.). Cultura, igualdad e inclusión. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2018. p. 223-245.

GARCÍA-RAMOS, Francisco José. 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). 2016. Tese (Doutorado en Historia del Arte) - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.

GARCÍA-RAMOS, Francisco José; JIMÉNEZ-GÓMEZ, Isidro. La investigación académica sobre fotografía en España: un análisis de las tesis doctorales entre 2010 y 2020. Discursos Fotográficos, Londrina, v. 16, n. 29, p. 14-43, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p14>.

GARCÍA, Montse. Anna Turbau: Galicia era un tópico en los 70, pero yo conocí la realidad, los conflictos. Galizia: La Voz de Galicia, 2017. Disponible en: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2017/10/19/galicia-era-topico-70-conoci-realidad-conflictos/0003_201710G19P39991.htm. Acceso: 5 mayo 2021.

LA MIRADA DE ANNA. Dirección: SOLER, Llorenç y ALGORA, Jorge. España: Adivina Producciones, 2009.

ANNA Turbau: Galicia, en los 70, era dura, por eso le iba bien el blanco y negro. Orense: La Región, 2016. Disponible en: <https://www.laregion.es/articulo/foro-region/anna-turbau-galicia-70-era-dura-iba-blanco-y-negro/20160308074832606391.html>. Acceso: 5 mayo 2021.

LEDO ANDIÓN, Margarita. Documentalismo fotográfico contemporáneo: da inocencia á lucidez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.

LÓPEZ IGLESIAS, Edelmiro. Do atraso ao progreso económico de Galiza: un proceso histórico á espera dun relato. In: Dubert, I. (ed.) Historia das historias de Galicia. Vigo: Xerais, 2016. p. 329-356.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. Historia de la fotografía en España. Barcelona: Lunwerg, 1997.

LOURIDO, Isaac. Sobre a fotografía de Anna Turbau: um olhar que ainda nos fala. [S. l.]: Galiza Livre, 2018. Disponible en: <https://www.galizalivre.com/2018/01/17/sobre-a-fotografia-de-anna-turbau-um-olhar-que-ainda-nos-fala/>. Acceso: 5 mayo 2021.

MARZAL FELICI, Javier. Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

MENDELSON, Andrew L.; CREECH, Brian. “Make every frame count”: the practice of slow photojournalism and the work of David Burnett. Digital Journalism, Oxfordshire, v. 4, n. 4, p. 512–529, 2016. DOI 10.1080/21670811.2015.1124727.

MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena. Galicia, a sentimental nation: gender, culture and politics. Cardiff: University of Wales Press, 2013.

NASH, Mary; STEVA, Isabel. Fotògrafes pioneres a Catalunya. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2005.

PARDO, Rebeca. Anna Turbau: la mirada que sacó a la luz una Galicia diferente. Barcelona: En la retaguardia, 2012. Disponible en: <https://rebecapardo.wordpress.com/2012/09/02/anna-turbau-la-mirada-que-saco-a-la-luz-una-galicia-diferente/>. Acceso: 5 mayo 2021.

PARDO, Rebeca. Anna Turbau: o documentalismo humanista directo (p. 53–59). In:

PONCELA, N. (ed.). Anna Turbau: Galicia, 1975-1979. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2017. p. 51-59.

PAZ, José. Los silencios de Anna Turbau. Orense: La Región, 2016. Disponible en: <https://www.laregion.es/articulo/la-revista/silencios-anna-turbau/20160310121006607020.html>. Acceso: 5 mayo 2021.

PEDRO SOUSA, Jorge. Historia crítica del fotoperiodismo occidental. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2003.

ROSE, Gilliam. Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials. Londres: Sage Publications, 2012.

RUBIO, Oliva María. Diccionario de fotógrafos españoles: del siglo XIX al XXI. Madrid: La Fábrica, 2013.

SALGADO, Daniel. Completar o retrato da transición. Galiza: Sermos Galiza, 2017. Disponible en: <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/completar-retrato-da-transicion/20171220131328064450.html>. Acceso: 5 mayo 2021.

TURBAU, Anna. Santiago: pequena historia natural. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993.

VILLARES, Ramón. Cultura e política na Galicia do século XX. Vigo: Galaxia, 2021.

VIRILIO, Paul. The vision machine. London: British Film Institute & Indiana University Press, 1994.

PONCELA LÓPEZ, Natalia (ed.). Anna Turbau: Galicia, 1975-1979. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2017.

ZELICH, Cristina. A fotografía na España dos setenta: un contexto para as imaxes de Anna Turbau. In: PONCELA, Natalia (ed.). Anna Turbau: Galicia, 1975-1979. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2017. p. 43-49.

DOCUMENTAR EL CONFLICTO: fotoperiodistas vascas ante el terrorismo de ETA (1980-2011)

DOCUMENTING THE CONFLICT: Basque Female Photojournalists in the Face of ETA's Terrorism (1980-2011)

María Peralta Barrios¹

María Isabel Menéndez Menéndez²

Resumen

El fotoperiodismo moderno está erigido en torno al “mito del reportero de guerra”, construcción que hace difícil visualizar a las mujeres. Este artículo rescata el nombre de cuatro fotoperiodistas vascas, únicas mujeres en la prensa local en una época marcada por la banda terrorista ETA. Mediante entrevistas en profundidad, el artículo se acerca a las condiciones de producción de su trabajo, atravesado por el conflicto vasco, los cambios de códigos gráficos en el periodismo visual y su propia experiencia como mujeres.

Palabras clave: fotoperiodismo; ETA; fotografías; terrorismo.

Abstract

Modern photojournalism is built around the “myth of the war correspondent”, a construction that hinders the visibilization of women. This article retrieves the name of four Basque female photojournalists, the only women in local news in a

1. Doctoranda de la Universidad de Burgos (España). E-mail: info@mariaperialta.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8619-6256>

2. Catedrática de la Universidad de Burgos (España). E-mail: mimenendez@ubu.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7373-6885>

period that was marked by the terrorist organization 'ETA'. Through several in-depth interviews, the article approaches the conditions of production of their work, which was determined by the Basque conflict, the changes in the graphic codes of visual journalism, and their own experience as women.

Keywords: photojournalism; ETA; women photographers; terrorism.

Introducción

Tanto el fotoperiodismo como la fotografía documental han sido espacios poco sensibles a la presencia de mujeres. No será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando inicia cierto despegue (FOLCH ALONSO, 2017). En el caso de España, pioneras como Juana Biarnés, Isabel Steva 'Colita', Pilar Aymerich o Marisa Flórez serán nombres que destacarán en la prensa diaria (GARCÍA-RAMOS, 2018; NASH, 2005). No obstante, habían existido otras mujeres previamente, entre ellas la malograda Gerda Taro, primera fotoperiodista muerta en el frente (ARROYO JIMÉNEZ; DOMÉNECH FABREGAT, 2015, p. 119). Su historia confirma que el fotoperiodismo moderno está atravesado por el rol del periodismo visual en los conflictos bélicos, favoreciendo la construcción del "mito del reportero de guerra" (GERVEREAU et al., 2001). Esta construcción mítica, de difícil aplicación a las mujeres, nacería con Robert Capa, "mito fundacional como fotógrafo del conflicto, creado públicamente en 1938" (FERRÉ, 2018, p. 255), pese a tratarse de un nombre ficticio que, no solo dejó en la oscuridad la presencia de Gerda Taro tras el seudónimo, sino también el de muchos fotoperiodistas españoles, la mayoría varones, cuyos nombres cayeron en el olvido durante la Dictadura. Con todo, en el caso de España, el fotoperiodismo remite a la Guerra Civil (1936-1939), periodo en el que se habría producido su "segunda edad de oro", tras la primera, que se habría dado durante las guerras del norte de África (MORENO; BAULUZ, 2011).

El objetivo del fotoperiodismo es documentar de forma realista. Toda fotografía, por otro lado, incorpora el punto de vista de quien la ha registrado: "La imagen es la proyección de la personalidad del fotógrafo" (CARTIER-BRESSON, 2014, p. 28). El

fotoperiodismo está dotado de significados vinculados a la mirada analítica de quien hace la fotografía; es un reflejo de su visión de la realidad (NEGRINI; MORAES, 2021, p. 107). Para Jean Pierre Amar, la fotografía documental tiene en cuenta tres criterios: la elección del sujeto, la del público destinatario y el lugar de la toma, definido este último por el azar (PIERRE AMAR, 2000, p. 38). Respecto del público, es significativo que, aunque no existe un criterio universal para la descodificación, sí existe “homogeneidad de la interpretación emocional” (BARRAZUETA; CARPIO-JIMÉNEZ; SUING, 2021, p. 91).

Esto quiere decir que referirse al fotoperiodismo, denominado en algunos textos como “la imagen en el tiempo” (DÍAZ, 2012, p. 141) por su posibilidad de contar la historia visualmente, obliga a tener en cuenta las condiciones de producción de las imágenes. Barbara Rosenblum considera que es imposible entender tanto las fotografías como su propio aspecto sin atender al contexto en el que se realizaron las instantáneas (ROSENBLUM, 1978). De acuerdo con Ortiz y Leal (2019, p. 201), la imagen fotográfica es un “artefacto epistémico, cultural y comunicativo” desde el que se elabora la representación social del conflicto, sustentando las hegemonías sociales, políticas y económicas que están detrás. No obstante, el fotoperiodismo crítico también es capaz de hablar del dolor de “los/as otros/as”, asumiendo un rol de denuncia social.

En el caso de las fotoperiodistas a las que se dedica este artículo, es imposible acercarse a su vida y obra sin tener en cuenta la presencia de la banda terrorista ETA como actor político. También es significativa la escasa presencia de mujeres en ese ámbito profesional, lo que las convierte en protagonistas inéditas. Maite Bartolomé (Bilbao, 1955), Isabel Knörr (Vitoria, 1947), Marisol Ramírez (Barakaldo, 1968) y Josune Martínez de Albéniz (Vitoria, 1971) han dejado un legado histórico para las próximas generaciones. Estas cuatro mujeres han sido las únicas fotógrafas de medios locales y oriundas del País Vasco que retrataron las causas y las consecuencias del conflicto terrorista desde los años 80 hasta la disolución de ETA. Cuatro reporteras gráficas que, armadas en sus inicios con sus cámaras de carrete y objetivos de enfoque manual, sin horarios, algunas de ellas con hijos e hijas a su cargo, estuvieron en primera línea del conflicto para captar la mejor imagen o al menos una

fotografía testimonial de lo que estaba aconteciendo.

Escasos son los estudios e investigaciones que se tienen sobre la prensa gráfica local, sus imágenes o sus planteamientos informativos. Tal y como reconoce Juan Ignacio Fernández (2015, p. 194), “la prensa nacional es, por excelencia, lo que se publica en la capital”. Por eso no podemos dejar pasar la labor de las fotoperiodistas vascas cuyos archivos fotográficos permiten acercarse a hechos que marcaron la historia con bombas, atentados, secuestros y demás actos perpetrados por la banda terrorista.

Objetivos y metodología

El presente trabajo se centra en la recuperación del contexto de producción del periodismo visual en el País Vasco a partir del testimonio de cuatro protagonistas directas: cuatro fotoperiodistas vascas que documentaron el terrorismo de ETA para la prensa local a partir de los años 80. Maite Bartolomé, Isabel Knörr, Marisol Ramírez y Josune Martínez de Albéniz son las únicas mujeres que ejercieron como fotoperiodistas en el País Vasco en el periodo delimitado en la presente investigación: desde el inicio del terrorismo de ETA hasta su anuncio de disolución; de hecho no se ha encontrado ninguna protagonista anterior a Maite Bartolomé. Para contrastar este dato se ha consultado a colegas de profesión, que ejercieron o ejercen el fotoperiodismo en prensa local de Euskadi y también se ha refrendado con las propias protagonistas, quienes confirmaron que no ha habido más fotoperiodistas que ellas en ese periodo de tiempo³.

Si los trabajos académicos sobre la profesión de fotoperiodista son muy escasos todavía (GARCÍA-RAMOS; JIMÉNEZ-GÓMEZ, 2021), son prácticamente inexistentes los centrados en exclusiva en el conflicto vasco desde el punto de vista del periodismo gráfico y, más aún, los interesados por el papel de las mujeres. Así, el presente artículo ofrece un

3. Las autoras quieren agradecer la inestimable ayuda del fotoperiodista Fidel Raso (SESTAO, 1953), quien proporcionó valiosa información para la localización de las fotoperiodistas a las que refiere este artículo. Raso, Premio Internacional de Periodismo de la Cátedra Manu Legineche, ha cubierto múltiples conflictos armados y, entre 1985 y 1997, se dedicó a cubrir el terrorismo vasco.

estudio novedoso útil para ampliar el conocimiento académico sobre el fotoperiodismo, pero también sobre la propia historia de las mujeres en la profesión, permitiendo tanto hacerlas visibles como eliminar el estereotipo que las visualiza masculinizadas: “debido a los requerimientos físicos y psicológicos del desempeño al cubrir acontecimientos trascendentes presentes de violencia” en los que se requiere “un alto nivel de adrenalina antes que la calidad humana y empatía” (GONZÁLEZ, 2020, p. 147).

El objetivo general (OG) de este artículo buscaba rescatar del olvido a las fotoperiodistas que cubrieron el terrorismo vasco desde la irrupción de ETA como actor político hasta su disolución. Los objetivos secundarios fueron los siguientes: OS1) Conocer las características del empleo como fotoperiodistas de las mujeres que cubrieron la violencia de ETA en el País Vasco; y OS2) Analizar, a la luz de la perspectiva de género, las posibles cuestiones diferenciales en el periodismo gráfico a partir de la experiencia de sus protagonistas. Para operativizar las líneas antedichas se construyeron las siguientes variables de investigación: 1) recorrido biográfico y profesional; 2) acceso y permanencia en la profesión; 3) condiciones de trabajo como fotoperiodistas; 4) percepción personal sobre el ejercicio profesional en el contexto de la violencia etarra; y 5) dificultades específicas que pudieron haber experimentado por ser mujeres en un entorno laboral masculinizado.

El artículo expone una investigación basada en una metodología cualitativa a través de la aplicación de la técnica de entrevista en profundidad. La utilización de esta fórmula asume que las personas que han vivido un evento o periodo histórico son protagonistas competentes, capaces de ofrecer información desde la objetividad y la propia experiencia ante los hechos sociales (RODRÍGUEZ; GIL; GARCÍA, 1996). Como se recoge en la literatura especializada, una ventaja metodológica de esta elección es que permite conocer información a la que no se puede acceder mediante la observación directa. Además, aumenta la calidad de los resultados porque permite captar sentimientos y opiniones además de ofrecer los datos y acontecimientos contextualizados. Por razones de espacio y metodológicas, el análisis visual del trabajo de las fotoperiodistas no ha sido contemplado

entre los objetivos de investigación del presente texto.

El conflicto vasco y la prensa gráfica

Tras una década “de discusiones y teorizaciones acerca de cuál era la mejor forma de actuar, la organización terrorista ETA, Euskadi Ta Askatasuna (Euskadi y Libertad), cometió su primer asesinato el 7 de junio de 1968” (JIMÉNEZ, 2017, p. 54). La banda terrorista, que eligió la lucha armada en lugar de la acción política, no se formaba como respuesta a la Dictadura sino por la independencia de un territorio, Euskal Herria. De hecho, con la llegada de la Democracia, se iniciaba su etapa más sangrienta, en la que llegaron a cometer un asesinato cada tres días. A esta época se la conoce como “los años de plomo” (JIMÉNEZ, 2017, p. 58). Profesionales del fotoperiodismo se convierten en testigos de excepción de todos aquellos años: “los disturbios no cesan, forman parte de la cotidianidad, como la barbarie de los asesinatos” (IGNACIO FERNÁNDEZ, 2015, p. 104).

Algo más tarde, en las décadas de 1980 y 1990, “la buena salud de los ayuntamientos vascos y la necesidad de satisfacer un mercado al que no llegan los grandes medios generalistas” (DÍAZ NOCI, 2012, p. 208) van a ser claves en la eclosión del panorama informativo local. En un entorno mediático dominado por la televisión, los nuevos rotativos se vieron en la necesidad de ser más visuales y accesibles: “La imagen tiene una importancia cada vez mayor, lo que se traduce en el uso de más y mejores fotografías en los periódicos” (IGNACIO ARMENTIA, 1993, p. 96). En el contexto del terrorismo, la premisa sobre la que trabajaba la prensa gráfica hasta entonces se había visto limitada a “la omisión de los hechos” (PAREJO, 2008, p. 237). Sin embargo, a partir de los años 80 los diarios pasarán a mostrar la muerte en su forma más violenta. En poco tiempo se normaliza mostrar “escenas de cadáveres en el lugar de los hechos e imágenes escabrosas” (IGNACIO FERNÁNDEZ, 2015, p. 55), hasta el punto de que, en ocasiones, el fotógrafo “no dudará en descubrir el rostro del asesinado levantando el mismo la sábana que lo cubre” (PAREJO, 2015, p. 168). El uso de este tipo de imágenes se generaliza hasta más o menos el año 1987. Se publican fotografías

muy duras: “Muertos por disparos a bocajarro, con la cara desencajada. No había pudor para publicar esas fotos” (LÁZARO; PAGOLA, 2003, p. 65).

A medida que avanza la década de los 90 hay un cambio: de la búsqueda de la imagen más impactante y sangrienta se pasa al alejamiento del cadáver *in situ*. Nekane Parejo sitúa la ética y la autorreflexión profesional como las causas del cambio: “la voluntad de los familiares debe estar por encima de la mostración de lo que se considera lo íntimo, el cuerpo sin vida” (PAREJO, 2008, p. 239). Pagola alude al miedo de ser víctima de ETA: “nos hemos humanizado un poco, no sé si porque desde 1995-1996 se ha ampliado el abanico de víctimas y de amenazados por ETA, que afecta a representantes de los medios de comunicación, a políticos, incluidos concejales, diputados o incluso amigos de periodistas” (LÁZARO; PAGOLA, 2003, p. 69).

Cuando llega el nuevo siglo, ETA continuaba con su estrategia de socialización del sufrimiento centrando ahora sus amenazas en un nutrido grupo de periodistas y medios (DÍAZ NOCI, 2012, p. 206), mientras que en la profesión se reflexionaba sobre la línea entre información y morbo. Fernando Lázaro, periodista de *El Mundo* matiza: “Que la foto sirva para sensibilizar a la sociedad. No buscar el morbo [...] El criterio es que sea una foto lo más informativa posible y que haga ver la crueldad del terror (LÁZARO; PAGOLA, 2003, p. 75). No hay consenso ante esta propuesta. Jesús María Zuluoga, subdirector de La Razón, cree que ocultar la crudeza es un error porque no se consigue el impacto necesario: “que es duro para las víctimas, por supuesto, pero la sociedad tiene que ver el daño que los terroristas han causado” (ZULOAGA, 2003, p. 74). Así piensa Naiara Galarraga, subeditora del área de internacional en El País: “mostrar un conflicto sin mostrar también sus consecuencias, es manipular” (DEL PASO, 2018, p. 289). La disyuntiva que conlleva la cuestión de publicar o no imágenes explícitas es una controversia permanente a la que el sector se enfrenta desde que “el fotógrafo empieza a reflexionar sobre la sensibilidad de los demás” (PAREJO, 2015, p. 172).

El 20 de octubre de 2011 y tras “dos años y dos meses después de cometer su último atentado en territorio español, ETA anunció el ‘cese definitivo’ del terrorismo” (DOMÍNGUEZ, 2012, p. 123). Siete años más tarde, el 3 de mayo de 2018, ETA hizo pública la que sería su última declaración. En ella confirmaba su completa disolución tras 853 asesinatos, 3.500 atentados y más de 7.000 víctimas. Terminaba una era cargada de violencia, muertes y amenazas para el fotoperiodismo vasco.

Maite Bartolomé Vega

Maite Bartolomé es una de las pioneras del fotoperiodismo vasco, además de un buen ejemplo de constancia y tesón. Nacida en 1955 en Bilbao, su carrera como fotoperiodista comenzó de manera fortuita en 1980, cuando logró hacerse con su puesto de reportera en el diario *El Correo* tras la renuncia de su antecesora, una mujer llamada Beatriz, que dejó su empleo al casarse. La fotógrafa bilbaína nunca ha logrado responder al porqué de su vocación, simplemente recuerda que ya desde pequeña se veía fascinada por la fotografía a pesar de que entonces sólo veía las que hacía su padre.

Mi padre tenía una gran afición a la fotografía. Él se compró sus libros y de manera autodidacta montó en casa un laboratorio. A mí aquello me llamó mucho la atención y empecé a hacer fotos con él⁴ (BARTOLOMÉ VEGA, 2018).

Lo que nunca imaginó es que aquel pasatiempo se convertiría en su medio de vida. Durante ocho años, estuvo trabajando en Foto Arenas, una tienda situada en pleno centro de Bilbao y que contaba con su propio laboratorio donde además de revelados de particulares, se realizaban fotografías de producto para empresas.

4. Palabras extraídas de la entrevista realizada a Maite Bartolomé Vega el 12 de noviembre de 2018 en el Hotel Ercilla de Bilbao. Todos los testimonios que se recogen en este epígrafe pertenecen a dicha entrevista, realizada por la co-autora de este artículo, María Peralta Barrios.

Imagen 1 - Los fotógrafos retratan el cadáver de José María Ryan, ingeniero jefe de la central nuclear de Lemóniz, secuestrado y asesinado por ETA. La fotografía fue tomada la madrugada del 6 de febrero de 1981 en un camino forestal de Zarátamo (Vizcaya), tan sólo unas horas después de que Ryan fuera asesinado por la banda terrorista ETA



Fuente: Archivo de Maite Bartolomé Vega [facilitada por El correo].

Con veinticinco años y firmemente decidida a continuar su labor como fotógrafa, comenzó a trabajar como reportera en el diario *El Correo* de Bilbao de cuya plantilla formó parte desde 1980 hasta el 2020, año en el que se jubiló. Provista de unas herramientas que empleó según su particular criterio y un obligado autodidactismo con sus aciertos y errores, el trabajo que Maite Bartolomé desarrolló durante toda su carrera en el periódico vizcaíno fue exclusivamente de reportera gráfica. Sus primeros años los recuerda como los de una etapa convulsa, sangrienta, cargada de reivindicaciones, lucha sindical y marcada por la heroína, la guerra sucia de los GAL y una fuerte crisis social. En su opinión,

fue una época durísima y tuve que ver cosas que no había visto nunca. He presenciado escenas que no puedo borrar y me han marcado para toda la vida (BARTOLOMÉ VEGA, 2018).

Su trabajo como fotógrafa de prensa ha abarcado numerosos campos y temáticas, *“lo mismo hacías una rueda de prensa, que un partido de fútbol, que un atentado”*. Una cobertura informativa que, al igual que una espiral, terminaba de la misma forma que empezaba. El conflicto que se vivía era tal, que algunos autores lo han llegado a calificar de guerra de baja intensidad. Irremediamente, fueron *“muchas noches de salidas, de secuestros, de muertos, de buscar por el monte... [suspira]”*. Así mismo, la disponibilidad era total, pues la avalancha de noticias y sucesos que existía era tan grande que, aunque había un horario, *“no se respetaba, porque había también cosas fuera de horario que había que hacerlas”*.

Entre finales de los años 90 y principios de los 2000, coincidiendo con el asesinato de Miguel Ángel Blanco, los protocolos oficiales y el tratamiento mediático para informar sobre cualquier suceso o atentado cambiaron radicalmente, de tal manera que los fotógrafos dejaron de tener acceso al cadáver y comenzaron a retratar la muerte desde otras perspectivas menos sangrientas y morbosas.

A finales de los años 90 y principios del 2000 el tratamiento informativo de los atentados cambió muchísimo. Cuando se producía cualquier suceso, lo primero que hacía la ertzaintza⁵ era acordonar la zona. El cadáver nosotros ni lo podíamos ver, de lo que yo me alegré muchísimo. Lo que hacían era poner unos paneles para que los fotógrafos no pudieran sacar fotos de esa escena tan macabra. Y ahí cambió también muchísimo la forma de trabajar, a mejor para mi gusto, porque yo he estado siempre en contra de que esas imágenes aparezcan en los periódicos (BARTOLOMÉ VEGA, 2018).

Cubrir una situación conflictiva implica trabajar en una situación límite. Secuestros, atentados, manifestaciones violentas, amenazas... han sido muchas y muy diversas las situaciones a las que a lo largo de los años Maite Bartolomé se ha tenido que enfrentar. Es imposible olvidar muchos de los capítulos que ha presenciado en sus años de

5. Policía territorial dependiente del Gobierno autónomo del País Vasco español.

trabajo como fotógrafa en *El Correo*, un bagaje que le ha servido para afrontar con calma situaciones verdaderamente delicadas. La fotógrafa recuerda que, si hubo un hecho por el que se vio especialmente conmocionada, fueron las amenazas que sobre todo entre los últimos años del siglo XX y principios del XXI, sufrieron periodistas y fotógrafos por parte de la banda terrorista bajo la estrategia de la socialización del sufrimiento. Esta situación, sumada al artefacto que estalló en la puerta de la vivienda de los padres del redactor jefe de *El Correo*, Pedro Briongos, propició que la dirección de este diario tomara medidas drásticas. Así, con la ayuda de la *ertzaintza*, Bartolomé relata varias de las recomendaciones sobre protocolos de seguridad:

Por la mañana cuando vais a coger el coche, mirad detrás de las ruedas, comprobad si veis algo raro o si el coche está abierto. Por otro lado, cuando vais a un restaurante a cenar, intentad poneros siempre de espaldas a la pared y bueno, una serie de consejos de este tipo (BARTOLOMÉ VEGA, 2018).

Estos no han sido los únicos problemas que ha tenido a la hora de ejercer su profesión. La fotógrafa bilbaína ha tenido que luchar contra presiones mucho más sibilinas pues, como ella misma reconoce, la prensa no se salvaba y *“como en todos los sitios, había mucho machismo”*. Bartolomé fue una excepción en toda regla y quizás la sociedad del momento no estaba preparada para ver a una mujer trabajando como fotógrafa. Tanto es así, que cuando la veían llegar, la gente se sorprendía y generalmente siempre la recibían con la misma frase: *“Creíamos que venía un chico”*.

De manera inconsciente, su labor ha servido como referente y sin duda, ha facilitado el camino a las siguientes generaciones de fotoperiodistas vascas. Con el anuncio del cese definitivo de la banda armada, *“fue como si me hubieran quitado un peso de encima”*, afirma la fotoperiodista. Y añade:

Durante muchos años hemos vivido, no sólo yo sino todos los fotógrafos, con una mochila muy pesada. Siempre he pensado que en cualquier momento te iban a llamar porque había habido un atentado y tenías que pasar por una situación dramática, de ver escenas espeluznantes. Pero bueno, a día de hoy lo intento ver como una experiencia que he vivido (BARTOLOMÉ VEGA, 2018).

Después de cuatro décadas como fotógrafa, Bartolomé nunca perdió la perspectiva y como ella misma reconoce, *“a mí me gusta mucho mi trabajo y nunca pensé en dejarlo”*. Tanto es así que, a pesar de su jubilación, ha decidido seguir colaborando con el medio para el que siempre ha trabajado. *“Es importante mantenerse activa”*, recalca.

Isabel Knörr

Nació en Vitoria en el seno de una familia burguesa el 30 de mayo de 1947. Criada en el casco viejo de la capital alavesa, fue la cuarta de ocho hermanos. Con una experiencia vital plagada de tantas aventuras como desventuras, los doce años que vivió en Mozambique en plena Guerra de la Independencia del país africano, sin duda fueron los que más le marcaron. Allí fue testigo de la peor versión de la especie humana que, lejos de traumatizarla, no hicieron más que sembrar en ella el germen de lo que se convertiría en el motor de su vida, la fotografía:

Yo vi en la guerra muchas cosas. Lo del terrorismo de aquí... pecata minuta. He visto barbaridades que se han hecho en la guerra, barbaridades. Y no pude fotografiar nada de eso. Entonces me quedé con una pena..⁶ (KNÖRR DE LAS HERAS, 2021).

6..Palabras extraídas de la entrevista realizada a Isabel Knörr de las Heras el 19 de octubre de 2021 en Vitoria. Todos los testimonios que se recogen en este epígrafe pertenecen a dicha entrevista, realizada por la co-autora de este artículo, María Peralta Barrios.

En 1980 volvió a Vitoria con tres niños pequeños a los que tenía que sacar adelante en soledad, y lo hizo. Con el claro objetivo de trabajar como fotógrafa, en 1982 inicia su carrera de fotorreportera en *Tribuna Vasca*. El primer día que fue a trabajar, la encerraron. La policía la acusaba de haber hecho unas fotos contra la autoridad, pero Knörr no dudó en defender su labor como profesional de la imagen: *“Contra no, estoy haciendo lo que veo. A mí me han dicho que haga fotos de lo que vea y eso he hecho”*, replicó. En poco tiempo, Isabel Knörr se convertiría en una reconocida y admirada fotógrafa de Vitoria. Aquellos primeros años de trabajo coincidió con una etapa muy convulsa y los fotoperiodistas trabajaban incansablemente: *“Siempre hemos estado al pie del cañón, jugándote todo”*, reconoce Knörr. En una recién estrenada democracia, el terrorismo azotaba con fuerza y las manifestaciones sucedían casi a diario. Mirar de cerca a la muerte y fotografiarla, *“lo tenía normalizadísimo”*.

Era parte de su día a día y aunque en su opinión *“no es necesario sacar todo eso para decir que alguien ha muerto”*, lo hacía. En las redacciones eran las imágenes más cotizadas y las que mejor se vendían. Por su situación de *freelance*, lo prioritario era publicar y como contrapunto a los profesionales que están en plantilla, quienes ejercen su empleo de manera independiente tienen que trabajar mucho más para conseguir beneficios. Y de eso Knörr sabía mucho. Siempre estaba atenta a cualquier señal, a cualquier aviso. Si había que cubrir una noticia, allí estaba ella. Partidos de fútbol, ruedas de prensa, el festival de jazz de Vitoria, la inauguración de un teatro o el último asesinato de ETA, todo era fotografiable. Incluso montó su propio laboratorio usando uno de los baños de su casa:

Lo quité todo para convertirlo en un laboratorio y también me compré una ampliadora. Aunque hubo momentos que tenía la posibilidad de revelar según el medio para el que trabajara, prefería hacerlo en casa (KNÖRR DE LAS HERAS, 2021).

Con la cámara siempre cargada y el coche disponible para salir a donde fuera necesario, no hacía falta que nadie la avisara: *“si yo escuchaba algo salía y me iba a sacar fotos”*. Isabel Knörr es de esas personas que aman su trabajo por encima de todo. En su

misma situación muchas personas habrían tirado la toalla, pero sin duda lo suyo siempre ha sido vocación. La exposición a eventos traumáticos a los que se vio sometida en los años que pasó en aquel Mozambique en guerra, la hicieron desarrollar una resiliencia ante los atentados y asesinatos que muchos profesionales nunca llegaron a adquirir.

Imagen 2 - Pacto de Ajuria Enea firmado en Vitoria el 12 de enero de 1988 por Alianza Popular (AP), Centro Democrático y Social (CDS), Euzko Alderdi Jeltzalea-Partido Nacionalista Vasco (EAJ-PNV), Euskadiko Ezkerra (EE), Partido Socialista de Euskadi (PSE-PSOE), Eusko Alkartasuna (EA) y el Iendakari del Gobierno Vasco con la intención trabajar por la erradicación del terrorismo de ETA



Fuente: Archivo de Isabel Knörr de las Heras [facilitada por la autora].

No podemos obviar que eran años en los que estas profesionales se jugaban la vida y que el riesgo que corrían no era proporcional al ingreso económico que conllevaba su trabajo. Pero entonces no se consideraba necesario ni se seguía ningún protocolo de seguridad más allá de un brazalete verde donde podía leerse la palabra 'prensa'. Nada más. Medidas que no las eximían de recibir cualquier tipo de agresión. Tal y como cuenta la propia Knörr, lo peor eran las manifestaciones:

La verdad que cuando soltaban, soltaban bien. Reconozco que no nos han respetado nada. Aunque llevaras algo identificativo

de prensa, como un brazalete que te daban... daba igual (KNÖRR DE LAS HERAS, 2021).

¿Problemas? De esos ha tenido muchos. Sobre todo, cuando la llamaban porque había salido publicada la cara de alguien en algún periódico. Pero más allá de eso, su condición como mujer y fotógrafa también ha sido motivo de insultos y agresiones verbales:

Me han llegado a decir:

–Tú eres tonta, las mujeres no sabéis hacer nada, qué haces tú con una cámara, tú vete a fregar...

O decirme:

–¿Qué haces tú aquí? Si aquí nunca ha habido una mujer fotógrafa (KNÖRR DE LAS HERAS, 2021).

En el contexto en el que su carrera profesional se desarrolló, su relato es clave para entender cómo se sintieron muchas mujeres de la prensa local. Ella siempre ha pensado que ser mujer ha sido un gran impedimento para poder desarrollar su carrera profesional. No tiene dudas de que, si hubiera sido un hombre, habría tenido una proyección mucho mayor. Para Knörr, en el mundo de la prensa *“el machismo es una cosa muy estructural que está muy metida, muy muy adentro. Y que no se ha acabado ni mucho menos”*.

Isabel Knörr ha sido una fotoperiodista de vocación. Por eso nunca pensó en dejarlo. Sin embargo, tras una experiencia personal de lo más desagradable, se vio obligada a abandonar. No podía aguantar más y terminó por alejarse del fotoperiodismo. A pesar de su corta carrera como fotógrafa, su legado demuestra un talento periodístico, propio de quienes disparan alineando ojo y corazón.

La obra de Knörr denota un periodismo social y ciudadano, cuyo fin era otorgar información de proximidad y que sirviera como un elemento de identidad entre los sucesos y la sociedad local. Podría decirse que muchas de sus fotografías la definen como una

precursora del periodismo comprometido. A pesar del esfuerzo que tuvo que desempeñar a lo largo de toda su carrera para demostrar su valía ante una sociedad aún marcada por un pensamiento retrógrado y machista, su historia termina como la de tantas mujeres que han quedado en el olvido para la mayoría.

