

¿Es *World Press Photo* paradigma del *Fotoperiodismo literario*?: Claves para su análisis*

Is *World Press Photo* paradigm of *literary photojournalism*?: Keys for its analysis

Dra. **Pilar Irala Hortal**

Profesora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad San Jorge, USJ, España
pirala@usj.es

Resumen: Esta investigación continúa la línea de trabajo iniciada por el profesor Jorge Miguel Rodríguez y la arriba firmante en el que planteamos el concepto de *Fotoperiodismo literario* como una propuesta de adscripción genérica dentro de las distintas relaciones que entablan el Periodismo y la Literatura y que todavía no había sido planteada. Dicho presupuesto se basa en las *Reglas quebrantables para periodistas literarios* de Mark Kramer y sostiene que pueden aplicarse algunas de ellas a determinado tipo de trabajos fotoperiodísticos. El presente estudio ahonda en dicho planteamiento para profundizar en la tipificación del término *Fotoperiodismo literario*. En esta ocasión se aplicarán los rasgos que hemos definido como propios de este subgénero a un paradigma de calidad fotográfica universalmente aceptado: el gran premio del *World Press Photo*.

Palabras clave: Fotografía, comunicación no verbal, fotoperiodismo, *fotoperiodismo literario*, premio World Press Photo.

Abstract: This paper continues the seminal work of Professors Rodríguez and Irala on the concept of *Literary Photojournalism* as a subgenre of Literary Journalism describing its relationship with certain Photojournalism works. The concept of *Literary Photojournalism* has been developed by adapting and applying Kramer's *Breakable Rules for Literary Journalists* to certain Photojournalism works. The paper deepens the concept of *Literary Photojournalism* by examining a worldwide accepted paradigm: *World Press Photo of the Year*.

Key Words: Photography, non-verbal communication, photojournalism, *literary photojournalism*, World Press Photo contest.

Sumario: 1. Objetivos y planteamiento del tema. 2. Metodología. 3. Nuevos planteamientos estéticos en la fotografía de conflictos. 4. Periodismo literario vs. *fotoperiodismo literario*. 5. Análisis del gran premio *World Press Photo* (WPP): 2000-2009. 6. Espacio para la difusión y el consumo. 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas.

Summary: 1. Aims and approach the subject. 2. Methodology. 3. New aesthetic in conflict photography. 4. Literary journalism vs. *literary photojournalism*. 5. *World Press Photo* (WPP) contest analysis: 2000-2009. 6. Diffusion and consumption spaces. 7. Conclusions. 8. Notes and references.

* Todas las imágenes analizadas se pueden consultar en <http://www.worldpressphoto.org/>

II Congreso Sociedad latina de Comunicación Social

- Título de la aportación: *¿Es World Press Photo paradigma del Fotoperiodismo literario? Claves para su análisis*
- Firmante: Pilar Irala Hortal, Universidad San Jorge, pirala@usj.es, 976 060 100
- Persona que hará la presentación en el congreso: Pilar Irala Hortal
- Un máximo de 6 palabras clave: World Press Photo, Fotoperiodismo Literario, estética fotográfica
- Mesa temática número 17: *Periodismo literario: nuevos enfoques multidisciplinares y comparativos* / Viernes, día 11, a las 11 horas

RESUMEN

Esta investigación continúa la línea de trabajo iniciada por el profesor Jorge Miguel Rodríguez y la arriba firmante en el que planteamos el concepto de *Fotoperiodismo literario* como una propuesta de adscripción genérica dentro de las distintas relaciones que entablan el Periodismo y la Literatura y que todavía no había sido planteada. Dicho presupuesto se basa en las *Reglas quebrantables para periodistas literarios* de Mark Kramer y sostiene que pueden aplicarse algunas de ellas a determinado tipo de trabajos fotoperiodísticos.

El presente estudio ahonda en la caracterización de dicho planteamiento y profundiza en la tipificación del término *Fotoperiodismo literario*. En esta ocasión se aplicarán los rasgos que hemos definido como propios de este subgénero a un paradigma universalmente aceptado: el gran premio del *World Press Photo*. También se analizarán los recursos técnicos y visuales que emplea el fotógrafo para transmitir informaciones y contextos emocionales. Para analizar la capacidad *literaria* (estética) de las fotografías premiadas aplicaré las *Claves para un buen fotoperiodismo*, codificadas por Soledad Puente y William Porath. Como complemento a este estudio se presentan los nuevos canales de difusión que el *fotoperiodismo literario* se ha visto obligado a buscar.

La fotografía debe crear consecuencia
Jacqueline Arzt Larma (*Associated Press*)

1. OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTO DEL TEMA

Esta investigación continúa la línea de trabajo iniciada por el profesor Jorge Miguel Rodríguez y la arriba firmante en el que planteamos el concepto de *Fotoperiodismo literario* como una propuesta de adscripción genérica dentro de las distintas relaciones que entablan el Periodismo y la Literatura y que todavía no había sido planteada. Dicho presupuesto se basa en las *Reglas quebrantables para periodistas literarios* de Mark Kramer y sostiene que pueden aplicarse algunas de ellas a determinado tipo de trabajos fotoperiodísticos. El presente estudio ahonda en la caracterización de dicho planteamiento y profundiza en la tipificación del término *Fotoperiodismo literario*.

2. METODOLOGÍA

En esta ocasión se aplicarán los rasgos que hemos definido en anteriores publicaciones¹ como propios de este subgénero a un paradigma universalmente aceptado de calidad gráfica: el gran premio del *World Press Photo*, que tiene entre sus criterios para seleccionar la mejor fotografía del año “la calidad técnica” y la expresión de “la esencia de un evento con un enfoque creativo” (Montón, 1998). La muestra tomada se circunscribe a los últimos 10 años del premio: 2000-2009. También se analizarán los recursos técnicos y visuales que emplea el fotógrafo para transmitir informaciones y contextos emocionales. Para analizar la capacidad *literaria* (estética) de las fotografías premiadas aplicaré las *Claves para un buen fotoperiodismo*, codificadas por Soledad Puente y William Porath. Como complemento a este estudio se presentan los nuevos canales de difusión que el *fotoperiodismo literario* se ha visto obligado a buscar.

3. NUEVOS PLANTEAMIENTOS ESTÉTICOS EN LA FOTOGRAFÍA DE CONFLICTOS

Susan Sontag afirma que el consumo cotidiano y masivo de fotografías del horror provoca una anestesia visual y emocional que impide al lector/espectador profundizar en el sentido y lectura de dichas imágenes (SONTAG, 1996: 29-30). Este fenómeno inmuniza al receptor que pasa delante de estas escenas como si de una película de ficción se trataran.

