

¿Es posible una narrativa en la fotografía social?

Julia Novaes Cirjanic -Universidad Autónoma de Barcelona-
julia.novaes.cirjanic@gmail.com

Resumen

La presente comunicación forma parte de una investigación que en su sentido más genérico pretende examinar las características del fotoperiodismo profesional en el contexto de las culturas visuales.

En un sentido más específico, la intención es indagar en el impacto que tiene la implantación de la tecnología digital en las fotografías sociales y comprometidas, que muchas veces se comprenden como informativas y ambicionan llamar a la solidaridad.

Este impacto se revela en transformaciones, tanto de las tendencias estéticas y credibilidad de este género (gracias a las posibilidades de manipulación que trae el laboratorio digital), como del modo de producción de este tipo de imágenes informativas. Pues, la tecnología digital facilita una producción-distribución inmediata y masiva, trayendo una mayor cantidad de historias que a diario son contadas y presentadas a un público global.

Partiendo desde un análisis comparativo de las fotografías premiadas por el concurso *World Press Photo*, que representa el paradigma de calidad en el fotoperiodismo contemporáneo -en la primera y la última década de su existencia- el estudio busca examinar y contrastar las características narrativas del reportaje analógico, con las que trae la fotografía digital.

Palabras clave: fotoperiodismo; fotografía digital; *World Press Photo*; narrativa; manipulación.

1. Introducción

El presente artículo revela algunos de los resultados de una tesis doctoral en curso, que, partiendo del análisis de las fotografías premiadas por el concurso *World Press Photo*, desde el año de su aparición hasta el día de hoy, busca discernir la visión occidental del tercer mundo.

Por más de seis décadas, el concurso *World Press Photo* estimula el fotoperiodismo, poniéndole los más altos criterios. Las fotografías ganadoras de premios tienden a documentar al hombre en su entorno y los medios en los que vive, siempre y cuando esto sea una noticia. Precisamente por esta razón, con frecuencia sucede que el objetivo principal de los concursantes es informar sobre acontecimientos y hechos dramáticos, y crear solidaridad. Estas imágenes recorren el mundo, e influyen en la creación del imaginario colectivo sobre los hechos que documentan.

Muchas de estas fotografías, además de cumplir con su carácter informativo han marcado tendencias y establecido estilos en la fotografía de prensa actual. La implantación de los nuevos medios ha conferido una nueva dimensión a las desgracias que afectan a los más remotos lugares de la tierra, ya que ha permitido a personas de todo el mundo aprender sobre las experiencias de la gente afectada por los desastres.

Teniendo en cuenta que para la mayoría de las personas los medios de comunicación son la única fuente de información sobre este tipo de sucesos, la representación que ofrecen los medios juega un rol decisivo en la manera en la que la gente conceptualiza y forma opinión sobre los hechos transcurridos.

Al mismo tiempo, el soporte digital de las fotografías abre una nueva gama de posibilidades manipulativas, gracias a las herramientas que conlleva el laboratorio digital, y hoy, más que nunca, se pone en cuestión el carácter de credibilidad de las fotografías informativas.

Del fotógrafo se espera que produzca un documento objetivo y creíble del objeto que fotografía, pero ¿qué pasa cuando las herramientas de manipulación llegan a tal punto de desarrollo que nos resulta imposible darnos cuenta de que lo que hemos visto no es precisamente lo que nos han hecho creer?

El fotoperiodismo conforma un aspecto importante de la vida pública, puesto que adquirimos conocimientos de varios campos del mundo que nos rodea precisamente a través de imágenes informativas que a diario se plasman a través de diferentes plataformas mediáticas. En consecuencia, el fotoperiodismo ejerce una gran influencia en la construcción del imaginario colectivo.

Partiendo desde un estudio comparativo de las imágenes premiadas por el *World Press Photo* en la primera década de su existencia (1955-1964) -la analógica- y en la última década del galardón (2004-2013) -la digital- el estudio busca entender si las características del discurso fotoperiodístico cambian en la era de la fotografía digital.

Finalmente, la comunicación busca mostrar que la fotografía social y el fotoperiodismo están viviendo grandes cambios, al igual que otras esferas de la comunicación. Como resultado del proceso de convergencia que está sucediendo entre dos ámbitos de la comunicación -la fotografía periodística y los medios digitales- aparecen nuevos contenidos que modifican cada vez más las características narrativas del fotoperiodismo tal y como lo hemos conocido hasta el momento.

2. La narrativa visual en el fotoperiodismo

La implantación de los nuevos medios y la revolución digital han traído grandes cambios a la narrativa visual. Nosotros nos centraremos en los cambios que ha traído la tecnología digital a la narrativa visual en el contexto del fotoperiodismo. Los géneros fotoperiodísticos están en constante transformación y utilizan el soporte digital para multiplicar las posibilidades narrativas de este medio.