Marisol Ramírez

Nace en Barakaldo (Vizcaya) en 1968. Aquel año, en palabras de José María Garmendia, “cambió la historia del País Vasco para siempre”⁷. ETA se cobró su primera víctima mortal y todavía no se sabía el impacto que, en las décadas posteriores, la banda terrorista alcanzaría en la sociedad vasca. Tras estudiar periodismo en la Universidad del País Vasco, en 1991 comienza a trabajar en el departamento de fotografía del diario Egunkaria. Después vendrían otras colaboraciones, concretamente con la revista *Argia* y los periódicos *Egin* y *El Mundo*. Además, se empleará como becaria del laboratorio de fotografía de la Universidad, lo que le dará un sustento mensual que acompañará de los encargos esporádicos.

En 1999 empieza a trabajar para el diario *Gara* bajo unas condiciones que, hasta entonces, ningún medio le había brindado:

Me propusieron trabajar en Gara como autónoma, pero con las condiciones laborales de alguien en plantilla. Nadie me pudo ofrecer unas condiciones iguales y entonces entré a trabajar en ese diario⁸ (RAMÍREZ, 2019).

Fue una oportunidad clave en su carrera profesional de la que supo sacar provecho. De igual manera, la percepción negativa de algunos sectores de la sociedad a causa de la línea editorial del diario, le hizo enfrentarse a ciertas presiones con las que tuvo que aprender a lidiar:

7. Artículo de Gaizka Fernández Soldevilla sobre la primera víctima de ETA, Diario El País, 4 de mayo de 2011. Mira: Fernández Soldevilla (2018).

8. Palabras extraídas de la entrevista realizada a Marisol Ramírez el 5 de febrero de 2019 en el bar Lamiak de Bilbao. Todos los testimonios que se recogen en este epígrafe pertenecen a dicha entrevista, realizada por la co-autora de este artículo, María Peralta Barrios.

Para mí llegar la primera a cualquier suceso, trabajando para el medio que lo hacía, me podía suponer un problema. ¿Tú que haces aquí? ¿Por qué estás aquí? ¿Cómo te has enterado? Yo siempre prefería que hubiera alguien (RAMÍREZ, 2019).

Como fotógrafa, su trabajo la ha llevado a cubrir un conflicto sin elegirlo. Como vizcaína, ha crecido bajo una normalidad social y política que, a pesar de la afeción que venía ejerciendo el terrorismo sobre todo el territorio vasco, se supo imponer una calidad de vida característica de una sociedad comparativamente moderna, desarrollada y rica. Marisol Ramírez, como parte de ese tejido social es rotunda en sus declaraciones y afirma que, *“en ese momento en el que formas parte de esa sociedad, es lo normal para ti.”*. Y añade,

normalizas la violencia porque es a lo que estás acostumbrada, y lo único que te puede trastocar es que de repente a las once de la noche te llamaran para decirte que había ocurrido una explosión, y lo primero que piensas es –¡No!–; pero no porque hubiera pasado algo, sino por todo lo que conllevaba. Tenías que salir de casa, ir hasta el lugar de los hechos... (RAMÍREZ, 2019).

Frente a esa lectura del pasado, Ramírez reconoce varios episodios que le han marcado principalmente por la tensión que le tocó vivir. Hace especial mención de las manifestaciones, las cuales recuerda cubrir bajo una atmósfera de hostilidad y beligerancia constante:

En las manifestaciones pasabas malos ratos. Según qué años, pues tampoco sabías lo que podía pasar. No sabías si de repente iba a haber una carga policial, te iba a pillar a ti en medio, te iban a dar un pelotazo o con una piedra (RAMÍREZ, 2019).

Una incertidumbre que, independientemente de lo que pudiera suceder, nunca

la ha hecho dudar de que *“había que estar allí y hacer la foto”*. Actitud que la ha obligado a blindarse, a armarse de una coraza emocional. La cámara ha sido su mayor aliada para protegerse del miedo, del horror, incluso a veces de la compasión. Como cualquier profesional que se mueve en este tipo de escenarios, Ramírez nunca ha puesto ningún impedimento a la hora de desempeñar su trabajo y a ofrecer, al igual que sus colegas fotoperiodistas, toda la disponibilidad que esté en sus manos. Como ella misma reconoce:

Horarios no teníamos ni tenemos. Hoy en día, lo único que sé por contrato es que día sí y día no, pero yo tengo disponibilidad total. A mí me pueden llamar si pasa algo en cualquier momento. Disponibilidad completa y sin horarios (RAMÍREZ, 2019).

Ante ciertas situaciones no habría podido elegir otra manera de actuar. La lógica siempre ha sido sencilla: intentar conseguir una imagen potente para que su foto tuviera el mayor impacto. E informar. Estar, como asegura la periodista Rosa María Calaf, *“al servicio del bien común”* (DEL PASO, 2018, p. 312) siempre ha sido su mantra. Algo que no todas las personas comprenden y que a través de insultos como: *“¡Ya están aquí los buitres!”*, intentaban desprestigiar la profesión de fotoperiodista. Marcada por el trasfondo de la violencia y recordando con la perspectiva y la serenidad que te dan los años y cierto bagaje vital, afirma que, *“si viviéramos otra vez esa situación, me sería difícil volver a trabajar en ese contexto”*. Y añade, *“era una situación de estrés todo el día”*. Evaluando el ambiente de violencia en el que tenía que trabajar, la fotógrafa baracaldesa reconoce que, si en estos momentos hubiera que volver a cubrir ese tipo de situaciones, *“habríamos salido con cascos”*.

Desde el año 2005, Marisol Ramírez trabaja para la agencia fotográfica Argazki Press (ahora FOKU) dando soporte visual a medios o entidades privadas. Feminista declarada, Ramírez fue consciente desde sus inicios que la imagen pública, así como el estereotipo que se tiene sobre la figura del fotoperiodista, coincide con una figura predominantemente masculina sobre la que se ha construido un relato mitificado que poco

tiene que ver con la realidad. Ella misma reconoce que no tenía ningún referente femenino cuando comenzó su carrera profesional. Por ello, fue una grata sorpresa descubrir que ya había una mujer –Maite Bartolomé– trabajando como fotoperiodista en Bilbao:

Cuando comencé a trabajar como fotoperiodista me fijé en Maite, que había una mujer por lo menos (RAMÍREZ, 2019).

Imagen 3 - Familiar (posiblemente la esposa) de Rafael Leiva, policía nacional asesinado por ETA el 13 de enero de 1995 en su entierro celebrado el 14 de enero y arropada por Alberto Belloch (ministro de interior en ese momento y Juan María Atxutxa (consejero de interior del Gobierno Vasco), entre otros



Fuente: Archivo de Marisol Ramírez [facilitada por la autora].

En el año 2000, los atentados se contaron en más de medio centenar. Asesinatos, secuestros, manifestaciones y vuelta a empezar. Su tarea como profesional nunca pudo desligarse de esta espiral de violencia. Estar en el lugar de los hechos e intentar contar con toda la honestidad posible lo que estaba teniendo lugar, es algo muy simple y a la vez muy complicado, puesto que todas las personas cuentan con un pensamiento crítico

marcado por su propia experiencia que, inevitablemente, arrastra a contar lo que sucede de una manera personal. Para ejercer una profesión como la de fotoperiodista, una persona debe tener ciertas cualidades como son: fuerza, perseverancia, decisión y muchas agallas. Marisol Ramírez tiene todas y cada una de ellas. Y es que ser mejor o peor fotoperiodista no depende del género, sino de la actitud.

Josune Martínez de Albéniz

Nacida en 1971 en Vitoria, Josune Martínez de Albéniz comenzó a mostrar interés por la fotografía desde su niñez, cuando se inició en el medio de manera autodidacta probando con la cámara de su aita [padre]. Entonces no se planteaba la profesión de fotógrafa, pero sí la de periodista, puesto que tal y como ella misma afirma: “*me gusta la gente, la calle...*”⁹ (MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, 2019). Locuaz, expresiva y con clara vocación de comunicadora, cursó la carrera de periodismo en la Universidad del País Vasco entre 1990 y 1995. Su gran desparpajo unido a su propia capacidad para detectar oportunidades donde otros no las encuentran, serían claves para iniciarse en su carrera como fotoperiodista.

Mis inicios como fotoperiodista fueron porque era de la DYA¹⁰, una asociación de ayuda en carretera en la que era socorrista. Cuando dejé de salir de socorrista con ellos, les dije que si había un accidente gordo me llamaran, que yo iba a hacer fotos. Entonces ellos me llamaban y si estaba cerca, llegaba antes que otros fotógrafos y les vendía las fotos a los medios (RAMÍREZ, 2019) (MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, 2019).

Así, el 2 de marzo de 1994 y tras recibir una llamada de esta asociación, llegaría sin saberlo su gran oportunidad. De manera fortuita, fotografió una mano que resultó ser la de un miembro de ETA conocido como *Ijitu*, al cual le había explotado la bomba que cargaba en una mochila. Esta imagen fue vendida a la Agencia EFE, donde meses después

9. Palabras extraídas de la entrevista realizada a Josune Martínez de Albéniz el 20 de febrero de 2019 en la plaza Julio Caro Baroja de San Sebastián. Todos los testimonios que se recogen en este epígrafe pertenecen a dicha entrevista, realizada por la co-autora de este artículo, María Peralta Barrios.

10. Acrónimo de Detente y Ayuda. Asociación sin ánimo de lucro de asistencia en carretera.

comenzaría sus prácticas como fotógrafa. Casualmente, la venta de esa fotografía se debió a una recomendación del único referente femenino en fotografía que entonces tenía Josune, Isabel Knörr, a la cual recuerda de sus años en Vitoria trabajando como fotógrafa:

Me llamaba la atención esa mujer. Por la hechura que tenía. Era la única mujer que veía fotógrafa en Vitoria y bueno, la pinta, como pequeñita y muy nerviosa. La veía por la calle y siempre iba cargada con una bolsa enorme, me flipaba.

Bien por sororidad o por azar:

Fue ella la que ese día me ayudó, la que me dijo: –Vete a la agencia EFE (MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, 2019).

Como toda buena fotoperiodista, Josune siempre ha tenido las cualidades necesarias para estar en el foco de la noticia, pero irremediablemente también ha sufrido las dificultades de informar en una zona con un conflicto armado activo. No todos los profesionales están preparados para aguantar la presión física y psicológica que supone trabajar en estas condiciones, con independencia de su género. La fotógrafa vitoriana asegura que, de toda su carrera profesional, los primeros años del nuevo siglo XXI *“fue la peor época y la más dura”*, y concreta:

Recuerdo un año que fue muy duro, que me quedé un agosto haciéndolo sola y fue atentado tras atentado, una locura... era muy heavy. Muchas manifestaciones, muchos presos, mucha gente joven manifestándose y llevándoles a la cárcel, atentados... mucha gente jodida de todos los bandos (MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, 2019).

Confiesa que su memoria se ha visto afectada a la hora de recordar todo lo que le ha tocado vivir y que, *“los recuerdos de aquella época los tengo un poco borrados”*. Por otra parte, es capaz de hablar de otras vivencias como si hubieran ocurrido ayer y no duda en afirmar que su peor recuerdo tiene que ver con las manifestaciones. Nadie estaba a salvo

cuando el pánico se apoderaba de la multitud y la tónica general *“era correr por todos lados”*. Tuvo miedo. Miedo al fracaso. La frustración que en ocasiones suponía pensar que, *“igual no puedo hacer fotos, no puedo llevar material al periódico”*. Con frecuencia los fotoperiodistas desarrollan una especie de insensibilidad profesional, una reacción instintiva de autoprotección mental que les ayuda a seguir disparando su cámara.

La fotógrafa vitoriana reconoce que después de presenciar ciertos sucesos sobre todo en sus inicios, *“luego me parecía todo una gilipollez”*. Sin embargo, mirando con cierta perspectiva no duda en afirmar que *“aquello era una guerra. Una miniguerra”*. En su carrera como fotoperiodista freelance ha trabajado para numerosos medios, entre ellos: *El Correo*, *El Periódico de Álava*, *El País*, *Egunkaria* o el diario *Marca* (para este último sigue trabajando en la actualidad). A pesar del riesgo que ciertas situaciones suponían para su integridad física, reconoce que ni ella ni ninguna persona que trabajara entonces en cualquiera de los medios citados llevaban algún tipo de protección. Tan sólo recuerda portar un brazalete verde a raíz de la creación de EIGE¹¹.

Entonces era lo único que nos poníamos porque si no, te tenían que identificar y era tiempo que se perdía (MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, 2019).

Este clima de hostilidad y violencia hizo del fotoperiodismo vasco una profesión de riesgo. Sin embargo, para la fotógrafa vitoriana el deseo de hacer un buen trabajo se impuso siempre al estrés, al cansancio, al hambre o al sueño, que aumentaba a medida que la cobertura de un suceso se alargaba. Y precisamente cuando las cosas se ponían más complicadas, los colegas hacían piña y se forjaban grandes amistades. Sin embargo, en términos emotivos, hablamos de una profesión en la que el precio a pagar es alto. Ella misma reconoce que, *“si es duro verlo, vivirlo es aún peor”*. Por eso, el día que ETA decide abandonar las armas, lo vivió *“con emoción”*.

11. Acrónimo de Asociación de informadores gráficos de Euskal Herria.

Imagen 4 - 30 de julio de 2000 en Legorreta durante el funeral de Juan María Jauregi, ex gobernador civil de Guipuzcoa, que fue asesinado por la banda terrorista ETA el 29 de julio en un bar de Tolosa. Juan José Ibarretxe, entonces Lendakari, saluda a Xabier Iraola, alcalde de Legarreta en presencia del entonces líder de la oposición, José Luís Rodríguez Zapatero



Fuente: Archivo de Josune Martínez de Albéniz [facilitada por la autora.].

En la actualidad, Martínez de Albéniz es trabajadora social en una casa tutelada y colabora como fotógrafa deportiva en el diario Marca. Atrás quedaros los atentados, coches bomba, secuestros, personas heridas, otras asesinadas con gran violencia y frialdad, familias sumidas en el dolor y manifestaciones. Pero el hábito de la cámara es tal, que resulta difícil imaginar que sea posible ver algo sin mirar a través del objetivo.

No sé dónde me jubilaré. Hay veces que lo pienso y digo: lo dejo, dejo Marca, pero nunca termino de hacerlo. Necesito estar ahí (MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, 2019).

Josune Martínez de Albéniz muestra una gran seguridad y determinación ante la vida. La misma que siempre ha intentado plasmar en su carrera profesional. Para ella, ser mujer no ha supuesto ningún impedimento a la hora de evolucionar y no se ha visto doblegada para poder crecer en su profesión. Es tajante en su postura y asegura que, en su entorno laboral, *“por ser mujer nunca he tenido un problema con nadie”*.

A propósito de su profesión, la vitoriana ha podido ser la voz de muchas personas que murieron o que fueron injustamente tratadas. Y es que sólo una fotografía puede atrapar el momento y devolverlo al presente como si hubiera sucedido en ese mismo instante. Hablar de la prensa gráfica y local vasca, es hablar de profesionalismo y valentía. Tal y como afirma Josune Martínez de Albéniz: *“Los fotoperiodistas somos fotoperiodistas. El resto son fotógrafos”*.

Conclusiones

Las condiciones de producción de las imágenes son inseparables de su análisis y descodificación, de ahí que sea imprescindible considerar el papel que el terrorismo de ETA tuvo en el propio fotoperiodismo y en el recorrido profesional de fotógrafas como Maite Bartolomé, Isabel Knörr, Marisol Ramírez y Josune Martínez de Albéniz. Ellas fueron las únicas mujeres de medios locales y oriundas del País Vasco que retrataron las causas y las consecuencias del conflicto terrorista desde los años 80 hasta la disolución de ETA. Fueron fotoperiodistas que estuvieron en primera línea del conflicto, de ahí que sus instantáneas provean una herencia única a la que podremos recurrir cuando necesitemos recuperar la historia.

El trabajo que aquí presentamos, que forma parte de un proyecto más amplio, buscaba dar a conocer los nombres y aportaciones de las protagonistas, mujeres que ejercieron un trabajo hasta entonces desempeñado casi en exclusiva por varones. Del

trabajo de campo se infiere que las cuatro relatan dificultades derivadas, sobre todo, del difícil contexto del terrorismo y menos de su presencia como mujeres en un contexto masculinizado. Sus testimonios abundan en la necesidad de estar siempre disponibles, de la angustia de salir a altas de la noche para documentar algún atentado, las manifestaciones y el peligro que corrían cuando las cubrían, de las prácticas periodísticas que exigían mostrar la muerte con toda su crudeza, la falta de protección para el personal de la prensa, las amenazas etarras o la violencia política que existía en aquella época. También afirman que el fotoperiodismo carecía de prestigio, por lo que tenían que lidiar con actitudes beligerantes por quienes no respetaban su oficio. El trauma que relatan, que algunas reconocen no haber superado del todo, tiene su origen en la crudeza del terrorismo, en las atrocidades de las que fueron testigo. En este sentido, todas ellas reflexionan sobre la responsabilidad ética del fotoperiodismo, por mucho que la violencia llegue a normalizarse cuando se observa cada día. Ninguna estaba de acuerdo con las exigencias que, al principio, demandaban fotografías de cadáveres y enfoques sensacionalistas porque consideran que esa crudeza no es necesaria para contar la verdad.

Con todo, y aunque ha sido la violencia lo que más las ha marcado, también han contado las dificultades que han experimentado en el ejercicio de su profesión derivadas de ser mujeres. Tres de ellas hablan abiertamente del machismo que existía e incluso consideran que tuvieron menos oportunidades y reconocimiento que sus compañeros. Excepto Martínez de Albéniz, que afirma no haber tenido ningún problema específico por ser mujer, las otras tres fotoperiodistas relatan episodios de machismo expreso, de ausencia de respeto e incluso de agresiones verbales. Las protagonistas de este artículo admiten que un trabajo sin horarios como es el fotoperiodismo es más complejo para las mujeres, sobre todo si son madres. Existe también el reconocimiento por parte de las más jóvenes del importante papel que tuvieron las mayores como modelo y referente pues, en aquel espacio donde apenas había mujeres, no solo Knörr y Bartolomé eran una inspiración, sino que incluso se ayudaban entre sí.

Este artículo aporta información útil para ampliar el conocimiento académico sobre el fotoperiodismo, pero especialmente sobre la historia de las mujeres en la profesión, permitiendo rescatar los nombres e historias de las protagonistas, y al mismo tiempo neutralizar el estereotipo que las visualiza masculinizadas y/o asimiladas a la experiencia de los varones. Los testimonios de estas mujeres aportan información sobre cómo era el trabajo para ellas, pioneras en una profesión de hombres, pero también cómo afrontaron algunas dificultades diferenciales, como la crianza de sus hijos e hijas, la solidaridad entre las propias mujeres en un contexto histórico y político especialmente duro, la relación con el dolor o la propia consideración sobre lo que una fotografía debe mostrar. Que todas ellas abandonaran relativamente temprano la primera línea de conflicto también reporta información sobre el fotoperiodismo y las mujeres.

El trabajo de Bartolomé, Knörr, Ramírez y Martínez de Albéniz las convierte en testigos de excepción de una época compleja y convulsa en la historia del País Vasco y de España, por lo que es de justicia rescatar sus nombres y su legado como primer paso a estudios más ambiciosos sobre sus aportaciones, no solo desde el punto de vista político y social sino también estético. Así, y como limitaciones de la presente aportación hay que destacar la necesidad de ahondar en al menos dos cuestiones. En primer lugar, sería deseable profundizar en variables relacionadas con las condiciones de trabajo de las mujeres en comparación con los varones (contratación, remuneración, prestigio, respeto, etc.). Asimismo, podría ampliarse la reflexión sobre materias como la conciliación personal y profesional, particularmente en lo relacionado con la maternidad. Ambas cuestiones podrían formar parte de otro trabajo. Por otro lado, las líneas futuras de investigación deben incluir el análisis de la obra fotográfica de las mujeres que protagonizan este artículo, incluyendo la propia opinión ética y estética de las fotoperiodistas sobre sus imágenes, el contexto de producción de dichos documentos y su repercusión histórica, así como las cuestiones derivadas del trabajo en contextos de violencia. Sin duda sigue estando pendiente el análisis visual de su obra, con el que contemplar la historia política y social que han contribuido a construir.

Referencias

ARROYO JIMÉNEZ, Lorna; DOMÉNECH FABREGAT, Hugo. Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española. **Fotocinema**, Málaga, v. 10, p. 119-153, 2015. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5982>.

BARRAZUETA, Patricio; CARPIO-JIMÉNEZ, Lilia; SUING, Abel. En la frontera: fotografía entre la expresión y las emociones. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 17, n. 30, p. 80-93, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2021v17n30p80>.

BARTOLOMÉ VEGA, Maite. **[entrevista]**. [Entrevista cedida a] María Peralta Barrios. [S. l.: s. n.], 2018.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Ver es un todo**: entrevistas y conversaciones 1951-1998. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

DEL PASO, Ana. **Reporteras españolas, testigos de guerra**. Madrid: Debate, 2018.

DÍAZ NOCI, Javier. Historia del periodismo vasco (1600-2010). **Mediatika**, Leioa, v. 13, p. 1-261, 2012.

DÍAZ, Mario. La imagen en el tiempo: el uso de fuentes visuales en historia. **Historia Actual Online**, Cádiz, v. 29, p. 141-162, 2012.

DOMÍNGUEZ, Florencio. Luces y sombras del ‘cese definitivo’ del terrorismo de ETA: **Cuadernos del Pensamiento Político FAES**, Madrid, v. 34, p. 123-137, 2012.

IGNACIO FERNÁNDEZ, Juan. **Cuando la luz cambió**: fotoperiodismo en transición, 1975-1982. Santander: Milrazones, 2015.

FERNÁNDEZ SOLDEVILLA. 2018. Disponible en: <https://bit.ly/2yh1t9k>. Acceso en: 29 dic. 2020. [REFERENCIA FALTANTE; LINK QUEBRADO].

FERRÉ, Teresa. El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles ante la guerra civil española. **Comunicación y sociedad**, México, v. 33, p. 249-266, 2018. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913>.

FOLCH ALONSO, María Jesús. **La mujer como documento gráfico**: una aproximación al fotoperiodismo femenino. 2017. 402 f. Tesis (Doctorado en Historia del Arte) – Universitat de València, Valencia, 2017.

GARCÍA-RAMOS, Francisco José. Pioneras del fotoperiodismo profesional en la España franquista: los trabajos de María del Pilar Frías López de la Osa y Juana Biarnés en la década de 1950. In: ZURIAN, Francisco A.; GONZÁLEZ CUETO, Danny (comp.). **Cultura, Igualdad e Inclusión**. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2018. p. 223-245.

GARCÍA-RAMOS, Francisco José; JIMÉNEZ-GÓMEZ, Isidro. La investigación académica sobre fotografía en España. Un análisis de las tesis doctorales entre 2010 y 2020. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 16, n. 29, p. 14-43, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p14>.

GERVEREAU, Laurent et al. **Voir, ne pas voir la guerre**: histoire des représentations photographiques de la guerre. París: BDIC, 2001.

GONZÁLEZ, Teresa. La mujer dentro del fotoperiodismo en Nuevo León. En: Margarita González (coord.). **Género en perspectiva. Análisis y reflexiones desde la comunicación**. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2020. p. 141-156.

IGNACIO ARMENTIA, José. **Las nuevas tendencias en el diseño de la prensa**. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1993.

JIMÉNEZ, María. ETA: de la barbarie terrorista al reto de escribir el relato. **Cuadernos del centro memorial de las víctimas del terrorismo**, Vitoria, v. 4, p. 54-72, 2017.

KNÖRR DE LAS HERAS, Isabel. **[entrevista]**. [Entrevista cedida a] María Peralta Barrios. [S. l.: s. n.], 2021.

LÁZARO, Fernando; PAGOLA, Javier. La información en prensa. In: SOBRENOMES, nomes dos autores. **Terrorismo, víctimas y medios de comunicación**. Madrid: Fundación Víctimas del Terrorismo, 2003. p. 6378.

MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, Josune. **[entrevista]**. [Entrevista cedida a] María Peralta Barrios. [S. l.: s. n.], 2019.

MORENO, Rafael; BAULUZ, Alfonso. **Fotoperiodistas de guerra españoles**. Madrid: Turner, 2011.

NASH, Mary. **Fotògrafes pioneres a Catalunya**. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2005.

NEGRINI, Michele; MORAES, Bibiana de. Imaginário e fotojornalismo em Gaúchazh: como a relação dos indivíduos com os espaços se modifica no contexto pandémico. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 17, n. 30, p. 94-110, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2021v17n30p94>.

ORTIZ, Andrés; LEAL, Giovanny. Retratos de la guerra: glosas a propósito de Susan Sontag y el fotoperiodismo de Jesús Abad Colorado. **Campos en Ciencias Sociales**, Bogotá, v. 7, n. 1, p. 195-225, 2019. DOI: <https://doi.org/10.15332/25006681.4690>.

PAREJO, Nekane. El informador de los atentados de ETA en las fotografías de prensa. **Estudios sobre el Mensaje Periodístico**, Madrid, v. 21, n. 1, p.161176, 2015. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.n1.49087.

PAREJO, Nekane. La fotografía como testigo de la violencia de ETA: a la ADimagen como reflejo de la violencia y como control social. In: CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE IMAGEN, CULTURA Y TECNOLOGÍA, 1., 2008, Madrid. **Actas [...]**. Madrid: Universidad Carlos III, 2008. p. 236-249.

PIERRE AMAR, Jean. **El fotoperiodismo**. Buenos Aires: La Marca, 2000.

RAMÍREZ, Marisol. **[entrevista]**. [Entrevista cedida a] María Peralta Barrios. [S. l.: s. n.], 2019.

RODRÍGUEZ, Gregorio; GIL, Javier; GARCÍA, Eduardo. **Metodología de la investigación cualitativa**. Archidona: Aljibe, 1996.

ROSENBLUM, Barbara. **Photographers at work: a sociology of photographic styles**. Nueva York: Holmes and Meyer, 1978.

SESTAO. 1953. [REFERENCIA FALTANTE]

ZULOAGA, Jesús María. **La información de terrorismo en prensa**. Madrid: Fundación víctimas del terrorismo, 2003.

FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL E INTERNET EN LOS PROCESOS MIGRATORIOS: canales de ida y vuelta a Andalucía, España

Documentary Photography and the Internet in Migration Processes: Channels to and from Andalusia, Spain

María del Mar Ramírez Alvarado¹
Gloria Jiménez-Marín²

Resumen

Internet se ha convertido en un elemento fundamental a la hora de dar testimonio sobre los movimientos migratorios. A ello se le suma la potencialidad de la fotografía como motor de cambio, registro de evidencias y retrato de realidades de distinto corte. Analizar la incidencia propia de esta realidad en la comunicación, sobre todo en un entorno regional, pone de manifiesto su influencia en las transformaciones sociales y demográficas. El objetivo es poner de relieve el valor de la fotografía como archivo documental de los procesos migratorios en el espacio digital. La metodología parte del trabajo exploratorio y analítico descriptivo a partir de fuentes fotográficas, de carácter estadístico y revisión de literatura especializada en el caso de Andalucía (España).

Palabras clave: diáspora; fotografía; internet; migraciones.

Abstract

Modern photojournalism is built around the “myth of the war correspondent”, a construction that hinders the visibilization of women. This article retrieves the

1. Universidad de Sevilla, España. E-mail: delmar@us.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0810-7879>.

2. Universidad de Sevilla, España. E-mail: gloria_jimenez@us.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0252-3975>

name of four Basque female photojournalists, the only women in local news in a period that was marked by the terrorist organization 'ETA'. Through several in-depth interviews, the article approaches the conditions of production of their work, which was determined by the Basque conflict, the changes in the graphic codes of visual journalism, and their own experience as women.

Keywords: diaspora; internet; migrations; photography.

Introducción

Es mucho lo que han cambiado los conflictos mundiales desde la Guerra Fría, desde el derrumbamiento de los bloques que por más de cincuenta años conformaron un ordenamiento bipolar del mundo. A tal efecto, son distintas las características de los nuevos conflictos entre civilizaciones, características que difieren de anteriores confrontaciones ideológicas y económicas. En este contexto se ha ido produciendo una nueva ordenación geopolítica vinculada a los movimientos migratorios que acompañan a los procesos de globalización.

El ser humano ha funcionado siempre con un sentido de universalidad geográfica que se ha manifestado de diversas maneras: a través de la conquista, de la colonización (como fenómeno asociado a la anterior) o mediante distintas formas de desplazamientos o penetración territorial. De allí, precisamente, se nutre el principio de libre circulación consagrado en las sociedades democráticas y por el cual el control de las migraciones se convirtió en un derecho administrativo.

Este artículo tiene como objetivo fundamental conectar los flujos migratorios de ida, pero también los de retorno, en concreto en una región como es la comunidad autónoma de Andalucía (España), y en relación con el estudio de la potencialidad de internet y de la fotografía como fuente documental en tales establecimientos.

En cuanto a la Andalucía que emigra, es importante señalar que el artículo 42 de la *Constitución Española* establece que “el Estado velará especialmente por la salvaguardia de los derechos económicos y sociales de los trabajadores españoles en el extranjero y orientará su política hacia su retorno”. Asimismo, el *Estatuto de la Ciudadanía Española en el Exterior*, en su artículo 26.1precisa que:

El Estado en colaboración con las Comunidades Autónomas y las Corporaciones Locales, promoverá una política integral para facilitar el retorno de los españoles de origen residentes en el exterior. A tal fin, los poderes públicos, para un eficaz y eficiente aprovechamiento de los recursos públicos, coordinarán sus actuaciones para que la integración social y laboral de los españoles que retornen se realice en las condiciones más favorables (MADRID, 2006, p. 44164).

Este estatuto para los españoles en el extranjero recoge derechos de participación y asociación, derecho a la protección de la salud, derechos en materia de Seguridad Social y prestaciones por razón de necesidad, servicios sociales para mayores, acciones de información sociolaboral y orientación y participación en programas de formación profesional ocupacional, así como derechos en materia de empleo y ocupación. También contempla derechos relativos a la educación, homologación, convalidación y reconocimiento de títulos y estudios extranjeros, así como el acceso a las lenguas y culturas españolas.

Estas menciones explícitas han sido el resultado del reconocimiento de una realidad que se inició con las transformaciones demográficas, económicas y sociales que tuvieron lugar en España una vez finalizada la Guerra Civil y, sobre todo, después de la II Guerra Mundial. Una vez eliminadas las dificultades que el régimen franquista había impuesto a la emigración, cobró impulso una fuerte corriente migratoria desde distintos lugares de España y, en especial, desde Andalucía. Se trataba de una población joven que dejaba las empobrecidas tierras andaluzas y que, junto a personas que salían sobre todo de Galicia y de Canarias, se desplazó en buena medida hacia América Central y del Sur (aunque

también hacia otros puntos de Europa) atraída por la demanda de obreros y técnicos para afianzar sus procesos de industrialización en países como Argentina, Venezuela o Brasil.

En este panorama internet ha jugado un papel importante en el establecimiento de canales, difusión de información, atención al ciudadano, canalización de demandas, solicitud de prestaciones y simplificación de procesos. De hecho, el Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones, en su competencia general de políticas en la materia, dispone de un completo portal con sede electrónica (MISSM, [2023]). De igual manera, puede mencionarse la existencia del Plan Estratégico de Ciudadanía e Integración que ya cuenta con dos ediciones (PECI 2007-2010; PECI 2011-2014) y actualmente se está trabajando en la tercera. Este plan, que depende de la Secretaría de Estado de Migraciones a través de la Dirección General de Inclusión y Atención Humanitaria, busca promover la plena integración de los extranjeros en la sociedad española, en un marco de convivencia de identidades y culturas diversas sin más límite que el respeto a la *Constitución Española* y a la legislación vigente.

Otra presencia importante en internet es, por ejemplo, la del *Observatorio Permanente de la Inmigración* (OPI), dependiente de la Secretaría de Estado de Migraciones, que es un órgano colegiado creado según la *Ley Orgánica de Extranjería* del año 2000 para aunar información estadística disponible en materia de extranjería, inmigración, protección internacional y nacionalidad. En relación con la fotografía, objeto de estudio de este trabajo, este observatorio dispone de un espacio de localización de formatos multimedia del Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones así como una “Galería” en la que se encuentran fotografías y noticias que pueden filtrarse por términos de búsqueda, categorías y fechas.

España, y en concreto Andalucía, se ha convertido en una región receptora de inmigrantes. Estos han padecido las fluctuaciones de sistemas financieros, de economías empobrecidas, que oscilan al vaivén de los mercados. Suelen ser refugiados de los distintos conflictos bélicos que azotan el planeta y, en ocasiones, han sido víctimas de los desórdenes de la naturaleza que se empeña en dar muestras de su furor en las zonas más pobres. Han

experimentado los desequilibrios en la fuerza laboral, el deterioro de los servicios básicos y la hiperinflación y el deterioro de las monedas locales. Por ello han dejado sus países en busca de un nuevo horizonte, de otra esperanza de vida.

Los datos del Instituto Nacional de Estadística (en adelante INE) del primer semestre de 2021 reflejan la presencia destacada de inmigrantes en España procedentes, principalmente, de países como Marruecos, Rumanía, Colombia, Venezuela, China y Ecuador (INE, 2021). La información contenida en el informe *La aportación de la Inmigración a la sociedad española. Informe 2020* editado por el Observatorio Permanente de la Inmigración (LACOMBA *et al.*, 2021) destaca que las motivaciones para esta inmigración son sobre todo económicas.