Esta situación, sumada al “empobrecimiento mediático de los criterios estéticos y el desprecio conceptual por la imagen como forma de pensamiento” (BAEZA, 2001: 167), ha llevado a un sector del periodismo a buscar un nuevo lenguaje fotoperiodístico. Es necesaria una nueva forma de fotografiar el conflicto para que cale, remueva conciencias y conmueva al receptor (DEUSTUA, 2004: 11 y ss.). Es ineludible, por tanto, que las fotografías de temas crueles, injusticias, movimientos migratorios de personas y, en definitiva, de la monstruosidad, tengan un nuevo planteamiento visual: retórico-persuasivo y estético. Deustua propone como ejemplo de esta fórmula a Sebastião Salgado quien se aproxima

“a las realidades más dolorosas empleando la mejor luz, la mejor composición, la más depurada técnica [...], atractivos distintos que sumados a la mirada del fotógrafo, construyan una imagen sublimada que permita, en el espectador de la fotografía, la posibilidad de ingresar naturalmente en ella, atraído por su terrible belleza, permeabilizándolo, de esta manera, a reflexionar y comprender la magnitud de la tragedia. Estas fotografías contienen, además, posibilidades de lecturas más profundas, hasta poéticas, y permiten reflejar, con mayor amplitud y serenidad, el alma del espectador” (DEUSTUA, 2004: 13-14)

Siguiendo esta línea de pensamiento se sitúa nuestra propuesta de concepto y subgénero del *fotoperiodismo literario*. Es un planteamiento de adscripción genérica dentro de las diferentes relaciones que pueden establecerse entre el Periodismo y la Literatura. Esta nueva categoría parte de la siguiente premisa: Del mismo modo que el escritor maneja una serie de recursos lingüísticos para ahondar en la realidad, describirla más allá de la superficie y adoptar un punto de vista múltiple, el fotógrafo utiliza herramientas visuales y de composición que le permiten reflejar sentidos profundos y contextos, invitan al lector a asomarse a realidades difíciles de digerir y a enfrentarse a ellas de una forma más eficaz.

Margarita Ledo (1980) en el prólogo del libro de Chris Killip, *Isle of Man*, afirma que se inicia un “documentalismo fotográfico contemporáneo”, lo que Renobell (2005: 5) relaciona con la aportación de Sousa (2003: 239 y ss.) sobre “una tercera revolución del fotoperiodismo” que continua el trabajo iniciado por algunas agencias en los 70 y 80 que fomentaban el “fotoperiodismo de autor y proyectos de duración indefinida” (Sousa, 2003: 245). Según Sousa, aquellas agencias que siguen la estela de Magnum o de estos nuevos fotógrafos

“[...] contribuyen, junto con periódicos y revistas ‘de calidad’, a ampliar el mundo de la fotografía periodística y a romper las rutinas y los criterios de importancia noticiosa dominantes en el fotoperiodismo, como la velocidad, la actualidad o la acción.” (Sousa, 2003: 245)²

Este nuevo fotoperiodismo continúa el planteamiento fotográfico de Roy Emerson Stryker en el proyecto de la *Farm Security Administration* para el que dio a sus fotógrafos libertad creativa para ahondar en las consecuencias de la sequía en el contexto de crisis económica nacional que los Estados Unidos sufrieron en la década de los años 30 del siglo pasado. Renobell afirma que de esta nueva fotografía surge “una nueva visionalidad, una hipervisualidad y una hiperrealidad pretendida desde los límites de la realidad-ficción-documental” (Renobell, 2005: 5). Por su parte, el fotógrafo Philip-Lorca di Corcia ahonda en esta línea cuando afirma que “no es posible mostrar la realidad en fotografía si no es a través de una inevitable ficcionalización de esa misma realidad observada y transcrita” (Chame, 2009: 103). Este planteamiento profundiza en las temáticas y favorece la diferencia estilística entre fotógrafos gracias a la apuesta personal en el manejo de las herramientas visuales, lo que Renobell denomina “nuevo estadio del pensamiento visual de la era moderna” (Renobell, 2005: 5).

Además, el receptor tiene, en este planteamiento, un papel activo. En esta línea, Víctor Renobell afirma que hemos llegado al estado de la “hipervisualidad” (2005: 2). Esta fase de la difusión de la imagen fotográfica implica la necesidad de una cultura visual que permita al lector contextualizar y le ayude en la correcta lectura del mensaje que contiene el lenguaje visual. En su repaso cronológico de la evolución del fenómeno de la democratización icónica, sobre todo fotográfica, Renobell afirma que, a finales de la década de los 80, la nueva hipervisualidad giraba en torno al trabajo de nuevos fotógrafos sociales que trabajaban como narradores: “[...] personas que nos explican comportamientos sobre lo social o sobre nosotros mismos” (Renobell, 2005: 5). Así, estos fotógrafos se vieron obligados a “escoger, formular, activar estilos y técnicas de composición” (Renobell, 2005: 5). Y aún más: comienzan a demarcar su lector cautivo, los medios de difusión más adecuados a su estilo fotográfico, su lenguaje y su contenido, siempre pensando en el receptor.

Es decir, nos encontramos ante un nuevo paso de la imagen fotoperiodística en la que lenguaje fotográfico, mensaje y lector adquieren una nueva forma de conexión. Esta fórmula es para nosotros la que conforma el *fotoperiodismo literario*: herramientas fotográficas encaminadas a ahondar en el mensaje, dibujar contextos y tener en cuenta el receptor final. Aprovechando las palabras de John Berger en el prefacio de *Isle of Man* son fotografías

“inteligentes, tienen movimiento y son verdaderamente destacables precisamente porque ellas son transparentes a la calidad de vida que ellos tienen. Para conseguir esta transparencia necesitase un gran tiempo, imaginación, comprensión: requiere devoción [...]” (BERGER, 1980)

4. PERIODISMO LITERARIO vs. *FOTOPERIODISMO LITERARIO*

La retórica está unida a la estética tanto en el periodismo como en el *fotoperiodismo literario*. Las herramientas del idioma y los giros lingüísticos del escritor “para deleitar, persuadir o conmover” (RAE) hallan en la elocuencia visual su contrapartida. Entre los recursos visuales se encuentran la capacidad estética del fotógrafo, la técnica, su bagaje cultural y su capacidad de argumentación, todo lo cual se reúne en la creatividad (estética) de las imágenes que produce (GÓMEZ, 2005: 1). Vilches reflexiona sobre la capacidad persuasiva de la imagen y establece cuatro etapas en las que pueden intervenir para incorporar la retórica a la fotografía. Esta tetrafase comprende: a) el soporte fotográfico; b) la composición de la imagen; c) los códigos semánticos y d) la relación entre elementos visuales y referencias reales (1993: 112).

Siguiendo estas líneas de pensamiento y tomando como punto de partida las *Reglas quebrantables para periodistas literarios* de Mark Kramer (KRAMER, 2001: 73-85), definimos este subgénero como aquella construcción de imágenes fotoperiodísticas desde la retórica, tal y como hace el periodismo literario. En este sentido, sustituimos en las *Reglas* “escritor” por “fotoperiodista³”. En lo que se refiere al presente estudio, mostraré cómo el gran premio del *World Press Photo* (en adelante *WPP*) reúne una serie de características visuales comunes que se adaptan al marco de actuación del periodista literario en tanto que escritor retórico y a las *Reglas* definidas por Kramer que, adaptadas al trabajo del fotoperiodista, resumo a continuación:

- a) *Los periodistas literarios [los “fotógrafos literarios”] se internan en el mundo de sus personajes y en la investigación sobre su contexto*

Todo fotógrafo de conflictos pasa semanas e incluso meses “en el ojo del huracán”. Deustua recoge en su intervención en el *Primer Congreso Internacional de Foto-Periodismo* (DEUSTUA, 2004) ejemplos y textos de fotoperiodistas de conflictos que hacen alusión a su experiencia en la guerra. Todos ellos subrayan la pugna interna entre su condición de testigo y la no intervención, el conocimiento de los procesos sociales y políticos, así como de las personas que fotografían. Un ejemplo de la relación profunda que se establece entre fotógrafo y fotografiado es el fotoperiodista y Premio Nacional de Fotografía Gervasio Sánchez⁴, quien siempre asegura tener un hijo natural y cuatro adoptivos. Estos últimos son niños que ha visto crecer después de conocerles durante su inmersión fotográfica en diferentes ocasiones tras un desastre o un periodo de guerra.