En el desarrollo de los estudios sobre narrativa audiovisual se valoran las posibilidades narrativas de contenidos que cuentan con el conjunto de la imagen y sonido, pero no hay que olvidar que la parte meramente visual puede tener grandes capacidades narrativas.

Cuando hablamos de la narrativa visual en contexto del fotoperiodismo, cabe mencionar que cada imagen o conjunto de ellas tiene una línea narrativa. Pues, por su carácter periodístico, al igual que las noticias o reportajes escritos, las

imágenes representantes de este género deben responder a las cinco preguntas: ¿Qué?, ¿Quién?, ¿Dónde?, ¿Cuándo? y ¿Por qué?

Por ello, y gracias a las características del propio lenguaje de la fotografía, estas desarrollan su potencia narrativa a través de los códigos visuales que contiene cada imagen y que conforman un texto visual que en el proceso de la lectura revela la historia que el fotógrafo autor desea contar.

Teniendo en cuenta que el tema de este estudio está ligado al concurso *World Press Photo*, para entender los cambios en las tendencias narrativas en la fotografía periodística, partiremos de los dos subgéneros que son premiados por dicho galardón -la fotonoticia y el reportaje fotográfico- pero también de los contenidos de fotoperiodismo multimedia, transmedia.

La fotonoticia es un género foto periodístico, que informa sobre un hecho o suceso socialmente significativo. En la mayoría de los casos, la información está presentada a través de una sola fotografía. La fotonoticia puede ir acompañada de un breve texto escrito (título o pie de foto), pero debe tener autonomía para cumplir su función informativa por sí misma a través de diferentes códigos visuales, sin depender de la información complementaria en forma de texto escrito. El valor de una fotonoticia siempre depende del momento en el que haya sido captada, ella siempre trata un hecho concreto y el tema tratado debe ser fácilmente reconocible por el público. El impacto emocional que causa en sus receptores es tan importante como su significado social (Abreu, 1998; Cebrián-Herreros, 1992).

Por consiguiente, cada fotonoticia debe tener una línea narrativa. Una sola fotografía es narrativa cuando existe un autor, un lector, uno o varios actores y una representación temporal (Vilches, 1997). La temporalidad en este caso se puede revelar en el tiempo subjetivo del lector.

Cada lector, acorde a sus competencias de lectura personales, atribuye un significado a los códigos que conforman el texto visual de cada imagen, siempre condicionado por la intencionalidad del autor y el contexto en el que se presenta la fotografía.

Por otro lado, el reportaje fotográfico es el género fotoperiodístico que con más claridad muestra el potencial narrativo de la fotografía periodística, ofreciendo todo un relato visual.

Las posibilidades que trae el soporte de la cámara digital de producir una gran cantidad de imágenes, al instante y sin ningún coste, han jugado un rol decisivo en la expansión de este género. El número de fotografías que conforman el relato visual del reportaje fotográfico ha ido aumentando desde sus inicios, para hoy en día convertirse en una narración visual larga que contiene un conjunto de entre 10 y 20 fotografías.

El reportaje fotográfico consiste en la narración de un relato visual, centrado en un tema, por medio de varias fotografías. Al igual que el reportaje escrito, el reportaje fotográfico tiene un inicio, desarrollo y desenlace, por lo que su historia y discurso dependerán del orden en el que las imágenes son presentadas.

Si cambia la relación entre las imágenes mostradas, cambia la historia que se pretende contar.

La capacidad de contar historias, que el reportaje fotográfico tiene, lo convierte en el género más usado dentro del fotoperiodismo profesional contemporáneo. Cabe mencionar que la fotografía periodística, al igual que otros ámbitos de la comunicación, se encuentra en un continuo proceso de convergencia.

En el panorama del fotoperiodismo digital emergen nuevos formatos que muestran rasgos distintivos respecto a los modos de expresión conocidos – el reportaje multimedia o transmedia.

Los fotoperiodistas están experimentando nuevas formas de contar historias, combinando videos, fotografías, sonido, textos, gráficos y narrativas lineales y no lineales.

Al ofrecer imágenes en movimiento, darles a los personajes voz, y proporcionar un contexto, es posible realizar relatos más completos.

Para algunos expertos en el tema, este tipo de contenidos son el futuro del fotoperiodismo. David Campbell (2013) en una investigación pionera acerca de la fotografía periodística en la era post industrial, afirma:

“We are now seeing a new media space in which communities of practice coalesce around the concept of “visual storytelling.” Photojournalism, videojournalism, documentary film, cinema and interactive storytelling intersect, not to create a new visual genre, but

to combine their respective strengths in image-oriented reportage, in many forms and across multiple platforms.” (2013: 6)

3. Credibilidad de la fotografía informativa

Cuando apareció, la fotografía fue considerada, igual que el cine en sus principios, como “un medio de expresión caracterizado por ser una representación verosímil de la realidad” (Felici, 2007: 57), lo que en el contexto de la prensa se traduce en una “impresión de verdad” (Vilches, 1997: 19).