Estado de la cuestión: fotografía y migraciones

El retrato de los movimientos migratorios queda patente a través de los diferentes medios de comunicación, tanto los tradicionales, como, sobre todo, los digitales. Y es que los contenidos en los medios de comunicación conectan de manera permanente y establecen vínculos entre la fotografía con la migración humana (SHEEHAN, 2018). Los medios de comunicación publican a diario fotografías de situaciones relacionadas con las migraciones, mostrando con elevada frecuencia desastrosas consecuencias y desenlaces, aunque también haciéndose eco de noticias de carácter positivo vinculadas al éxito de proyectos migratorios y a la solidaridad. Empleando cierta retórica visual, estas imágenes son una muestra gráfica que requiere de los espectadores una atención específica para atender a lo que Blanco Pérez y Parejo (2021) denominan “Historias de la fotografía”.

Las fotografías difundidas en los *media* constituyen un ejemplo actual de la larga y compleja relación de la fotografía con la migración humana, llegando a alcanzar la dimensión de intertexto (JIMÉNEZ-MARÍN; ELÍAS-ZAMBRANO, 2013). Más allá de su interés compartido por el sufrimiento de los pueblos, las imágenes de los medios de comunicación

enmarcan habitualmente la migración en términos de desplazamiento forzado, trauma, victimismo y la empatía que estas condiciones pueden despertar en los espectadores. Las cámaras fotográficas pueden documentar, permitir o controlar el movimiento humano a través de las divisiones geográficas, culturales y políticas (BLANCO, 2022a). Sus operadores ponen cara a la migración a una nueva nación (inmigración), a la migración desde la propia nación (emigración) y a una variedad de migraciones locales y regionales, cualquiera de las cuales puede ser voluntaria o forzada (RAMÍREZ-ALVARADO; CONTRERAS-MEDINA, 2022). Al hacerlo, contribuyen a hacer visibles las motivaciones y los efectos de tales acciones, que van desde las dificultades y el sufrimiento hasta las oportunidades y el optimismo.

Además de fotógrafas y fotógrafos profesionales que captan los fenómenos asociados a la migración, los sujetos que emigran también son autores de fotografías que tienen un valor documental. Ello supone que las propias fotografías migran con sus creadores, sujetos y espectadores. Y, en este sentido, la capacidad de registro de la realidad inherente al medio fotográfico y a su conexión con las nuevas tecnologías (BLANCO, 2020) y consolidación de las redes sociales ha ido adquiriendo nuevas funciones y significados.

Este artículo pone de manifiesto la importancia de adoptar una visión amplia de la fotografía y la migración en el siglo XXI, en tanto supone un instrumento documental fundamental, pues lo hace poniendo de relieve y en circulación el uso de imágenes sobre la migración global contemporánea, bien realizada en el seno de la profesión periodística (BALLETTA; BLANCO PÉREZ, 2019), bien en el ámbito de la realización de fotografías que los migrantes, a veces colaboradores, han protagonizado, presenciado, coleccionado o creado a través de sus diversos contextos nacionales, regionales, locales y, con elevada frecuencia, personales. Esta segunda vertiente incluye pues, imágenes, historias y testimonios cuyo análisis ofrece nuevas perspectivas sobre la fotografía y la migración en la actualidad, haciendo, con ello, historia con la fotografía (GARCÍA-RAMOS; POL; ALONSO, 2020; GARCÍA-RAMOS, 2019).

La convicción de que las nuevas perspectivas son muy necesarias ha motivado la organización de conferencias y talleres sobre la relación entre fotografía y migraciones a nivel internacional (SHEEHAN, 2018). De hecho, se han reunido académicos, artistas, estudiantes y migrantes para estimular los debates públicos sobre la migración regional y vincularlos a los debates actuales sobre las migraciones globales sin precedentes históricos (COLBY COLLEGE, 2018), pues la formación en fotografía se torna fundamental (BLANCO PÉREZ, 2022b). Uno de los eventos que más repercusión internacional ha tenido en este sentido es el *Photography & Migrations Project*, que tuvo lugar en 2017 y 2018 en Waterville, en el norteamericano estado de Maine. El proyecto se planteó como un lugar de encuentro para reflexionar sobre las conexiones de la fotografía con las migraciones y estuvo compuesto por seminarios de investigación, conferencias, exposiciones, concursos de fotografía, proyecciones de películas y eventos comunitarios.

En este artículo defendemos la idea de (re)pensar la fotografía a través de cuatro palabras clave, tal y como plantea Williams (1986) en su influyente *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Los términos en cuestión se derivan del estudio sobre migraciones llevado a cabo por Casas-Cortes *et al.* (2015), ampliado con lo planteado por Sheehan (2018). Las palabras en cuestión son: fronteras, (in)movilidad y diáspora.

Fronteras

Pocos conceptos resultan tan críticos para el discurso migratorio del siglo XXI como el de frontera, ya que todo sujeto que migra viaja a través de una división física, política o conceptual. Las estructuras que rigen las fronteras nacionales de un país no siempre se corresponden con demarcaciones físicas o geográficas, sino que, en un alto número de ocasiones, son consecuencia de repartos políticos y estratégicos, herederos de la Conferencia de Berlín de 1884 (MARTINIELLO, 2017). A este respecto, y desde un punto de vista estrictamente documental, en los últimos años fotoperiodistas y fotógrafos

documentales en diferentes fronteras a nivel internacional han testimoniado que los paisajes apenas cambian a ambos lados de la frontera (VILLA, 2016), encontrándose, continuamente, con la paradoja del paisaje retratado o a retratar, frente a la desproporción social y política mostrada en los rostros (GOLD Y NAWYN, 2019). En este sentido, las fronteras suponen una clara barrera y sirven “tanto para permitir el paso como para negarlo, trabajan tanto para aumentar o desacelerar la velocidad del movimiento, como para impedirlo o revertirlo [...]. Multiplican las posiciones de libertad y control” (CASAS-CORTES *et al.*, 2015, p. 17), y todo ello queda bajo el enfoque fotográfico contemporáneo de la migración.

Las fronteras pueden reducirse a momentos dramáticos o mostrar la complejidad del acto físico de atravesar un límite geográfico o político, pueden ser captadas como parte de un proceso transformador y global que supone cambios políticos, económicos y sociales (PHU; BROWN; DEWAN, 2017).

¿Qué se fotografía cuando se fotografía una frontera? Realidades cotidianas, la vida en los márgenes del mundo o la puerta a una nueva realidad social y familiar, la adaptación a modos de vida diferentes, como ya expusieran Mazini Ramos y Matheus (2013). La fotografía tiene el poder de naturalizar la sociedad que migra y documentar esos pasos de uno a otro país (EDWARDS, 2016).

Movilidad

La movilidad se refiere a la capacidad y la libertad de desplazarse ¿libremente? de un lugar a otro, o, en palabras de Dean (2016, p. 58), “el derecho a irse y a volver”, generando un no-movimiento. Hablamos, pues, del retorno.

Las migraciones en el siglo XXI están poniendo de manifiesto claramente que no todas las personas pueden ejercer la libertad de movilidad por motivos de identidad nacional, religión, raza, etnia, género, sexualidad, clase o convicciones políticas. Mientras ciertos ciudadanos cambian de un país a otro con mínimas restricciones, otros, en cambio, necesitan de unos requerimientos a veces imposibles de alcanzar (SALAZAR; JAYARAM, 2016).

Las capacidades de la fotografía para fijar un sujeto en movimiento en el espacio y el tiempo y para difundir imágenes e ideas la han convertido, desde hace más de un siglo, en una poderosa herramienta de reflexión sobre las migraciones humanas. Las cámaras han contribuido a concienciar a la población sobre las restricciones y posibilidades de la movilidad. En prensa, en redes o en exposiciones artísticas, circulan fotos de personas que lloran y abrazan a sus seres queridos en fronteras, aeropuertos o estaciones varias (WARD, 2021).

Las situaciones en las que se encuentran los inmigrantes pueden verse a través de las fotografías de fotoperiodistas y artistas (MAUAD; MONTEIRO, 2018), mostrando acontecimientos históricos y explorando las dimensiones fotográficas de la (in)movilidad, conectando imágenes de migraciones pasadas con prácticas actuales, exhibiendo desplazamientos y retratando migraciones, casi siempre forzadas (HURTADO, 2022), y redefiniendo la movilidad en términos sociales (WILLIAM, 2003).

La fotografía fija contribuye a explorar la movilidad desde múltiples perspectivas, desde la capacidad para atrapar la realidad de los protagonistas de las migraciones, junto con la observación de las y los espectadores que lo perciben (PAREJO; SÁNCHEZ-ESCALONILLA, 2016): las fotografías se convierten en puntos de reflexión sobre el valor de las vidas humanas.

Diáspora

Dispersión de personas que, voluntaria o involuntariamente, se han alejado de un punto de origen geográfico o cultural común. Con esto podríamos definir el concepto, en palabras de Hayes (2021). Los miembros de una comunidad diaspórica comparten una experiencia migratoria y, en esta línea, la fotografía se ha utilizado para documentar los movimientos y asentamientos de los sujetos de la diáspora, haciendo visibles los puntos comunes entre los pueblos dispersos, pues la fotografía tiene la capacidad de “construir o imaginar una comunidad a través de la ubicación geográfica [...], así como de involucrar a sus espectadores en registros críticos y expresivos o emocionales” (RAIFORD, 2006, p. 212).

La recopilación de fotografías puede fortificar las conexiones dentro de una estructura, así como poner de manifiesto ciertas relaciones entre los sujetos de la diáspora, tal y como subrayan Phu, Brown y Dewan (2017) en su *Family Camera Network*, donde exploran el papel de las fotografías domésticas en la configuración de diversos conceptos de familia y en la representación de diferentes experiencias de diáspora. Así, la fotografía puede ayudar a ilustrar y definir roles de los migrantes en nuevos territorios, estimulándose una nueva forma de pensar sobre la fotografía, modelando una nueva forma de trabajar el medio a través de una combinación de análisis de imágenes, recopilación y creación que son, claramente, un archivo documental histórico e historiográfico, ejerciendo de herramientas útiles para orientar al gran público sobre los estudios de las migraciones. Las distancias fotográficas aquí son literales y metafóricas (PAREJO; MANCEBO, 2007).

Objetivos

El objetivo de este estudio es el de poner de relieve y manifiesto el poder de la fotografía como archivo documental de los procesos migratorios en el espacio digital que, en los últimos años, parece haberse impuesto como elemento diferenciador para expresar

lo contemporáneo (SILVA ROBLES; JIMÉNEZ-MARÍN; ELÍAS-ZAMBRANO, 2012) y que se hace sinónimo de sociedad de la información o, incluso, de sociedad del conocimiento, llegando a identificarse con el de sociedad postmoderna (PÉREZ TORNERO, 2005). El principal objetivo de este trabajo, pues, es el de analizar la potencialidad de internet en contextos de procesos migratorios en su relación con la fotografía documental.

Centramos el estudio en el caso de Andalucía, comunidad autónoma en el Sur de España, desde una doble perspectiva. Por una parte, desde la óptica de los andaluces que en otras épocas emigraron hacia otros lugares de mundo y, por otro lado, desde la óptica de Andalucía como receptora de inmigrantes. En ambos casos se ha estudiado las potencialidades de la como elemento de difusión y desarrollo para generar estabilidad en las personas que se trasladan a esta región (GUARINOS, 2010).

Metodología

Para el presente trabajo exploratorio se ha desarrollado un análisis descriptivo a partir de fuentes fotográficas, fuentes de carácter estadístico y revisión de literatura especializada, trabajándose desde dos perspectivas: en cuanto al estudio de Andalucía más allá de sus fronteras (RAMÍREZ-ALVARADO, 2010) se ha conectado con las acciones desplegadas desde el Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones a través del Portal de la Ciudadanía Española en el Exterior, así como de leyes como el Estatuto de los Andaluces en el Mundo, que recoge por primera vez los derechos de este colectivo en igualdad de condiciones que los residentes y facilita su retorno. De igual forma, ha incidido en este fenómeno y su reflejo en la red a través políticas diversas de ayudas y respaldo a la puesta en marcha de nuevos proyectos de retorno. También en la sistematización y gestión vía internet, en tanto fuente de conocimiento (GONZÁLEZ-OÑATE; FANJUL-PEYRÓ; CABEZUELO-LORENZO, 2015), del conjunto de prestaciones que la administración

autonómica reconoce a los andaluces/zas en el exterior, a las personas de origen andaluz, a las comunidades andaluzas y los emigrantes retornados a Andalucía.

En relación con el estudio de Andalucía como receptora de inmigrantes, se ha partido del estudio de la información institucional, desarrollada en función de los *Planes Integrales para la Inmigración en Andalucía* convertidos en el *documento Estrategia Andaluza para la Inmigración: Inclusión y Convivencia 2021-2025* de la Junta de Andalucía. Del mismo modo, se ha acudido a diversos archivos fotográficos, como los fondos del *Archivo General de Andalucía* o las colecciones museísticas del *Centro Andaluz de la Fotografía*, así como el archivo fotográfico de los premios *I-XVII Premios Andalucía sobre Migraciones*.

Resultados

Más allá de las fronteras andaluzas

El 7 de marzo de 2006 la Junta de Andalucía aprobó el Proyecto de Ley del Estatuto de los Andaluces en el Mundo (ANDALUCIA, [2006]), que recoge por primera vez los derechos de este colectivo en igualdad de condiciones que los residentes y facilita su retorno. El texto sustituiría la ley de 1986 y en él se atribuyen a los andaluces en el exterior los mismos derechos políticos, sociales y laborales que tienen los residentes en Andalucía. De esta forma se sistematizaba el conjunto de prestaciones que la administración autonómica reconoce a los ciudadanos andaluces fuera de España y a emigrantes que emprender proyectos de retorno. A partir de allí se puso en marcha el *I Plan Integral de andaluces y andaluzas en el Mundo 2009-2012* como instrumento de planificación y coordinación de todas las políticas de la administración autonómica en este ámbito. Y es que, como se recoge en la introducción de este I plan, en la actualidad más de un millón y medio de personas de origen andaluz residen fuera de la comunidad andaluza. Más de

ciento cuarenta mil son andaluces y andaluzas que viven en el extranjero y los datos del Instituto Nacional de Estadística muestran a, día de hoy, un saldo migratorio de los más altos en España para el primer semestre de 2021 (el segundo por detrás de la Comunitat Valenciana) (INE, 2021).

Sin embargo, también es cierto que ya han pasado unas cuantas décadas desde que se produjo el flujo migratorio intenso de mediados del siglo XX. Lo cierto es que actualmente son distintas las circunstancias en las que viven los andaluces que en otro tiempo emigraron buscando mejores condiciones y que se ven afectados por las dificultades en las economías de los países en los cuales han desarrollado sus vidas. Muchos de ellos han regresado a España o quieren hacerlo; otros reclaman ayudas y protección desde allí donde se encuentran. Así como sus padres lo hicieron en otras épocas, los descendientes de aquellos viajeros andaluces en otras latitudes ven más allá del Atlántico un nuevo mundo en el que pueden recibir proyección y que puede ofrecerles oportunidades. En ese sentido, Internet se ha convertido en un aliado potencial en estos nuevos proyectos migratorios. Y esto es importante porque, a fecha 1 de enero de 2019, la población española residente en el extranjero ascendía a 2.545.729 personas (1.553.539 se encuentran en América y 900.159 en Europa) (SECRETARÍA DE ESTADO DE MIGRACIONES, [2023], p. 4).

Se ha señalado que la Secretaría de Estado de Migraciones (Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones) es la responsable de desarrollar la política migratoria en inmigración, integración y ciudadanía española en el exterior. Para ello ha desarrollado el llamado *Portal de la Ciudadanía Española en el Exterior* que constituye uno de los principales puntos de conexión con su patria de los españoles que viven en otros lugares del mundo.

Este portal ofrece información sobre actuaciones diversas (prestaciones, ayudas y subvenciones), normativa sobre ciudadanía española, impresos de solicitud e información para quienes quieren regresar a España o ya han regresado. También es la puerta virtual a la Oficina Española del Retorno que integra información sobre normas, procedimientos

administrativos y medidas de apoyo en coordinación con otras instancias de ámbito autonómico o local. Desde el mismo puede descargarse la *Guía del Retorno* con información sobre trámites previos y posteriores al retorno, desempleo, ayudas para inmigrantes retornados, asistencia sanitaria, convenio especial con la Seguridad Social, pensiones y otras formas de protección social, educación, evaluación y acreditación de competencias profesionales, plan de retorno a España y anexos necesarios.

Además, en este espacio en la red se explican con detalle las modalidades y tipos de ayudas que existen, cuyo objetivo es el de proporcionar unos ingresos suficientes para cubrir las necesidades básicas de los españoles que se encuentran en una situación de precariedad y residan en el exterior: pensiones asistenciales de ancianidad, ayudas asistenciales a los emigrantes y otro tipo de pensiones. Los distintos enlaces a los que se accede desde este portal muestran como la Secretaría de Estado de Migraciones cuenta con el apoyo de otras administraciones y organismos que colaboran en las funciones de soporte y promoción educativa, cultural y laboral de los emigrantes españoles en el exterior y de los familiares a su cargo, así como la atención social y la integración laboral de los retornados a España.

En el caso de la Comunidad Autónoma de Andalucía, internet ha venido a ser una herramienta básica para la gestión de la emigración y de las diferentes ayudas que se ofrece la Junta de Andalucía. La información aparece dispuesta en el enlace *Andaluces y andaluzas en el exterior*. En este espacio se indica que en torno a dos millones de personas de origen andaluz viven fuera de la comunidad autónoma, casi doscientos mil en el extranjero por lo que, de forma especial, se da respaldo al fenómeno asociativo vinculado a la red de comunidades andaluzas en el mundo. Así, se ofrece información acerca de las prestaciones gestionadas por administración autonómica andaluza y la documentación necesaria para tramitarlas y enlace a la administración virtual. Entre otras: subvenciones destinadas a actividades de promoción cultural, de orientación a la población andaluza en el exterior; subvenciones dirigidas a descendientes de los andaluces y andaluzas afectados por

procesos de inmersión lingüística; subvenciones a entidades sin ánimo de lucro destinadas a atender necesidades asistenciales y situaciones de extrema necesidad, así como becas de formación e investigación. Este apartado contiene, asimismo, un buscador que permite localizar las comunidades andaluzas asentadas en el exterior reconocidas oficialmente.

Por otra parte, se menciona en este espacio de la Junta de Andalucía ([20--¿]) un *Plan de Acción para el Retorno de la Población Andaluza en el Exterior 2020-2022*. En teoría se está trabajando en el mismo pero lo cierto es que hace unos años la Junta de Andalucía disponía de un espacio en la red sobre emigración e inmigración con información para andaluces que deseen retornar a su tierra con trámites que deben seguir antes y después de regresar, prestaciones nacionales y autonómicas a las que puede acceder, etc. En la actualidad la web de la Junta de Andalucía dirige a la Oficina Española del Retorno.

La Andalucía que acoge

A partir de datos del INE se observa la presencia destacada de inmigrantes en España que, en cuanto a la distribución territorial, se sitúan en mayor volumen de población en Cataluña y en la Comunidad de Madrid. En tercer lugar, aparece la Comunitat Valenciana; y, muy cerca, la Comunidad Autónoma de Andalucía. Aunque los datos del INE muestran que el flujo de inmigraciones procedentes del extranjero ha descendido desde el 2019 en gran medida por la pandemia que se ha vivido, hubo momentos entre finales del XX y primeros años del XXI en los que la población extranjera se multiplicó prácticamente por nueve en España y por siete en Andalucía (OPAM, 2009, p. 9). En esta comunidad, en los seis primeros años del siglo XXI se había producido un notable incremento de la población inmigrante de tal manera que la población se había triplicado con respecto al año 2000, pasando de representar el 1,75% del total al 6,13% de total de la región. Ello significaba, en datos relativos de aquel momento, un incremento del 379% (PILAR ALMOGUERA, 2007, p. 782). Para el año 2021 la población extranjera residente en Andalucía se situaba en 711.916 personas y ha ido en aumento continuado desde el 2017 (INE, 2021).

Marco 1 – Población extranjera residente en Andalucía en número de personas

Añal	TOTAL
2021	711916
2020	702018
2019	655555
2018	621396
2017	606275
2016	620006
2015	636205
2014	661520
2013	729725
2012	747110
2011	730155
2010	704056

Fuente: IECA ([2022]).

En la *Estrategia Andaluza para la Inmigración 2021-2025: Inclusión y convivencia* de la Junta de Andalucía (2021) se recoge en el diagnóstico principal que los principales países de los que proceden los inmigrantes en Andalucía son, en primer lugar, Marruecos seguido de Rumanía y, a continuación, Colombia, Venezuela, Nicaragua y Honduras. Se indica que la inmigración por sexos es equitativa, aunque hay alguna provincia como Almería en la que hay menos ujeros inmigrantes (ANDALUCÍA, 2021).

En la línea del objetivo de este trabajo, puede decirse que uno de los principales usos de internet está en su empleo para la difusión de información que puede contribuir a la estabilidad de las personas que deciden asentarse en España y, en concreto, en Andalucía. Desde la Secretaría de Estado de Migraciones se ha desarrollado un *Portal de Inmigración* que ofrece información relativa a trámites y procedimientos en materia de extranjería, normativas, programas de integración y otras cuestiones de interés para los inmigrantes que deciden venir a España. El contenido es bastante completo e incluye:

- Hojas informativas sobre autorizaciones de extranjería con sus requisitos y

condiciones, trámites, documentación requerida, plazos, lugares de presentación, tasas, etc.

- Apartado de trámites de extranjería que se pueden realizar por Internet, en las páginas web de los distintos ministerios competentes.
- Informes que emiten otras administraciones en el seno de procedimientos de autorizaciones de residencia, de residencia y trabajo y de reagrupación familiar.
- Directorio de oficinas de extranjería.
- Modelos oficiales de solicitudes para el inicio de procedimientos en materia de extranjería y otros de carácter orientativo para diferentes comunicaciones con la Administración.
- Oficina de asesoría a grandes empresas que requieren traer a España personal no comunitario.
- Información sobre programas de integración, atención humanitaria, protección internacional y asilo, así como retorno voluntario.
- Información sobre Fondos Europeos que refuerzan las políticas nacionales en materia de inmigración.

En el caso de Andalucía, en líneas generales, la información a lo largo del tiempo en internet ha estado vinculada, en primer término, a portales con información institucional desarrollados no pocos de ellos al amparo de los conocidos como *Plan Integral para la Inmigración en Andalucía*. De los mismos ha habido tres ediciones, el último de ellos de 2014 y con horizonte en 2016. El IV Plan Integral de la Inmigración, que estaba finalizado, pero sin aprobar por el anterior Gobierno de la Junta de Andalucía, ha sido revisado y reconvertido en el documento *Estrategia Andaluza para la Inmigración: Inclusión y Convivencia 2021-2025* con Acuerdo de 20 de julio de 2021 del Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía (ANDALUCÍA, 2021)

En este escenario destaca el portal de la propia Junta de Andalucía sobre Emigración e Inmigración mencionado anteriormente. Esta ventana ofrece información de utilidad para los inmigrantes en Andalucía distribuida en tres apartados principales:

- Apoyo a la integración: *Informe sobre Esfuerzo de Integración de personas extranjeras*³; atención a las personas inmigrantes por parte de los Servicios Sociales con información sobre los distintos tipos de subvenciones.
- Mujeres inmigrantes: con un apartado sobre reagrupación familiar y otro sobre violencia de género.
- Política migratoria: Planes Integrales para la Inmigración; Foro Andaluz de la Inmigración; coordinación de políticas migratorias; Observatorio Permanente Andaluz de las Migraciones (OPAM) y subvenciones y premios

Por otra parte, es importante destacar que desde hace ya unos años viene funcionando el mencionado Observatorio Permanente Andaluz de las Migraciones dependiente de la Dirección General de Coordinación de Políticas Migratorias de la Consejería de la Presidencia, Administración Pública e Interior. El OPAM pretende ser un instrumento de mejora del conocimiento sobre migraciones internacionales con destino a Andalucía, su impacto, comparación y evolución en distintas áreas. Contiene apartados de novedades y publicaciones incluyendo un boletín electrónico para conocer las novedades que se producen en el ámbito de la inmigración internacional con destino a Andalucía. Así mismo, incluye datos sobre seminarios puestos en marcha con el objetivo de contribuir a la evaluación científica y al debate social sobre la migración internacional y su impacto. Desde este espacio en la red se aporta también enlace a información estadística con buscador. En este sentido puede descargarse información sobre población extranjera residente en Andalucía a partir de datos oficiales y contemplando sexo, nacionalidad, distribución por provincias y otras variables de las cuales exista información procedente de un amplio abanico de fuentes estadísticas. Se presentan datos relativos a España, Andalucía y cada una de sus provincias, descendiendo en algunos casos, hasta el nivel municipal. Se incluyen también series temporales recogiendo la evolución interanual o la evolución intra-anual.

3. "Se entiende por esfuerzo de integración la participación activa de la persona extranjera en acciones formativas destinadas al aprendizaje del castellano y al conocimiento y respeto de los valores constitucionales de España, del Estatuto de Autonomía para Andalucía, los valores de la Unión Europea, los derechos humanos, las libertades públicas y la democracia, así como la tolerancia y la igualdad entre mujeres y hombres" (CONSEJERÍA DE INCLUSIÓN SOCIAL, JUVENTUD, FAMILIAS E IGUALDAD, [2011]).

Otro proyecto de interés es, por ejemplo, el de Bibliotecas Interculturales de Andalucía desarrollado desde la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía que parte de la voluntad de que las bibliotecas públicas andaluzas cuenten con los medios necesarios para colaborar en la integración de las comunidades étnicas, lingüísticas y culturales que conviven en Andalucía⁴. Para ello la red se ha convertido en un importante vehículo que aporta información sobre zonas geográficas de actuación, colecciones documentales en diversos soportes, actividades culturales y de fomento de la lectura y promoción de estadísticas de uso, entre otras.

La fotografía como testimonio y herramienta de inserción en Andalucía

Los fotógrafos desempeñan un papel visible, aunque en ocasiones controvertido, en la gestión de la política a través de su “reivindicación autorizada de conocimientos relevantes para la política” (HAAS, 1992). Igualmente, ejercen el rol de testigos de los cambios sociales, plasmando en sus instantáneas momentos de la evolución humana.

En cuanto a la fotografía documental digital analizada para el caso andaluz, se han detectado varios tipos de realidades mostradas en los archivos: desde el punto de vista de la adversidad, destacan el drama de la separación y desarraigo, así como la dificultad de adaptación, de los inmigrantes en Andalucía; desde la óptica favorable, destacan imágenes de la integración, la evolución, la solidaridad, el desarrollo y la creación de comunidades que construyen (o han construido) barrios específicos con una riqueza cultural, a veces sin precedentes.

Los estudios de documentación e historiografía a través de la fotografía de migraciones constituyen un interesante ejemplo archivístico de documentación histórica.

4. “En este sentido la premisa principal debe ser favorecer la inserción de la minoría en la sociedad de acogida, preservando y desarrollando, a su vez, su propia identidad cultural, promoviendo y favoreciendo el intercambio de culturas en todas sus manifestaciones y creando de este modo sociedades más abiertas, ricas y plurales” (CONSEJERÍA DE TURISMO CULTURA Y DEPORTE, ©2020).

Pero también ofrecen un ejemplo de la posibilidad de un diagnóstico sobre migraciones masivas, como puede encontrarse tanto en el *Archivo General de Andalucía*, como en el archivo fotográfico digital de colecciones museísticas del *Centro Andaluz de la Fotografía* de la Junta de Andalucía.

El impacto de la tecnología y el cambio social se muestran como algunos de los principales factores impulsores de esta fotografía digital como fenómeno para mostrar y retratar las migraciones. Prueba de ello son las diferentes convocatorias de las diferentes ediciones de los *Premios Andalucía sobre Migraciones*, que cuentan con un apartado específico para la fotografía documental como instrumento y motor de cambio. Estas fotografías sirven como hipótesis visual al mostrar y contrastar realidades sociales fotografiadas, pues el uso de la fotografía como método de investigación no es una cuestión nueva, pudiendo remontarnos a la década de 1930 con fotógrafos como Roy Stryker, quien para la revista *American Economic Life* ya usó la fotografía como base documental para la investigación económica social (GLEASON, 2022).

La fotografía documental en el caso de Andalucía coadyuva a generar reivindicación social, cuestión que se acrecenta en la era de la fotografía digital. Quizás por esta cuestión los fotógrafos documentalistas actuales afrontan y retan los fundamentos de su propio trabajo en el caso de las numerosas migraciones en Andalucía, pues, como puede observarse en el caso de algunas de las imágenes de los *Premios Andalucía sobre Migraciones*, la fotografía permite comprender la incisión de la evidencia social a través de imágenes gráficas que, con ello, vienen influyendo en las políticas sociales y económicas.

Conclusiones

El principal objetivo de este trabajo ha sido el de analizar la potencialidad de los archivos documentales en contextos de procesos migratorios; esto es: la fotografía documental e internet. A tal efecto, uno de los principales usos de la red está en su empleo

para facilitar información y acceso a ayudas y procedimientos que contribuyen a la estabilidad de las personas y familias que deciden asentarse en distintos lugares del mundo, así como la muestra y personalización de realidades humanas y sociales a través del retrato digital. En este caso hemos analizado información institucional a nivel nacional y, en concreto, en la Comunidad Autónoma de Andalucía. A esto ha contribuido de forma importante la fotografía. Para ello se ha hecho un estudio descriptivo desde dos perspectivas: la que tiene que ver con la emigración, por una parte y, por otra, la conectada con la inmigración.

En cuanto al primer punto, los derechos de los trabajadores españoles en el extranjero y la definición de políticas de retorno están consagradas en la propia Constitución Española y en diversos estatutos. Esta mención y la previsión de modalidades que garanticen el retorno a España da cuenta de una realidad sobre todo de mediados del siglo XX cuando grandes contingentes de población emigraron a diversos lugares del mundo, fundamentalmente países de Europa y de América Latina. Pero con el tiempo se fue produciendo poco a poco una transición de país de emigración a país de inmigración, con expresión clara de esta realidad en Andalucía. Y los datos muestran también la direccionalidad cambiante de este proceso en el contexto de crisis diversas que se activan de tanto en tanto. Si la situación económica decae en España, se produce el impulso de la emigración desde el país y el retorno de una parte de los inmigrantes a sus países de origen o su re-emigración a otros países. Si la crisis económica se produce en otros lugares del mundo receptores de emigrantes españoles, el retorno se produce de vuelta a su país de origen.

El Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migración, a través de su Dirección General de Migraciones y, en concreto de la Secretaría de Estado de Migraciones, es el encargado de la política migratoria. El desarrollo de internet y la posibilidad de difusión de imágenes fotográficas a través de la red ha sido un respaldo fundamental para la consolidación de canales que faciliten la difusión de información, atención al ciudadano, solicitud de prestaciones y simplificación de procesos. Como parte del desarrollo de la

política en materia de extranjería, inmigración y emigración y de políticas de inclusión, el Ministerio dispone de un completo portal con sede electrónica que ha sido analizado en este texto tanto en materia de emigración como de inmigración. También lo tiene la Junta de Andalucía. A ello se le suma el ejemplo de la visualización de historias personales, sociales e históricas que ponen de relieve los archivos fotográficos.

En líneas generales, los espacios de información, procedimientos, acceso a documentación y virtualización de solicitudes que han mejorado sustancialmente y que reflejan la potencialidad de la red en el ámbito de los procesos migratorios para el asentamiento de personas y de familias en otros territorios son los siguientes:

A. En cuanto a la emigración:

- Archivo documental
- Acceso a normativa
- Actuaciones a favor de los españoles en el exterior y retornados.
- Formularios para prestaciones, programa de subvenciones, manuales y formularios, quejas y sugerencias.
- Sedes electrónicas: acceso a trámites online.
- Estadísticas y datos

B. En cuanto a la inmigración:

- Archivo documental
- Acceso a normativas en materia de extranjería, asilo y régimen de ciudadanos de la Unión Europea, así como a las normas complementarias nacionales e internacionales
- Estadísticas: acceso a observatorios, datos, e infografías.
- Subvenciones para integración de inmigrantes
- Estudio, trabajo y residencia
- Impresos
- Programas de integración

- Programas de protección y asilo
- Programas de retorno voluntario
- Sedes electrónicas

En definitiva, se ha comprobado a lo largo de este trabajo la notable utilidad de la fotografía documental e internet en diversos aspectos que inciden en los proyectos migratorios, en este caso puestos en marcha con respaldo institucional. La fotografía se ha consolidado como una gran aliada en este cometido ya que posee unas excelentes características para promover la comunicación y para referenciar proyectos migratorios de distinto corte y sus complejas realidades asociadas-. A ello se le suma la potencialidad de la red, pues esta no conoce de migraciones, de condiciones sociales/culturales ni de fronteras ya que es un medio global, abierto, que funciona de manera permanente y posibilita la comunicación con rapidez y, en ocasiones, en tiempo real.

Referencias

ANDALUCÍA. **Estrategia Andaluza para la Inmigración 2021-2025**: inclusión y convivencia. Sevilla: Junta de Andalucía, 2021. Disponible en: <https://bit.ly/3W9uTDz>. Acceso en: 25 oct. 2022.

ANDALUCÍA. **Proyecto de Ley del Estatuto de los Andaluces en el Mundo**. Sevilla: Junta de Andalucía, [2006].

BALLETTA, Edoardo; BLANCO PÉREZ, Manuel. Palabra e imagen. **Fotocinema Revista Científica de Cine y Fotografía**, Málaga, v. 18, p. 3-11, 2019. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v0i18.5510>.

BLANCO PÉREZ, Manuel. El discurso fotográfico en los premios World Press Photo (1955-2021): tecnología, política y medios. **Revista Latina de Comunicación Social**, Madrid, n. 80, p. 241-258, 2022a. doi: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2022-1543>.

BLANCO PÉREZ, Manuel. Fotografía aérea con tecnología drone: tipología y aplicaciones. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 16, n. 29, p. 76-101, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p76>.

BLANCO PÉREZ, Manuel. La fotografía entre estudiantes de periodismo y comunicación audiovisual de las universidades públicas andaluzas: consumo, cultura visual y una propuesta pedagógica. **KEPES**, Manizales, v. 25, p. 47-77, 2022b.