- b) *Los periodistas literarios [los “fotógrafos literarios”] desarrollan compromisos implícitos de fidelidad y franqueza con sus lectores y fuentes*

El fotógrafo se enfrenta a la realidad para transmitir al lector toda la crudeza del suceso. Para ello necesita la “inmersión” (KRAMER, 2001: 74) con la que trata de sentir la tristeza de la pérdida, el miedo por un

futuro incierto, el dolor por el asesinato de un ser querido...y conseguir así mirar con los mismos ojos que los protagonistas de sus fotorreportajes. La mayoría de los fotógrafos admiten la necesidad de ponerse una armadura que les aleje en ciertos momentos de ese abismo (RODRIGUEZ e IRALA, 2009b), de lo contrario no podrían acabar su trabajo.

La franqueza de las fotografías del gran premio del *WPP* de los últimos diez años se refleja en la simplicidad de las escenas: pocos elementos y protagonismo de la figura humana. La retórica de las fotografías se centra en los planos y ángulos, en la espontaneidad de una realidad cruel en la que los sentimientos aparecen desprovistos de imposturas y en el acierto del fotógrafo en estar en el momento y lugar adecuados, circunstancia que se da cuando se conoce el contexto en profundidad.

Sergio Caro es un ejemplo de esta inmersión. Este fotógrafo madrileño premiado con el galardón *Visa d'Or* (2006) y el *José Ortega y Gasset* (2006), entre otros honores, trabaja en zonas de conflicto en donde pasa varios meses y a las que acude después de haber pasado meses o años investigando sobre los acontecimientos, circunstancias, contextos y culturas que va a retratar (BERIAÍN, 2010).

- c) *Los periodistas literarios* [los “fotógrafos literarios”] *escriben principalmente sobre hechos comunes y corrientes*

Nuestra propuesta de *fotoperiodismo literario* no se limita a una sola temática, pero tiene presente la noción de que el suceso o situación fotografiada se prolonga en el tiempo para los protagonistas, volviéndose cotidiana para ellos, de ahí la denuncia fotográfica. En el *WPP* la realidad común se basa en la muerte, la pérdida, la catástrofe y el dolor, ya que es la vida diaria de los protagonistas. Es el caso de la fotografía premiada en el año 2000 en *Las Colonias* (Texas) en la que una familia mexicana hace piñatas para ganarse la vida. Es la realidad de muchos inmigrantes en Estados Unidos que, por razones poco explicadas oficialmente, no aparecen en el censo estatal. Esta situación convierte a familias enteras en inexistentes para la administración e impide conocer las necesidades reales de estas grandes comunidades. Es también el caso de la fotografía de 2005, tomada en Níger, en la que la pequeña mano de un bebé es besada por su madre en un centro de emergencia alimenticia. Las hambrunas, las enfermedades y la sequía se convierten en la realidad del día a día, así como la muerte de millones de niños y el recorte en la esperanza de vida.

- d) *Los periodistas literarios* [los “fotógrafos literarios”] *escriben con una “voz intimista” que resulta informal, franca, humana e irónica*

Los premios del *WPP* se caracterizan por un discurso respetuoso y llano, a pesar de lo difícil que resulta cuando la realidad es compleja. Es el caso de la fotografía premiada en 2001, en el que un bebé de un año de edad es amortajado según las costumbres islámicas para su

enterramiento. La imagen se mantiene en un plano cenital, que deja trabajar las manos que preparan el cadáver. Es una imagen desnuda que permite aflorar a la vez el aspecto humano y sagrado del momento. Ocurre también con la fotografía de 2003. En ella un padre iraquí mece y acaricia cariñosamente la frente de su hijo dentro de un campamento de la armada de los Estados Unidos cerca de An Najaf. La mirada intimista y humana queda subrayada y contrastada por la enredadera de alambres que les cercan y el capirote del reo que enmarcan la imagen.

- e) *Los periodistas literarios [los “fotógrafos literarios”] escriben desde una posición móvil, desde la cual puede relatar historias y dirigirse a los lectores*

Los ángulos desde donde se toman las fotografías equivalen a la “posición móvil” a la que hace referencia Kramer. Los puntos de vista de las fotografías premiadas son muy variadas, es decir “móviles”: toma a nivel (2000, 2002, 2005, 2007 y 2008); toma cenital (2001) y ángulo picado (2003, 2004, 2006 y 2009). Desde estos lugares el fotógrafo narra las historias de una forma adecuada a la escena, al tema, al tiempo y al lector. Este recurso permite una retórica casi imperceptible, pero útil en la transmisión de mensajes profundos.

- f) *La estructura cuenta, como una mezcla de narración primaria con historias y digresiones que amplifican y encuadran los sucesos*

En anteriores estudios hemos definido la estructura desde dos puntos de vista: interno y externo. La estructura externa se refiere al diseño y la colocación de la imagen dentro del texto, también al orden de las fotografías y cómo aparecen relacionadas de forma gráfica con la parte escrita y con los márgenes físicos de las páginas. En el caso del *WPP* las imágenes aparecen aisladas, ya que se las ha sacado de su contexto primigenio (la hoja de prensa) y se vuelcan en otro espacio diferente (Internet, el fotolibro y la exposición) que conforman nuevos canales de difusión y consumo. Por otro lado, la estructura interna se refiere a la composición de la foto, es decir, al orden de los elementos dentro del encuadre. Todos son recursos que el lector tiene en cuenta, en ocasiones de modo subconsciente. Tan importante resulta la estructura que los investigadores Puente, Porath y Marinello la tienen en cuenta para desarrollar el instrumento de análisis de imágenes en el que se basa parte de este artículo (PUENTE *et al.*, 2005-2007: 56). Sobre ambas cuestiones, canales y composición, profundizaré más adelante.

- g) *Los periodistas literarios [los “fotógrafos literarios”] desarrollan el significado al construir sobre las reacciones del lector*

Jorge Santiago afirma que el acierto estético y la interpretación que de ello se desprende dependen de la “capacidad perceptiva” del lector (SANTIAGO, 2005: 209). Por este motivo, tanto el escritor como el fotógrafo utilizan los recursos a su alcance buscando una determinada respuesta en el receptor. Los fotoperiodistas de conflictos coinciden en su interés en conmover y cambiar las situaciones que retratan.

Jacqueline Larma, fotógrafa de *Associated Press*, afirma que la fotografía “debe crear consecuencias”; David Guttenfelder, de *Associated Press*, asevera que “estamos para ayudar a cambiar las cosas” y Peter Magubane confiesa que fotografía “para traer abajo el sistema” (DEUSTUA, 2004: 6-7).