El fotoperiodismo tiene una larga trayectoria de verosimilitud. El impacto que la imagen visual ejerce sobre el espectador, viene directamente de la creencia de que la cámara nunca miente. El público que tanto confía, muchas veces puede ser manipulado.

En el momento de la aparición del medio fotográfico, la sociedad se vio defraudada con la “verdad” que traía la pintura, entregándose a la fotografía como a un “espejo” de lo real.

Por otro lado, la manipulación e intencionalidad fotográfica, sean estas elaboradas mediante la puesta en escena o bien mediante la manipulación técnica de la imagen, también tienen una larga tradición. En la historia de la fotografía, los fotógrafos y editores aprendieron temprano que los propósitos, tanto económicos como políticos, pueden ser logrados por medio de la manipulación de fotografías en el más amplio sentido de la palabra, cuando se exhiben ante el público ingenuo (Lester, 1991: 90).

Javier Marcial Felici (2007) destaca la importancia de la dimensión política de la imagen, como instrumento de control social, refiriéndose al problema del carácter “documental” de fotografías periodísticas e indicando al problema de lo “objetivo” y lo “neutral” en ellas, dentro de su relación con la realidad (2007: 58).

Análogamente, la manipulación se puede practicar tan sólo mediante la intencionalidad del autor que trata de transmitirnos algunos “valores”. Esta se puede plasmar dentro de la misma imagen, sin necesidad del texto acompañante. Se efectúa mediante la puesta en escena, el laboratorio digital, la relación figura/fondo, la composición de los planos... Estos y muchos

elementos más, nos alejan de la pura “objetividad” del medio fotográfico. Como indica Vilches (1997), el marco, el tema y la noción del punto de vista son elementos que influyen en la lectura y percepción de cada fotografía.

Hay muchos autores que tratan el problema de objetividad de la imagen en lo que se refiere a la fotografía (Vilches, 1997; Sousa, 2011; Felici 2001; Texeira Ribeiro, 1988; Lester, 1991; Baeza, 2001, Lister, 1991).

Autores provenientes del campo de la sociología se aproximan el problema del significado de las fotografías utilizando los términos distintivos – *visión* y *visuality*, descritos por Rose (2001), o *visible* y *visual* tal y como lo conceptualiza Wagner (2006) refiriéndose a lo mismo. Mientras que *vision* y *visible* se refieren a lo que el ojo humano es capaz de ver fisiológicamente, o sea, a primera vista, *visuality* y *visual* hacen referencia a la manera en la que la visión es constituida – la manera en la que percibimos las cosas (Rose, 2001; Wagner, 2006).

Llevando esta cuestión al campo de la lectura de la imagen, los teóricos se acercan al problema del significado y la comprensión de la fotografía aplicándole los términos semióticos: por un lado observan su contexto denotativo, lo que se refiere al significado universal de la imagen, y por el otro, su contexto connotativo que se produce mediante el conjunto de la imagen, la lectura del texto que la acompaña y su posición en el periódico, dando esta unión una amplia gama de posibilidades de manipulación y, como resultado del análisis, de su comprensión (Vilches, 1997; Aparici, 2008).

Sin embargo, el contexto connotativo se puede elaborar igualmente dentro de la imagen, observando la denotación como la lectura que se efectúa a priori, y la connotación como el significado verdadero, que se obtiene de una imagen al leerla y analizar “en profundidad”. Así pues, se pueden descubrir algunas intenciones sugeridas por el autor con respecto al tema tratado, aun prescindiendo de un marco amplio (Barthes, 1989).

Independientemente de si nos aproximamos a este problema desde una perspectiva sociológica o bien semiótica, hemos detectado que las dos se complementan y tratan la misma cuestión con diferentes conceptos y sus respectivas denominaciones, lo que nos hace estimar importante tener en cuenta ambas dimensiones. Igualmente consideramos que, a la hora de la

lectura de una imagen, *lo obvio en la imagen* y *el mensaje subliminal* tienen la misma importancia.

Lo obvio en la imagen -lo que podemos registrar a primera vista- además del contenido de la fotografía, se puede referir a las cualidades técnicas que vienen marcadas – como por ejemplo el color – y también a toda la información que nos sea accesible de inmediato, a la hora de acceder al análisis de una fotografía (esto incluiría, si fuera el caso, el texto acompañante, título, las cualidades cromáticas, nombre del fotógrafo si figura en el pie de foto, y todos los demás elementos que son accesibles para el lector en un primer acercamiento, sin tener que adentrarse en su contenido).