BLANCO PÉREZ, Manuel; PAREJO, Nekane. **Historias de la Fotografía del s. XXI**. Salamanca: Comunicación Social, 2021.

CASAS-CORTES, Maribel; COBARRUBIAS, Sebastian; GENOVA, Nicholas De; GARELLI, Glenda; GRAPPI, Giorgio; HELLER, Charles; HESS, Sabine; KASPAREK, Bernd; MEZZADRA, Sandro; NEILSON, Brett; PEANO, Irene; PEZZANI, Lorenzo; PICKLES, John; RAHOLA, Federico; RIEDNER, Lisa; SCHEEL, Stephan; TAZZIOLI, Martina. New Keywords: migration and borders. **Cultural Studies**, London, v. 29, n. 1, p. 55-87, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502386.2014.891630>.

COLBY COLLEGE. **Photography and Migrations**. Portland: Digital Maine, 2018.

CONSEJERÍA DE INCLUSIÓN SOCIAL, JUVENTUD, FAMILIAS E IGUALDAD. **Informe sobre Esfuerzo de Integración de personas extranjeras**. Sevilla: CISJFI, [2011].

CONSEJERÍA DE TURISMO CULTURA Y DEPORTE (Andalucía). **Conoce nuestro proyecto**. Sevilla: CTCD, ©2020.

EDWARDS, Elizabeth. Rastreando a fotografia. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; NOVAES, Sylvia Caiuby. **A experiênciã da imagem na etnografia**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2016. p. 153-190.

GLEASON, Timothy Roy. FSA photography as street and social landscape photography. **Visual Communication Quarterly**, London, v. 29, n. 3, p. 1-36, 2022.

GOLD, Steven; NAWYN, Stephanie. **Routledge International Handbook of Migration Studies**. London: Routledge, 2019.

GONZÁLEZ-OÑATE, Cristina; FANJUL-PEYRÓ, Carlos; CABEZUELO-LORENZO, Francisco. Use, consumption and knowledge of new technologies by elderly people in France, United Kingdom and Spain. **Comunicar**, Huelva, v. 23, n. 2, p. 19-28. 2015. DOI: <https://doi.org/10.3916/C45-2015-02>.

GUARINOS, Virginia (coord.). **Andalucía en la red: la construcción de la imagen de lo andaluz en Internet**. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2010.

HAAS, Peter M. Introduction: epistemic communities and international policy coordination. **International organization**, Cambridge, v. 46, n. 1, p. 1-35, 1992.

HURTADO, Annaliese. El olvido y la memoria: su discusión en procesos migratorios y de transformación cultural. **Encrucijada Americana**, Santiago, v. 14, n. 1, p. 92-105, 2022.

IECA - INSTITUTO DE ESTADÍSTICA Y CARTOGRAFÍA DE ANDALUCÍA. **Estadísticas sobre población extranjera**. Sevilla: Consejería de Economía, Hacienda y Fondos Europeos, [2022]. Disponible en: <https://bit.ly/3SUIEnl>. Acceso en: 25 oct. 2022.

INE - INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. **Cifras de población (cp) a 1 de julio de 2021 estadística de migraciones (EM) Primer semestre de 2021**. [S. l.]: Notas de prensa, 2021. Disponible en: <https://bit.ly/3SUIEnl>. Acceso en: 25 oct. 2022.

JIMÉNEZ-MARÍN, Gloria; ELÍAS-ZAMBRANO, Rodrigo. Cine y publicidad: la intertextualidad. **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, v. 25, n. 1, p. 153-167, 2013.

JUNTA DE ANDALUCÍA. **Estadísticas sobre Población Extranjera**. Sevilla: Consejería de Economía, Hacienda y Fondos Europeos, [20--]. Disponible en: <https://bit.ly/3SUIEnl>. Acceso en: 25 oct. 2022.

LACOMBA VÁZQUEZ, Joan; BENLLOCH DOMÉNECH, Cristina; CLOQUELL LOZANO, Alexix; VEIRA RAMOS, Alberto. **La aportación de la inmigración a la sociedad española: 2020**. Madrid: Observatorio Permanente de la Inmigración, 2021.

MADRID. Estatuto de la ciudadanía española en el exterior. Ley 40, de 14 de diciembre 2006. La emigración española ha constituido un fenómeno político, social y económico que ha caracterizado nuestra historia, acentuándose desde la segunda mitad del siglo XIX hasta más allá de mediados del siglo XX [...]. **Boletín Oficial del Estado**, n. 299, p. 4-60, 15 dic. 2006.

MARTINIELLO, Marco. Visual sociology approaches in migration, ethnic and racial studies. **Ethnic and Racial Studies**, London, v. 40, n. 8, p. 1184-1190, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1080/01419870.2017.1295163>.

MAUAD, Ana Maria; MONTEIRO, Charles. Fotografia, cultura visual e história: perspectivas teóricas e metodológicas. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 44, n. 1, p. 3-5, 2018. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2018.1.30075>.

MAZINI RAMOS, Matheus; SILVIA LAURENTIZ, Silvia. Crise sistêmica: um novo olhar para a fotografia. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 9, n. 14, p. 55-70, 2013. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2013v9n14p55>.

MISSM - MINISTERIO DE INCLUSIÓN, SEGURIDAD SOCIAL Y MIGRACIONES. [Página de inicio]. Madrid: MISSM, [2023]. Disponible en: <https://www.inclusion.gob.es/web/guest/home>. Acceso en: 25 oct. 2022.

OPAM - OBSERVATORIO PERMANENTE ANDALUZ DE LAS MIGRACIONES. **Informe Anual Andalucía Inmigración 2008**. Sevilla: Consejería de Empleo de la Junta de Andalucía, 2009. Disponible en: <https://bit.ly/3UcAYNQ>. Acceso en: 25 oct. 2022.

PAREJO, Nekane; MANCEBO, Natalia. **La distancia fotográfica**. Málaga: Universidad de Málaga, 2007.

PAREJO, Nekane; SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (ed.). **Imaginarios sociales de la crisis**. Pamplona: EUNSA, 2016.

PÉREZ TORNERO, José Manuel. Hacia un nuevo concepto de educación en medios. **Comunicar**, Huelva, v. 24, p. 21-24, 2005.

PHU, Thy; BROWN, Elspeth H.; DEWAN, Deepali. The Family Camera Network. **Photography & Culture**, London, v. 10, n. 2, p. 147-63, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1080/17514517.2017.1327562>.

PILAR ALMOGUERA, María del. La inmigración latinoamericana en las ciudades andaluzas: el caso de Sevilla. In: NAVARRO ANTOLÍN, Fernando (coord.). **Orbis incognitvs: avisos y legajos del nuevo mundo**. Huelva: Universidad de Huelva, 2007. p. 781-789.

RAIFORD, Leigh. Notes toward a photographic practice of diaspora. **English Language Notes**, Boulder, v. 44, n. 2, p. 212-213, 2006.

RAMÍREZ-ALVARADO, María del Mar. Cruzar fronteras: La Andalucía de las migraciones y su proyección en internet. In: GALÁN GUARINOS, Virginia (coord.). **Andalucía en la red: la construcción de la imagen de lo andaluz en internet**. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2010. p. 103-112.

RAMIREZ-ALVARADO, María del Mar; CONTRERAS-MEDINA, Fernando. Image and construction of identities: the visual framing in the allegoric images of the 'New World'. **Universum**, Talca, v. 37, n. 1, p. 109-133, 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762022000100109>.

SALAZAR, Noel B.; JAYARAM, Kiran. **Keywords of mobility: critical engagements**. New York: Berghahn Books, 2016.

SECRETARÍA DE ESTADO DE MIGRACIONES. **Plan de retorno a España: un país para volver**. Madrid: Dirección General de Migraciones, [2023]. Disponible en: <https://bit.ly/3UaqMFn>. Acceso en: 25 oct. 2022.

SHEEHAN, Tanya (ed.). **Photography and migration**. New York: Routledge, 2018.

SILVA ROBLES, Carmen; JIMÉNEZ-MARÍN, Gloria y ELÍAS-ZAMBRANO, Rodrigo. De la sociedad de la información a la sociedad digital: Web 2.0 y redes sociales en el panorama mediático actual. **Revista F@ro**, Valparaíso, v. 15, p. 1-14, 2012.

VILLA, Teresa. These aerial photos of the U.S.-Mexico border show just how difficult it would be to build a wall. **Huffington Post Mexico**, [s. l.], nov. 21, 2016.

WARD, Rodolfo. Da fotografia documental à artística. **ARS**, São Paulo, v. 19, n. 41, p. 102-165, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.169675>.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: a vocabulary of culture and society**. New York: Oxford University Press, 1986.

FOTODOCUMENTALISMO Y MEMORIA QUEER/CUIR EN MÉXICO. Disputas por lo visible y encuadres escriturarios desde las disidencias sexogenéricas

Photodocumentalism and Queer/Cuir Memory in Mexico. Dispute over the Visible and Scriptural Framing through Sexual and Gender Disidences

Sergio Rodríguez-Blanco¹

Resumen

Este artículo propone un modelo teórico-metodológico de análisis para estudiar las formas en que la fotografía documenta las disputas por lo visible desde las disidencias sexogenéricas y los cuerpos no hegemónicos, a partir de un cruce entre la *política de la mirada* de Mieke Bal (2016), *los encuadres escriturarios* de Alejandra Castillo (2020) y la fotografía como rito de Susan Sontag (2006). Para ello, se analiza la serie *Mientras el león duerme* (2017-2019) del fotógrafo mexicano Armando Belsoj (Tepic, Nayarit, 1989), que documenta performances semiclandestinas nocturnas dirigidas al colectivo LGBTIQ+ en la conservadora ciudad de León. El artículo analiza la potencia política de las imágenes para activar la memoria *queer/cuir* (DUNN, 2021; VILLAPLANA LUIZ et al., 2017) y generar nuevos encuadres escriturarios (CASTILLO, 2020).

Palabras clave: fotodocumentalismo; performance, régimen escópico; archivo

1. Universidad Iberoamericana, México. sergio.rodriguez@ibero.mx. <https://orcid.org/0000-0001-7554-4756>

Abstract

*This article proposes a theoretical-methodological model of analysis that studies the ways in which photography documents the disputes over the visible from sexual and gender dissidences and non-hegemonic bodies, a model based on the politics of the gaze of Mieke Bal (2016), the scriptural framings of Alejandra Castillo (2020) and photography as a ritual by Susan Sontag (2006). The article analyzes the series *While the Lion Sleeps* (2017-2019) by the Mexican photographer Armando Belsoj (Tepic, Nayarit, 1989), who documents semi-clandestine LGBTIQ+ night performances in the conservative city of León. The article studies the political power of images to activate queer/cuir memory (DUNN, 2021; VILLAPLANA LUIZ, 2017) and generate new scriptural frames (CASTILLO, 2020).*

Key words: photodocumentalism; performance; scopic regime; archive.

Introducción. Fotodocumentalismo a contrapelo

El régimen escópico es un orden de dominio visual que establece lo que puede ser visto y lo que no. El sujeto normativo del régimen escópico de la modernidad es concebido como autónomo, masculino, heterosexual, blanco, propietario y ciudadano (LOREY, 2017), por lo que cualquier cuerpo que no coincida con este será representado en función del mismo y como su oposición binaria (WHITE, 1978). Dicho de otro modo, los regímenes escópicos o visuales simultáneamente proporcionan contorno y figura a los cuerpos que gozan de visibilidad y presencia, y limitan y marginan a los cuerpos que no encajan (CASTILLO, 2020).

Los adiestramientos fotográficos mediáticos (ABRIL, 2007) construyen las imágenes a partir de este modelo, lo cual no significa que los medios sólo muestren a estos sujetos, sino que cuando generan imágenes de cuerpos que no encajan en este ideal (migrantes, mujeres, disidentes sexuales y de género, pobres, personas de la tercera edad, etc.) las imágenes de los medios tienden a alterizarlos, es decir, a subrayar su condición de

otredad respecto de un cuerpo hegemónico: estas subjetividades aparecen jerárquicamente como subalternas, excluidas, oprimidas, disidentes, pero al fin y al cabo representadas en función y como contraste binario del cuerpo hegemónico de la modernidad occidental, modelo que no se cuestiona sino que sale fortalecido.

El interés de este artículo no se encuentra en las imágenes hegemónicas distribuidas en los medios, sino en el trabajo documental que ha realizado en México un reducto de fotografías y fotógrafos independientes entre sí durante la última década cuyas prácticas constituyen un fotodocumentalismo a contrapelo de las gramáticas escópicas que encontramos cada día en los medios. Me refiero concretamente a prácticas documentales que posibilitan otras narrativas a través de la fotografía (GARCÍA-RAMOS, 2019) rastreando en el régimen visible lo que Isabell Lorey (2017), en su relectura de la teoría de Judith Butler y Michel Foucault, ha llamado *las disputas sobre el sujeto*, es decir, las resistencias, reinterpretaciones, denegaciones y subversiones al ideal moderno y occidental de sujeto, cuyo cuerpo es el reflejo de un orden colonial (racial), patriarcal y heteronormativo. Se trata de un trabajo fotodocumental minoritario en México pero de gran potencia política por sus capacidades de orientarse como un disenso al régimen escópico; una forma de fotodocumentalismo que, a expensas de la inmediatez mediática, más que poner el foco en los cuerpos precarizados, no normativos o excluidos en sí como contrapuntos a la normalidad hegemónica –pero cuya existencia, en el fondo, legitima esta normalidad–, indaga, en cambio, en cómo se articulan las condiciones de visibilidad de los cuerpos otros en el régimen sensible: es decir, documenta sus apareceres, irrupciones o camuflajes desde una perspectiva que cuestiona las estructuras coloniales, binarias, capitalistas, racistas y capacitistas que constituyen lo que Mieke Bal (2016) llama políticas de la mirada. En definitiva, prácticas fotográficas que abordan desde el fotodocumentalismo los modos en que los regímenes visuales hegemónicos a la vez controlan las imágenes y ocultan en ellas sus mecanismos de control. Por ello, se trata de un fotodocumentalismo de *imágenes in(visibles)*.

Desde esta perspectiva, el impulso documental centrado en las condiciones de visibilidad de los sujetos y los cuerpos que resisten al régimen escópico ha guiado en México en la última década algunas prácticas fotodocumentales de exponentes como Adela Goldbard en su trabajo con comunidades autodefensas de Michoacán y migrantes mexicanos de Chicago donde ellos construyen sus propias narrativas; de Hans-Maximo Musielik en las fotografías sobre la migración de haitianos en la frontera norte de México donde negocia con los migrantes el modo en que desean ser representados; de Alejandro Cartagena con sus miradas cenitales y furtivas a vehículos que transportan trabajadores y evidencian su explotación laboral; de Giulia Iacolutti y su trabajo de inmersión con reclusas trans en prisiones; de Omar Gámez con la documentación semivelada de las prácticas sexuales disidentes en cuartos oscuros de la Ciudad de México; de Eunice Adorno con su serie sobre la invisibilidad y la agencia de las mujeres menonitas, o de Livia Corona con su serie sobre la alienación a partir de la documentación de las vistas aéreas de las viviendas de interés social.

En este artículo me ocuparé de la serie fotográfica *Mientras el león duerme* (2017-2019) del fotógrafo mexicano Armando Belsoj (Tepic, Nayarit, 1989), que ubico como perteneciente al mencionado grupo minoritario de fotodocumentalistas cuya práctica se activa desde el impulso por documentar en México las disputas por lo visual desde el cuerpo no hegemónico en términos de la alteración o cuestionamiento del dispositivo heteronormativo. La serie de Belsoj, como veremos, documenta fiestas semiclandestinas nocturnas dirigidas al colectivo LGBTIQ+ donde tienen lugar actos performáticos, así como lo que sucede alrededor de ellas, y las presenta como una liberación lúdica y fluida de los mandatos de género y sexualidad establecidos desde la estructura machista ultraconservadora y católica que reina, sobre todo durante el día, en la ciudad de León, Guanajuato, ubicada en la zona del Bajío mexicano (que comparten los Estados de Guanajuato y Jalisco).

Mi punto de partida es que las prácticas documentales inmersivas de Belsoj, en las que los cuerpos no normativos y disidentes disputan lo visible, enriquecen el concepto

de *imágenes (in)visibles* que he apuntado en investigaciones anteriores sobre fotoperiodismo y que he descrito como “imágenes ambiguas, intersticiales, transcodificadas, con una legibilidad aún no fijada; imágenes que aún no encajan, que disputan su irrupción en el orden de visibilidad, pero que no terminan de aparecer en él; imágenes que quieren fugarse del archivo; imágenes que, al no poseer una estructura ni soporte definidos, conjuran en la liminalidad su potencial de disenso” (RODRÍGUEZ-BLANCO, 2022, p. 243).

Aproximación teórica: disrupción de las imágenes, heteronormatividad y memoria queer/cuir

El concepto de heteronormatividad retoma el concepto de “matriz heterosexual” con el que Judith Butler (2007), describe el entramado de inteligibilidad cultural que fomenta la alineación entre cuerpo, género y deseo sexual, alineación que –y aquí está la crítica de Butler– siendo cultural se entiende como natural. Esta matriz tiende a presionar las formas no sólo en que se representan los cuerpos normativos, sino también los modos en que se documentan las disidencias sexuales y de género, en tanto estas imágenes hacen sensibles cuerpos y prácticas que no encajan y que, por tanto, son potencialmente subversivos al sistema heteronormativo si se considera como un proyecto homogeneizador donde cabe un único modelo ideal de existencia posible que, desde los espacios más conservadores, defiende que “no puede ser ampliado y compartido, sino conquistado por otro modelo que pretende reproducir la jerarquía” (MORA, 2021, p. 116). En estos casos, el régimen visual hegemónico suele ser también una herramienta para fortificar el espacio político de lo *normal* mediante la domesticación, apropiación y desactivación de las imágenes que lo tambalean, particularmente las imágenes documentales en su condición de registros con valor de verdad.

Un modo sistemático de domesticar la disidencia sexogenérica (y desactivar su potencialidad de disenso, como lo hace, por ejemplo, el llamado *pinkwashing* en pos de los intereses de mercado) ha sido y es silenciar, ocultar, negar aquellas imágenes que invitan a

pensar la contingencia del género y sus lugares de habitabilidad, imágenes que, a saber, hacen peligrar la idea de la identidad como algo fijo, exacto o inmutable, que plantean la posibilidad de deconstruir la rigidez cisheteronormativa y de comprender ciertos elementos del género y la sexualidad en un espectro no necesariamente binario (MORA, 2021, p. 58). Estas imágenes suelen desaparecer de la memoria colectiva.

Alejandra Castillo (2020), en sus elucubraciones sobre la disrupción de las imágenes, sostiene que el poder de alteración de los sentidos no está en las imágenes mismas, sino en los encuadres escriturarios –archivo– que las narran. “Una imagen altera el orden dominante sólo si su marco se ha alterado, esto es, si hay un archivo que hace posible ver de otro modo” (CASTILLO, 2020, p. 12). Para desvelar aquello que enmarca una imagen, es necesario revisar el vínculo entre imagen, cuerpo y archivo del sitio de producción. Castillo (2020), en su obra *Adicta imagen*, sostiene que “transformar el régimen escópico que organiza nuestro presente implica transformar el archivo que lo constituye” (CASTILLO, 2020, p. 13). Al seguir esta lógica, observamos que el cuerpo, como un archivo de significados, es el ápice desde donde se transforma este régimen de inteligibilidad.

Aquí propongo estudiar la fotografía documental cuestionando los encuadres escriturarios (CASTILLO, 2020) hegemónicos desde la perspectiva de la “memoria queer/cuir”, un campo de estudio que apela, entre otros aspectos, a la recuperación y circulación de la memoria de personas que han sido ignoradas, subyugadas u olvidadas debido a LGTBIQfobia, hetero/cisnormatividad, mnemonicidio (exterminio de la memoria colectiva) y otros abusos y a la capacidad de la memoria de realizar intervenciones poderosas en la política, la cultura y la sociedad (DUNN, 2021). Consciente del largo debate sobre el uso problemático del término queer en espacios no anglosajones (EPPS, 2008; TRUJILLO 2021), y particularmente en geografías de la postcolonialidad como Latinoamérica, propongo actualizar el debate sobre los procesos transnacionales de subversión de la normatividad que genera violencias tanto simbólicas como reales y pensar el salto teórico del queer a cuir que han planteado, desde sus investigaciones académicas sobre la memoria queer/cuir de las disidencias y la visualidad desde México y desde España, las investigadoras

Virginia Villaplana Luiz *et al.* (2017). Como ellas plantean, las memorias queer/cuir se orientan como disensos frente a narrativas hegemónicas que han reivindicado cierta legitimidad sexogenérica a través del borrado y deshistorización constante de las memorias colectivas de las disidencias sexuales y de género, pero también políticas, raciales, de clase y culturales.

Asimismo, encuentro un diálogo con el pensamiento de Tatiana Sentamans (2014) quien, al estudiar las nuevas políticas de representación sexual, advierte que existen prácticas que repolitizan lo sexual a través de la producción de imágenes por medio de cuatro ejes: la reivindicación de la autonomía sexual, un comportamiento lúdico, la transgresión del orden simbólico y la discontinuidad. Desde mi lectura, estas claves de representaciones no normativas pensadas desde la fotografía documental podrían alinearse al régimen visible y funcionar, por tanto, como una suerte de control subjetivo de la propia imagen, del cuerpo y la sexualidad, o bien, como postula la perspectiva de las memorias *queer/cuir*, y como me interesa estudiar en este artículo, pueden desalienarse como acto de disenso e impugnación de los regímenes visuales normativos en términos de sexo y género en Iberoamérica y repolitizar la dimensión sexogenérica de los cuerpos por medio de la producción de imágenes.

Armando Belsoj y la noche LGBTIQ+ en León, Guanajuato

Las imágenes de Belsoj en la serie *Mientras el león duerme* documentan interiores de la noche de León como espacios habitados y apropiados por cuerpos que desobedecen deliberadamente al régimen visible que los disciplina en la cotidianidad, en la que son invisibles prácticas tanto sociales como artísticas que cuestionan la matriz cisheteronormativa, aunque también conformen el tejido social de León. El borrado sistemático en León se practica desde el silencio sobre estas prácticas y desde la falta de

registro fotográfico que atestigüe su existencia. Esta lógica es precisamente la que ha generado la deshistorización de las vidas y los cuerpos disidentes que la perspectiva de la memoria *queer/cuir* busca impugnar.

Es importante mencionar que León es una urbe económicamente próspera de la región de El Bajío debido a su actividad industrial (particularmente el calzado), y comercial, al estar dotada de un aeropuerto internacional (de El Bajío). Para hacernos una idea de la temperatura social en términos de la tolerancia y visibilidad de la diversidad, se puede mencionar que León está ubicada en un estado donde el matrimonio entre personas del mismo sexo sólo está permitido como una disposición temporal fincada en un decreto emitido en 2022 por el gobernador Diego Sinhué Rodríguez –y cuya vigencia se extiende a septiembre de 2024, cuando culmine su mandato–, a diferencia de otras entidades federativas como la Ciudad de México donde el matrimonio entre personas del mismo sexo es legal desde 2009². En 2021 se registraron en el Estado de Guanajuato 46 casos de agresiones contra personas del colectivo LGBTIQ+ y 70 agresiones más tuvieron lugar en el estado de Jalisco, de las 485 registradas a nivel nacional según la plataforma Visible³. Jalisco y Guanajuato ocupan, según esta ONG, los lugares 2 y 3 respectivamente en términos de agresiones por LGTBfobia en México.

Cuando Armando Belsoj llegó a León en 2015 a trabajar como fotógrafo procedente del pequeño municipio de Tepic del estado de Nayarit donde nació en 1989, su primera impresión fue, según contó en una entrevista que le realicé en 2019 (RODRÍGUEZ-BLANCO, 2021), la de estar frente a una cultura muy conservadora respecto a la concepción tradicional de la familia y los roles de género, pero también en relación con las jerarquías de las clases sociales y los estigmas raciales heredados de la época colonial. Al poco tiempo fue notando cómo en algunos espacios, esa atmósfera parecía transformarse al ponerse el sol. En la noche encontró una realidad que contrastaba con el día: lo extravagante y abierto se

2. En la ciudad de México se aprobó en 2006 la unión civil entre personas del mismo sexo en la figura jurídica de sociedad de convivencia, y desde 2009 en la figura jurídica de matrimonio.

3. Véase: (¿VIVISTE..., 2021).

contraponía a esa primera impresión de conservadurismo. Se revelaban ante sus ojos imágenes que expresaban una dualidad y quería fotografiar todo aquello que pusiera en tensión ese régimen visible de la ciudad, marcado no sólo por el catolicismo arraigado en todas las capas sociales, sino por la boyante industria del calzado, que comúnmente es el foco de atención de los turistas que visitan León. La primera intuición del fotógrafo, desde que su proyecto se fue gestando, tenía que ver, como él mismo expresó en la mencionada entrevista, con la sospecha de una “personalidad reprimida latente en ese lugar lleno de contradicciones cuando León duerme” (Belsoj, entrevista personal, 6 de agosto de 2019).

Un año antes de su llegada, en 2014, el esparcimiento nocturno se concentraba en puntos dispersos de diferentes áreas de la ciudad alejados de la zona centro, donde la afluencia de público era casi nula. En el centro, algunos bares comenzaron a abrir puertas en la calle Francisco. I. Madero, cerca del Templo Expiatorio y la Zona peatonal. En esta área parcialmente libre de competencia, empezó a ganar popularidad entre la comunidad LGBTIQ+ un espacio llamado G-Bar: rápidamente se volvió un punto de atención tanto para habitantes como para el gobierno local. Para mantener la imagen conservadora y de “buenas costumbres” de la ciudad –entiéndase mandatos sociales cisheteronormativos–, en un acto de sociedad disciplinaria, el establecimiento fue clausurado en medio de algunas tenues protestas por homofobia que saltaron a la prensa local (GAYS..., 2014); sin embargo, dejó un precedente para diferentes comunidades urbanas que entonces buscaban nuevos lugares a los que acudir.

En 2017, la actividad nocturna en la ciudad dio un vuelco por un cambio en la localización de su área de mayor influencia hacia las dos calles principales de la zona centro, justo el área que tres años antes inició como espacio de contracultura LGBTI+. Las calles Francisco. I. Madero y Pedro Moreno aglutinaban más de 100 establecimientos con venta de alcohol, entre bares, restaurantes o clubs (BARRERA, 2017), pero ninguno de ellos era un espacio LGBTI+. En este contexto comenzaron a organizarse eventos clandestinos o semiclandestinos que buscaban ofrecer una propuesta distinta a la que se había

homogeneizado en la mayoría de los bares de la ciudad. Así se organizó la primera fiesta de “La Party Project”, que tuvo lugar el 4 de noviembre de 2017 en un bar de la zona centro. El evento, al que llamaron “Infernum”, se promocionó con *flyers* en la red social Facebook y proponía, según la invitación, promover el binomio arte y fiesta como interés cultural y punto de encuentro, construir una realidad artística compartida, un espacio simbólico y lúdico, una experiencia sensorial y una manera de entenderse como individuos.

Belsoj empezó a utilizar la fotografía como método intuitivo para documentar las noches de performance que se generaron en torno a la fiesta “Infernum”, cuyo antecedente se había generado un año antes, en 2016, en la ciudad de Mérida, Yucatán (con el evento “Posada apocalíptica epiléptica”). Su líder era Chrivan, un performer que llevaba la voz cantante de las propuestas que se iban suscitando periódicamente. Lo que empezó siendo una documentación de esas noches fue derivando en una reflexión sobre los procesos de interacción donde los sujetos disidentes de las normas sexogenéricas reinterpretan constantemente elementos de la cultura visual de su entorno.

El fotógrafo, apelando según él mismo a la práctica de Nan Goldin de fotografiar lo que vive, no lo que observa, se fue involucrando progresivamente en el ambiente que estaba documentando, buscando fundirse para capturar momentos en esos espacios, e intentando revelar los puntos de escape a ese régimen escópico que justo se hacían visibles en la vida nocturna. Una de las ventajas de este método es que el investigador-fotógrafo puede moverse subjetivamente, coleccionando situaciones, memorias y sensaciones urbanas. Belsoj combinó el flaneo –como método de acercamiento a las atmósferas de los espacios y sujetos– con la observación sistematizada repetida. El concepto de flaneo se deriva del francés *flaneur*, como referencia al personaje al que el poeta Baudelaire recurría para describir la vida en las calles de París, identificando marginados de la sociedad urbana, lumpen proletariado, delincuentes y ladrones mientras vagaba por las calles. Benjamin (2004) adoptó este concepto para describir la vida cotidiana de las ciudades modernas durante los años veinte del siglo XX. El *flâneur*, el paseante “ensimismado”, concibe la

ciudad como un escenario del que forma parte. Él mismo incluso puede llegar a ser un actor y experimentar la ciudad.

Repolitizar la fluidez sexogenérica

Belsoj busca en esos personajes que habitan la noche de León que la fotografía aprehenda algo acerca de las imágenes que el fotógrafo observa, algo que no está ni en el régimen visual heteronormativo diurno de la ciudad conservadora industrializada, ni tampoco en las prácticas artísticas que ocurren casi en la clandestinidad de la noche, que son el centro de su práctica creativa. Lo que parece buscar es construir un archivo desde un encuadre que permita ver lo que es (in)visible.

El archivo es un conjunto delimitado de reglamentos que calza con el orden dominante, determina lo que puede ser visto y lo que no. Otorga visibilidad a ciertos cuerpos, dotándolos de imagen y voz: es el cuerpo y la memoria de la clase dominante (CASTILLO, 2020). Pero a la vez, el cuerpo documentado resulta un archivo de significados, es decir, su imagen es el dispositivo desde donde se pueden fraguar transformaciones. Dicho de otro modo, las posibilidades de subversión que tienen las imágenes están fincadas en los cuerpos, en las nuevas figuras y contornos que surgen al colocar la disidencia sexogenérica en el centro. Son un intento por reclamar un sitio en la cultura visual de su localidad. En ellas hay un deseo de alteración de los encuadres escriturarios (CASTILLO, 2020) –archivos– que las narran. Desde la práctica creativa empleada por Belsoj para capturar los momentos, se cuestiona la lógica de lo que está permitido representar. Así, se producen sentidos otros que vinculan imagen, cuerpo y archivo como disenso a la imagen del cuerpo hegemónico de matriz heterosexual.

Las imágenes de Armando Belsoj repolitizan lo sexual (SENTAMANS, 2014) en tanto remiten a la liberación, a la diversión, al quebrantamiento de corsés y al fluir en libertad en medio de un espacio lúdico, pero también ponen en funcionamiento una

superficie de intensidades afectivas y experiencias aparentemente místicas corporizadas en los *performers* y en el público. No vemos a los sujetos “actuando”, sino en un flujo casi apoteótico que parece real. En esta narrativa que ya encontramos en la obra teatral *Sueño de una noche de verano*, donde cualquier elemento de la dimensión diurna puede voltearse, todo parece sucumbir en un hechizo eterno y efímero a la vez. *Mientras el León duerme*, como serie fotográfica, documenta el impulso creativo desatado, pero no violento; el deseo de la representación y la promesa de un manifiesto humano creativo como resultado de ese flujo que ocurre y termina en una noche: un tipo de narrativa que apela a lo voluble y lo cambiante. Pero no olvidemos que en la tradición de los argumentos narrativos universales occidentales, como en la mencionada comedia de Shakespeare, este tipo de trama acaba siendo un paréntesis que pide un final estabilizador y un regreso al orden (BALLÓ; PÉREZ, 1995).

Imagen 1 - *Miss Barbarela*. Armando Belsoj, Guanajuato. Diciembre 2017



Fuente: Cortesía del autor

La noche de fiesta *queer/cuir* se presenta en las imágenes de Belsoj como el espacio disidente y lúdico teñido de tonos neón (rosa, dorado, verde, azul) para para que la apropiación iconoclasta metaforice la transgresión misma, como lo muestran las fotografías donde la performance consiste en travestirse de Cristo barroco, como en *Miss Barbarela*

(Imagen 1) en donde el sujeto encarna una imagen religiosa viviente que subvierte los límites de la construcción de género entre los elementos que estereotipan lo masculino y lo femenino, lo sacro y lo cuir: la barba y el maquillaje de muñeca de porcelana o de escultura barroca pueden convivir sin problema en un mismo rostro envuelto en la indefinición como potencia. Para decirlo con Melot (2010) “comprender las imágenes no es descifrarlas como jeroglíficos; es, en primer lugar, reconocer que se trata de un artificio (...) Es comprender lo que se esconde en la imagen, a través de lo que se muestra” (p. 35). La práctica fotográfica es entendida, entonces, como la posibilidad de comprender esas imágenes a través de su captura documental. En su registro va ganando presencia el uso de elementos del drag y del travestismo para activar performances donde los cuerpos, apelando a la fluidez, se apropian de atributos religiosos, raciales o de género que se resignifican en un puro flujo de deseo en las fiestas.

Imagen 2 - *Chrivan y Alonso*. Armando Belsoj. León, Gto. Diciembre 2017.