De otro lado, los fotógrafos saben que, tal y como afirma Barret, el “contexto [en el que leemos la noticia o la imagen] es fundamental en la comprensión final de su lectura” (ABREU, 2004). El espacio en el que el espectador se enfrenta a la imagen completa y condiciona su lectura: un *efecto Kulechov fotográfico*. Por ello, los fotoperiodistas buscan nuevos canales de difusión de su trabajo: exposiciones en museos y galerías, revistas ilustradas, fotolibros e Internet, que les permitan llegar de una forma más rápida y eficaz a sus lectores.

5. ANÁLISIS DEL GRAN PREMIO *WORLD PRESS PHOTO* (WPP): 2000-2009

Soledad Puente, Juan Domingo Marinello y William Porath han desarrollado, bajo el auspicio del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico chileno, un instrumento para el análisis de la capacidad del lenguaje visual para la comprensión de las historias periodísticas (PUENTE *et al.*, 2005-2007). Los autores afirman que el fotoperiodista piensa como un artista a la hora de construir sus imágenes ya que no sólo debe enmarcar la realidad, sino hacerlo desde unos planteamientos visuales y criterios compositivos (PUENTE *et al.*, 2005-2007: 53). El estudio de Puente *et al.* plantea que el lenguaje visual es un sistema de recursos que el fotógrafo aplica con el objetivo de profundizar en la narratividad y capacidad informativa de las imágenes. Se basa en los principios pitagóricos de ordenación visual y en el número áureo que desde hace siglos han ayudado a pintores, fotógrafos y cineastas a organizar la escena y dibujar el encuadre de sus imágenes⁵. Por todo ello lo he considerado como uno de los instrumentos más adecuados para el análisis de las fotografías periodísticas en tanto que permite un análisis objetivo para extraer las fotografías que tienen mayor calidad visual.

Los autores que han desarrollado este instrumento de análisis han propuesto el concepto de “foco editorial textual” y “foco editorial visual” para anclar los significados de texto e imagen. Para la presente investigación no atenderemos al primer término ya que en el caso del *WPP* no hay texto al que anclar o relevar. Así, para centrar nuestra atención analizaré las cualidades retóricas de las imágenes que han ganado el gran premio del *World Press Photo* en los últimos diez años. Para ello utilizaré los recursos aportados por los autores del proyecto Fondecyt: composición; color e iluminación y aciertos o momentos.

a) Composición:

- Planos: Sobresale el uso de planos medios (2002, 2003, 2004, 2006, 2007 y 2008). Este recurso permite narrar la historia incluyendo información de contexto como el lugar o las condiciones del entorno. Sucede con la imagen de 2002 donde un niño armenio se aferra a los pantalones de su padre fallecido mientras decenas de personas a su alrededor se afanan en cavar tumbas para sus familiares muertos en el terremoto del 23 de junio. Sin la inclusión de ese paisaje el significado profundo de la fotografía quedaría diluido. El niño, agachado frente a un agujero improvisado a sus pies, está rodeado por adultos que dan prioridad a la tarea que deben realizar antes que a las emociones. El chico parece llorar por todos: por su padre, por él y por sus vecinos. Es la congoja de la pérdida, de la soledad y del dolor. Sucede lo mismo con el plano medio de 2006 en el que un grupo de jóvenes libaneses avanzan con su flamante coche por las calles de Beirut arrasadas por los bombardeos de las semanas precedentes en los enfrentamientos entre Israel y la milicia de Hezbollah. Según Michele McNally, responsable de fotografía del diario *The New York Times* y miembro del jurado del premio, esta imagen tiene "la complejidad y la contradicción de la vida real en medio del caos. Esta fotografía te hace ver más allá de lo evidente" (McNally, 2007). Este "ver más allá de lo evidente" nos lo sugiere el medio plano que incluye no sólo el coche rojo y el grupo de amigos dentro de él, sino el caos y la destrucción que les rodea.

También hay primeros planos, como en la imagen de 2001 en la que los familiares del bebé fallecido le arrojan con telas blancas según la tradición islámica. La fotografía de 2005 es un primerísimo primer plano con el rostro de la madre que besa la pequeña mano de su bebé. En ambos casos el uso de estos planos ahonda en el sufrimiento humano, aportan un punto de vista móvil y buscan la reacción emocional del lector para que se implique, no solo en el conocimiento del acontecimiento, si no en la solidaridad emocional.

- Puntos fuertes, ley de los tercios y composición centrada: el uso de los puntos fuertes está relacionado con la ley de los tercios y se basa en la colocación de aquellos elementos visuales que el fotógrafo quiere destacar en torno a uno o varios puntos que se encuentran en los cruces de las dos líneas verticales y las dos horizontales, todas equidistantes, que trazamos imaginariamente en el encuadre. Lo correcto, según Puente *et al.*, es ubicar el quién o el qué en ellos o cerca.

La calidad de las imágenes premiadas en el *WPP* se define no sólo por el uso correcto del lenguaje visual sino por su aplicación con fines retóricos, tal y como hemos definido en el *fotoperiodismo literario*. En los últimos diez años del premio todas las fotografías usan los puntos fuertes para destacar el elemento clave de la escena. En el año 2000 todos los puntos fuertes contienen un protagonista del acontecimiento; en el 2001 las manos que visten al

bebé con su última ropa se concentran en 3 de los puntos; en 2003 los puntos del lado izquierdo albergan las manos entrelazadas del padre y el hijo, por un lado, y la cabeza del padre con el capirote de reo, por el otro; en 2004 en el punto superior derecho se coloca el cuello de la mujer quedando así a expensas del espectador, desnudo y aferrado al suelo; en 2006 los dos puntos inferiores acogen sendas mujeres jóvenes, atractivas y con modernas gafas de sol y los superiores el caos que aparece a su espalda subrayando así el contraste de ambas realidades; en 2007 el soldado ocupa los dos puntos izquierdos y en 2008 la pistola del policía ocupa el punto superior derecho al que acude el ojo al primer golpe de vista.

La composición centrada se utiliza en 2005 y 2007 subrayando el elemento principal: rostro de la madre, en el primero, y la mujer que grita de noche sobre su tejado tras las elecciones presidenciales en Irán, en el segundo. Este tipo de composición busca ahondar en el tema principal sin destacar elementos secundarios y despistar de esa manera al lector. Además, en 2005, el primerísimo primer plano subraya la emoción que inspira la pequeña mano del bebé que es besada cuidadosamente por su madre.

- Equilibrio y camino visual: Este recurso está presente cuando el elemento principal, situado en uno de los puntos fuertes, se equilibra con la presencia de una pieza visual secundaria en otro de los focos de interés. En las fotografías analizadas se dan tres opciones compositivas:
 - o El elemento principal se sitúa en torno a uno o dos puntos fuertes del mismo lado (izquierdo a derecho): Ocurre en 2002, 2003, 2004, 2007 y 2008. Con este recurso se acentúa el protagonismo del elemento visual principal (padre e hijo; mujer llorando; soldado y policía) de tal forma que crea un punto de atención fuerte a modo de mirilla, del mismo modo que un escritor extraería a un personaje del contexto y lo enmarcaría con términos destacados. En este caso no hay equilibrio, sino focalización en un lugar concreto de la historia a donde el *fotógrafo literario* quiere llevarnos.
 - o La escena se organiza en un movimiento circular entorno a los cuatro puntos fuertes: El equilibrio aparece en forma de camino visual que gira en torno a algunos elementos fundamentales de la escena. El *fotógrafo literario* guía nuestra mirada y nos muestra aquello que considera fundamental. Lo vemos en la imagen de 2000 donde la cabeza del hijo en sillas de ruedas mira hacia arriba donde se encuentra el segundo punto fuerte que coincide con la madre quien a su vez mira hacia la izquierda donde se encuentra su otro hijo. En la fotografía de 2001, las manos que amortajan al pequeño se sitúan en los puntos de interés de la derecha, pero su posición

da sensación de movimiento circular que hace girar la escena hasta llevarnos hasta el rostro del bebé.