El mensaje subliminal se encuentra oculto tras la primera lectura de una fotografía (la connotación en términos de Barthes, o bien *visuality*, o *visual* en términos del análisis sociológico de la fotografía).

Partiendo de esta distinción, el significado último se podrá comprender observando un conjunto de datos visuales, o sea múltiples fotografías enmarcadas en un mismo contexto, en nuestro caso el concurso *WPP*. Tratándose del presente trabajo, consideramos que la segunda dimensión del significado de los datos visuales se puede obtener contemplando las imágenes en su totalidad -no hay porqué limitarse a una imagen sola, sino observarla en la totalidad de su contexto o de un marco referencial, en este caso el paradigmático concurso.

Por último, en la construcción del significado también tendrán un rol destacado las diferentes competencias de los lectores de la imagen. A través de estos elementos los autores fotógrafos construyen y propagan su propio universo ideológico, expresivo- subjetivo.

3.1. Realidad y manipulación de la fotografía de prensa en la era digital

Uno de los aspectos más cuestionados respecto a la fotografía de prensa, desde su aparición hasta el día de hoy, es su carácter de credibilidad.

La Guerra del Golfo es uno de los sucesos paradigmáticos en cuanto a la manipulación de la información por medio de la imagen fotográfica – manipulación ejercida tanto por los fotógrafos de prensa como por los medios de comunicación. Este caso muestra el grado de desinformación al que pueden

llegar los medios de comunicación para presentar “una realidad” cercana a sus intereses.

Como explica Robins (en Lister, 1997: 51) “en el orden posmoderno se cuestiona la primacía del mundo material sobre el de la imagen. El campo de acción de la imagen ha llegado a ser autónomo, incluso se cuestiona la propia existencia de ‘mundo real’. Es el mundo de la simulación y de los simulacros.”

El filósofo Jean Baudrillard (1991), en su ensayo “*La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*” defiende incluso que la Guerra del Golfo nunca existió.

Sin ser tan radical, Walker (en Lister, 1997: 305) analiza “las implicaciones que la guerra del Golfo ha tenido para la fotografía tal y como la conocemos”, y apunta que respecto a este acontecimiento se ha llegado a un consenso: “la guerra del Golfo cambió la naturaleza del fotoperiodismo y sus principios máspreciados se han eliminado de raíz.” (Walker, 1997: 308)

Las nuevas tecnologías jugaron un rol decisivo en diluir las fronteras entre la realidad material y virtual, al ser manipuladas diferentes variantes de la imagen digital.

Al mismo tiempo que la revolución digital empieza a cambiar todos los aspectos de comunicación conocidos, en los ámbitos científicos comienza a hablarse de la era post-fotográfica – para hacer diferencia entre la fotografía analógica y la digital.

Martin Lister (1997: 31) señala que “la digitalización de la fotografía química... podría tener consecuencias para la continuidad del estatus (ya problemático) del foto reportaje, el periodismo y la práctica documental”.

En ese contexto, la fotografía de la era digital por fin quedaría libre de su labor de indexar la realidad, y (gracias a las características de su producción, soporte, posibilidades de manipulación del laboratorio digital e hibridación con otros elementos expresivos) entraría a formar parte de un mundo virtual.

Por otro lado, al querer acercarnos al problema de la persuasión de la fotografía de prensa desde una perspectiva semiótica, partimos de una distinción realizada por Lorenzo Vilches (1997), donde el autor entiende dos campos en los que se puede realizar la manipulación del lenguaje, o bien del texto visual de la fotografía: el nivel de expresión y de contenido.

En el campo de la manipulación a nivel de expresión, una de las divergencias más significativas entre la fotografía analógica y la digital tiene que ver con el carácter de su soporte.

Diferentes programas de laboratorio digital han abierto una amplia gama de posibilidades de manipulación de elementos de la expresión fotográfica, que se prestan por su simplicidad y múltiples opciones.

Como indican Marín, Armentia y Caminos (2008) en “la fotografía analógica el soporte es el negativo, que evidencia la existencia de lo representado como algo exterior y real a la imagen, y al mismo tiempo permite al autor el control sobre su obra, legitimando la autoría de la misma a través de la posesión del original.”

Por consiguiente la manipulación del negativo queda posible solo para su autor, o persona que disponga del negativo original.

Este no es el caso con la fotografías de soporte digital: una vez que esté difundida en la red, “la obra original está a disposición de propios y extraños para ser alterada a gusto del consumidor.” (Marín, Armentía y Caminos, 2008) Además, la fotografía puede ser usada para diferentes propósitos y en diversos contextos sin tener los consumidores el permiso del autor.

Por otro lado, si nos interesa detectar la manipulación del contenido de la fotografía, hay que tener en cuenta que los principales elementos a través de los que se organizan los contenidos en la foto, son los aspectos narrativos.