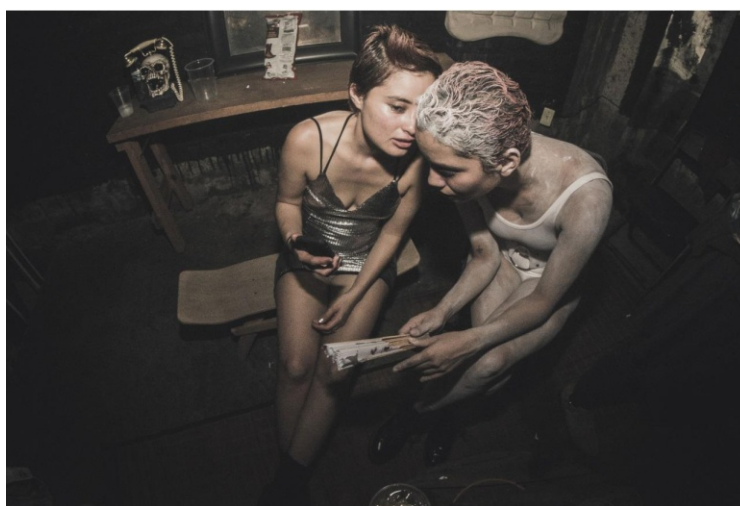
Fuente: Cortesía del autor

Los atributos de racialización son utilizados para presentar en un mismo cuerpo un pastiche de género, de raza y religión. *Chrivan y Alonso* (Imagen 2) amalgama un personaje con la piel tostada/dorada y el pañuelo en la cabeza que la cultura visual del cine le ha atribuido a la mujer negra, mientras que en el mismo acto performático el otro

personaje viste una tela que imita una piel de felino, como si un cuerpo pudiera fugarse de la norma del cuerpo hegemónico para fluir y jugar en un espacio de ambigüedad no sólo con los estereotipos de género sino con los de la negritud, la animalidad, lo kitsch y lo drag, mientras que, como fondo, en la pared, el arcoíris representa al colectivo LGBTQ+.

Las parejas de todas las combinaciones de género, raza y vestimenta, caracterizadas, travestidas o no, pero siempre usando el disfraz y la caracterización como fuga, fluctúan en el espacio en un puro goce de deseo sin que importe dónde empieza y termina la performance, sino el modo en que el cuerpo se libera y a la vez muta con todo tipo de elementos simbólicos, desde la peluca al atuendo vaquero, desde el arlequín de ultratumba a lo neobarroco como arquetipos de los que apropiarse para vaciarlos de significado, pero que también se apropian de los sujetos para liberarlos, aunque sea mientras dure el acto, de las normas que administran al cuerpo. Las imágenes se desenvuelven en una atmósfera evanescente de luces, piel y texturas. Las singularidades sexodisidentes, participantes u observadoras de la *party*, a veces son descubiertas por el foco del flash como en las parejas que muestran las piezas *Secretos* (Imagen 3) y *Fernanda y Citacrom* (Imagen 4).

Imagen 3 - *Secretos*. Armando Belsoj. León, Gto. Febrero 2019.



Fuente: Cortesía del autor

Imagen 4 - *Fernanda y Citacrom*. Armando Belsoj. León, Gto. Noviembre 2018.



Fuente: Cortesía del autor

El ritual se activa con el pastiche y la fusión de cuerpos singulares que viven una experiencia colectiva incorporando elementos apropiados de forma lúdica, aunados, eso sí, por la juventud: cualquiera parece bienvenido en esa noche que no será eterna. Las imágenes subrayan la intensidad de las afectividades que, se sabe, serán efímeras en el espacio-tiempo, pues al llegar el día la ciudad volverá a su rutina y al régimen de control. Los performers son capturados en la vivencia de un trance casi espiritual semejante al que los oficiantes de culturas ancestrales experimentan cuando se ponen máscaras rituales o practican danzas, o al que representó Bernini en el Éxtasis de Santa Teresa: el público baila y bebe alcohol en la inercia de la noche, participa en el ritual colectivo, aunque no necesariamente lo entiende.

Imagen 5 - *Chrivan*. Armando Belsoj. León, Gto. Noviembre 2018.



Fuente: Cortesía del autor

La imagen *Chrivan* (Imagen 5) es casi una sacralización del cuerpo del sujeto líder (Chrivan Ramher, uno de los creadores del concepto “La Party Project”) en su fluir artístico, pero a la vez muestra un cuerpo entregado en medio de su intensidad afectiva cuando lo vemos como un/una/une arlequín en el baño con los ojos maquillados de negro entre siniestro y etéreo, frágil y retador en una composición expresionista, casi una imagen en blanco y negro rota por el contraste del verde. Algunos de los actos performáticos documentados, como sucede en *Cuerpo santo* (Imagen 6) –que performatiza una suerte de rito de iniciación infernal cuir– o la documentación de las cuirizaciones de los cuerpos de los asistentes a las noches de “La Party Project”, como en *La geisha y el vaquero* (Imagen 7) –cuyos cuerpos expresan de distintos modos de incorporación de la performance colectiva– enfatizan un punto clave en las fotografías documentales relacionado con los resquicios rituales que suceden intrínsecamente a los procesos de subjetivación del cuerpo disidente. En la redistribución de lo sensible que activan, las imágenes conjuran lo que Jesús Martín-Barbero (2010) llamó ritualidades, es decir, los usos sociales, trayectos de lectura y, sobre todo, aquellas secularizaciones arrancadas al tiempo eterno de lo sagrado, detritos de lo simbólico en la sociedad contemporánea tales como trayectos de iniciación, viajes de paso,

resacralizaciones, repeticiones rituales que sirven “para iluminar las especificidades de la contemporaneidad urbana” (MARTÍN-BARBERO, 2010).

Imagen 6 - *Cuerpo santo*. Armando Belsoj. León, Gto. Diciembre 2017.



Fuente: Cortesía del autor

Imagen 7 - *La geisha y el vaquero*. Armando Belsoj. León, Gto. Septiembre 2017.



Fuente: Cortesía del autor

La performance como ritualidad efímera se conjura, además, en el mismo rito fotográfico, que también es ritual. Para Susan Sontag (2006), la fotografía en sí misma es un

rito social, un instrumento que nos protege contra la ansiedad del mundo contemporáneo y nos da poder sobre el mismo; así como es también un medio para experimentar y participar en una situación; es decir, la praxis de la fotografía así entendida puede explicar o hacer visible o rebatir una sospecha, generar una imagen que ponga en tensión la apariencia y la realidad.

La imagen documental subvierte la idea del cuerpo entendido como el reflejo de un orden patriarcal, racial y heteronormativo y, por tanto, coloca al cuerpo disidente como el lugar desde donde se deben interrumpir estos órdenes de opresión (CASTILLO, 2015). Las imágenes fotodocumentales, más que un quiebre a un régimen hegemónico de lo visible, trazan una línea de fuga del cuerpo singular en un goce performático colectivo que potencia una lógica radical, liminal, de representación para configurar un encuadre escriturario cuestionador de los archivos de dominio.

Performance y la autonomía de la imagen documental

El trabajo documental de Belsoj tiene como rasgo principal la inmersión dentro de los espacios documentados en donde se realizaron las fiestas y acciones performáticas hasta llegar a fundirse con sus personajes –*los performers*, el público– como fotógrafo. Las imágenes que vemos emergen de la convivencia con las personas fuera de cuadro y de la fluctuación entre ellas en el espacio como portador de la cámara y haciendo de ésta y de su propia presencia un elemento más de la noche, más que surgir de la captura clandestina de imágenes de las performances y del público. En este sentido, su trabajo dialoga con el modo en que la práctica fotográfica documental se encuentra íntimamente ligada a la práctica performática desde los orígenes de la performance y del arte acción, que podemos situar en las primeras vanguardias (ALBARRÁN, 2012).

Es difícil considerar hoy en día que la fotografía, aunque sin duda funja como un soporte visual para la investigación, es un simple documento, registro fiel o memoria

detallada de una acción artística. Esta consigna reduccionista del imperativo documental de la fotografía de las artes performáticas, incluso profesada por algunos fotógrafos como Peter Moore o Barbette Mangolte⁴, ha incidido en su menosprecio en la misma historia de la fotografía (ALBARRÁN, 2012) por considerarla como jerárquicamente inferior a la obra documentada o subsidiaria de ésta como documento más que como obra. Sin embargo, no podemos olvidar que el fotógrafo, como ha explicado Barbara Clausen (2005), siempre desarrolla su lenguaje visual en relación con la acción, independientemente de si su intención es registrar o, como en el caso de Belsoj, crear una obra autónoma.

Las fotografías documentales de la serie *Cuando el león duerme* funcionan a la vez como registros de una acción creativa, como documentación de las prácticas sociales generadas alrededor de éstas y, sobre todo, como un diálogo subjetivo del fotógrafo con las estructuras invisibles que sostienen las lógicas neoliberales y postcoloniales de dominación de ciertos imaginarios hegemónicos que, ante la imposibilidad de representar de forma normalizada, estereotipada o tolerable para el sistema a ciertos cuerpos no alineados, disidentes o considerados abyectos, tienden a excluirlos, silenciarlos, borrarlos y hacerlos desaparecer del campo estético.

Desde que comenzó a documentar las noches performáticas *queer/cuir* de León, Belsoj utilizó la red social Instagram para compartir su trabajo, por lo que las imágenes devinieron objetos culturales vistos, compartidos y comentados por los seguidores de su cuenta, muchos de ellos participantes de las noches. Belsoj seleccionó un corpus de imágenes y buscó un espacio de exposición presencial acorde con el concepto de su investigación, algo que se alejara de la formalidad de la galería o del museo; precisamente para que fueran apreciadas en un ambiente similar a aquel del contexto que le interesó fotografiar, pero a la luz del día. Una vez seleccionado el espacio –un local con un pasillo al aire libre donde se colgaron las fotografías–, hizo también un registro fotográfico de la

4. Moore (que documentó a creadores próximos al happening estadounidense como Kaprow u Oldenburg y a artistas Fluxus como Vostell o Beuys); o Mangolte, (que ha documentado prácticas teatrales y performáticas de Yvon Rainer, Trisha Brown o Richard Foreman) declararon que buscaban conseguir una documentación objetiva de las acciones, entendiendo la objetividad como la no incidencia del punto de vista propio (ALBARRÁN, 2012).

inauguración de la muestra el 9 de junio de 2019, que tituló *Mientras el León duerme*, por supuesto abierta al público.

Durante la exposición (que se montó posteriormente en dos espacios más de la ciudad), Belsoj se encontró con reacciones encontradas: hubo quienes estaban encantados con las imágenes, mientras que muchos otros rechazaban ese estilo de vida nocturna; o incluso llegaban a dudar que algo así ocurriera en León, quizás porque genuinamente no lo sabían, o quizás en un acto de negación. Belsoj, a la luz del sol, incluso en un espacio no comercial, se enfrentó con el rechazo, las burlas, insultos y comentarios homofóbicos hacia los personajes de sus fotografías. Este archivo sacado literalmente a la luz supuso un verdadero reencuadre escriturario (CASTILLO, 2020) que evidenció el encuentro entre la lógica de la policía y la lógica de la política que determina la redistribución de lo sensible, en términos de Rancière (2019). En este vínculo que la imagen conjura entre el mundo sensible y el orden social, la estética es también praxis y no especulación (CAPASSO, 2018). En esas reacciones también se revela la contradicción que Belsoj retrata, así como la transformación de su percepción en el transcurso del proceso creativo, pues al final, la práctica documental no consiste simplemente en mostrar las dicotomías de una ciudad con caras contradictorias, sino en tambalear la distribución de lo sensible, y así configurar políticamente un archivo que puede ser visto por la propia comunidad diurna, para que ésta se reconozca en él, o lo rechace, o lo repudie, o le resulte indiferente o simplemente fluya, igual que las imágenes.

La imagen documental de Belsoj contiene la potencia de fungir como una zona fraccionada de interrogantes múltiples (RICHARD, 2010) en torno a la función de ver; y en su potencialidad lúdica (SENTAMANS, 2014) no deja de poseer la condición de terreno político, en la medida en que documentar implica no sólo registrar, sino sobre todo negociar la relación entre lo mostrado en el recuadro de la imagen y lo ocultado desde las políticas de la mirada cisheteronormativa.

Conclusiones: la potencia política de la imagen (in)visible

Este artículo busca proponer un modelo teórico-metodológico de análisis para estudiar las formas en que la fotografía documenta las disputas por lo visible de los cuerpos no normativos, no hegemónicos y disidentes, a partir de un cruce entre la política de la mirada de Mieke Bal (2016), los *encuadres escriturarios* de Alejandra Castillo (2020) y *la fotografía como rito* de Susan Sontag (2006), entre otros referentes, un modelo diseñado para rescatar, desocultar y conformar un corpus investigativo de *imágenes (in)visibles* , concepto que describo en el apartado introductorio y que es heredero de las ideas de Rancière (2019) sobre los apareceres sensibles de imágenes todavía no fijadas. Para el abordaje específico del fotodocumentalismo de las disidencias sexogenéricas, el modelo se enriquece en esta investigación con las reflexiones sobre la memoria *queer/cuir* de Virginia Villaplana y otras autoras (2017), de Isabell Lorey (2017) sobre las *disputas sobre el sujeto* en su relectura de Judith Butler (2007), de *las políticas de representación sexual* de Tatiana Sentamans (2014) y con las actualizaciones sobre el feminismo *queer* de Gracia Trujillo (2021) y de Víctor Mora (2021), entre otros referentes.

Desde esta óptica metodológica, se evidencia que la serie *Mientras el león duerme* (2017-2019) del fotógrafo mexicano Armando Belsoj (Tepic, Nayarit, 1989) documenta los modos en que la performance, más tambalea el dispositivo heteronormativo. Las fotografías exploran el campo estético nocturno, interior y semiclandestino de las *parties* LGBTIQ+ en la ciudad mexicana de León, Guanajuato, ubicada en uno de los estados más conservadores del país, donde los cuerpos disidentes de la norma sexogenérica irrumpen lúdicamente a través de la performance y renegocian, pero a la vez impugnan, el régimen escópico, diurno, exterior y visible donde solo tienen forma y contorno los cuerpos obedientes de los mandatos heteronormativos, patriarcales y coloniales. En este caso, se trata de una subversión mediada dentro de los límites espacio temporales del paréntesis de las fiestas entendidas como un encantamiento donde todo es tan posible como fluido y evanescente.

Belsoj, como fotodocumentalista, desde su inmersión como cuerpo-cámara de la noche, contribuye a enunciar la promesa –el sueño– de un mundo que palpita y se libera cuando la ciudad de León duerme y que es opuesto al mundo desencantado a la luz del sol. La documentación del fotógrafo agrega capas de significado a los cuerpos al sumergirlos en otro ritual además del performático: el ritual mismo de la fotografía. El corpus de imágenes documentales hila una visualidad que no necesariamente proporciona forma y contorno a estos cuerpos, sino que los presenta como una región fraccionada de ambigüedades atravesada por la intensidad afectiva del cuerpo repolitizado en términos de género y sexualidad.

Las imágenes plasman ciertos cuerpos disidentes como singularidades que no corresponden necesariamente a la representación estereotipada de las identidades LGBTQ+ como un reverso representable y admitido como la exterioridad del régimen dominante. El cuerpo-pastiche-iconoclasta-liminal que documentan sobre todo busca ser único e inclasificable, pero también efímero. En este sentido, es un cuerpo disidente no solo de la heteronormatividad, sino que a través de la performance busca rebelarse de forma crítica –aunque sin de jar de ser lúdica– respecto al orden escópico que también administra las llamadas diversidades representándolas como oposición binaria al cuerpo normativo de la modernidad. Las fotografías documentales captan también otros cuerpos que transitan y juegan pero que no necesariamente participan ni entienden una disidencia estética desde el acto performático, aunque forman parte de ella. La transgresión de las normas de género durante la *party* pone en juego la noche como flujo de deseo a sabiendas de que el orden heteronormativo se restablecerá al salir el sol, cuando todo volverá a ser opaco y gris.

En definitiva, en este artículo se evidencia que en las *imágenes* (in)visibles palpita la gran potencia política de alterar el régimen escópico heteronormativo de su contexto: son imágenes que utilizan el impulso documental –en este caso desde lo lúdico, en la práctica y en las imágenes mismas– para afectar las emociones, activar la memoria *queer/cuir*, desocultar el régimen escópico y generar un nuevo encuadre escriturario que redistribuye lo sensible. Imágenes cuya fluidez y falta de fijación enuncia su deseo de fugarse del archivo de dominación, ese que tiene categorías que normalizan el mundo.

Más que buscar un registro de la realidad, la práctica fotográfica se concentra aquí en documentar las disputas por lo visible de las disidencias sexogenéricas a través de una operación por la que la *imagen (in)visible* se activa desde lo que podríamos denominar *imagen-paréntesis*: la imagen fotodocumental fija en un soporte fotográfico perenne la performance efímera e irrepetible como liberación lúdica e indefinida, con lo que conjura la empresa nada sencilla de impugnar una mirada escópica presionada siempre por un cuerpo normativo heterosexual, blanco, propietario y masculino. Es importante subrayar que en el rito dentro del rito que activa la práctica fotodocumental, la imagen no dota, ni busca dotar a los cuerpos que no encajan de un dispositivo de representación que haga justicia simbólica a su condición disidente. Aunque el sistema opresor siga reinando afuera, el fotodocumentalismo inmersivo de la performance disidente respecto a la norma de género y sexualidad despliega aquí su potencial de generar un encuadre escriturario más traslúcido que transparente en el orden sensible, que deja entrever pero no muestra del todo y que, definitivamente, al estar descentrado de los archivos de dominación, recupera un archivo subversivo indispensable para la memoria *queer/cuir*.

Referencias

ABRIL, Gonzalo. **Análisis crítico de textos visuales**: mirar lo que nos mira. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

ALBARRÁN DIEGO, Juan: La fotografía ante el arte de acción. **Efímera**, Madrid, n. 3, p. 19-25, 2012.

BAL, Mieke. **Tiempos trastornados**: análisis, historias y políticas de la mirada. Madrid: Akal, 2016.

BALLÓ, Jordi. y PÉREZ, Xavier. **La semilla inmortal**. Barcelona: Anagrama, 1995.

BARRERA, Areli. Son más de 100 establecimientos en la Madero. **Periódico AM**, México, 11 jun. 2017. Disponible en: <http://bit.ly/3YxdJjY>. Acceso en: 14 de ene 2019.

BENJAMIN, Walter. **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal, 2004.

BUTLER, Judith. **El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad**. Madrid: Paidós, 2007.

CAPASSO, Verónica. Lo político en el arte: un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. **Estudios de Filosofía**, La Plata, n. 58, p. 215-235, 2018. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.14422/pr.14422.pdf. Acceso en: 14 ene. 2019

CASTILLO, Alejandra. **Adicta imagen**. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2020.

CASTILLO, Alejandra. **Imagen, cuerpo**. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015.

CLAUSEN, Barbara (ed.). **After the act: the (re)presentation of performance art**. Viena: MUMOK, 2005.

DUNN, Thomas. R. **Queer memory**. Oxford: Oxford Research Encyclopedia of Communication, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1198>

EPPS, Brad. (2008). Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. **Revista Iberoamericana**, v. 74, n. 225, p. 897-920, oct./dic. 2008.

GARCÍA-RAMOS, Francisco José. Mostrar por montaje: narraciones benjaminianas desde el archivo y la fotografía de prensa. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 15, n. 27, p. 13-37, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2019v15n27p13>

GAYS de León exigen frenar homofobia tras cierre de G-Bar. **SDP Noticias**, México, 19 de mayo, 2014.

LOREY, Isabell. **Disputas sobre el sujeto: consecuencias teóricas y políticas de un modelo de poder jurídico**, Judith Butler. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. México: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.

MELOT, Michel. **Breve historia de la imagen**. Madrid: Ediciones Siruela, 2010.

MORA, Víctor. **¿Quién teme a lo queer?** Madrid: Continta Me Tienes, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Disenso**: ensayos sobre estética y política. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

RICHARD, Nelly (2010). **Crítica de la memoria**. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio. Fotografía, migración y etnicidad: políticas de (in)visibilidad en las representaciones de migrantes haitianos en la frontera norte de México. **Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani**, Bologna, v. 14, n.1, p. 223–246, 2022. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15352>

RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio. La party como espacio de repolitización del cuerpo queer: performance, espacio lúdico y disidencia sexual a través de la fotografía documental”. In: Martínez-Cano, F. J., Cuenca Orellana, N., & Rodríguez Pérez, M. P. (ed.) **Aproximaciones poliédricas a la diversidad de género**: comunicación, educación, historia y sexualidades. Madrid: Fragua, 2021. p. 341-355.

SENTAMANS, Tatiana. Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I) diagramas de flujos. In: SOLÁ, Miriam y URKO, Elena (coord.). **Transfeminismos, epistemes, fricciones y flujos**. San Isidro: Editorial Txalaparta, 2014. p. 31-44

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. México: Alfaguara, 2006.

TRUJILLO, Gracia. **El feminismo queer es para todo el mundo**. Madrid: Catarata, 2022.

VILLAPLANA LUIZ, Virginia; VALENCIA, Sayak; LOZANO, Rían; GUITIÉRREZ MAGALLANES, Coco. Memoria queer/cuir. Usos materiales del pasado, narrativas postglobales e imaginarios del sur global. **Arte y políticas de identidad**, Murcia, v. 16, p. 9-14, 2017.

¿VIVISTE o atestiguaste discriminación o violencia hacia una persona lgbtq+? no dejes que pase desapercibido y reporta aquí el incidente de forma anónima. [S. l.]: Visible, 2021. Disponible en: <https://visible.lgbt/?y=2021#estadisticas>. Acceso en: 14 jun. 2022.

WHITE, Hayden. The forms of wildness: archaeology of an idea. In: WHITE, Hayden. **Tropics of discourse**: essays in cultural criticism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978. p.150-182.

EL RETRATO PUBLICITARIO COMO EJERCICIO DOCUMENTAL EN LA CONECTIVIDAD DIGITAL. Kito Muñoz y la intermedialidad en Instagram

*Advertising Portrait Photography as a Documentary Exercise in Digital Connectivity.
Kito Muñoz and Intermediality on Instagram*

Marcos García-Ergüin Maza¹

Resumen

La democratización tecnológica, los nuevos dispositivos y el paradigma digital han desbancado los medios de comunicación tradicionales para adaptarse a unas redes sociales donde todo individuo y su imagen se convierten en retratos de un «yo» publicitario. El presente estudio pretende arrojar luz sobre el proceso del retrato condicionado por este panorama en aquellos medios digitales que se apoderan de la imagen, como es el caso de Instagram, teniendo en cuenta la creación de uno de los fotógrafos con más proyección en el panorama actual. De este modo, se analizarán los retratos de Kito Muñoz, de su método y el de sus coetáneos, para cuestionar su proceso creativo, en tanto que su naturaleza puede ser más documental que publicitaria.

Palabras clave: Kito Muñoz, Instagram; retrato; fotografía.

Abstract

Photographic creation depends on pictures that exist in the immediacy of digital media and its connectivity. New devices and digital paradigm have overcome traditional print media in order to adapt themselves to SMPs (Social Media

1. Universidad de Burgos, España. mgmaza@ubu.es. <https://orcid.org/0000-0002-8876-3584>

Platforms), where every picture becomes a self-portrait of themselves. This study focuses on the portrait process conditioned by that type of construction, taking into account pictures from Kito Muñoz on Instagram —made for himself or for any brand—. Kito’s photography on the Net is analyzed to know whether its objective is to achieve a documentary or advertising purpose.

Keywords: Kito Muñoz; Instagram; portrait; photography.

Introducción

Tal y como Sherry Turkle (2011) sugiere en *Alone Together*, esperamos más de la tecnología y menos de cada uno. Establecemos conexiones fáciles, cercanas y a mano (BOLTER, 2019, p. 168). La democratización del medio fotográfico ha obligado a proyectarnos a nosotros mismos, a autorretratarnos mediante el *selfie* (CAMARGO; STEFANICZEN, 2016; SALLES, 2018). El retrato se ha convertido a través de las redes sociales en un documento, en un testimonio de lo que acontece a nuestro alrededor. Estas imágenes han terminado por unificarse en un todo igualitario, que se traduce en un «lo mismo» de cada individuo en la conectividad digital y la “vida líquida” que Bauman (2013) retrataba, y que ha terminado por hacer de la fotografía una imagen también líquida (LIPOVETSKY; SERROY, 2009) de un modo especular, sin trascender ni dialogar con el espectador.

En este contexto de conectividad global, la digitalización ha unificado los diferentes medios y lenguajes expresivos y los ha centralizado en un panóptico autoinflingido por medio de la imagen. Así, esta se ha enarbolado como la herramienta única de los seres digitales en la era interconectada. No obstante, tal y como Baudrillard (2010) argumentaba, no se trata únicamente de la imagen, sino de la imagen digital. Y es que todo ha confluído en una imagen enteramente digital porque es la única capaz de mantenerse en la constante máquina productiva del capital. De este modo, la inmediatez y las exigencias de producir constantemente para alimentar el flujo (BOLTER, 2019) han

conllevado un exceso de producción de fotografías; un superávit de imágenes (FONTCUBERTA, 2016) totalmente innecesarias, pero demandadas por el sistema.

El flujo, para Bolter, es contrario al tratamiento lógico de la historia, con sus tradicionales clímax y búsquedas rupturistas. Según él, el sistema de creación digital es como el de un videojuego, lo cual quiere decir que se puede reiniciar para volver a empezar de nuevo. Por así decirlo, todo es un constante comienzo, pero no se tiene en cuenta lo previo, ni lo pasado, para llegar a un punto diferente o provocar un cambio.

En este sentido, el paradigma digital contraído por el cambio de milenio ha provocado un sistema creativo basado en la inmediatez y el instante, sin mirar atrás ni con perspectiva de plantear un futuro. En dicho contexto, se han producido innumerables creaciones efímeras destinadas a vivir y morir rápidamente en la conectividad de la red, pero no se ha producido un avance. Así, nos encontramos con una superproducción y un exceso de creaciones que no progresan y que devienen repetitivas, vacías e iguales: las anteriormente mencionadas por Lipovetsky y Serroy (2009) como imágenes líquidas.

La superproducción de imágenes ha conllevado la reproductibilidad técnica que Benjamin (2018) planteaba, pero aplicada a la imagen fotográfica digital. Es decir, la tecnología ha permitido la democratización del medio y del dispositivo. Y no sólo eso, sino que los sistemas de mercantilización han utilizado el incremento de usuarios conectados en el flujo constante para vender, fidelizar y promocionar.

La imagen se ha convertido en el lenguaje exaltado del nuevo milenio, tanto por usuarios como por empresas. Los primeros están obligados a proyectarse en la pantalla para existir. Si no lo hacen y no alimenta la corriente fluida por medio de imágenes líquidas, ponen en riesgo su existencia, no así las empresas, que se reproducen en tanto en cuanto haya individuos dispuestos a utilizar su intimidad como soporte para un mensaje. Estas imágenes se han dado mediante la inmediatez y la conectividad en la red, es decir; se han

elaborado desde dentro hacia fuera para que el individuo pueda alimentar (*feed*) el propio sistema mediante una proyección de sí mismo.

Durante el siglo anterior, “la red se identificaba como un ámbito en el que podría acontecer plenamente el paso del descentramiento típico del «yo» posmoderno a su multiplicación, incluso su deriva hacia la máxima provisionalidad y vacuidad” (MARTÍN PRADA, 2008, p. 155), sin embargo; el sujeto o el individuo no ha desaparecido ni se ha multiplicado. En la imagen digital proyectada en las redes sociales se da un fenómeno, que es el de la “exteriorización; donde se espera el autorreconocimiento en las pupilas de los otros, quienes actúan como espejos reactivos” (GARCÍA-ERGÜÍN; DE LAS HERAS, 2019, p. 254). En cualquier caso, esta reacción especular provoca que la mayoría se supedite y elabore la misma imagen, de modo repetitivo, consiguiendo una homogeneización del «yo». Como consecuencia, el sistema digital, la red y el flujo líquido existen para que los sujetos ansíen destacar, pero eliminan el carácter definitorio e individual anulándolo como ser en sí mismo, siempre con la intención de que forme parte de la colectividad única.

Si nos fijamos en el proceso creativo a la hora de producir estas imágenes, nos encontramos con que el reflejo producido por la colectividad que homogeniza todas ellas, subsiste mediante la eliminación de un centro de referencia fotográfico; una matriz operante que posibilite la trascendencia y la perdurabilidad de dichas imágenes. Efectivamente, como mencionaba Martín Prada (2008), hay un descentramiento. Esto conlleva, según Bolter (2019), que la democratización o la libertad de acceso y conocimiento en la red incite a recurrir al remix, lo cual no tiene nada que ver con una relectura o la destrucción/deconstrucción de lo existente por parte de la posmodernidad (GARROCHO, 2019). Lo que ocurre es que se desencadena un apropiacionismo voraz de manera horizontal, sin, como decíamos anteriormente, asomarse verticalmente a los orígenes y al pasado, porque “en lugar de guardar recuerdos, almacenamos inmensas cantidades de datos” (HAN, 2021, p. 10)

Ahora bien, todas estas características que hasta ahora hemos presentado en torno al paradigma digital y la democratización de la imagen en la red, conllevan una transformación de la imagen fotográfica que podemos resumir a continuación mediante las siguientes características: a) *la centralidad del retrato*, b) *la necesidad de flujo para existir*, c) *el «yo» como tema central*, d) *la inexistencia de la imagen privada*, e) *la conversión de toda imagen en publicitaria*, y f) *el remix y la cultura de la copia sin reflexión*.

Estas condiciones ponen sobre la mesa cómo se ha adaptado la imagen fotográfica a la contemporaneidad. Una imagen que podríamos definir como hiperfotográfica, o calificarla de post-fotográfica, tal y como cita David Levi Strauss (2020) o Fontcuberta (2021). Una fotografía que ha dado paso a acabados y resultados mejorados estéticamente frente a la propia realidad referenciada, siempre anhelando un resultado más pulido y perfecto, incluso publicitario (independientemente de su naturaleza, reportajística, científica, etc.), logrando así la adjetivación *hiper* propia de la hipermodernidad (HAN, 2018).

No obstante, partiendo de la hiperfotografía como caldo de cultivo creativo para los creadores españoles en la actualidad, se nos presenta el interrogante de saber cómo reacciona la profesionalidad pictórica al medio digital. En este sentido, nos vemos obligados a poner el foco en la obra de los fotógrafos y analizar el uso que hacen del retrato en este contexto interconectado y condicionado por el flujo. En cualquier caso, ¿por qué el retrato? Porque en torno a él, como ya hemos mencionado, orbita toda creación en la era digital. Las redes sociales, como Facebook e Instagram, proveen una línea de tiempo, es decir, una memoria de vida de los sujetos (BOLTER, 2019), y en ellas confluyen el tratamiento documental, el publicitario y el privado. Hay que diferenciar, sin embargo, que también funcionan como portafolios, por lo que hay dos usos diferentes: el personal y el profesional, que algunas veces confluyen en el mismo perfil. De este modo, comprobaremos los factores que perviven de los dos, y si se dan de manera documental, en la obra de un Kito Muñoz que se presenta como el mejor referente del panorama de la fotografía española en dicho medio, tal y como se explicará más adelante.

Planteamiento del retrato frente al cambio de medio

Pictóricamente, siempre se produce en mayor o menor medida un retrato etnográfico (ALVARADO; MASON, 2001), y, como consecuencia, pervive una intención representativa referencial en todo retrato del ser humano. Se mantiene una intención documental que circula entre la planificación previa y la fidelidad al momento pictórico. “Cuando una imagen es testigo fidedigno de lo que acontece [...] se convierte en un documento social” (CASAJUS, 2002).

La fotografía heredó esta problemática de las artes plásticas ya desde sus inicios, tal y como refleja la evolución del pictoralismo. Un hecho totalmente opuesto a la referencia única del testimonio del disparo que defendería posteriormente Cartier-Bresson (2017). Pero más allá de la intención ulterior de la fotografía, el lugar y el paisaje seleccionado para el mismo, frente a la posibilidad de realizarlo en estudio con un fondo neutro, determinarían el devenir de las imágenes a partir de mediados del s. XX. Muchos serían los que trasladarían la persona al estudio, o viceversa, pero el fondo neutro no determinaría la ausencia del lugar referencial. El trabajo de Richard Avedon, por ejemplo, se basaría en el movimiento capturando a los sujetos frente a un fondo artificial, blanco y pulido. En este caso, Avedon extrapolaría el dinamismo y la arbitrariedad del movimiento, inherente a la fotografía documental y al retrato callejero, al espacio controlado del plató fotográfico (ANG, 2014), sin embargo; otros se desplazarían a la calle, que era el lugar que le pertenecía originariamente a la fotografía documental y, como consecuencia, al retrato documental.

Así, de la misma manera que la neutralidad del estudio puede contribuir al documento del rostro y no es imprescindible la representación del lugar, las imágenes de la red (webs corporativas y redes sociales) pueden utilizar esos mismos códigos precedentes en la fotografía para incorporarlos a su arquitectura de un no-lugar hiperconectado y globalizado, que pierde todo peso cultural, contextual e histórico (AUGÉ, 1992) en favor de la inmediatez.

Hasta la llegada de sistemas de conectividad mediante imágenes, como las RRSS, el reportaje y la fotografía documental pervivían en el estar y en el momento, en el *punctum* de Barthes (2009), que nos sobrecogía para captar el aura del retrato en ese instante (BENJAMIN, 2018), pero a la publicidad le pertenecía la preparación previa: la planificación antes del momento para articular el mensaje y la seducción publicitaria (LIPOVETSKY, 2020). Tradicionalmente, una necesitaba del presente y otra del pasado, pero ambas se contextualizaban gracias a la memoria. Sin embargo, hoy en día la red no estipula los nodos y las conexiones temporales necesarias para dialogar. Todo es espectacular e inmediato, independientemente del lugar y del tiempo, que no perviven. El sujeto sale de la realidad y de la historia (BAUDRILLARD, 2010) porque “la singularidad de la imagen digital radica en dos aspectos: la inmaterialidad y su fácil maleabilidad” (PAREJO, 2008, p. 188). De este modo, se rompe con la noción de fotografía y de retrato, ya que se plantea una interacción diferente entre el referente y el objeto representado (PAREJO, 2008).

El carácter único del lugar y su tiempo va desapareciendo en la imagen digital, a pesar de que todo gire en torno al retrato, e incluso al autorretrato y al *selfie*, “al apropiarse de las cosas a través de la eliminación de la distancia” (HAN, 2018, p. 54-55). Juan Martín Prada (2018) comenta que esto es un intento permanente de simplificar el reflejo de los sujetos en la imagen, o de reducirlos únicamente a sus particularidades más atrayentes. Con ello, se da una imagen basada en la rapidez y la simplificación, en la que el acto interpretativo es rechazado y sólo existe la seducción, o en la que no hay crítica, ni social ni conjunta.