- El equilibrio viene determinado por la composición centrada, en el que todos los elementos de la escena se ordenan para dejar protagonismo en el espacio central: Los ejemplos más claros son los de 2005 y 2009. En estas fotografías el camino visual viene marcado por las miradas de los protagonistas. Miran fuera del cuadro y cuando este recurso sirve para mejorar la comprensión de la historia Puente *et al.* afirman que su uso es correcto. En la fotografía de 2006 los jóvenes miran más allá del encuadre, por sus expresiones y gestos están observando algo que les impacta. Se introduce así un elemento de misterio, un recurso que el escritor literario también usa cuando no descubre todos los datos de la historia hasta el final, en este caso la lectura íntegra se encuentra en el texto explicativo de la imagen y en su origen, datos que son ofrecidos junto con el premio y originalmente en la publicación de la imagen.

Estas fórmulas estéticas se convierten en figuras retóricas que inducen al lector a profundizar en la escena y, sobre todo, en las historias. Así como el escritor nos guía a través del texto racionándonos la información y dándola en el momento en que considera más importante destacar uno u otro elemento, el *fotógrafo literario* hace lo propio con los puntos fuertes y el camino visual.

- Nitidez: Destaca en el conjunto de la muestra la imagen de 2007 en la que un soldado americano descansa en un bunker. La imagen está desenfocada, hay ruido y todo el plano está difuminado. Las palabras de Gary Knight, miembro del jurado del *WPP* fueron: “This image represents the exhaustion of a man - and the exhaustion of a nation,” y añadió: “We’re all connected to this. It’s a picture of a man at the end of a line.” (KNIGHT, 2007). El jurado interpretó el recurso del movimiento de la imagen como metáfora de la extenuación, por tanto, como fórmula retórica que el fotógrafo usa de manera consciente y el lector con formación visual capta del mismo modo que entiende las metáforas del escritor.
- Diagonales: El uso correcto de las diagonales debe contribuir a la comprensión de la historia (PUENTE *et al.*, 2005-2007: 62). La imagen que presenta diagonales más claras es la de 2002: el brazo de un adulto de pie junto al niño que se agarra a los pantalones de su padre fallecido introduce en la escena una metáfora: el peso de la tragedia que ha caído sobre el muchacho. La diagonal comienza en la cabeza del hombre en el ángulo superior izquierdo cuya mirada se dirige hacia el chico agachado a sus pies. Esta línea coincide en un camino visual que encuentra continuidad en el brazo de la figura que se sitúa a su lado y cuya mano tropieza con el rostro del adulto que

cava una tumba detrás de nuestro protagonista y que a su vez tiene el brazo extendido. En el centro de este movimiento diagonal que cruza la escena está el pequeño llorando y los brazos que le rodean parecen impelerle para que se levante en medio del horror.

- b) Color e iluminación. El blanco y negro es un recurso muy extendido en el fotoperiodismo. No se ha perdido su uso a pesar de la llegada de la fotografía a color tal y como algunos fotógrafos y teóricos vaticinaron. Algunos editores de revistas, como Michele Stepheson, elige fotografías en blanco y negro “cuando le quiere dar un cierto ambiente al artículo, para señalar que es ‘documental’” (KOBRE, 2006: 209). Se utiliza cuando se quiere dotar de un cierto *aura* a la escena (Sontag, 1977: 126 y ss.), añadir intimidad y recogimiento. El blanco y negro elimina información (detalle de los objetos, cielo, tonos de piel, etc.), pero crea la sensación de contemplación histórica de los acontecimientos. Este recurso permite aunar sentimientos e informaciones profundizando en la lectura de los hechos.

Según la investigación de Puente *et al.* los colores que tienen una mayor capacidad para atraer la atención del lector son el amarillo, rojo, verde y azul. Para un mayor impacto estos colores deben estar entorno a algunos de los elementos protagonistas de la escena o en los puntos fuertes (PUENTE *et al.*, 2005-2007: 63). En todas las imágenes en color estudiadas aparecen uno o dos de estos tonos. En 2000 el amarillo está presente en la ropa y en la pared, también vemos el rojo y el verde en las camisetas de los niños. En 2003 el niño que acompaña a su padre encarcelado viste de verde. La mujer desgarrada de dolor que se aferra al suelo en 2004 lleva una prenda amarilla y todo el fondo, conformado por el suelo en el que llora, tiene un tono pajizo. En 2005 aparece el rojo, verde y azul, este último color enmarca toda la escena ya que cae por encima de la cabeza de la madre recordándonos una Virgen clásica. El coche que atraviesa el barrio de Beirut es de un rojo intenso y relaciona la riqueza de estos jóvenes y la sangre derramada en los bombardeos. Las fotografías de 2007 y 2009 están teñidas de un verdor poco esperanzador. El soldado que cae derrotado parece luchar dentro de un videojuego, donde los colores son más densos. Se acentúa así la sensación de ficción aludida al principio de este estudio. En 2009 la luz que ilumina la fachada del edificio de primer plano adquiere un verde algo irreal enmarcado por las fuertes luces que emanan de las ventanas. No hay que olvidar el simbolismo de los colores y cómo su presencia es usada por los fotógrafos, igual que el escritor usa adjetivos para sus párrafos: rojo sangre y muerte; verde esperanza; amarillo ira o azul pureza e inocencia.

La iluminación es el recurso más retórico. Una imagen en penumbra, como la del 2000; una escena nocturna, como la de 2009, o en la casi oscuridad como el soldado de 2007, suman a la fotografía un significado profundo que nos habla de las condiciones de vida, dolor y muerte de los protagonistas, del mismo modo que el escritor utiliza adjetivos y

narraciones que subrayan la fatalidad. En 2000 el contraste entre zonas de luz y de sombra sitúa a los protagonistas en un espacio indeterminado que podría existir en cualquier lugar del mundo. Este efecto universaliza la escena. La luz que ilumina la pared muestra un muro ajado, metáfora de la vida de esta familia que parece moverse entre las sombras de su habitación y del gobierno americano. La fotografía de 2007 es una escena nocturna, lo que complica el éxito de la toma, pero en este caso la oscuridad que se cierne sobre el soldado es una metáfora de la negrura de la guerra y de la soledad de la lucha y la muerte. Las imágenes bien iluminadas, sin un uso dramático de la luz, dejan el peso estético a otros elementos como el color y la composición, tal y como he apuntado más arriba. Pero hay ocasiones en que el fotógrafo aúna composición, color e iluminación, ley de los tercios y camino visual en una imagen coral como es el caso del año 2001. En esta fotografía los tonos blancos de la imagen destacan gracias al uso del blanco y negro, acentúan la sábana blanca de la mortaja y aumentan el contraste con las manos que atavían al bebé y el rostro de este al que, además, llega un halo luminoso. Todos los recursos subrayan la muerte, la inocencia y lo sagrado.