Manipulando el contenido de una foto, se puede distorsionar en totalidad el significado.

Las imágenes presentadas a continuación forman parte de un proyecto denominado *Behind Photojournalism*, donde el fotógrafo Ruben Salvatori, explica el papel del fotógrafo en el periodismo de guerra.

Las fotografías mostradas a continuación fueron tomadas durante disturbios callejeros en Jerusalén. Estas imágenes publicadas en un periódico al lado de una noticia nos transmiten una sensación de caos, desorden, conflicto, drama y tensión.

Fotografías: 1, 1a



Las siguientes fotografías, representan el “*making off*” de las dos primeras imágenes.

Fotografías: 2, 2a



En las fotografías 2, 2a podemos observar cómo cambia el mensaje que percibimos a través de una fotografía informativa, al cambiar el punto de vista y ofrecer un contexto. En estas imágenes los actantes se muestran relajados, incluso se podría decir que están posando para los fotógrafos

Los dos pares de fotografías, en su conjunto, representan un testimonio sobre la manera en la que los fotoperiodistas y los medios de comunicación, pueden distorsionar la realidad, y así generar conflictos y configurar el imaginario colectivo.

Desde una perspectiva ética, como intento de regular los aspectos deontológicos en la fotografía de prensa, aparecen diferentes códigos de conducta ética, ofrecidos por diversos organismos de autorregulación del fotoperiodismo.

Pero, es muy difícil definir lo que sería una “ética, o deontología profesional” en el fotoperiodismo: no solo porque “lo ético” en el campo visual difiere de

persona a persona, sino porque detrás del fotoperiodismo hay muchos intereses. En el fotoperiodismo no existe un acuerdo unánime, unos estándares de códigos de conducta ética universales, como por ejemplo el juramento hipocrático -documento fundamental para la ética y deontología de la práctica médica.

Como consecuencia, en el fotoperiodismo existe un problema de aplicación de estas recomendaciones que aparecen como un intento de regular la conducta ética tanto de los fotoperiodistas como de los medios que difunden las imágenes.

4. Trabajo de campo y metodología

La metodología aplicada en este apartado ha sido un análisis de contenido cuantitativo y cualitativo general de todas las imágenes premiadas dentro del concurso *World Press Photo*, en la primera y la última década de su existencia. Este análisis permite obtener una visión genérica de los cambios en las tendencias narrativas dentro del género periodístico, para así examinar y contrastar las características narrativas del reportaje analógico, con las que trae la fotografía digital, en cuanto a la forma de representación de los sucesos socialmente significativos y sus actantes, que provienen de diferentes contextos geopolíticos, sociales y culturales.

Como base teórica para realizar nuestro análisis nos hemos basado en la propuesta de Lorenzo Vilches (1997), centrándonos en las estructuras icónico-narrativas que contemplan a los actantes como elementos visuales que entran a formar parte de la narración.

Cabe señalar que los resultados que serán presentados a continuación para los propósitos de este trabajo, forman parte de una tesis doctoral que mediante un análisis exhaustivo de todas las imágenes premiadas por el *World Press Photo* -desde el año de su inauguración, hasta el día de hoy- pretende discernir, partiendo de las representaciones en estas fotografías, la posible creación de estereotipos en la visión occidental del tercer mundo.

El universo o población de análisis del presente trabajo está compuesto por todas las imágenes de carácter informativo ganadoras del concurso *World*

Press Photo, en la primera década del concurso -desde el año 1955 hasta el 1964- y en su última década -desde el 2004 hasta el día de hoy-. Por imágenes informativas entendemos las fotografías premiadas en las modalidades del concurso con temática de interés periodístico y de actualidad, definidas por el mismo concurso. Estas modalidades premian tanto las fotonoticias como los reportajes fotográficos (*Picture Stories*) con temática de interés de actualidad. Por consiguiente, la muestra está conformada por todas las fotografías ganadoras de los premios (1º, 2º y 3º) de estas modalidades.

Muestra analizada	I década (1955-1964)	II década (2004-2013)	Muestra total I + II DECADA
Total obras (reportajes +fotonoticias)	50	179	229
Total fotonoticias	31	96	127
Total reportajes fotográficos	19	83	102
Total fotografías	71	1019	1090