La capacidad tecnológica y el medio digital nos han convertido a todos en fotógrafos y retratistas por medio de las redes sociales, y esta capacidad ha contraído la inmediatez y la disposición de una mirada automática, pulida y perfecta, con un «modo retrato» que ha eliminado la distancia antes mencionada entre la imagen publicitaria y la

documental. De modo que todo el superávit de imágenes digitales que se producen y se exponen en la red se realiza únicamente de modo publicitario, técnicamente hablando.

En el contexto digital, por lo tanto, la imagen privada se ha convertido en fotografía publicitaria, pero los fotógrafos y creadores han debido hacer valer su percepción a través de las RRSS, webs corporativas y otros elementos. La obra de creadores contemporáneos españoles, como Kito Muñoz, Filip Custic o Ernesto Artillo, se ha centrado en la elaboración de trabajos para marcas, intentando ofrecer algo diferente de los automatismos democratizados, pero también introduciendo esa interconectividad. Este trabajo se centra en estudiar cómo navegan estos fotógrafos, y en concreto Kito Muñoz, para devolver la privacidad al retrato expuesto en el mercado digital de las redes y, así, hacer prevalecer la reflexión sobre los retratados. Es decir, provocando que estos, pese a que actualmente están tan banalizados, se conviertan en un ejercicio de mayor valor o en fotografía documental, en un contexto en el que ya todo es un producto inmediato.

Aproximación metodológica a la obra de Kito Muñoz

Nos es imprescindible conocer el contexto social y el medio a través del cual se exhiben las imágenes. Esto se debe a que el análisis de contenido de las mismas va a estar determinado por el medio digital, pero nos aportará datos cuantitativos y/o cualitativos en base a unas variables seleccionadas (KRIPPENDORFF, 1990).

En las redes todo sirve para la exposición del individuo y su retrato mediante narrativas de repetición, en las cuales nos encontraremos con las inferencias cuantificables que justifiquen nuestro foco y su modelo de representación. De este modo, los perfiles de los fotógrafos y, concretamente, el de Kito Muñoz, nos proporcionarán la información relativa al alcance de su trabajo.

Partiendo de la hipótesis de que la hipermodernidad y los nuevos espacios de entendimiento digitales están planteando un retrato de origen publicitario que se está transformando en documental, se prestará atención a los datos cuantitativos de la exhibición en las RRSS, concretamente, en la plataforma Instagram, ya que esta articula su comunicación entre usuarios en base a imágenes. Así, podremos establecer el posterior análisis de las fotografías compartidas y exhibidas en mayor cuantía en la red. Además, la puesta en valor de las imágenes mediante su sharing virtual será el punto de partida desde el que estableceremos las cuestiones cualitativas y comunicativas en torno al uso del retrato en la obra de Muñoz.

Como evidencias del factor social que implican nuestras cuestiones epistemológicas (MASON, 1996), se plantea un estudio de las imágenes para abordar de forma holística la producción del retrato en los creadores contemporáneos españoles, tanto evidenciando el origen social, adoptando así una perspectiva etnográfica (DELGADO, 2015), como la antropología digital y el lenguaje y la técnica fotográfica utilizada. Para ello, estudiaremos la relación de los sujetos y los objetos fotografiados frente al marco de representación y su disposición con el contexto mediante a) *los equilibrios*, b) *la profundidad de campo*, c) *las diferencias de foco*, d) *el dinamismo de las poses* y e) *la reproductibilidad de las imágenes*, es decir; los condicionantes del retrato publicitario académico. De este modo, se desentrañará el constructo fotográfico para determinar si su naturaleza pertenece más a la imagen publicitaria o documental.

Desarrollo de la praxis fotográfica de Kito Muñoz en Instagram

¿Por qué Kito Muñoz? Porque la aproximación a los datos obtenidos de entre el procesamiento de relaciones visuales que se explicarán a continuación, nos lleva a

cuestionar su relevancia. Independientemente del concepto fotográfico, la prensa generalista y especializada —*El País SModa* (FLORES, 2017), *el ABC* (SERRANO, 2018), Kito Muñoz (FANO, 2018), *Vice* (OSSORNO, 2018) y *Harper's Bazaar* (CASTILLA, 2021)— se ha estado haciendo eco de ciertos creativos españoles a los que se ha etiquetado como la Nueva Movida², haciendo así referencia al movimiento de los años ochenta, encarnado, entre otros, por fotógrafos como Miguel Trillo, Alberto García Alix, Mariví Ibarrola, Ouka Leele y Pablo Pérez-Mínguez. Como consecuencia, Muñoz y sus coetáneos han sido incorporados como definidores de una fotografía española que hace hincapié y es el reflejo de la juventud de su tiempo (DE LAS HERAS; GARCÍA-ERGÜÍN, 2021).

Los incluidos por los medios como integrantes de la Nueva Movida —Alejandro Palomo (Palomo Spain), Emilio Laguna, Alicia Padrón, Ángela Huete, Filip Cusic, Ernesto Artillo y Kito Muñoz— confirmaban en estos medios que su conexión y contacto se había producido gracias a la red social Instagram (OSSORNO, 2018); una herramienta mediante la que esta juventud ha dado salida a todo ese cultivo de imágenes generadas por sus dispositivos digitales. Este hecho nos lleva a entender Instagram como el espacio relacional, íntimo, público y profesional, mediante el que exhibir y exponer la obra producida por los nuevos creadores, es decir; nos confirma esta red social como el medio de entendimiento hipermoderno en España. Esto elimina la tradición editorial en papel, que, como se ha mencionado anteriormente, fue la encargada de etiquetar y ensalzar a los fotógrafos contemporáneos de Kito Muñoz. Algo que, para muchos, como Keen (2007), Lanier (2010) o Timberg (2015), supone la renuncia del centro creativo y una fractura a la hora de entender los referentes culturales y artísticos. Y es que la incorporación del medio digital y de las RRSS, ha conllevado una democratización y un nuevo contexto de exhibición y de diálogo, que para muchos contradice ese anterior y tradicional centro expuesto por Bolter (2019). Obviamente, existen otras voces detractoras y defensoras de la digitalización, tal y como expone Bauerlein (2011) en *The Digital Divide*, sin embargo; este espacio digital,

2. Es posible encontrar diferentes términos y etiquetas para referirse a este movimiento a través de los medios, como Nueva Movida, Neo-Movida o la Removida. La Removida madrileña ha sido el término utilizado por Noche Madrid, la asociación de empresarios de ocio nocturno de la capital, con la intención de enunciar la recuperación económica tras la crisis de 2008.

o las redes sociales, tal y como sucede con Facebook o Instagram, se desarrollan y se asocian en torno a un ser personificado mediante los metadatos, con nombre, apellidos, y un contenido de vida.

De entre los mencionados, solo Kito Muñoz, Filip Custic y Ernesto Artillo poseen una web o un medio digital propio para presentar sus imágenes y a ellos mismos como fotógrafos frente al resto de sus coetáneos, que se definen más como directores creativos y agentes multidisciplinares. Únicamente estos se confirman y se etiquetan a sí mismos como tales. Ahora bien, Kito Muñoz ha generado en Instagram un contenido compuesto tan solo por 159 publicaciones. Custic ha originado 761, y Artillo 1.001, con 80.600, 195.000 y 33.100³ seguidores, respectivamente. De aquí se extrae que, a pesar de que Kito Muñoz desarrolle menos contenido, en relación al número de seguidores, la exposición y las expectativas de visualización son mayores. No obstante, es Custic el que más fidelización obtiene, con 195.000 seguidores.

El *feed* de Instagram se alimenta del interés, las relaciones, la oportunidad, la frecuencia y el número de personas que siguen al usuario, además de su utilización, pero priorizamos como índice de impacto el número de seguidores y de publicaciones, ya que establecen la única conexión a largo plazo con la obra publicada, y, por lo tanto, son los que reflejan de mejor manera la influencia de la fotografía.

La Revista *SModa* del periódico El País entrevistaba a varios artistas emergentes en marzo de 2017 (FLORES, 2017). Estos comentaban que se reunían en Madrid después de haberse conocido por medio de Instagram. Este hecho da a entender que dicha red social es el espacio relacional y profesional de los fotógrafos contemporáneos, y, además, es el lugar expositivo y comunicativo para presentar su obra y establecer conexiones mediante el medio fotográfico. Un software diseñado para la exhibición en un mundo que es “publicitario por esencia” (BAUDRILLARD, 2006, p. 32) y en el que toda imagen privada es localizable.

3. Consultado el 18 de marzo de 2021

Instagram nos permite ir más allá de los encargos publicitarios trabajados por estos profesionales, es decir; nos permite trascender esas imágenes que les pertenecen a las marcas y que están diseñadas para el portfolio del artista. En cierto sentido, nos ofrece más que la web profesional de Filip Custic o Kito Muñoz (2012), porque se suman también sus pruebas experimentales y su privacidad. Dicho de otra manera, mediante la plataforma se amplía esa imagen profesionalizada —a nivel artístico o publicitario— y se implementa su contenido con otro tipo de imágenes propias, de su intimidad, o pertenecientes al proceso de esas otras fotografías profesionales.

Por otro lado, Filip Custic es de ascendencia croata, y esto no confluye sólo en su tratamiento más adscrito a una estética basada en referentes internacionales, sino que también ha provocado una internacionalización de su obra llevándole a Nueva York (RIERA, 2021), trabajando tanto para clientes extranjeros como para sí mismo, trasladando su estudio y su vida fuera de las fronteras nacionales. Muñoz, por contra, se hace cargo del bagaje y de la herencia española, e incluso la reivindica en colaboraciones con otros creadores, como en las campañas para Palomo Spain (GARCÍA-ERGÜÍN; DE LAS HERAS, 2022). La relevancia de Kito Muñoz, de este modo, vuelve a manifestarse como justificación de una mirada nacional, pero nos es imprescindible atender a la construcción estética de dichas imágenes para comprobar su resultado.

La multidisciplinariedad es una de las características de Filip Custic, alternando la intervención, la performance y el audiovisual, aunque el carácter de sus imágenes es más objetual dentro de la relación que se produce en el marco de representación. Custic compone una unidad formal mediante piezas disgregadas, al estilo surrealista o futurista, o fragmentando la figura humana en singularidades estructurales (CÚSTIC BRAUT, 2012). Según sus propias palabras, “los motivos, las consecuencias o las relaciones que mantenemos con los objetos, con la realidad o la ficción, se transforman” (AMILLS; MUÑOZ,

2019). De la misma manera, las partes también realizan la composición y la figuración en la obra de Ernesto Artillo (2014), pero no en Muñoz. Si bien es cierto que también ha realizado trabajos de índole más surrealista y Kitch, reivindicando la influencia de su amigo y coetáneo, Filip Custic, no forman parte de su metodología natural.

Kito Muñoz presenta sus visualizaciones sin romper la figuración ni la representación natural de los modelos. De esta manera, los cuerpos no se descomponen y desconfiguran el *equilibrio* central del encuadre. Puede que estén en un espacio o en un contexto desarticulado y despojado de representación, o incluso fragmentado, pero los seres existen para ser todo aquello en torno a lo que gira y se centra su fotografía, y los cuerpos ante la cámara se respetan estructuralmente en el proceso hasta la producción final y su presentación de la manera más fiel y respetuosa en relación a su pose en el momento del disparo. En definitiva, el ser prevalece frente a la posproducción o el retoque compositivo, que en otros autores es relevante para así hablar de la construcción y de los elementos que se alternan en el cuerpo, pero Muñoz respeta el ser original porque quiere dar voz y poner sobre la mesa la personalidad misma de sus sujetos.

La forma y la atención concreta en un modelo no normativo o ajeno a la realidad dominante, es la forma de enunciar su “alteridad personal” (JULLIEN, 2021), así que su entendimiento visual es imprescindible para contemplarlo y poner de manifiesto otras sexualidades y representaciones de género. No es casualidad, por tanto, que Muñoz utilizase en 2021 como imagen principal en su perfil de Instagram su trabajo como portada para Dust Magazine, en la que el cuerpo se presenta hacia abajo, contra la posición natural y en contra de las leyes establecidas de la física, distorsionando la percepción de la figura con la alteración dicotómica de lo que está arriba abajo.

Al enfrentarnos a sus fotografías en la plataforma, percibimos la figura como centro de atención en la composición, independientemente de que sean retratos individuales o de grupo, con determinadas conexiones y puntos en común. Su perfil está

elaborado con parte de su obra profesional más representativa, partiendo de la base de que proceden de encargos para firmas internacionales, pero siempre manteniendo el retrato y la figuración. El contexto, lugar o paisaje no aparece más que para denotar y matizar la personalidad de esos personajes, de un modo telúrico y simbólico, ya sea con motivos florales en el papel pintado de una pared, el material del suelo, o simplemente con la localización en un espacio común y neutro dentro de la ciudad (marquesina de autobús, cruce de caminos, interiores no definidos, etc.). Así sucede en su serie de imágenes para Valentino en la ciudad de Madrid (fig. 1), en las que no hay un lugar de referencia reconocible, sino que forman parte del imaginario colectivo y de pertenencia a cualquier ciudad; o en su trabajo para la firma Margiela en 2020, donde las encrucijadas y las cunetas contextualizan el lugar de presentación de la colección (fig. 2). Esto se debe a la intención de narrar siempre mediante espacios o lugares de representación que no desdibuja, sino que introduce sin que haya diferencia de foco, porque dota a las fotografías de una gran *profundidad de campo* que proporciona nitidez entre el sujeto y el fondo.

Imagen 1 - Kito Muñoz en Instagram



Fuente: Kito Muñoz (2021) para Maison Valentino.

Imagem 2 - Kito Muñoz, Cover en Instagram



Fuente: Kito Muñoz (2020) para Margiela.

Otro de los elementos que configura la forma de mirar de Kito Muñoz es el *dinamismo de las poses*. Su construcción, aunque pueda resultar hierática a primera vista, no exagera las extremidades ni las diagonales generadas por estas en el encuadre; los modelos femeninos y masculinos se ubican en el plano para mostrar su cuerpo, no para exagerarlo. En este sentido, no explotan sus movimientos para que no dejen de ser naturales, aunque, por contra, esas mismas poses subrayan los elementos sexuales. Esto se constata de una manera más clara con los modelos masculinos, ya que el órgano sexual aparece de manera central y única en relación al resto del cuerpo frente al femenino —binario y con dos zonas erógenas diferenciadas en los dos extremos del tórax—. De modo que la posición de ellos en los diferentes trabajos siempre es enfatizando sus órganos sexuales, sobre todo cuando aparecen sentados, en una postura más dejada, colocando el cuerpo más para el acto de forma activa que pasiva. Además, el look o la prenda utilizada se coloca en esas zonas para subrayar la relación o el diálogo fálico, aunque, eso sí, alejando al hombre de los estereotipos y presentando nuevas masculinidades.

La dirección de las miradas y la posición de las cabezas también se desarrolla creando escuela. Hay un profundo interés en ocultar y desdibujar el carácter único del rostro para no personificarlo. Con ello, los modelos observan e inclinan la cabeza hacia abajo. No se nos permite ver sus ojos, ocultos por el claroscuro de la iluminación, o incluso, como sucede en la campaña para Margiela de 2022, se les tapa el rostro con telas o pasamontañas. De esta manera, se enfatiza y se prioriza el cuerpo frente a la persona.

Las coincidencias formales que conforman el estilo y la estética de Kito Muñoz son inherentes a su fotografía, no son exclusivas de su producción para Instagram. La composición no pertenece al condicionamiento cuadrangular de la relación de aspecto de la aplicación, sino que es la original del 35mm. Dicho de otra manera, aunque la aplicación obliga a reencuadrar la imagen original de la que Muñoz se sirve para su proyección a través de esta red social, por lo que podemos contemplar, pocas son las fotografías que se comparten en la plataforma y que estaban destinadas a ser las obras definitivas. Para contemplar estas últimas, deberíamos acceder a las marcas y a las revistas para las que ha realizado el encargo, o a su web personal. Así pues, las fotografías en Instagram funcionan como un conjunto o una serie, reflejando la *reproductibilidad de las imágenes*.

En dicha serie, se muestra el encargo definitivo que figura en la web, pero reencuadrado, es decir; limitado por el marco de representación prefijado por la funcionalidad de la aplicación. No obstante, esta imagen repetida en todos sus espacios de exhibición en la red (que Instagram ha modificado y alterado), es acompañada por un conjunto de otras fotografías que dan a entender el proceso y la elaboración de ese trabajo. La obra final aparece modificada, aunque no se le da importancia, porque actúa como un titular o presentación para el resto de creaciones, que son las que realmente configuran una narración paratextual del momento fotográfico.

Imagem 3 - Kito Muñoz, Pile ou face en Instagram



Fuente: Kito Muñoz (2022).

En el trabajo para Revue Magazine de 2022, Muñoz acompaña la imagen destinada a la editorial de la revista, precisamente, con otras siete. Son estas otras las que articulan la narratividad en el espacio de Instagram, porque son las que muestran el set de iluminación, en las que se aprecia a los asistentes dando indicaciones a los modelos, y en las que, de alguna manera, se rompe con la cuarta pared de la ficción publicitaria. El reencuadre o las limitaciones compositivas impuestas por la plataforma ya no tienen tanta relevancia, ya que no reconstruyen ni reconfiguran el sentido de la imagen prediseñada en cuanto que no estaban destinadas al producto-imagen (fig. 3). Las siete fotografías son un testimonio del proceso del equipo creativo, y aquí la importancia reside en que sirvan para establecer conexiones y alimentar el *feed* de la red en tanto muestren la elaboración (el cómo) a futuros colaboradores u otros creativos.

Como decimos, Instagram nos permite apreciar y contemplar parte del proceso fotográfico permitiéndonos ser testigos del tiempo en la elaboración. Y es que Kito Muñoz

se esfuerza en ofrecer otras imágenes periféricas en torno a sus sesiones fotográficas, con lo que podemos contemplar el set de iluminación y otros operantes dentro del común fuera de cuadro del resultado final, como ayudantes, maquilladores, etc. Pero no únicamente se trata de exponer las herramientas necesarias para el dispositivo, sino de quién se suma a la elaboración. Como consecuencia, las fotografías nos muestran los agentes que forman parte de proceso comunicativo, y estos se conjugan mediante el denominador de ser miembros pertenecientes a una generación que se está empoderando de la imagen digital en el s. XXI. Así, al comprobar las fotografías para *Revue Magazine*, *Margiela*, o *Dust Magazine*, presenciamos a unos profesionales del medio que le pertenecen a la juventud y a una adolescencia que reivindica, precisamente, una madurez y un entendimiento de la fotografía que no poseían sus predecesores.

Hay que entender, por tanto, que la obra de Kito Muñoz en la plataforma se desarrolla como un retrato de su procedimiento y metodología artística, pero también como espacio expositivo para la contemplación de su comunidad, familia creativa, y toda una generación que, por si fuera poco, ha entendido el medio digital y se ha aprovechado del mismo mediante una intermedialidad en la que han confluído la fotografía privada, la publicitaria y la documental.

Conclusiones

Instagram nos proporciona ir más allá de los encargos profesionales trabajados por los profesionales, es decir; nos permite trascender esas imágenes que les pertenecen a las marcas y que están diseñadas para el portfolio del artista. En cierto sentido, nos ofrece más que la web profesional de Kito Muñoz porque a esta se le suman también sus experimentos y sus imágenes privadas. Dicho de otra manera, mediante Instagram se amplía esa perspectiva profesionalizada —a nivel artístico o publicitario— y se implementa su contenido con otro tipo de visualizaciones propias, de su intimidad, o pertenecientes al proceso de esas mismas fotografías profesionales. Respecto a los elementos que

planteábamos como característicos de la fotografía digital en la introducción (a) la centralidad del retrato, b) la necesidad de flujo para existir, c) el «yo» como tema central, d) la inexistencia de la imagen privada, e) la conversión de toda imagen en publicitaria, y f) el remix y la cultura de la copia sin reflexión), vamos a exponer a continuación cómo se desarrollan en su obra.

“Facebook provee una línea de tiempo, es decir, una línea de vida” (BOLTER, 2019, p. 172) e Instagram, al ser parte de la red empresarial, también, pero traza esa línea mediante imágenes. La fotografía es el elemento principal para elaborar una memoria que, paradójicamente, va en contra de la fluidez y el constante feed basado en el instante, y que borra lo anterior para fijar una inmediatez efímera. Frente a esta incesante regeneración de uno mismo, por contra, el proceso digital no borra lo anterior, aunque sea invisible para el observador y consumidor, que no encuentra el sentido en la búsqueda de lo pasado y lo caduco. De esta manera, las RRSS e Instagram mantienen una huella de la existencia imborrable de ese ser. La fotografía perdura como registro y traza una narrativa de larga duración a pesar de que el usuario sólo demande e interactúe con la inmediatez presente. Como consecuencia, la fotografía de Kito Muñoz plantea un testimonio y un documento de su obra como fotógrafo, pero nos transmite el proceso y —aparte de observar y ser testigos del resultado final de sus imágenes publicitarias para diferentes campañas— se nos presenta una serie de fotografías complementarias que nos transmiten el proceso durante el *shooting*, e incluso descartes, variaciones, y todo una multitud de visualizaciones periféricas al proceso de creación publicitaria, que no nos hablan de la marca, sino de Kito Muñoz, su forma de trabajar y su relación con los diferentes equipos de trabajo.

La obra de Muñoz en Instagram, por tanto, parte de la necesidad publicitaria de reforzar las creaciones para otros, es decir; para marcas y revistas, pero se convierte en un diario y una memoria visual articulada en torno a una fotografía privada de sí mismo. La red social sirve para aunar la fotografía que en el anterior siglo se denominaba profesional con la personal (el tradicional álbum familiar). Así, las imágenes de su perfil se nos presentan

como un todo en el que vemos al Muñoz privado trabajando con sus amistades, al Muñoz público y profesional con el resultado de su trabajo, y al Muñoz publicitario, que desarrolla y trabaja la red misma para el ejercicio y la extensión de su obra.

El paradigma digital y las RRSS han despojado al fotógrafo documental de su estar ahí, en el momento adecuado, para poder complementar su forma de ver con la extensión rizomática que le proporcionan los seguidores/seguídos. Pero esa fotografía digital, que en Instagram se desarrolla en torno al individuo, en tanto en cuanto todos los seres quieren destacar del colectivo, es una fotografía de retrato. Concretamente, una fotografía en torno al ser interconectado, que no forma parte de un lugar y de un momento concreto, ya que “la continua necesidad de movilidad dificulta la identificación con las cosas y los lugares. Y es que estos últimos ejercen cada vez menos influencia en la formación de nuestra identidad” (HAN, 2021, p. 27). Ahora bien, esos retratos, en Muñoz, vuelven a estar ubicados en un tiempo que nos muestra un proceso, es decir; una narración colectiva de una serie de jóvenes creativos elaborando imágenes y preparando los contextos para un determinado encargo, que han debido valerse de esos objetivos profesionales y publicitarios de las diferentes marcas para poder mostrarse únicos y sinceros, siempre en un nuevo espacio de relación en el que ahora confluyen todos los tipos de fotografía en una intermedialidad digital.

No obstante, el Kito Muñoz interesado en extender su trabajo e introducir imágenes secundarias que orbiten alrededor del encargo de la marca, precisamente, llega a desenvolverse como un fotógrafo enteramente documental; un fotógrafo sumido en el reportaje, y, como consecuencia, su obra reporta y da testimonio del proceso en un círculo metafotográfico mediante el que el creador es objeto fotografiado y generador de sentidos y memorias de sí mismo y de su generación. La disposición de los elementos planteados para nuestro análisis (a) *los equilibrios*, b) *la profundidad de campo*, c) *las diferencias de foco*, d) *el dinamismo de las poses* y e) *la reproductibilidad de las imágenes*) reflejan imperfecciones y un desprendimiento de la calidad y el resultado pulido publicitario. El

reencuadre de la propia plataforma, la posibilidad de introducir imágenes sobre el proceso del *shooting* y los descartes, dotan de un resultado que se articula como una alteridad frente a los encargos profesionales, con un carácter más de índole documental y la intención de resaltar el retrato de lo acontecido en el instante, independientemente del resultado.

Referencias

ALVARADO, Margarita; MASON, Peter. La desfiguración del otro: sobre una estética y una técnica de producción del retrato "etnográfico". **Aisthesis**, Santiago, n. 34, p. 242-257, 2001

AMILLS, Jaume; MUÑOZ, María. Filip Custic, el artista más joven y viral (parte 1). **NEO2**, [S. l.], 16 set. 2019. Disponible en: <http://bit.ly/3E7GSKp>. Acceso en: 11 mayo 2022.

ANG, Tom. **Fotografía**: la historia visual definitiva. Londres: Dorling Kindersley, 2014.

ARTILLO, Ernesto. [Perfil do usuario]. Madrid, ago. 2014. Instagram: @ernestoartillo. Disponible em: <https://www.instagram.com/ernestoartillo/>. Acceso en: 11 mayo 2022.

AUGÉ, Marc. Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa, 1992.

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**: notas sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 2009

BAUDRILLARD, Jean **¿Por qué todo no ha desaparecido aún?**. México: Libros del zorzal, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. **El complot del arte**: ilusión y desilusión estéticas. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

BAUERLEIN, Mark. **The digital divide**: arguments for and against Facebook, Google, Texting, and the age of social networking. New York: Penguin, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Barcelona: Austral, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin**: iluminaciones. Barcelona: Taurus, 2018.

BOLTER, Jay David. **The digital plenitude**. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.

CAMARGO, Hertz Wendel de; STEFANICZEN, Josemara. Taxonomía fotográfica: una propuesta metodológica para a pesquisa dos selfies em redes sociais. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 12, n. 21, p. 33-57, 2016. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2016v12n21p33>

CARTIER-BRESSON, Henri. **Fotografiar del natural**. Barcelona: GG, 2017

CASAJUS, Concha. **Historia de la fotografía de moda**: aproximación estética a unas nuevas imágenes. 2002. Tese (Doctorado en Historia) - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002.

CASTILLA, Pacho. **La nueva movida Madrileña**. [S. l.]: Harper's Bazaar, 2021. Disponível em: <https://www.harpersbazaar.com/es/cultura/ocio/a35265314/nueva-movida-madrilena-cultura-madrid/>. Acesso en: 11 mayo 2022.

CÚSTIC BRAUT, Filip. [Perfil do usuário]. Madrid, mar. 2012. Instagram: @filipcustic. Disponível en: <https://www.instagram.com/filipcustic/>. Acesso en: 11 mayo 2022.

DE LAS HERAS, Daniel; GARCÍA-ERGÜÍN, Marcos. Miradas desde la juventud: la nueva movida y la construcción de la subjetividad en la fotografía de moda española. In: GOMES PINTO, J. (coord.). **Audiovisual e indústrias creativas**: presente e futuro. Madrid: McGraw Hill, 2021. p. 307-322.

DELGADO, Melvin. **Urban youth and photovoice**: visual ethnography in action. New York: Oxford University Press, 2015

FANO, Ramón. Kito Muñoz @ absolut manifesto free love. **NEO2**, [S. l.], 3 ene. 2018. Disponível en: <https://bit.ly/3YUkbBt>. Acesso en: 11 mayo 2022.

FLORES, Marta. Y entonces surgió la “removida madrileña. **El País**, [S. l.], 17 mar. 2017. Disponível en: <http://bit.ly/3XFSLDa>. Acesso en: 11 mayo 2022.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes**: notas sobre la postfotografía. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2016

FONTCUBERTA, Joan; ALONSO RIVEIRO, Mónica. Imágenes desquiciadas: una conversación sobre (post)fotografía, tiempo y memoria con Joan Fontcuberta. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 16, n. 29, p. 246-273, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p246>.

GARCÍA-ERGÜÍN, Marcos; DE LAS HERAS, Daniel. De la nostalgia, la pos-privacidad y la recreación del intimismo. In: GARCÍA RAMOS, F. J; FELTEN, U. (coord.). **Fotografía: visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas**. Madrid: Fragua, 2019. p. 253-279.

GARCÍA-ERGÜÍN, Marcos; DE LAS HERAS, Daniel. Identidades visuales de la Nueva Movida en el paisaje urbano desde la fotografía española: Cambios y paradigmas generacionales construyendo una mirada de Madrid. **Fotocinema**, Málaga, n. 24, p. 107-130, 2022. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2022.vi24.13665>

GARROCHO, Diego S. **Sobre la nostalgia**. Madrid: Alianza, 2019.

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidad**. Barcelona: Herder, 2018.

HAN, Byung-Chul. **No-Cosas**, Madrid: Taurus, 2021.

JULLIEN, François. **Altérités: de l'altérité personnelle à l'altérité culturelle**. Barcelona: Folio, 2021.

KEEN, Andrew. **The cult of the amateur: how blogs, MySpace, Youtube, and the rest of today's user-generated media are destroying our economy, our culture, and our values**. New York: Doubleday, 2007.

KRIPPENDORFF, Klaus. **Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica**. Barcelona: Paidós, 1990.

LANIER, Jaron. **You are not a gadget: A Manifesto**. New York: Knopf, 2010.

LEVI STRAUSS, David. **Photography and belief**. New York: David Zwirner Books, 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **Gustar y emocionar: ensayo sobre la sociedad de la seducción**. Barcelona: Anagrama, 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **La pantalla global**: cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Barcelona: Anagrama, 2009.

MARTÍN PRADA, Juan. **El ver y las imágenes en el tiempo de internet**. Madrid: Akal, 2018

MARTÍN PRADA, Juan. La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0. **Estudios visuales**: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, n. 5, p. 66-79, 2008.

MASON, Jennifer. **Qualitative researching**. Londres: Sage, 1996

OSSORNO, Mirena. **My crew -Kito Muñoz-**. Nova York: vice, 2018. Disponible en: <http://bit.ly/3K5kuoM>. Acceso en: 12 mayo 2022.

PAREJO, Nekane. De la fotografía documental al documento digital. **Zer**: Revista de estudios de comunicación, Madrid, v.13, n. 25, p. 179-196, 2008. <https://doi.org/10.1387/zer.3586>

QUITO MUÑOZ. **[Perfil do usuário]**. Madrid, dez. 2021. Instagram: @kito.munoz. Disponible en: https://www.instagram.com/p/CRWUXKfLO7L/?utm_source=ig_web_copy_link/. Acceso en: 12 mayo 2022.

QUITO MUÑOZ. **“Pile ou Face” for @revuemagazine_ #12**. Madrid, 8 mar. 2022. Instagram: @kito.munoz. Disponible en: https://www.instagram.com/p/Ca20rKYKYgt/?utm_source=ig_web_copy_link.

QUITO MUÑOZ. **L’Officiel hommes Italia the limited edition cover for the special Pitti. Project**. Madrid, 14 jan. 2020. Instagram: @kito.munoz. Disponible en: https://www.instagram.com/p/B7TKk0ElUwQ/?utm_source=ig_web_copy_link. Acceso en: 12 mayo 2022.

RIERA, Alba. **Filip Custic**: el arte de la patafísica. Barcelona: Metal Magazine, 2021. Disponible en: <http://bit.ly/3XxZiLf>. Acceso en: 12 mayo 2022.

SALLES, Filipe Mattos de. A selfie e a pós-fotografia: considerações psicológicas. **Discursos Fotográficos**, Londrina v. 14, n. 24, p. 13-34, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2018v14n24p13>

SERRANO, Nacho. La noche de la “removida” madrileña. Nova York: ABC, 2018. Disponible en: <http://bit.ly/3RYzp6a>. Acceso en: 12 mayo 2022.

TURKLE, Sherry. **Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other**. New York: Basic Books, 2011.

TIMBERG, Scott. **Culture crash: the killing of the creative class**. New Haven: Yale University Press, 2015.

REALIDAD VIRTUAL, NUEVAS FORMAS DE CONTAR HISTORIAS: aproximaciones de la narrativa cinematográfica inmersiva 360°¹

Virtual Reality, New Ways of Storytelling: Approaches to 360° Immersive Film Narrative

Melissa Huamán Huillca²
Rosario García-Montero Pinilla³

Resumen

La creación de películas 360° en realidad virtual (RV) ha aumentado durante los últimos años, exhibiéndose principalmente en festivales de cine y plataformas web. No obstante, actualmente, las reglas narrativas de cine inmersivo no son claras. Ante ello, nuestro objetivo es comprender cómo se narra una película en 360° RV, identificando qué elementos del cine no inmersivo aún prevalecen y qué elementos nuevos entran a considerarse. Se utilizó una metodología cualitativa en base a revisión de literatura, el análisis de tres cortometrajes y la conducción y análisis de entrevistas semiestructuradas a seis creadores de cine inmersivo. La investigación concluye con sugerencias narrativas en relación con la importancia del usuario/personaje, las atmósferas y la dirección de la mirada para la creación de historias 360° RV.

Palabras clave: Realidad virtual, narrativa audiovisual, cine inmersivo, películas 360°

1. Investigación financiada por los Estímulos económicos para la actividad cinematográfica y audiovisual – Dirección del audiovisual, la fonografía y los nuevos medios – Ministerio de Cultura del Perú, 2019. Investigación apoyada por la Escuela de Educación Superior Tecnológica Privada Toulouse Lautrec.

2. Magíster en Intervención Social en la Universidad Internacional de la Rioja. Tallerista en “Nuevos Consumidores, Nuevos Medios, Comunicación Transmedia y Estrategia Digital” en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV). Catedrática en la Universidad de Lima - porfiriosb33@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-8207-2208>

3. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Profesora y cineasta - garmont1@yahoo.com - <https://orcid.org/0009-0002-7128-6045>

Abstract

The number of 360° virtual reality (VR) films has increased in recent years. These are mainly screened in film festivals, and web platforms. However, the narrative rules of immersive cinema currently remain unclear. Given this, our aim is to understand how a 360° VR film is narrated, finding which elements still prevail in non-immersive cinema, and which new elements are being introduced with it. A qualitative methodology was used, based on a literature review, the analysis of three short VR films, and six semi-structured interviews with immersive film creators. The paper concludes with narrative suggestions in relation to the importance of the user/character, the atmospheres, and the direction of the gaze for the creation of 360° VR stories.