- c) Aciertos o momentos: uso de los ángulos y movimiento o acción sin finalizar.
- Ángulos: Puente *et al.* sostienen que el uso de ángulos originales permite crear imágenes nuevas, poco tradicionales y, por tanto, con mayor impacto para el lector (2005-2007: 64). Estos recursos evitan el llamado “síndrome 1,75”, es decir, la toma al nivel de los ojos que crea imágenes estandarizadas. Dos son las fotografías cuyos ángulos son más novedosos: 2001 y 2004. En la primera se presenta la escena a través de un ángulo cenital. Este punto de vista permite sobrevolar la escena, como un ojo sagrado que todo lo ve. Estamos presentes sin entorpecer el rito. En 2004 el ángulo es un fuerte picado que enfatiza la pequeñez de esta mujer frente al dolor y permite incluir en la escena partes de otros elementos como el brazo sin vida y la sandalia que acentúan la sensación de abandono. El ángulo y el plano forman parte de lo que Kramer, al referirse al trabajo del periodista literario, llama “posición móvil” (KRAMER, 2001: 83).
 - Actitud o gesto: Aunque no le es posible al fotoperiodista prever las expresiones faciales o los gestos de sus protagonistas, los fotógrafos curtidos en la espontaneidad e improvisación de una guerra intuyen dónde sucederá ese instante especial, quien cerrará los ojos al rezar o quien gritará al cielo. Las imágenes del *WPP* destacan por la captación de este instante decisivo y el gesto único. Sobresalen las fotografías de 2002 con el niño desgarrado de dolor por la muerte de su padre; en 2004, la mujer que llora en el suelo; en 2006, los jóvenes que observan su barrio destruido con sorpresa y en 2007 con el soldado que se lleva la mano a la cara en un gesto de

cansancio y desesperación. En la imagen de 2003, aunque no se aprecia el rostro del detenido, su gesto sujetando la frente de su hijo mientras viste el capirote de reo llena la escena del dolor y aislamiento de un padre que no puede besar a su hijo. Estos momentos de emoción interior completan el sentido de las fotografías y escudriñan en la condición del ser humano tal y como el periodista literario ahonda en las circunstancias con las herramientas lingüísticas.

6. ESPACIOS PARA LA DIFUSIÓN Y EL CONSUMO

Jean François Leroy, director del festival *Visa pour l'Image*, asegura que la situación actual del fotoperiodismo es un desastre. La disminución de la inversión de las revistas y periódicos en trabajos fotográficos de calidad, la abundancia y facilidad de imágenes en Internet y el periodismo ciudadano, en el que confían algunos medios, han provocado una crisis visual y profesional (Cazorla, 2009). Los fotoperiodistas seleccionados por el festival ahondan en la misma línea: los encargos de la prensa no les permiten sobrevivir ni realizar un buen trabajo, por este motivo los mecenas del nuevo fotoperiodismo son magnates, ONGs o la propia autofinanciación. Estas fuentes de ingresos van ligadas a nuevas fórmulas de difusión, sobre todo libros y exposiciones.

En este contexto de crisis generalizada en la producción y difusión del periodismo de calidad los fotoperiodistas buscan nuevos canales de difusión. El *fotoperiodismo literario* encuentra en esta contingencia prolongada un cambio estructural y nuevas posibilidades en la difusión de su trabajo. Estos espacios se adaptan a su necesidad de contacto con el público gracias a canales de difusión poco habituales para la fotografía periodística. Estos nuevos medios tienen más en cuenta al lector y facilitan la lectura y comprensión profundas del texto fotográfico, cuestiones que están íntimamente relacionadas con el contexto de recepción.

Los fotógrafos buscan sistemas de difusión más allá de la prensa diaria porque comprenden que las posibilidades de influencia, es decir “las consecuencias”, que tendrán sus imágenes se multiplican cuando se presentan en espacios tales como exposiciones en galerías y museos de reconocido prestigio, catálogos y fotolibros con prólogos de destacadas firmas e Internet. Erausquin, partiendo de la teoría de la Gestalt, afirma que “la percepción de cualquier objeto está inevitablemente influida por la percepción de los objetos que la rodean”, por tanto “la lectura del texto icónico debe relacionarse con su entorno físico real, con sus condiciones productivas y con la recepción, que lo contextualizan (1995: 105). Carlos Abreu (2000) también hace referencia a la importancia del entorno en la recepción del mensaje fotográfico. Afirma que incluso el formato de publicación influye en la lectura o comprensión profunda de las imágenes. Renobell entiende que la “nueva visualidad” se caracteriza por la diversidad, y quizás también en la complejidad, en la red de “emisores,

medios, receptores, autores y canales” (Renobell, 2005: 5), a lo que añade la importancia de la “seducción visual” en las nuevas fórmulas fotoperiodísticas (Renobell, 2005: 5).

Así, y con relación a las exposiciones como medio alternativo de difusión de las imágenes del *fotoperiodismo* literario, el mayor tamaño que posibilitan a las fotografías acentúa la sensación de ventana al mundo y nos aproxima a los protagonistas y su dolor. Además, los tamaños grandes atraen en mayor medida nuestro interés según las conclusiones del proyecto *Eyetrack* de Poynter Institute de 2007 que, entre otras cuestiones, afirma que los lectores se sienten más atraídos por las imágenes de mayor tamaño y de tema documental que por las imágenes preparadas en estudio, y por las fotografías en color que en blanco y negro (PUENTE *et al.*, 2005-2007: 53). Así, *World Press Photo* organiza cada año, tras anunciar a los premiados, una exposición internacional itinerante durante 12 meses, visita unas 100 ciudades en 45 países y la programación crece año tras año. Esta exhibición alberga una selección de las fotografías de la convocatoria correspondiente, a la que acompaña la edición de un catálogo, un CD y múltiple difusión en prensa y a través de diferentes instituciones nacionales e internacionales.

Respecto a Internet como otro canal alternativo, el *WPP* mantiene una completa página web, que incluye las bases de los premios y el archivo de los galardonados en las diferentes categorías desde 1955, que fue el primer año en que se otorgó el gran premio. Además, es común que los fotógrafos mantengan su propia página web con su trabajo tanto profesional como personal en ocasiones, como por ejemplo Gervasio Sánchez o Sergio Caro.

Los libros son también un medio a través del cual los fotoperiodistas buscan llegar al gran público. El *WPP* pone a la venta cada año un libro recopilatorio que vende en librerías y envía a bibliotecas de todo el mundo. Esta actuación le permite una importante difusión de las imágenes, los conflictos y sus protagonistas. También los fotoperiodistas, bien de forma autónoma, bien a través de diferentes instituciones, editan libros recopilatorios de sus trabajos, como resultado de un largo tiempo de investigación o a partir de eventos organizados por entes públicos o privados, como en el caso de la exposición *Latidos de un mundo convulso* que reunió a diez de los fotoperiodistas españoles más importantes de los últimos años y recogió el trabajo realizado durante 30 años.

7. CONCLUSIONES

Primera: La base del *fotoperiodismo literario* es el uso de los recursos fotográficos para dibujar contextos y transmitir testimonios que no están en la superficie. Se conforman así narraciones más completas y se aporta mayor legibilidad al mensaje. En ocasiones esto se consigue de manera subliminal a

través de la composición, las sombras, el grano y el color o ausencia de él. Este presupuesto difiere de la fórmula tradicional del fotoperiodismo que no tiene en cuenta las posibilidades informativas profundas del lenguaje fotográfico y se queda en el primer nivel de captación de un acontecimiento sin ahondar en las figuras semánticas visuales, quedando en estricta ilustración de una noticia.