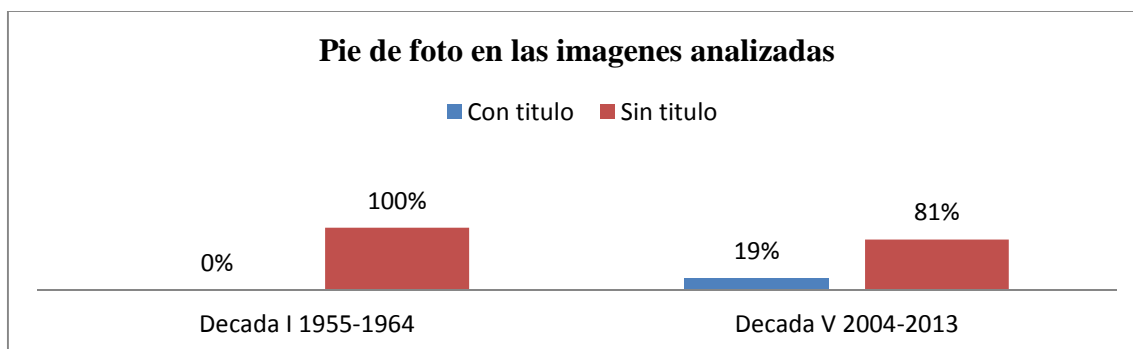
5. Resultados

Después de efectuar un análisis comparativo de las fotografías ganadoras de los premios con temática de interés periodístico dentro del concurso *World Press Photo*, obtenidas en la primera y última década de la existencia del certamen, hemos llegado a algunos resultados:

Existencia de pie de foto en las imágenes premiadas

Para empezar, observaremos la posible inclinación de los autores de nombrar sus fotografías con un título explicatorio. En la primera década analizada, un total de 100% de los autores premiados optó por no poner un pie de foto a sus fotografías. Observando la última década del concurso que conforma parte de nuestro análisis, esta tendencia cambia, pues bien, la primera vez en la historia del concurso aparecen las obras que incluyen un pie de foto, un total de 19%, mientras que el resto -un 81 % de las imágenes- aparecen sin él.

Gráfico 1: Existencia de pie de foto en las imágenes premiadas por el *World Press Photo*

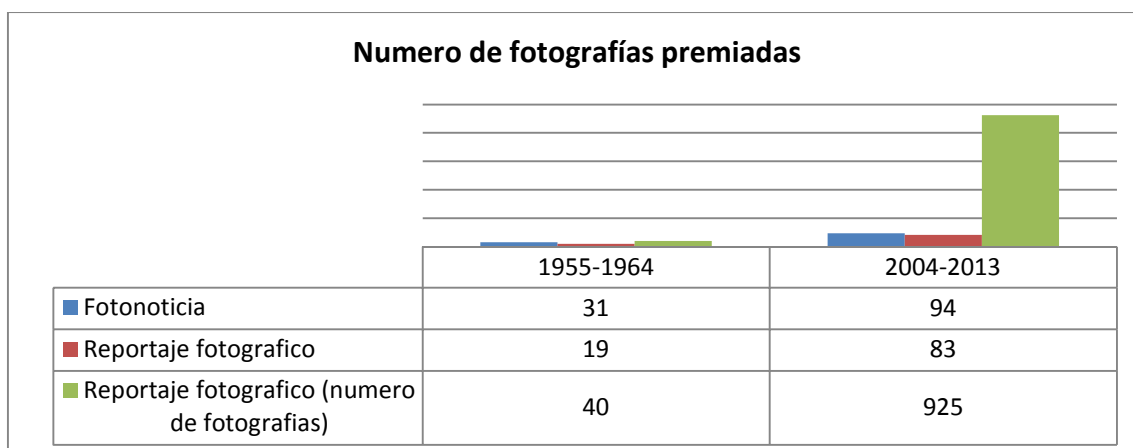


Fuente: elaboración propia.

Número de fotografías premiadas en las categorías analizadas

El número de fotografías informativas premiadas en el concurso, incluidos los reportajes fotográficos y las fotonoticias compuestas por fotografías individuales, ha ido aumentando durante los años. El número de fotografías que componen los reportajes en la última década de análisis asciende notablemente en comparación con la primera década, al igual que el número de fotonoticias. Se podría decir que con los años aumenta el número de historias de actualidad que necesitan ser contadas, al igual que el número de imágenes consecutivas necesarias para contar estas historias.

Gráfico 2: Numero de fotografías premiadas por el *World Press Photo* en las categorías analizadas