Keywords: Virtual reality, audiovisual narrative, immersive cinema, 360° cinema

Introducción

Cerremos los ojos un momento y visualicemos lo siguiente: nos encontramos al exterior de una gran casa de campo; en el horizonte, hay una gran cordillera blanca; a nuestros costados, no hay nada más que vegetación. El cielo es color púrpura intenso y hay dos enormes lunas en el firmamento. De pronto, desde el oeste se escucha algo extraño, un estruendo gigantesco: es un gran dragón acercándose a nosotros.

Se ha vuelto cada vez más común tener acceso a diferentes medios y plataformas para explorar realidades, ya sean documentales, imaginarias o fantásticas. Sin embargo, esto sucede desde una visualización lejana, rectangular y colectiva. Asimismo, por medio de nuestros sueños o, como en el párrafo anterior, en base al cerrar nuestros ojos e imaginar, nos hemos teletransportado connotativamente a algún sitio inhóspito. No obstante, el desarrollo tecnológico y nuestras habilidades creativas logran generar experiencias inmersivas cada vez más realistas, en donde podemos ‘estar’ en algún lugar sin necesidad de usar nuestra imaginación.

En la evolución de las experiencias inmersivas, encontramos tres hitos relevantes (ZELCER, 2021). En primer lugar, entre los siglos XVII y XIX, se documentan los espectáculos

de linterna mágica, dioramas y los panoramas, pinturas murales de enormes dimensiones que giraban alrededor de los espectadores, creando un espacio de 360° (CORTÉS-SELVA, 2016). En segunda instancia está la invención de los estereoscopios por Charles Wheatstone en 1840 y la experimentación con la oscuridad en las salas, junto a los sonidos envolventes, para causar una inmersión más efectiva en las obras artísticas. En tercer lugar, los Head Mounted Display (HMD) o cascos con visor, empleados originalmente en aviación, en el entrenamiento de combate estadounidense, desde la década de 1970 (ZELCER, 2021).

En esa búsqueda por contenidos cada vez más envolventes, nace la realidad virtual (RV), que es un nuevo tipo de experiencia tecnológica en la que podemos explorar contenidos inmersivos artísticos, educativos, de entretenimiento y más. La RV consigue engañar a los sentidos, de manera que el ambiente que genera el ordenador se percibe como auténtico (CUADRADO, 2014; SORA, 2017). De esa forma, la RV se convierte en un espacio en donde uno se encuentra a sí mismo, y no en algo que solamente se está mirando (ORTEGA-RODRIGUEZ, 2022).

Sobre su uso en diferentes áreas, se encuentran el análisis del periodismo inmersivo (DE LA PEÑA *et al.*, 2010; GAUDENZI, 2009; BENÍTEZ DE GRACIA y HERRERA DAMAS, 2018), la producción cinematográfica ficcional inmersiva (ROSE, 2011; VILAS BOAS GONÇALVES, 2013, RYAN, 2004; TURKLE, 1997; RABINOWITZ, 1998; BELTON, 1992), el montaje probabilístico (BRILLHART, 2016), videojuegos (CHENG y CAIRNS, 2005; MCMAHAN, 2003), investigación experimental sobre la percepción del espectador en videos 360° (GÖDDE *et al.*, 2017) y narrativas cinematográficas RV (AYLETT y LOUCHART, 2003; BARBERÁ, 2020; BONILLA y GALÁN, 2020; IVARS y MARTÍNEZ, 2020; MARTÍNEZ, 2018; MARTÍNEZ, IVARS y MARTÍNEZ, 2020; MARTÍNEZ y ROSELLÓ, 2020).

La RV establece un canal de intercambio de información entre obra, espectador y entorno que no busca la circulación de datos, sino la creación de una nueva forma de comunicación (CUADRADO, 2014; SORA, 2017). La experiencia RV es señalada por las investigaciones como una experiencia polisensorial o multisensorial, es decir, que afecta a

varios de nuestros sentidos en niveles muy altos. Por ello, se plantea la RV como una metáfora de arte total, por su capacidad de estimular todos nuestros sentidos a la vez, creando así posibilidades de representación infinitas (CUADRADO, 2014; ECHEVERRÍA, 2001; RUBIO-TAMAYO y GÉRTRUDIX-BARRIO, 2016).

La realidad virtual y el cine

De acuerdo con Dooley (2017), la RV se inició con la grabación de “realidades”, es decir, trabajos documentales y periodísticos, similar al cine en sus inicios. No obstante, la continua experimentación de creaciones audiovisuales ha difuminado las fronteras del lenguaje audiovisual conocido, llevándolo a nuevos niveles de sensibilidad e impacto (RUBIO-TAMAYO y GÉRTRUDIX-BARRIO, 2016).

En la actualidad, diversas instituciones y organizaciones promueven la creación de contenidos en nuevos medios de realidades extendidas (JURADO-MARTÍN, 2020). Además, el interés de creación y difusión se ha gestado desde diversas plataformas como Meta, YouTube VR, Vimeo VR, Google Spotlight Stories, Littlestar, Jaunt, Veer VR, Samsung VR, Within, Dark Corner, Dailymotion VR o Home Oculus (BARBERÁ, 2020). A la vez, se desarrollan secciones de cine RV con jornadas de diálogo, talleres o selección de películas en el marco de festivales importantes y de larga trayectoria como Sundance, Cannes, Venecia, Tribeca. Asimismo, en años recientes se crearon festivales dedicados exclusivamente al cine RV: dos en América Latina⁴, y diecinueve en el resto del mundo (JURADO-MARTÍN, 2020).

Las películas en 360° en realidad virtual, sin interactividad, se consideran contenido *Cinematic 360° VR*; estas piezas artísticas, de imagen 360°, pueden ser animadas o hechas a partir de imágenes reales grabadas en cámara (CORTÉS-SELVA, 2016; DAMIANI, 2016; DOOLEY, 2017; TRICART, 2018; ZILLES BORBA, 2020). Respecto a las imágenes, estas pueden ser monoscópicas o estereoscópicas. Una imagen monoscópica es aquella en la que no se crea la ilusión de volumen y profundidad para el espectador, esto es, no se genera la sensación de tres dimensiones. En cambio, la imagen estereoscópica sí genera sensación de

4. En Latinoamérica tenemos dos festivales de cine inmersivo: VR Fest MX en Benito Juárez, México, y XRAR - Immersive & XR International Film Festival en Argentina.

volumen en el espectador, debido a que se plantea la visión con dos imágenes distintas de un mismo objeto o espacio para cada ojo (CÁRDENAS QUIROGA, MORALES MARTÍN y USSA CAYCEDO, 2015).

Las narrativas en realidad virtual gestionan la sensación de presencia. Esto se relaciona con condiciones psicológicas que llevan al usuario a sentir que está en un espacio (ZILLES BORBA, 2020). Junto a ello, encontramos la sensación de inmersión, que es la sensación de estar dentro de, y se relaciona al concepto de la suspensión deliberada de la incredulidad (CORTÉS-SELVA, 2016). Es decir, el usuario percibe que *está dentro de*, y esto es hecho posible gracias a la tecnología de los HMD. Debido a ello, el alto grado de inmersión que posibilita este medio es el sentido propio de su lenguaje (BARBERÁ, 2020).

Erkki Huhtamo, arqueólogo de medios que ha investigado sobre las tecnologías relacionadas con la inmersión, expone la inmersión con las siguientes metáforas: “introducirse en el agua”, “atravesar la pantalla o el espejo”, “abandonar el cuerpo o cambiarlo”, “perderse en un mundo simulado” o “navegar por el ciberespacio” (HUHTAMO apud CORTÉS-SELVA, 2016, p.176).

Construyendo narrativas

De acuerdo con Cortés-Selva (2016), la evolución narrativa y de estilos tienen como columna vertebral a la tecnología. La narrativa cinematográfica en realidad virtual es algo que se encuentra en construcción, asimilando diversos conceptos de la narrativa tradicional del cine no inmersivo, de los videojuegos o del teatro. En torno a ello, nuestra pregunta de investigación gira en analizar qué elementos narrativos, estructuras o recursos cinematográficos se asimilan y qué conceptos nacen con la narrativa cinematográfica 360° RV.

En el análisis de la narratología se identifica la estructura dramática, siendo sus bases aristotélicas las fundadoras del cine que conocemos y, la evolución de estas, vitales para el planteamiento de nuevos relatos complejos. Field (1995) observó que los guiones de

cine se ajustan a una estructura lineal básica, que permite mantener todas las partes de la historia integradas. A ello, denominado estructura dramática, es definido por el autor como:

una progresión lineal de incidentes, episodios o acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática, postulada por Aristóteles en la Poética como principio, desarrollo y final, en el guion serán planteamiento, confrontación y resolución (p. 15).

Asimismo, la estructura narrativa está compuesta por el modo en que se cuentan la historia, el espacio y el tiempo. El modo en que una historia es contada resulta casi tan importante como la historia misma (GAUDREULT y JOST, 1995). De ese modo, se analizan los personajes y el guionista define la necesidad del protagonista, cuál será su objetivo y, dependiendo de ello, crea los obstáculos que le impidan satisfacer ese deseo. Chatman (1990), comparte la reflexión de Henry James sobre los personajes: “¿Qué es el personaje sino el determinante del suceso? ¿Qué es el suceso sino la ilustración del personaje?” (p. 154). Así, tanto el personaje como el suceso son necesarios para la narrativa desde un punto de vista lógico.

Para gestionar la tensión dramática, necesitamos de los conflictos. De acuerdo con Parent-Altier (2005), el protagonista sentirá un peligro real de acumulación artificial de los diversos obstáculos que se le presenten, buscando generarle al espectador una alta tensión, puesto que se cuestiona cómo el protagonista logrará resolver cada conflicto que aparece en la narración. Sobre los diversos conflictos encontramos: interno, de relación, social, situacional y cósmico (SEGER, 1987). Por otro lado, en el viaje del personaje por querer lograr su objetivo, durante el enfrentamiento final contra el conflicto principal, se suscita una autorrevelación (TRUBY, 2014). De esa manera, se produce un cambio en el *statu quo* del personaje, se pasa de la ignorancia de un hecho importante a su conocimiento, permitiendo que tenga una nueva lectura a nivel moral y/o ética.

Entre los diversos recursos narrativos, encontramos la focalización. Con esto, nos referimos a la determinación de la ubicación del foco del relato, más allá de los términos de

visión, de campo y de punto de vista (GENETTE apud GAUDREULT y JOST, 1995). De ese modo, esta determina necesariamente la lógica del relato. Entre los diferentes tipos de focalización encontramos: la focalización cero, la focalización interna fija y la focalización variable. La focalización cero se utiliza cuando no hay una perspectiva única y diferenciada, siendo común esta focalización en relatos complejos, con múltiple trama y/o líneas argumentales, careciendo de una perspectiva única y, por ende, la narración corre por cuenta del meganarrador⁵. Ante ello, la información obtenida por el espectador posee un rango más amplio que el del mismo personaje. Asimismo, tenemos la focalización interna fija, en la que un personaje u objeto específico es quien da la información al espectador, es decir, el espectador depende de este personaje u objeto para acceder a la información del relato. Por último, tenemos la focalización variable, en la que dos o más personajes u objetos transmiten la información. Aquí, el público tiene más información en relación a la cantidad de puntos de vista que se planteen.

Finalmente, de acuerdo con lo expuesto por McKee (2015), lo más acertado es que el guionista se pregunte qué quiere comunicar al receptor. Es decir, cuál es el mensaje que queremos entregar; en función a ello, el autor indica que se debe establecer la sinergia entre personaje y trama o, en este caso de narrativas inmersivas, entre usuario y experiencia.

Teniendo lo anterior en cuenta, el objetivo de esta investigación es comprender cómo se narra una película en 360° RV, tomando en consideración no solo a los diversos elementos de la narrativa tradicional, sino también a la función narrativa que aportará la implementación de la RV como medio.

Metodología

Con el fin de explorar sobre la construcción de narrativas inmersivas, se planteó

5. La cámara, en tanto narradora, ha sido descrita por Gaudreault y Jost (1995) como “el gran imaginador” o el “meganarrador”, una mirada omnipresente a partir de la cual el público recibe información que quizás los personajes en escena no.

una investigación aplicada de metodología cualitativa. Esta constó de dos etapas: primero, la revisión de literatura académica relacionada sobre la realidad virtual y su relación con el cine⁶, el cine inmersivo y la construcción de la narrativa cinematográfica; luego, el diseño de análisis de casos y diseño narrativo.

Con el fin de identificar qué estructuras y elementos narrativos en común comparten las películas 360º, reconocidas por diversos festivales de cine internacional, se utilizó un diseño de estudio de tres casos a profundidad, como recomiendan Hernández, Fernández y Baptista (2014). Los casos para analizar son tres películas 360º RV y el muestreo fue por conveniencia. Los criterios de selección se basaron en los siguientes requisitos:

- Ser obras con una vigencia no mayor a cinco años.
- Que hayan sido exhibidas en festivales de cine internacionales.
- Que cuenten con un narrador/personaje principal que conduzca la historia.
- Realizadas por directores con experiencia previa en el mundo audiovisual (es decir, no se consideran óperas primas).

Para el análisis de estas películas, se realizó una guía de observación basada en analizar la estructura narrativa, los personajes y la relación con el usuario, así como los recursos narrativos empleados. Las películas seleccionadas para el visionado, en el año 2021, por medio de un HMD modelo Oculus Rift⁷ fueron:

- a) *Notes on Blindness*, exhibida en 2016, dirigida por Arnaud Colinart, Amaury La Burthe, Peter Middleton y James Spinney.
- b) *El llanto del bebé*, exhibida en 2017, dirigida por Jorge Esteban Blein.
- c) *Notes to My Father*, exhibida en 2017, dirigida por Jayisha Patel.

Otro objetivo consistió en reconocer qué normas o recomendaciones se

6. Los resultados de la revisión de literatura relacionada se encuentran en la primera sección del presente artículo.

7. Se empleó específicamente el HMD Oculus Rift S. Actualmente, es una línea descontinuada de visores de realidad virtual fabricados por Oculus VR, de Meta Platforms. Las gafas Oculus Rift cuentan con audio posicional integrado en el visor. Asimismo, se utilizaron mandos controladores denominados Oculus Touch. El Oculus Rift proporciona diversas experiencias de juegos de realidad virtual y películas por medio de la biblioteca de Oculus, a través de la conexión de los gafas a una computadora de alto rendimiento (OCULUS, s.f.).

encuentran establecidas entre los creadores de películas 360º RV. Para ello, se utilizó un diseño narrativo, que tuvo entrevistas semiestructuradas a profundidad como técnica de investigación, buscando recoger los procesos y aprendizaje de los creadores y reconocer los patrones de sus decisiones narrativas inmersivas (MONJE, 2011).

El tipo de muestra de las entrevistas es mixta, por expertos internacionales y por conveniencia, debido a que eran personas disponibles y accesibles (HERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ y BAPTISTA, 2014). Los participantes, denominados creadores RV, tenían que cumplir el criterio de ser realizadores reconocidos por su trayectoria, por medio de premios o distinciones de festivales de cine o por la academia. Asimismo, debían haber realizado películas 360º RV con una vigencia no mayor a cinco años, liderando el área de guion.

Los creadores RV seleccionados fueron: Jorge Esteban Blein (España), Catalina Alarcón (Chile), Jayisha Patel (Reino Unido), Leonardo Medel (Chile), Daniel Peixe (España afincado en Los Ángeles, CA) y Rodolfo Arrascue (Perú). Las entrevistas se realizaron en marzo de 2021 por medio de videollamadas de aproximadamente 40 minutos, excepto por la realizada a Jayisha Patel, que fue conducida vía envío de audios a través de Facebook Messenger. Las preguntas giraron en torno a conocer sus experiencias, aprendizajes y patrones de decisiones narrativas para cine inmersivo.

Resultados

1. Resultados de cortometrajes

A. Cortometraje *Notes on Blindness*

En *Notes on Blindness* (2016), el cortometraje es narrado por el protagonista, quien se va quedando ciego y nos relata su sentir y percepción del mundo, como si el espectador –o bien, el usuario del HMD– fuera un oyente de su audiodiario. El conflicto

principal es el interno. Respecto a recursos narrativos, en la obra se encuentra una focalización interna fija. El mundo, más que el aspecto visual, se representa a través del sonido.

Respecto a la estructura narrativa, contamos con 5 acontecimientos:

- Acontecimiento 1: Nos encontramos en un parque escuchando los casetes de John. Esto establece que en ellos escucharemos el relato de su experiencia de pérdida de la visión. Se comprende, a través del sonido, del diálogo y de las siluetas visuales, que estamos sentados en un parque con niños, que la gente camina cerca y conversan entre sí. Se escucha la voz de una niña que llama la atención de su mamá y la del protagonista.
- Acontecimiento 2: Se describe cómo el viento azota distintos objetos, generando la idea en John sobre los objetos a su alrededor y dónde están ubicados. De pronto, se escucha un trueno como gran estímulo acústico que ayuda a entender el espacio geográfico y sus características.
- Acontecimiento 3: Las ventiscas brindan al protagonista más información y mejor orientación del medio ambiente que lo rodea, y explica que, por ello, le resulta más divertido el invierno que otras las estaciones. El ladrido de un perro gatilla en John un ataque de pánico. Este se recrea con sonidos caóticos e imágenes difusas.
- Acontecimiento 4: Se expone cómo el protagonista disfruta los pequeños momentos pese a la adversidad. La lluvia es un catalizador que une a todo y a todos. Se comprende la belleza de la percepción acústica, su importancia y necesidad.
- Acontecimiento 5: Es un momento de aceptación del protagonista, de superación personal después de haber llevado a cabo un duelo espiritual por la pérdida de la visión. Metafóricamente se abraza la nueva realidad, la autorrevelación se percibe por la música del coro de niños y la distorsión de los colores de estos niños al ser representados.

B. Cortometraje El llanto del bebé

En *El llanto del bebé* (2017), aprovechando el recurso narrativo de la anticipación, se nos adelanta la información de que nosotros (somos el personaje protagonista, el bebé) no lloramos, y que los antagonistas (los niños) quieren hacernos llorar. De ese modo, el conflicto principal es el social. La focalización es omnisciente, puesto que nosotros como observadores logramos intuir, antes que el bebé, lo que harán los niños, creando así una paradoja de punto visual. Asimismo, se utiliza frecuentemente la elipsis para pasar de un intento de los niños de hacernos llorar al siguiente.

Respecto a la estructura narrativa, contamos con 8 momentos:

- Acontecimiento 1: Nos encontramos en una casa de campo grande, con piscina y vegetación abundante. En un segundo término, detrás de la abuela hay un niño. Probablemente sea verano o primavera. Una señora mayor, la abuela, intenta alimentar al bebé (el protagonista, papel que asume el usuario) con papilla amarilla y este la escupe (la escupimos) de vuelta, embarrando su (nuestra) ropa. La abuela le pide al niño Fernando que se quede con el bebé mientras la señora se va a limpiar. Fernando revienta un globo blanco cerca al bebé y este ríe. Fernando decide reventar otro globo y el resultado es el mismo.
- Acontecimiento 2: Los niños sentados en la terraza, incluido Fernando, discuten el motivo por el cual el bebé no llora. Creen que puede estar estropeado y una niña les dice que tienen que conseguir que el bebé lllore. Llamam a Eduardo, un compañero con ideas osadas, que no aparece en la escena.
- Acontecimiento 3: El bebé se encuentra dentro de una lavadora apagada. Los niños notan que el bebé tampoco llora estando dentro, deciden llevar a cabo un plan más agresivo. La madre llega a escena y rescata al bebé.
- Acontecimiento 4: Se pone en escena una batalla campal. Los niños nos disparan pistolas de agua detrás de unos arbustos y Fernando lo hace desde un tanque de cartón cercano al bebé. Llegan de pronto los padres para reprender

- a los niños y llevarse al bebé. El bebé tampoco llora, y los niños quedan aún más desconcertados, deciden utilizar una estrategia de “mayor altura”.
- Acontecimiento 5: Los niños colocan al bebé en la cornisa del baño (que está en un segundo piso) convencidos de que ahora sí llorará. Sin embargo, llega el padre, se percata del bebé y, queda implícito que lo salva.
 - Acontecimiento 6: Los niños se esconden en un matorral mientras el padre y las señoras los buscan. Usando walkie-talkies, los niños llaman al vecino para que los apoye.
 - Acontecimiento 7: Los niños unen todos sus recursos y esfuerzos con sus vecinos para lograr el objetivo. Se disfrazan de muertos vivientes y, en círculo, se acercan al bebé, profiriendo sonidos guturales con el propósito de asustarlo. Aparece una señora dispuesta a detener a los niños. La señora advierte que tomarán medidas drásticas por lo que le hicieron al bebé.
 - Acontecimiento 8: Hay una reunión sancionatoria por parte de los adultos en la mesa de la sala hacia los niños presentes. El castigo es no jugar con el bebé por una semana, finalmente el bebé llora y los niños celebran.

C. Cortometraje Notes to My Father

En *Notes to My Father* (2017), tenemos que el punto de vista se intercala entre la protagonista y nosotros como observadores; a veces somos ambos y a veces solo somos testigos. El conflicto principal es situacional. El recurso narrativo que se emplea es la focalización interna fija, junto a elipsis, que recorren diferentes panoramas de la infancia hasta la adultez de la protagonista.

Respecto a la estructura narrativa, contamos con 7 momentos.

- Acontecimiento 1: Se expone la naturaleza y el campo de una localidad en India, un ambiente invernal y abierto. En escena, encontramos primero a una pareja de agricultores que comen juntos al pie de un árbol y luego cosechando,

mientras una mujer adulta narra en voz en *off* los pensamientos respecto a su padre. Diálogo: “Papá yo era una niña pequeña... pensaste que el matrimonio arreglado para mí, me traería una mejor vida, pero no resultó así” (0:00:51-0:01:27).

- Acontecimiento 2: Nos encontramos en una casa destruida y abandonada que muestra a una niña, de alrededor de 10 años, sentada en la entrada, se deduce que es la hija de la mujer adulta. Por medio de la narración, se comprende que experimentó un matrimonio arreglado, que la derivó a un burdel, es decir, fue vendida.
- Acontecimiento 3: Nos encontramos en un tren, con varias personas viajando y todos los hombres mantienen contacto visual con la protagonista (es decir, con nosotros). Diálogo: “Nunca discutimos lo que me pasó allí; no sé si podrías soportarlo. Te podrás convencer de que no me hicieron daño, la verdad es extraña. Pretendía orinar para disminuir el dolor” (0:02:15-0:03:03).
Luego, nos encontramos fuera del tren y este continúa su camino. Se cambia de ambiente, parece ser un mercado pequeño muy pobre.
- Acontecimiento 4: Nos encontramos en un camino rural, viajando en una carreta tirada por bueyes, el padre se encuentra sentado al borde de la carreta. Diálogo: “Papá, esto debe haber sido difícil también para ti, tú regresaste al trabajo duro...” (0:03:55-0:04:10).
- Acontecimiento 5: Hay una gran casa en ruinas, la misma que se nos muestra al comienzo, la hija de la mujer adulta está sentada en la puerta, vemos a un par de niños jugar cerca. Se oye el siguiente diálogo:

Vamos a hablar de esto para que no le ocurra lo mismo a mi pequeña hija. Pronto tendrá la misma edad que tuve yo cuando me llevaron. Ella nunca debe sentir el peso de un hombre encima de ella, no debe sentir cómo le arrancan el pelo de la cabeza. (0:07:18-0:07:55)

- Acontecimiento 6: La madre se encuentra con su hija preparando unas masas.

Se cambia de ambiente, está la madre conversando tranquilamente con su padre. Diálogo: “Papá quiero que sepas que no te odio. Sé que hay gente buena y mala en todas partes” (0:08:26-0:08:39).

- Acontecimiento 7: Vemos a varias personas congregadas al aire libre disfrutando de una película proyectada en una pared, la madre se encuentra sentada entre el público con su hija y su padre. Diálogo: “Hay que proteger su niñez, ayudémosla a formar su futuro, sé que ella nos hará orgullosos, lo sé.” (0:09:12-0:09:27).

2. Resultados de entrevistas

A. ¿Qué es la realidad virtual?

De acuerdo con la mayoría de los entrevistados, la realidad virtual es un medio que permite conectarnos de manera significativa con espacios digitales. Se considera una herramienta inmersiva que brinda la capacidad de teletransportarse a mundos, sobre todo a cuerpos, tal como si tuviéramos el extraño poder de estar en la mente de otra persona y ver y sentir igual que ellos o ellas, como sucede en la película *Being John Malkovich* (1999).

B. La realidad virtual y el storyliving

Jorge Esteban Blein señala que el espectador ha muerto y ha nacido el espectador, es decir, el espectador desaparece como elemento pasivo en la realidad virtual. Ahora podemos ser un personaje protagonista, secundario o un fantasma, la cuestión es que finalmente somos un actor que tiene una ubicación en la obra y, con la posibilidad de mirar a dónde desee. Aunque los demás creadores virtuales no lo mencionaron, Jorge Esteban Blein expone que, con ello, considera que muere el *storytelling* para dar lugar al storyliving, puesto que ya no se trata de contar historias, sino de vivirlas (Comunicación personal, 5 mar. 2021).

Esto lo ejemplifica Catalina Alarcón en relación con su proyecto *Volver a casa*⁸ (2017), cuando las usuarias hablan posteriormente sobre los visionados en RV como si fueran anécdotas vivenciales. No indican que se colocaron unas gafas y vieron un documental inmersivo en donde aparece su familia, en cambio, las declaraciones fueron “Mi hija me habló el otro día”, “he hablado con mi hijo... lo vi a mi costado”. Incluso mencionan que soñaban con tales imágenes; por ello, Catalina Alarcón considera que una experiencia RV puede convertirse en un recuerdo vívido (Comunicación personal, 18 mar. 2021).

Al igual que Alarcón, Jorge Esteban Blein opina que la realidad virtual tiene un alto grado en la comunicación puesto que genera una experiencia de vivencia. Según el entrevistado, la realidad virtual afecta a un sector del cerebro que está conectado con los instintos y que, hasta ahora, no existe otro medio de comunicación que lo afecte en niveles similares como la RV. Esto, según el director, es influido por los distintos tipos de sensación de presencia, que están divididos en las siguientes tres categorías:

- Presencia personal: Sentimos que estamos físicamente en el lugar que contemplamos. Creemos que nuestro cuerpo está ahí. Es la presencia que usualmente tenemos en el mundo “real”.
- Presencia social: Sensación que se genera cuando nos relacionamos con otros personajes o avatares en la RV. Poniéndose en el lugar de los usuarios de RV, Jorge Esteban Blein apunta: “siento que tengo relaciones sociales, que le importo a alguien, que me están viendo, que toman conciencia de mí, que a lo mejor puedo hablar o me están hablando” (Comunicación personal, 5 mar. 2021).
- Presencia ambiental: Sensación que se genera cuando sentimos que podemos interactuar con el mundo que nos rodea.

8. *Volver a casa* (2017) no es solamente un cortometraje RV, sino que forma parte de un proyecto transmedia en el que se realizó un documental de larga duración y talleres de cine y RV en prisiones chilenas. El cortometraje VR en sí consta de historias cocreadas con las familias de las reclusas de estos penales. En ellas, los familiares las actualizan sobre cómo han cambiado sus barrios, casas y familias.

C. El reto de la narrativa inmersiva en películas 360º

La mayoría de los entrevistados consideran que es un reto contar historias en 360º. Al ser una puesta en escena esférica, esta presenta líneas narrativas de desarrollo ilimitadas; no obstante, se debe tener en cuenta la inmersión y la interacción entre los diversos elementos narrativos. El usuario es reconocido como un elemento más de la narración, algo que resulta novedoso en comparación con la narrativa audiovisual del cine no inmersivo. Sobre ello, reflexionan acerca del usuario y lo primero que hacen al iniciar la experiencia cinematográfica 360º: reconocerse, preguntarse ‘¿qué veo? ¿veo un cuerpo, mi cuerpo? o, ¿no veo nada?’.

En nuestra entrevista, Jorge Esteban Blein expone la función del usuario dentro de la narrativa, una propuesta de Devon Dolan y Kent Bye (2016).

- El fantasma sin impacto: El *voyeur* en la narrativa, el nivel de actividad del usuario es mínimo, frecuente en vídeos 360º. En este tipo de contenido, el usuario es solo un espectador, un ser etéreo. En la realidad virtual, el usuario tiene la posibilidad de decidir dónde mirar; hay una construcción de la autonomía mínima en un camino marcado por el director de la obra. En proyectos *Cinematic 360º VR*, si bien hay inmersión, no hay participación/decisión de la narrativa. El reto del creador RV es dirigir esa mirada para que la audiencia no se pierda en el relato.
- El personaje sin impacto: El espectador encarna un personaje. El usuario no genera un impacto en la narrativa; no obstante, la narración interactúa con nosotros, aunque no podamos contestar a ella. Aquí, los autores aconsejan a los realizadores no hacerle preguntas al usuario que no pueda responder, y así evitar una experiencia frustrante. Lo positivo de esta función es que genera una mayor implicación del espectador con el relato.

Si soy un personaje fantasma y dos personas se me acercan como en el cine y se ponen a hablar entre ellos, yo los miraré,

pero, si eso no me atrae desde el inicio, me saldré de la narrativa. En cambio, si somos un personaje secundario, viene alguien y nos pide ayuda, prestaremos atención, porque el mismo hecho de que alguien venga hacia mí y haga contacto conmigo hará que me mantenga en contacto con esa persona por educación, por respeto y por esperar y ver qué me cuenta. (ESTEBAN BLEIN, Jorge, Comunicación personal, 5 mar. 2021)

El fantasma con impacto: En la narrativa ningún personaje nos ve, pero nosotros podemos cambiar algún elemento de ella. Por ende, son propuestas de narrativas ramificadas. Se descubren nuevas líneas argumentales, eso presupone un proceso de toma de decisiones importantes. No obstante, Jorge Esteban Blein aún lo considera difícil de ejecutar, ya que, al preguntarle al espectador/usuario de RV que viene del lenguaje cinematográfico “¿quieres ir por aquí? ¿quieres hacer esto?”, se le puede forzar a tener un nivel de proactividad al que no está acostumbrado, en contraste con aquellos usuarios que provienen del *gaming*.

El personaje con impacto: El usuario puede cambiar la narrativa. La implicación del usuario es máxima, demanda que sea muy activo, lo que implica un nivel de responsabilidad social con el resto de los personajes. Sobre ello, Jorge Esteban Blein recomienda que debemos tener cuidado de hacer al usuario el protagonista de la narración, puesto que un protagonista es alguien proactivo que tiene un objetivo por alcanzar. De ese modo, exigirle esta proactividad puede resultarle difícil a un usuario que proviene de ser un espectador de cine. Por ende, lo mejor es que el usuario sea un coprotagonista y que otro personaje actúe como guía o asistente que, de alguna manera, le indique las metas que tiene que alcanzar. La interacción y la narración de este tipo de rol del usuario son influencias de los videojuegos de máxima interactividad, antes que ser de origen puramente cinematográfico.

Actualmente, se considera que los espectadores aún siguen en un estado inmaduro respecto a la cultura RV, fascinados por “el efecto WOW”⁹; por ello, es que los entrevistados recomiendan que aún se debe considerar seguir narrando historias sencillas. “Los árboles aún nos impiden ver el bosque. La estereoscopia, la presencia, la libertad, [...] el 3D y el volumen, todo eso va a hacer que nos distraigamos potencialmente de la narrativa”, comenta Jorge Esteban Blein respecto a ello (Comunicación personal, 5 mar. 2021).

D. Gestión narrativa

Jayisha Patel, creadora RV, expone que ella plantea estructuras no lineales, mundos narrativos en donde ocurren diferentes realidades a la vez, rompiendo con un tiempo lógico y secuencial; en sus palabras, una contestación a estructuras narrativas occidentales. Patel, luego de establecer los puntos dramáticos básicos para que la historia tenga sentido, elimina toda información que no sea necesaria. Afirma que busca concentrarse en el viaje emocional, analizando cómo ‘subir o bajar’ los puntos dramáticos, cómo generar más alegría o tristeza, en el momento que deba sentir tal o cual sentimiento el espectador, manipula los hilos y la experiencia del espectador sin que este se dé cuenta (Patel, Comunicación personal, 20 mar. 2021).

Por su parte, Catalina Alarcón afirma que la estructura narrativa de sus proyectos documentales de cocreación suelen tener un viaje narrativo arquetípico, aunque eso no sea una prioridad en la construcción de la historia. En su proyecto *Volver a casa* (2017), en donde las familias de reclusas chilenas construyen una historia sobre cómo se encuentran y lo que sienten, Alarcón menciona lo siguiente:

Casi siempre tiene esa narrativa de “estamos fuera de la casa, mira cómo está, cambió el techo... ya hay esto... Entremos, mira el perro... la familia completa: el tío, el primo... Luego, pasamos a un evento, a veces un matrimonio, un cumpleaños, una merienda, un almuerzo, etc. Casi siempre hay pequeños momentos de intimidad, si se piensa en un arco vendría siendo

9. Jorge Esteban Blein se refiere “el efecto WOW” como la primera gran impresión que genera una película en realidad virtual en las primeras experiencias de los usuarios.

eso el clímax, el momento en el que la interna escucha eso que tanto esperó. Por lo general, casi siempre quienes lideran ahí los procesos, y eso es súper interesante, son les niñes. Ahí, son ellos les que dicen “yo quiero hablar” y casi siempre es en espacios muy infantiles. “Quiero ir solo a mi pieza a hablar” o “quiero ir sola en mi bici y tener la cámara en un lugar y hablar yo sola con mi mamá”, por ejemplo. Y ahí en el fondo se produce esa curva, por decirlo así, de ese viaje dramático. Pero casi siempre se da de manera súper orgánica. (Comunicación personal, 18 mar. 2021).