Segunda: Los *fotoperiodistas literarios* utilizan diferentes instrumentos lingüístico-visuales para conseguir la retórica los cuales se basan principalmente en la composición y uso de la luz como elemento narrativo.

Tercera: Dada la codificación del lenguaje visual que viene marcada por la retórica, el receptor necesita una formación cultural y visual para hacer lecturas profundas de las imágenes del *fotoperiodismo literario*. El lector usará las herramientas proporcionadas por su educación para la decodificación del mensaje interno, más allá de las formas y que se esconden en las formulaciones estéticas (Gómez, 2005: 4-5). Según Rafael Gómez, los factores que inciden en la comprensión completa de las fotografías son: “Los factores sociológicos; los factores estéticos y los factores lingüísticos” (Gómez, 2005: 6), y según Félix del Valle (1999: 120) las competencias del lector deben ser a) iconográficas; b) narrativas; c) estéticas; d) enciclopédicas; e) lingüístico-comunicativa y f) moda (Del Valle, 1999: 120). También argumenta en la misma línea Carlos Abreu (1998b, 5).

Cuarta: La eficacia de la fotografía reside en su capacidad para transmitir mensajes y contextos. El valor del *fotoperiodismo literario* se encuentra en su capacidad para influir en nuestro conocimiento de los hechos. Es, como dice Kramer, trabajar sobre las reacciones del lector (KRAMER, 2001: p. 84). En este sentido Langlad diferencia tres cualidades de la fotografía documental: a) carácter testimonial; b) “capacidad de despertar sentimientos de conexión personal, apelando en este sentido a lo emocional” y c) entidad como original múltiple y posibilidad de difusión masiva (RAPOSO, 2009: 15-16).

Quinta: Las fotografías compuestas bajo las normas de la percepción visual y que cuidan la composición para transmitir las historias consiguen una mayor profundidad en sus niveles semánticos, del mismo modo que el periodista literario consigue narraciones que escrutan más allá de la superficie de los hechos. Hemos codificado esta fórmula de trabajo como *fotoperiodismo literario*. Uno de sus ejemplos son las fotografías del gran premio del WPP.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Carlos (1998a). “La fotografía, como texto informativo”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 4. Recuperado el 29 de octubre de 2010: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/z8/r2ab8carlos.htm>
- (1998b). “Lo precario en la fotografía de prensa”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 6. Recuperado el 29 de octubre de 2010: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/77carl.htm>
- (1999a). “La opinión fotográfica I. Información y opinión: binomio inseparable”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 23. Recuperado el 29 de octubre de 2010 de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999bno/18carlos.html>
- (1999b). “La opinión fotográfica (2). Recursos connotativos de la fotografía”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 24. Recuperado el 29 de octubre de 2010: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999adi/01abreu2.html>
- (2000). “La opinión fotográfica (y III)”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 26. Recuperado el 29 de octubre de 2010: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000vfe/132abreu3.html>
- (2004). “El análisis cualitativo de la foto de prensa”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 57, La Laguna (Tenerife). Recuperado el 29 de octubre de 2010: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20040757abreu.htm>
- BAEZA, José (2001). “Invocación y modelo. Las nuevas imágenes de la prensa” en *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, Nº 27, 2001, ISSN 0211-2175, pp. 159-171.
- BERIÁIN, David (2010). *Reporteros en pie de guerra*, conferencia impartida el 22 de noviembre de 2010 en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad San Jorge, Zaragoza (sin publicar).
- BERGER, John (1980). *Prefacio del libro de Chris Killip: The Isle of Man: A Book about the Manx*. London, Arts Council.
- BERNAD, Clemente (2009). “La gripe simbólica” en *SCAN 09: La imagen en conflicto*, 7 al 17 de mayo de 2009, <http://www.scan.cat/> [Última consulta el 15/11/2010]
- BUSTINGORRY, Florencia y MUGICA, Valeria (2009). “Entre el realismo y la tecnología de la imagen: el estado de la teoría fotográfica” en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, nº 27, ISSN: 1668-0227, pp. 91-101.
- CARO, Sergio. <http://www.sergiocaro.com/portfolio/index.html>
- CAZORLA, Beltrán (2009). “Fotoperiodismo en la UVI” en *El País*, 1/09/2009, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Fotoperiodismo/UVI/elpepicul/20090901elpepicul_7/Tes [Última consulta el 15/11/2010]

- CHAME, Andrea (2009). "Fotografía: los creadores de verdad o de ficción" en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, nº 27, ISSN: 1668-0227, pp. 103-109.
- DEL VALLE, Felix (ed.) (1999). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid, Síntesis.
- DEUSTUA, Jorge (2004). "La fotografía como memoria del horror" en *Primer Congreso Internacional de Foto-Periodismo. ÉTICA Y MEMORIA*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 20 de mayo.
- ERAUSQUIN, Manuel Alonso (1995). *Fotoperiodismo. Formas y códigos*. Ed. Síntesis, Madrid.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael (2005). "Retórica fotográfica. Ingenio y provocación" en *UOC Papers. Revista sobre la sociedad del conocimiento*, nº 1. UOC. <http://www.icono14.net/revista/num5/articulo7.1.htm> [Última consulta el 3/11/2010]
- INCORVAIA, Mónica (2009). "Fotografía y realidad" en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, nº 27, ISSN: 1668-0227, pp. 111-119.
- IRALA HORTAL, Pilar (2010). "Fotografía pública y nuevos canales de difusión", en *Arte Público*, Burgos, AECA/ACYLCA, ISBN 978-84-614-2152-7, pp. 221-226.
- KRAMER, Mark (2001). "Reglas quebrantables para periodistas literarios". *Elmalpensante*, nº 32, ISSN 0122-9273, pp. 73-85.
- KNIGHT, G. (2007) http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=1168 [Última consulta el 28/10/2010].
- KOBRE, Kenneth. (2006). *Fotoperiodismo. El manual del reportero gráfico*, Barcelona, Omega S.A.
- *Latidos de un mundo convulso*: <http://video.alisys.net/cajamadrid/obrasocial/latidos/index.html>
- LEDO, Margarita (1980). Prólogo del libro de Chris Killip: *The Isle of Man: A Book about the Manx*. London, Arts Council.
- MACKU, Jiri. (1976). "La fotografía-vehículo de la información periodística". *El Periodista Demócrata*, nº 4, p. 11.
- MARCELO HURTADO, Álvaro (2008). "La imagen como disolvente mediático. La construcción de los pensamientos a partir de la imagen" en *Razón y palabra*, nº. 62, extra 2, ISSN. 1605-4806. <http://www.razonypalabra.org.mx/n62/bolivia/ahurtado.html> [Última consulta el 15/11/2010]
- McNALLY, Michele (2007). *World Press Photo Winners for 2006* http://www.lensculture.com/wpp_2007.html