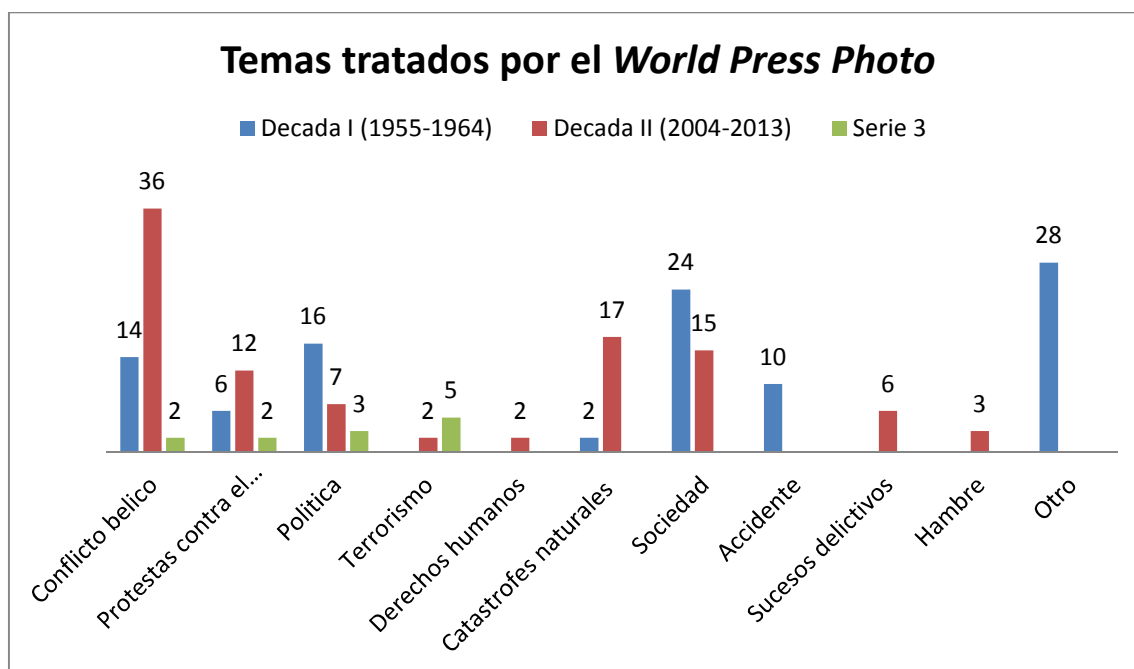
Fuente: elaboración propia

Los temas más tratados dentro del concurso

En cuanto a los temas de interés periodístico, tratados en las imágenes ganadoras del concurso *World Press Photo*, comparando su primera y última década de existencia, hemos detectado algunos cambios significativos en cuanto a la frecuencia de aparición de diferentes temas. Observando el gráfico comparativo de los temas tratados en la I y VI década del certamen, en primer lugar detectamos que el porcentaje de fotografías que tratan los temas de conflictos bélicos, protestas contra el régimen y catástrofes naturales ascienden notablemente en la segunda década analizada. Por el contrario, el número de imágenes que tratan temas de política y sociedad, descienden notablemente comparando la primera y última década del concurso. Las categorías temáticas de terrorismo, derechos humanos, sucesos delictivos y hambre aparecen por primera vez en la segunda década analizada, mientras que imágenes con temas de accidentes dejan de ser de interés periodístico en la segunda década analítica.

La frecuencia con la que estos temas han sido tratados en las dos décadas analizadas, se puede observar en el siguiente gráfico.

Gráfico 3: Temas tratados por el *World Press Photo*



Fuente: elaboración propia

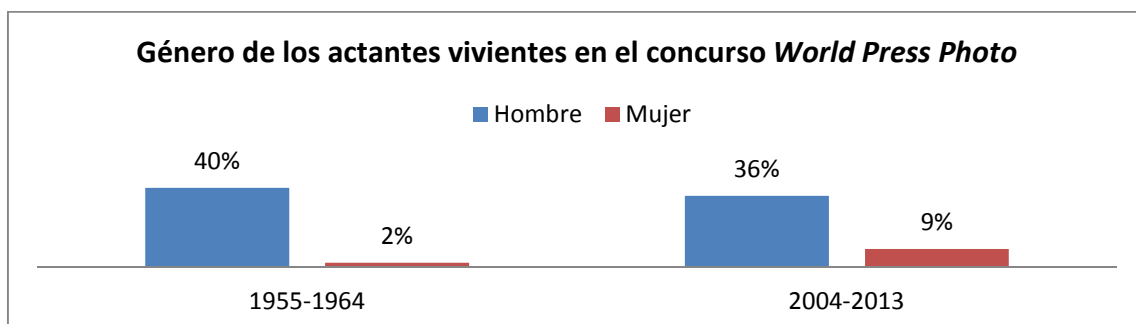
Actantes

Una de nuestras principales inquietudes y aspiraciones que nos ha impulsado a efectuar el análisis de contenido de las fotografías, ha sido determinar de qué manera son representados los actantes que entran a formar parte de la narración de las imágenes premiadas. A continuación presentaremos algunos de los hallazgos más genéricos en cuanto a la representación de los actantes, comparando sus edades, género, grupo étnico/racial al que pertenecen y estado de vida o muerte. Esto será uno de los principales pasos para poder determinar el efecto social en cuanto a la construcción del imaginario colectivo sobre concretos grupos étnicos/ raciales.