La mayoría de los entrevistados opina que se debe jerarquizar los objetivos del personaje para generar un *in crescendo* emocional; es decir, puntualizar la gestión emocional en esta experiencia inmersiva. De acuerdo con Rodolfo Arrascue, al no haber encuadres, la realidad virtual es más una experiencia con la atmósfera, una consecución de estados más que una secuencia narrativa de acontecimientos (Comunicación personal, 8 mar. 2021). Por otro lado, Jayisha Patel enfatiza en la narración de historias simples, pero afirma que esos trasfondos complejos son expuestos jugando con la poética y las metáforas (Comunicación personal, 20 mar. 2021).

Respecto al proceso del desarrollo narrativo para realidad virtual, los diferentes creadores plantean ciertas preguntas preliminares, la combinación de ellas es:

- ¿Por qué quiero utilizar la realidad virtual? ¿Cuál es la función narrativa de tal medio?
- ¿Cuál es el viaje narrativo que estoy haciendo y para quién estoy haciendo este viaje?
- ¿Qué función tendrá el usuario? ¿De qué tipo de interactividad dispondrá?
- ¿Qué sensaciones quiero generar? Y, ¿de qué manera podemos usar la herramienta RV para que una persona pueda sentir eso?

E. Personificación de conflictos

Todos los entrevistados recomiendan que en la RV los conflictos sean claros, sencillos, directos e intensos para captar la atención del espectador/usuario. Jayisha Patel

expone la personificación de los conflictos en base al espacio y la distancia entre personajes. Se refiere a que no es simplemente tomar la mirada o personificar la mirada del personaje o su antagonista, sino que se trata de caminar entre ese espacio digital de tensión, de ubicarse en una distancia frente al otro y, que ese espacio, o mejor dicho distancia, narre la relación (Comunicación personal, 20 mar. 2021).

Sobre ello, Jorge Esteban Blein utiliza la teoría de las distancias proxémicas en la realidad virtual (Comunicación personal, 5 mar. 2021). El entrevistado nos menciona que existen cuatro tipos de distancias proxémicas. (1) La distancia íntima, más o menos hasta 40 cm. Luego, tenemos (2) la distancia personal, que es a partir de esos 40 cm hasta 1,20 m, más o menos largo de un brazo extendido. (3) La distancia de la zona social, cuando se habla de un grupo de amigos, desde 1,20 m aproximadamente, hasta 3,50 m. Por último, (4) la zona pública, a partir de los 3,50 m hasta el infinito.

En esa misma línea, Jayisha Patel anota que colocar a alguien cerca al espectador/usuario y que le resulte cómodo sucede cuando los personajes han logrado establecer una relación de confianza, afinidad o algún tipo de parentesco agradable con ellos. Aunque, si se suscita algún tipo fricción, ello se podría tangibilizar y personificar por medio del distanciamiento entre personajes (Comunicación personal, 20 mar. 2021). Asimismo, Jorge Esteban Blein considera que, teniendo en cuenta la posición de los elementos narrativos, se puede evocar sensaciones contrarias a las significadas previamente con las distancias proxémicas. Por ejemplo, colocar a un personaje antagonista en nuestra zona íntima podría generar una sensación de invasión en el usuario y no de confianza y comodidad.

F. Aclimatación narrativa

La mayoría de entrevistados recomienda que, durante los primeros instantes del inicio de una narrativa inmersiva, deberían darse algunos segundos de aclimatación al usuario para que se pueda identificar a sí mismo y a su entorno. Jorge Esteban Blein indica que, al momento de iniciar la experiencia de RV, el espectador empezará mirando

alrededor, esperando la acción (Comunicación personal, 5 mar. 2021). Puede ser que se entretenga si lo colocas en un lugar como El Gran Cañón o la Catedral de Notre Dame, por ejemplo, pero si se le coloca en algún otro sitio menos reconocible (como un bosque), se entretendrá alrededor de cinco segundos y luego necesitará de la acción o del conflicto para engancharse a la experiencia. Es decir, la mayoría de los entrevistados confirman que sin un ambiente y conflicto, perdemos la atención e implicación del usuario.

Sumado a lo anterior, Esteban Blein menciona que debemos comprender que nuestro espectador quizás no esté acostumbrado a un ritmo narrativo contemplativo –como en el cine de Andrei Tarkovsky–, sino tal vez a uno más de acción –como podría suceder en películas de Michael Bay–. Por ende, el entrevistado aconseja atrapar al espectador con el conflicto y no soltarlo e ir en *in crescendo* (Comunicación personal, 5 mar. 2021). No obstante, Leonardo Medel confirma que él apuesta más por las narrativas contemplativas como aspectos más interesantes que la acción narrativa en sí misma, debido a que la experiencia en la espacialidad, atmósferas físicas y clima emocional sobresalen con mayor intensidad que en sus contrapartes de acción (Comunicación personal, 8 mar. 2021).

Por otro lado, respecto al tiempo narrativo, algunos entrevistados exponen que en la realidad virtual este es más lineal, dado que estamos viviéndolo. Por tanto, alterarlo, cambiarlo, condensarlo, realizar altos saltos temporales, se debe manejar de manera delicada.

G. Dirección narrativa

Leonardo Medel explica que su primera película RV, *Constitución* (2016), aprovechó las posibilidades narrativas y sensoriales ofrecidas por la realidad virtual. Por ejemplo, haciendo que el espectador mirara a la izquierda y a la derecha, jugando más bien con la posibilidad de interrumpir el tiempo fluido más que con estar ocupando todo el espacio disponible en realidad virtual (Comunicación personal, 8 mar. 2021). En esto concuerdan la mayoría de creadores RV entrevistados: no por tener un espacio en 360°

inmersivo se debe ocupar todo el espacio, ya que esto llena al espectador/usuario de información y estímulos. Esto entra en contraste con la opinión de Rodolfo Abdías, quien sí recomienda utilizar la totalidad del espacio 360° (Comunicación personal, 8 mar. 2021).

Por su parte, Jorge Esteban Blein argumenta que llenar de estímulos el espacio 360° puede causar confusión y ser cognitivamente negativa. Según él, esto puede llevar a la audiencia a experimentar FOMO (*fear of missing out*), es decir, el estrés emocional de sentir que uno como espectador se está perdiendo de algo importante.

[...] si tengo una experiencia aquí adelante, una conversación, y a la derecha otra conversación y detrás hay un robo y a la izquierda un choque de autos, todo llama la atención, no sé dónde mirar, no sigo nada y eso genera un estrés emocional, porque quiero verlo todo y, si miro algo, siempre me da la sensación de estar perdiéndome algo [...] Hay que contar parte por parte, no todo a la vez (Comunicación personal, 5 mar. 2021).

Daniel Peixe, animador de Disney, recomienda que se eliminen los detalles y las complicaciones, y así concentrar la información en donde el realizador desea que el usuario ponga su mirada. Al fin y al cabo, el hecho de guiar la mirada del espectador no se hace de una escena a otra –como en medios audiovisuales tradicionales–, sino de un punto de vista a otro. Por ello, el entrevistado enfatiza que los elementos narrativos que atraigan la mirada por la iluminación, el color, la animación, los sonidos, la composición o los movimientos deben estar concentrados en un punto en concreto, en donde el usuario tenga que mirar para entender de qué trata y qué busca comunicar el relato (Comunicación personal, 9 mar. 2021).

Por último, respecto a las transiciones, algunos entrevistados reconocen la disolución como la transición más común y suave para que el espectador pase de una escena a otra. No obstante, Daniel Peixe considera que, a partir de su experiencia en su cortometraje *RV The Remedy* (2019) la mayoría de las transiciones son a través de corte. Él

indica que aprendió durante el desarrollo que se puede hacer un corte directo, sin problemas, teniendo cuidado con que el foco de atención no cambie mucho a un sitio distinto, sino que esté en el mismo lugar en el que estaba antes para que el espectador no se desoriente (Comunicación personal, 9 mar. 2021).

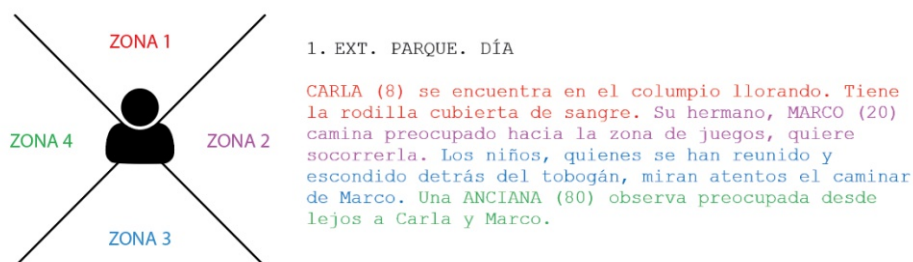
H. Guionizar para 360º

Sobre este acápite, todos los entrevistados recomiendan describir lo que sea imprescindible para la narrativa, para el tono y la atmósfera. De acuerdo a lo trabajado en los últimos años respecto a la guionización de historias 360º, Jorge Esteban Blein nos comparte la existencia de dos técnicas para guionizar que ayudan a organizar la información y clarifican, sobre todo, la ubicación y el movimiento de los elementos narrativos en las escenas periféricas (Comunicación personal, 5 mar. 2021).

La guionización por colores

Esta consiste en dividir los 360º en cuatro zonas de 90º. El norte es denominado Zona 1 y siempre se le llama “norte” la dirección hacia la que mira el espectador al principio de una experiencia de RV. Desde su experiencia, Esteban Blein menciona que los colores que suelen colocar a las zonas son: rojo para el norte o Zona 1; rosa a la derecha, o Zona 2; la que está detrás del norte, la Zona 3, es de color azul; por último, lo que está a la izquierda, la Zona 4, de color verde (ver Figura 1).

Figura 1 - Ejemplo de guionizar por colores



Fuente: Elaboración propia.

Entonces, si se adjunta ello como leyenda en el guion literario, lo que estamos leyendo y la ubicación de ello es comprensible según el color empleado. De ese modo, se logra identificar que quizás todo lo que esté detrás nuestro sea de color azul y, con ello, ordenar los términos de importancia narrativa. No obstante, esta técnica sirve para aquellas historias donde se utilizan todos los espacios en 360°; de otra manera, podríamos encontrar guiones de uno o dos colores, algo que no tendría sentido práctico.

Guionización de aviación

La segunda técnica, la del sistema de aviación o del reloj, se trata de trabajar en base a la orientación de las horas. La cámara se coloca al medio, en donde también está el espectador. Entonces, posicionando al personaje, al frente tendremos las 12 h; en 90°, serán las 3 h; a 180° o detrás nuestro, las 6 h; finalmente, a la izquierda, las 9 h. Esto se puede plasmar en el guion de la siguiente manera: ‘a las 3 h se acerca personaje X y se dirige a las 6 h’. No obstante, Jorge Esteban Blein menciona que esto no es muy cómodo de utilizar, menos aun cuando se abusa de ello, ocasionando que, en vez de que las indicaciones sean las 12 h, 3 h, 6 h y 9 h, estas se vuelven las 12 h, 2 h, 3 h, 5 h, 6 h, 8 h, 9 h, etc.

Aunque aún no exista un formato ideal, los colores, las horas o incluso simples siglas que indiquen qué se ve adelante y qué hacia los lados, permiten delinear el sentido respecto a cuánto va a durar la escena y cómo se dispone en el espacio.

Discusión

La realidad virtual, más allá de ser una tecnología, se reconoce como un medio de comunicación con una propuesta de contenido envolvente (DOOLEY, 2017). La experiencia cinematográfica 360° es respondida por el usuario como si se tratase de una vivencia anecdótica. Esto se debe a que el espacio que se presenta y la experiencia individual alejan la sensación de exterioridad que otros tipos de textos artísticos causan en el espectador (ZELCER, 2021).

Desde el cine se ha desarrollado positivamente la inmersión cognitiva en base a la mejora de narrativas, haciendo que el espectador se identifique mejor con los personajes y relatos expuestos. Una barrera que ocurre en el cine no inmersivo es el distanciamiento, es decir, el espacio entre el espectador y la pantalla. No obstante, en la realidad virtual, el espacio físico y el real, el virtual y simulado, coinciden (ZELCER, 2021). Cuando la inmersión y la presencia suceden al mismo tiempo, la experiencia del usuario se lleva a un nivel superior de credibilidad y desaparecen los marcos en la mediación de contenidos (ZILLES BORBA, 2020).

El usuario como elemento narrativo RV

Hoy, el usuario tiene la posibilidad de ser un agente activo (BARBERÁ, 2020), involucrado en la narración, y es incluso un elemento más de ella. Cuando el usuario se inicia en la experiencia cinematográfica RV, en el proceso de aclimatarse se pregunta: '¿quién soy?, ¿soy alguien?' o '¿no soy nadie?, ¿dónde estoy?, ¿qué está pasando?'. De esta manera, (1) El usuario se reconoce, (2) se ubica e (3) identifica el conflicto. Ante ello, como expone Jorge Esteban Blein, hay que decidir qué tipo de rol tendrá: fantasma sin impacto, fantasma con impacto, protagonista sin impacto, protagonista con impacto (Comunicación personal, 5 mar. 2021). Todo ello va modulándose entre la intención narrativa y los recursos tecnológicos con los que contemos.

Respecto al cuerpo que uno ocupa en una película 360º RV, la decisión más común es que el usuario/espectador no lo tenga. Aunque esto no sea ideal, es gracias a la suspensión deliberada de la incredulidad que el usuario es capaz de comprender que, a pesar de no tener cuerpo, sigue siendo alguien, porque hay otros elementos de la narrativa que le dicen que es alguien. En el caso del cortometraje *El llanto del bebé* (2017), los personajes nos hablan como si fuéramos bebés, por ende, se nos hace comprender quiénes somos (el bebé protagonista, rol: protagonista sin impacto). En cambio, en los cortometrajes *Notes on Blindness* (2016) y *Notes to My Father* (2017), se establece que el usuario es un espectador (fantasma sin impacto) del testimonio del protagonista, que parece presentar un soliloquio de tono muy íntimo, un secreto que hace que el espectador quiera saber más, logrando que se sostenga la implicación del usuario/espectador en la historia.

Asimismo, como usuarios/espectadores con un rol y ubicación establecidos en la puesta en escena, entra en juego la personificación de conflictos. En relación con los cortometrajes revisados, encontramos el conflicto interno en *Notes on Blindness* (2016), que se experimenta por medio de la discapacidad visual que nosotros como usuarios también estamos viviendo. En *El llanto del bebé* (2017), los antagonistas tienen una distancia proxémica cercana a la nuestra, entre la íntima y la social, y es particular en cómo los antagonistas están más cerca que los personajes aliados. Por último, en *Notes to My Father* (2017) el uso de distancia cercana de gente extraña la que provoca en nosotros incomodidad, propio de lo la intención de su directora, Jayisha Patel.

Así, dentro del guion se debe considerar claramente nuestra ubicación en relación con los criterios siguientes: quiénes somos, qué relación tenemos con los personajes, qué conflictos se generan por esa relación y cómo se modificará el clima emocional según nuestra posición.

Narraciones RV

En *Notes on Blindness* (2016), la historia sigue una estructura narrativa clara de introducción, conflicto, autorrevelación y conclusión. Primero, dentro del mundo ordinario, el personaje está en el parque, en él escucha los pasos de la gente que pasa cerca. El protagonista vive en un entorno creado por conjuntos de voces y sonidos que crean un panorama de música e información. Es un viaje a través de la sensación y percepción. Donde no hay actividad, no hay sonido, y sin sonido, esa parte de su mundo muere.

En *El llanto del bebé* (2017), la estructura narrativa se acerca mucho al paradigma de Syd Field (1995), ya que está muy marcado el detonante y el primer punto de giro que presentan los antagonistas: 'el bebé parece averiado, por lo tanto, haremos que lllore'. Suscitando primer, segundo y tercer intento, los cuales van *in crescendo* en relación con la complejidad y desesperación de hacer que el bebé lllore, hasta llegar al tercer acto, en donde finalmente se consigue el objetivo.

En *Notes to My Father* (2017), si bien no hay un objetivo exterior, sí hay un viaje narrativo emocional y metafórico que va *in crescendo* y tiene un final cerrado. Lo particular de este cortometraje es que las acciones e imágenes por sí solas no bastan para comprender la historia. Su poder radica en los diálogos, que son los que marcan la pauta del pase de un acontecimiento al siguiente.

En la narrativa, una vez gestionada la estructura, el siguiente reto es dirigir la mirada del espectador, dado que, teniendo en cuenta las características de la RV (la inmersión, la presencia y otros ya mencionados), es probable que no siempre mire donde queremos que lo haga. De acuerdo con Zelcer (2021), las películas RV nos llevan a abandonar la quietud y a girar la cabeza para observar el entorno, como se hace en el mundo real cuando deseamos observar el espacio que nos rodea. Por ende, se reconoce que el carácter intuitivo de las pantallas de realidad virtual no proviene de nuestra interacción con otras pantallas, sino de nuestra experiencia visual en el mundo.

En 360°, tenemos que permitir la exploración del lugar hasta cierto punto. Esto difiere del guion tradicional, donde quien explora no es el usuario, sino el director. Un guionista estratégico RV (DOOLEY, 2017) puede crear la ilusión en el espectador de libre dirección de su mirada, cuando en realidad está creando una serie de señales visuales y auditivas que resultan en una experiencia narrativa preconcebida.

En *El llanto del bebé* (2017), estamos concentrados en quién entra a escena y quién sale, quién nos habla, quién nos reconoce. Asimismo, una estrategia importante consiste en dividir la mirada entre la información primaria y secundaria. Como mencionan los entrevistados, usando o no todo el espacio 360° es necesario dividir la información tomando en cuenta la dirección de la mirada del usuario. Usualmente, en el norte (Zona 1) se muestra el conflicto principal y, a los costados o detrás, los aspectos complementarios o secundarios. Al respecto, Jorge Esteban Blein (Comunicación personal, 5 mar. 2022) acotó el uso de formatos de guion por colores y guion de aviación para ubicar dónde están los personajes u otros elementos del relato y hacia dónde se mueven en el espacio 360°.

En las producciones de realidad virtual aparecen con frecuencia varios recursos y convenciones propias del universo cinematográfico, tales como la voz en *off*, la musicalización (no diegética), títulos y subtítulos (ZELCER, 2021). En los cortometrajes analizados encontramos que el uso de la voz en *off* es un recurso sencillo y eficaz para exponer información que, de otra forma, no sería fácil de conocer; a la vez, ayuda a contextualizar y establecer la identidad de quiénes somos como usuarios/espectadores. Los entrevistados advierten su uso erróneo cuando se presenta mucha información, demasiados datos, exceso de introspección de personajes que no encajan con la escena, lo que ocasiona dudas o confusión en el espectador respecto a las razones para recibir o presenciar estos elementos excesivos, algo que también es aplicable al cine no inmersivo.

Desde el punto de vista narrativo, es fundamental que se trabaje y potencie la narrativa ambiental. Esto se refiere a la información que el usuario puede deducir a través del lugar en el que se encuentra, de los elementos que observa y de lo que encuentra en él. En *Notes on Blindness* (2016), la representación del mundo narrativo se da por medio de la representación acústica con escasa iluminación. Allí, prima la oscuridad, interrumpida por difusas luces que dibujan a las personas o los árboles, que es lógico ya que se trata de una narración hecha por una persona que va perdiendo la visión. Esto genera un alto impacto en nuestra empatía y mirada, ya que nos colocamos tras los ojos del personaje, capturados por las limitaciones que él vive, comprendemos lo que atraviesa y somos testigos del hecho. Todo ello es logrado, principalmente, mediante los recursos de la voz en *off* y el sonido posicionado.

En cambio, en una película de cine no inmersivo, al cambiar de escena se expone una foto distinta de la historia; no obstante, en realidad virtual, al cambiar de escena, por la inmersión y la presencia, lo que se genera es denominado por algunos entrevistados como una experiencia de teletransportación. Se cambia de posición al cuerpo, se lo traslada a otro lugar y, por eso mismo, debe utilizarse de manera limitada, debido a que es algo a lo que aún el usuario no está acostumbrado.

Aunque Zelcer (2021) expone que el montaje directo es un efecto abrupto, los entrevistados exponen que sí es posible, siempre que se cuide el foco de atención de una escena a otra. Además, luego de experimentar una serie de cortes, el usuario se familiariza con ellos. Por otro lado, respecto a los cortes disueltos a negro completo, Bailblé (2015) menciona que tienen un efecto de transición más suave, teniendo en cuenta que es una técnica que ya conocemos y que proviene, fundamentalmente, del teatro.

Conclusiones

Los nuevos medios tecnológicos propios de la era digital han dado lugar a nuevos canales de comunicación, transformando con ello las relaciones socioculturales de producir y consumir contenidos (MORA-FERNÁNDEZ, 2012). Catalina Alarcón, una de las entrevistadas, opina que debemos estar atentos a lo que está pasando y el lugar que están ocupando las nuevas tecnologías. Ella considera que, al menos en Latinoamérica, no debemos esperar a que nos llegue un ‘empaquetado’ de lenguaje audiovisual RV como pasó con el cine, con pautas y reglas de afuera, sino que ahora tenemos la oportunidad de apropiarnos de la tecnología y ser parte del establecimiento de guías de esta nueva forma de narrar historias, haciendo posible que contemos nuestras propias historias (Comunicación personal, 18 mar. 2021).

A partir de lo analizado, se concluye que queda por recorrer aún un largo camino en la teoría sobre la narrativa RV y el ingreso de nuevos conceptos a considerar: presencia e inmersión. Asimismo, nuevos elementos van tomando un valor más alto, en concreto, el usuario y el ambiente. Además, es necesario seguir revisando la evolución de las estructuras y complejidades narrativas en función de la maduración del usuario en relación con el uso de la RV.

La realidad virtual ofrece un nuevo modo de consumir producciones audiovisuales, rompiendo los límites de la dirección y la realización audiovisual,

estableciendo nuevos recursos y modos de construir imágenes en movimiento (MARTÍNEZ y ROSELLÓ, 2020). McLuhan (1996) señaló que el medio es el mensaje y que, entre más formas demos a las herramientas, ellas nos forman a nosotros, construyendo así seres socioculturales y técnicos. Aunque en esta investigación nos hemos concentrado en la narratología RV en películas de 360°, la construcción de historias se encuentra en todos lados. Es por ello que, para seguir forjando una cultura RV, es necesario no solo avanzar tecnológicamente, haciendo dispositivos de más fácil adquisición económica, sino desarrollar narrativas para generar mejores historias y, con ello, mejores experiencias en diferentes áreas. Como menciona Jayisha Patel, con la realidad virtual no solo tenemos una pantalla, sino un mundo (Comunicación personal, 20 mar. 2021).

Por último, las investigaciones narrativas deben enlazarse con conceptos como interfaces, *user centered design*, *user experience*, metodologías ágiles y un largo etcétera. El cambio del cine tradicional a la realidad virtual hace que no hablemos de un simple espectador, sino de un usuario, es decir, alguien que hace uso y contacto del medio tecnológico y su contenido y, cómo tal, es necesario gestionarlo.

Referencias

AYLETT, Ruth; LOUCHAR, Sandy. Towards a narrative theory of virtual reality. **Virtual Reality**, Nueva York, EE. UU., v. 7, n. 1, p. 2-9, 2003. DOI:10.1007/s10055-003-0114-9

BAILBLÉ, Claude (2015). El dispositivo cine 3D. **DeSignis**, Rosario, Argentina, v. 23, 2015, p. 17-27.

BARBERÁ, Víctor. Vídeos 360° narrativos: propuesta de un modelo de análisis. Paradigmas de la narrativa audiovisual. **ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación en Artes y Humanidad digitales**, [S. l.], n. 18, p. 164-177, 2020. Disponible en: <https://revistaasri.com/article/view/4761>. Acceso en: 30 mar. 2022.

BEING John Malkovich. Dirección: Spike Jonze. EE.UU.: Astralwerks, 1999.

BELTON, John. **Widescreen Cinema**. Cambridge, EE. UU.: Harvard University Press, 1992.

BENÍTEZ DE GRACIA, María José; HERRERA DAMAS, Susana. El reportaje inmersivo en vídeo en 360° en los medios periodísticos españoles. **Revista de Comunicación**, Piura, Perú, v. 17, n. 2, p. 66-100, 2018. DOI:10.26441/RC17.2-2018-A3

BONILLA, Diego; GALÁN, Helena. El cine sin encuadre: propuesta de escala de implicación narrativa en realidad virtual. **Anuario electrónico de estudios en comunicación social “Disertaciones”**, Rosario, Argentina, v. 13, n. 2, p. 1-16, 2020. DOI: /10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.8252

BRILLHART, Jessica. The Language of VR: In the Blink of a Mind. **Medium**. [S. l.], 12 ene. 2016. Disponible en: <https://medium.com/the-language-of-vr/tagged/editing>. Acceso en: 30 ene. 2021.

CÁRDENAS QUIROGA, Elsa Adriana; MORALES MARTÍN, Luz Yolanda; USSA CAYCEDO, Andrés. La estereoscopía, métodos y aplicaciones en diferentes áreas del conocimiento. **Revista Científica General José María Córdova**, Bogotá, Colombia, v. 13, n. 16, p. 201–219, 2015. DOI: 10.21830/19006586.37.

CHATMAN, Seymour. Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. España: Taurus Humanidades, 1990.

CHENG, Kevin; CAIRNS, Paul. Behaviour, Realism and Immersion in Games, **ACM Conference on Human Factors in Computing Systems**, CHI05, 2005, Portland, p. 1272-1275.

CONSTITUCIÓN. Dirección: Leonardo Medel. Película. Chile: Constitución Media, Merced, 2016.

CORTÉS-SELVA, Laura. En busca del VRCinema. Del cine proto-inmersivo al cine inmersivo. **Discursos fotográficos**, Londrina, PR, v. 12, n. 20, p. 173-204, 2016. 10.5433/1984-7939.2016v12n20p173

CUADRADO, Alfonso. Tocar a través del cuadro: una genealogía del interfaz como metáfora de control en el espacio del arte, el cine y los videojuegos. **Icono 14**, Madrid, España, v. 12, n. 3, p. 141-167, 2014. DOI:10.7195/ri14.v12i2.708

DAMIANI, Jesse. The great semantic divide: Virtual Reality vs. 360-degree video. **Uploadvr**, [S. l.], 26 ago. 2016. Disponible en: <https://uploadvr.com/virtual-reality-vs-360-degree-video-semantic-divide>. Acceso en: 20 feb. 2021.

DE LA PEÑA, Nonny et al. Immersive journalism: Immersive virtual reality for the First-Person Experience of News. **Presence**, Cambridge, EE. UU., v. 19, n. 4, p. 291-301, 2010. DOI:10.1162/PRES_a_00005

DOOLEY, Kath. Storytelling with virtual reality in 360-degrees: a new screen grammar. **Studies in Australasian Cinema**, [S.l.], v. 11, n. 3, p. 161-171, 2017. DOI:10.1080/17503175.2017.1387357

ECHEVERRÍA, Javier. Virtualidad y grados de libertad. **Daimon Revista internacional de filosofía**, Murcia, España, n. 24, p. 23-30, 2001.

EL LLANTO del bebé. Dirección: Jorge Esteban Blein. Argentina, 2017. Película. 1 video (8:19 min). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YdCjxlmfVfc>. Acceso en: 20 feb. 2021.

FIELD, Syd. **El libro del guion**. Madrid, España: Plot, 1995.

GAUDENZI, Sandra. **Interactive Documentary: towards and aesthetic of the multiple**. Londres, Reino Unido: University of London, Centre for Cultural Studies (CCS) of Goldsmiths, 2009.

GAUDREAU, André; JOST, François. **El relato cinematográfico**. Barcelona, España: Paidós Ibérica, 1995.

GÖDDE, Michael et al.. Cinematic Narration in VR-Rethinking film conventions for 360 degrees. En: CHEN, Jessie; FRAGOMENI, Gino (eds.). **Virtual, augmented and mixed reality applications in health, cultural heritage, and industry**. Nevada, EE. UU.: Springer, 2018. p. 184-201. DOI:10.1007/978-3-319-91584-5_15.

HERNÁNDEZ, Roberto; FERNÁNDEZ, Carlos; BAPTISTA, Pilar. **Metodología de la investigación**. 6. ed. Ciudad de México: Mc Graw Hill, 2014.

IVARS, Begoña; MARTÍNEZ, Francisco-Julián. En busca de narrativa inmersiva con la tecnología de vídeos 360°. **Sphera Pública**, Murcia, España, v.1, n. 20, p. 160-177, 2020.

JURADO-MARTÍN, Montserrat. Aproximación a los certámenes cinematográficos de realidad virtual, aumentada e inmersiva en América Latina. **Comunicación y medios**, Santiago de Chile, v. 29, n. 42, p. 134-145, 2020. DOI:10.5354/0719-1529.2020.56993

MARTÍNEZ, Francisco-Julián. Impresiones sobre Carne y Arena: práctica cinematográfica y realidad virtual. **Miguel Hernández Communication Journal**, Elche, España, n. 9, p. 161-190, 2018. DOI:10.21134/mhcj.v0i9.222.

MARTÍNEZ, Francisco-Julián; IVARS, Begoña; MARTÍNEZ, Alba-María. Ubicuidad dual: base para la efectividad del VRcinema como herramienta prosocial. Análisis de Hunger in LA y After Solitary. **Perspectivas de la comunicación**, Temuco, Chile, v. 13, n. 1, p. 155-176, 2020. DOI:10.4067/S0718-48672020000100155

MARTÍNEZ, Francisco-Julián; ROSELLÓ, Emilio. La dirección y realización audiovisual de realidad virtual. Análisis de Queerskins: a Love Story, una aproximación al cine volumétrico. **ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación en Artes y Humanidad digitales**, [S. l.], n. 18, p. 111-125, 2020. Disponible en: <https://www.eumed.net/rev/asri/18/realidad-virtual.pdf>. Acceso en: 10 feb. 2021.

MCKEE, Robert. **El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones**. Barcelona, España: Alba Editorial, 2015.

MCLUHAN, Marshall. **Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano**. Barcelona, España: Paidós, 1996.

MCMAHAN, Alison. Immersion, Engagement and Presence. En: WOLF, Mark; PERRON, Bernard (eds.). **The Video Game Theory Reader**. Nueva York, EE. UU.: Routledge, 2003. p. 77-78.

MONJE, Carlos Arturo. **Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa**. Neiva, Colombia: Universidad Surcolombiana, 2011.

MORA-FERNÁNDEZ, Jorge. Medios interactivos y cultura digital: Alfabetización hipermedia en Perú y Bolivia. **Comunicar**, Huelva, España, v. 20, n. 39, p. 139-149, 2012. DOI:10.3916/C39-2012-03-04

NOTES on Blindness. Dirección: Arnaud Colinart, Amaury La Burthe, Peter Middleton y James Spinney. Película. Francia: Audiogaming, 2016.

NOTES to My Father. Dirección: Jayisha Patel. Película. EE. UU.; Reino Unido: Oculus VR, Reel FX Creative Studios, 2017. 1 video (11:22 min). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=En38_u_ev5k. Acceso en: 10 feb. 2021.

OCULUS. **Oculus Rift S ya no está disponible.** [S.f.]. Disponible en: https://www.oculus.com/rift-s/?locale=es_ES. Acceso en: 10 feb. 2021.

ORTEGA-RODRÍGUEZ, Pablo Javier. From extended reality to the metaverse: a critical reflection on contributions to education. **Teoría de la Educación.** Revista Interuniversitaria, España, v. 34, n. 2, p. 189-208, 2022. DOI:10.14201/teri.27864

PARENT-ALTIER, Dominique. **Sobre el guion.** Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora, 2005.

RABINOWITZ, Lauren. From Hale's Tours to Star Wars: Virtual Voyages and the Delirium of the Hyper-Real. **Iris**, [S. l.], v. 25, 1998.

ROSE, Frank. **The Art of Immersion. How the digital generation is remaking Hollywood, Madison Avenue and the way we tell stories.** Nueva York, EE. UU.: W. W. Norton & Company, 2011.

RUBIO-TAMAYO, José Luis; GÉRTRUDIX-BARRIO, Manuel. Realidad virtual (HMD) e interacción desde la perspectiva de la construcción narrativa y la comunicación: propuesta taxonómica. **Icono 14**, Madrid, España, v. 14, n. 2, p. 1-24, 2016. DOI:10.7195/ri14.v14i2.965

RYAN, Marie-Laure. **La narración como realidad.** Barcelona, España: Paidós, 2004.

SEGER, Linda. **Cómo convertir un buen guion en un guion excelente.** Madrid, España: RIALP, 1987.

SORA, Carles. Una inmersión en el audiovisual VR y 360. **Serie DigiDoc-EPI**, Barcelona, España, n. 1, 2017.

THE REMEDY. Dirección: Daniel Peixe. Película. EE. UU.: Oculus Quest, 2019.

TRICART, Celine. **Virtual reality filmmaking. Techniques & best practices for VR filmmakers.** Nueva York, EE. UU.: Routledge, 2018.

TRUBY, John. **Anatomía del guion.** Barcelona, España: Alba Editorial, 2014.

TURKLE, Sherry. **La vida en la pantalla.** Barcelona, España: Paidós, 1997.

VILAS BOAS GONÇALVES, Yuri Antonio. Overview of Virtual Reality Technologies. En: **Interactive Multimedia Conference**, v. 2013, 2013, [S. l.].

VOICES of VR Podcast #292: **The Four Different Types of Stories in VR.** Locución de: Devon Dolan y Kent Bye. Podcast. 4 feb. 2016. Disponible en: <https://voicesofvr.com/292-the-four-different-types-of-stories-in-vr/>. Acceso en: 30 mar. 2022.

VOLVER a casa. Dirección: Catalina Alarcón. Película. Chile: Mimbres Producciones, 2017.

ZELCER, Mariano. Pantalla, imágenes y cámara en la realidad virtual: una aproximación. **Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n. 18, p. 322-343, 2021. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/181>. Acceso en: 30 nov. 2022. Acceso en: 10 feb. 2021.

ZILLES BORBA, Eduardo. Audiovisuales ampliados en la realidad virtual: inmersión, multisensorial y escenarios 360°. **Sphera Pública**, Murcia, España v.1, n. 20, p. 78-94, 2020.