- MONTÓN, Carmen (2008). *El cansancio de la guerra, mejor foto periodística del año*. En ACPRENSA, 8/10/2008. <http://www.acepresa.com/articulos/2008/feb/11/el-cansancio-de-la-guerra-mejor-foto-periodistica-del-ano/> [Última consulta el 4/10/2010]
 - o (1998). *World Press Photo quiere usar el poder de la imagen*. En ACPRENSA, 4/03/1998. <http://www.acepresa.com/articulos/1998/mar/04/world-press-photo-quiere-usar-el-poder-de-la-image/> [Última consulta el 4/10/2010]
- PUENTE, S., PORATH, W. y MARINELLO, J. D. (2005-2007). *Análisis, evaluación, diagnóstico y aplicación de los principios de lenguaje visual a las narraciones periodísticas de prensa y televisión para aumentar la comprensión de las historias periodísticas*. Proyecto Fondecyt N° 1050989.
 - o (2006). “Del concepto a la imagen. El foco editorial” en *Cuadernos de información*, N°. 19, ISSN 0717-8697, pp. 97-101.
- RAPOSO, Gabriela (2009). “Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía” en *Revista chilena de Antropología Visual*, n° 13, Santiago, ISSN 0717-876X, pp. 79-103.
- RENOBELL, Víctor (2005). “Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital” en *UOC Papers Revista sobre la sociedad del conocimiento*, n° 1. UOC. <http://www.uoc.edu/uocpapers/dt/esp/renobell.html> [Última consulta el 2/11/2010]
- RODRÍGUEZ, J. M. e IRALA, P. (2009a). “Periodismo literario y fotografía humanista. Hacia un *fotoperiodismo literario*” en *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna, diciembre 2009.
 - o (2009b). “Gervasio Sánchez: ‘los grandes trabajos fotográficos son fruto de muchas lagrimas, mucho dolor y mucho esfuerzo’”, en revista *Nuestro Tiempo*, n° 660, Universidad de Navarra, ISSN-0029-5795, pp. 32-41.
 - o (2010). “¿Fotoperiodismo literario? apuntes para una propuesta” en RODRÍGUEZ, J.M. y ANGULO, M. (coord.), *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*, Colección Fragua Comunicación, Editorial Fragua, Madrid, pp. 187-213.
- SÁNCHEZ, Gervasio. <http://blogs.heraldo.es/gervasiosanchez/>
- SANTIAGO BARNÉS, Jorge (2005). “La belleza fotográfica de una imagen política” en *Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Editorial Archiviana, ISBN. 84-95933-15-2, p. 209-214.
- SONTAG, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona, Editorial Edhasa.
- SOUSA, Jorge Pedro. (2003). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, Comunicación Social, Sevilla.

- TORREGROSA CARMONA, Juan Francisco (2010). “Modelos para el análisis documental de la fotografía” en revista *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 33, UCM, ISSN: 0210-4210, pp. 329-342.
- VILCHES, Lorenzo (1993). *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- VILLAR ONRUBIA, Daniel (2006). “Imágenes compartidas. Sobre los ‘usos sociales de la fotografía’ en la cultura digital” en *IX Congreso Iberoamericano de Comunicación*, Ibercom 06 / coord. por Francisco Sierra Caballero, 2009, ISBN 978-84-472-1154-8
- World Press Photo:
 - o El premio:
http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=33&Itemid=56&bandwidth=high
 - o Archivo del premio: <http://www.archive.worldpressphoto.org/>
 - o Las exposiciones:
http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=982&Itemid=153&bandwidth=high

¹ Cfr. RODRÍGUEZ, J. M. e IRALA, P. (2009a); RODRÍGUEZ, J. M. e IRALA, P. (2009b) y RODRÍGUEZ, J. M. e IRALA, P. (2010).

² Según Sousa, ese nuevo enfoque de los hechos se acentúa cuando el reportero gráfico es testigo de acontecimientos que exigen de él un mayor compromiso social. Y esta responsabilidad va a significar la primera gran revolución en la concepción misma del fotoperiodismo. A lo largo del siglo XX, prestigiosos fotoperiodistas se han decantado por esta rama: Walker Evans o Dorothea Lange entre una larga lista de autores. Todos coinciden en el interés por profundizar en el sufrimiento humano por medio de una documentación gráfica de gran calidad estética. Para Sousa, las fotografías de estos profesionales marcan el arranque del *fotodocumentalismo* moderno, que se manifiesta en la mirada más crítica y reflexiva de una realidad que antes se limitaba al mero registro. Para profundizar en esta línea de reflexión Cfr. RODRÍGUEZ, J.M e IRALA, P. (2009: 6 y ss.).

³ Cfr. RODRÍGUEZ, J. M. e IRALA, P. (2009a); RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ, J. M. e IRALA, P. (2010)

⁴ Gervasio Sánchez ha sido analizado como paradigma de fotoperiodista literario en RODRIGUEZ e IRALA (2009b).

⁵ Los autores Puente, Porath y Marinello aplican los recursos pitagóricos a través de la codificación compositiva que hizo Gilian Rose en su *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, de 2001.

Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad San Jorge
Campus Universitario Villanueva de Gállego
Autovía A-23 Zaragoza - Huesca, Km. 510
50830 Villanueva de Gállego – Zaragoza
Tel.: (+34) 976 060 100 (extensión: 2101) | FAX: (+34) 976 077 582
pirala@usj.es

Becaria predoctoral (FPU) del Ministerio de Educación y Cultura (2001-2005) adscrita al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, para la realización de la tesis doctoral *Aproximación al tema del arte visual. La fotografía digital* (2004), que obtuvo la calificación de Sobresaliente cum Laude por unanimidad. Ha sido investigadora del Kunshistorische Institut (Florencia) y de la Università degli Studi de Firenze (Italia), ambos en 2001-2002; de la London School of Economics and Political Sciences (European Institute, Cañada Blanch Centre for Contemporary Spanish Studies), Londres (Reino Unido) en 2002-2003 y del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo, Huesca (España) en 2003. En los últimos años ha centrado sus investigaciones en la relación entre la fotografía, el periodismo y la literatura, cuyos resultados pueden verse en diferentes publicaciones como: RODRÍGUEZ, J.M. e IRALA, P. (2010). “¿Fotoperiodismo literario? apuntes para una propuesta”, en RODRÍGUEZ, J. y ANGULO, M. (coord.), *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*, Colección Fragua Comunicación, Editorial Fragua, Madrid, pp. 187-213; IRALA HORTAL, P. (2010). “Fotografía pública y nuevos canales de difusión”, en *Arte Público*, Burgos, AECA/ACYLCA, pp- 221-226; IRALA HORTAL, P. y RODRÍGUEZ, J.M. (2010). “Un nuevo paradigma de fotoperiodismo: la estela de *The Big Picture*”, en *XII Congreso de la Sociedad Española de Periodística, Periodística y web 2.0: hacia la construcción de un nuevo modelo*, en prensa; RODRÍGUEZ, J.M. e IRALA HORTAL, P. (2009): “Periodismo literario y fotografía humanista. Rasgos esenciales y confluencias. Hacia un Fotoperiodismo literario”, en *Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Postperiodismo: la información, en la sociedad saturada*, Tenerife: Universidad de la Laguna, del 9 al 12 de diciembre de 2009 y RODRÍGUEZ, J.M. e IRALA HORTAL, P. (2009). “Gervasio Sánchez: ‘los grandes trabajos fotográficos son fruto de muchas lagrimas, mucho dolor y mucho esfuerzo’”, en revista *Nuestro Tiempo*, nº. 660, Universidad de Navarra, pp. 32-41.