Genero de los actantes vivientes

En primer lugar nos fijaremos en el género de los actantes vivientes que entran a formar parte de la narración de las fotografías. Lo que entendemos por actantes vivientes son las personas que aparecen con vida en esta muestra de fotografías informativas. Pues bien, entre los actantes vivientes que aparecen en las imágenes analizadas se puede ver una clara tendencia a favorecer a los hombres como protagonistas de las noticias. Las mujeres que aparecen solas y en calidad de protagonistas de las fotografías informativas, figuran en una parte claramente minoritaria de la muestra analizada. En el gráfico de abajo se puede ver el porcentaje de obras en las que aparecen los hombres y mujeres como protagonistas de las fotografías analizadas.

Gráfico 4: Genero de las personas con vida que aparecen en la muestra analizada



Fuente: elaboración propia

Víctimas fallecidas y heridas

Observando nuestra base de datos realizada para el análisis comparativo de las dos décadas de interés, pudimos detectar que el número de víctimas que aparecen en la muestra analizada, comparando los comienzos con los finales del concurso, ha ido creciendo. Mientras que en la primera década analizada el número de imágenes en las que aparecían víctimas heridas y fallecidas ocupaba un 30 % de la muestra, en la quinta década este número se dobla, pues la aparición de las víctimas fallecidas y heridas en las fotografías asciende a un 77% de la muestra.

Entre las víctimas fallecidas y heridas que forman parte del contenido de estas imágenes también prevalecen los varones.

Gráfico 5: Porcentaje de víctimas en las fotografías analizadas



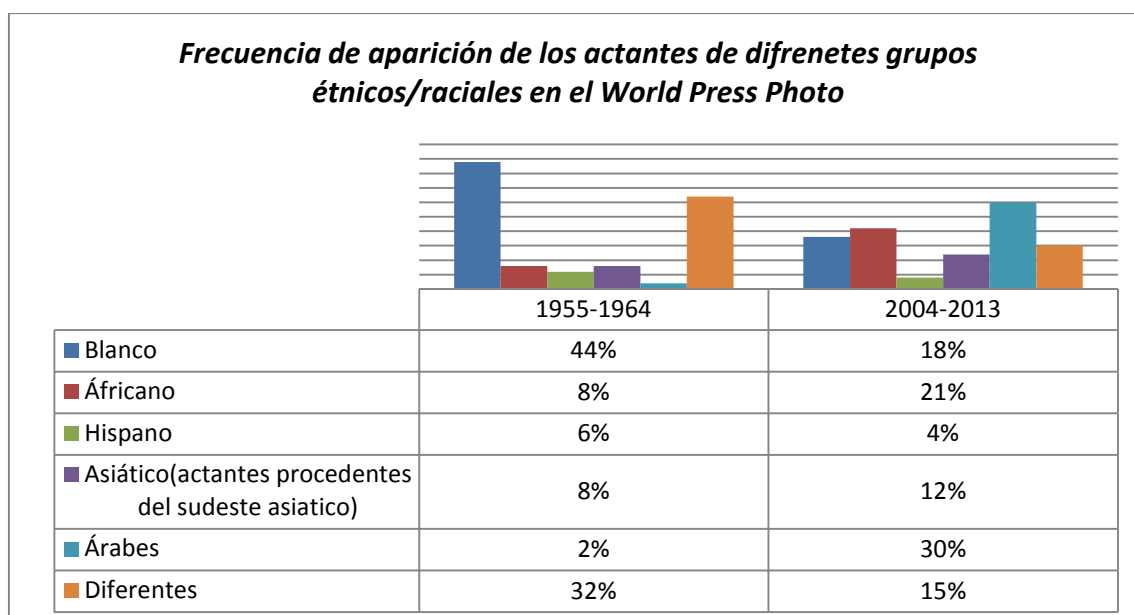
Fuente: elaboración propia

Representación de las personas de diferentes grupos étnicos/raciales dentro del concurso

Otro ítem que consideramos importante mencionar, es la representación de los actantes de diferentes grupos étnicos/raciales dentro de la muestra analizada.

En el primer gráfico¹ mostramos con qué frecuencia aparecen actantes de diferentes razas y culturas en las obras analizadas, por diferentes décadas del concurso. Teniendo en cuenta que nuestro único fin es distinguir a los actantes de diferentes grupos étnicos/raciales en las fotografías, hemos optado por usar una tipología² elaborada por la policía británica que se basa en *Códigos de Identidad Visual*, para hacer una descripción que fácilmente y a primera vista sugiera la apariencia de una persona.

Grafico 6: Personas de diferentes grupos étnicos/racial en la muestra analizada



Fuente: elaboración propia

Pues bien, podemos ver que los actantes que han sido protagonistas de la gran mayoría de la muestra analizada en la primera década del concurso han sido

¹ En el gráfico, como “Diferentes”, entendemos la suma de todos los actantes de diferentes grupos étnicos/raciales, que no están nombrados en el gráfico.

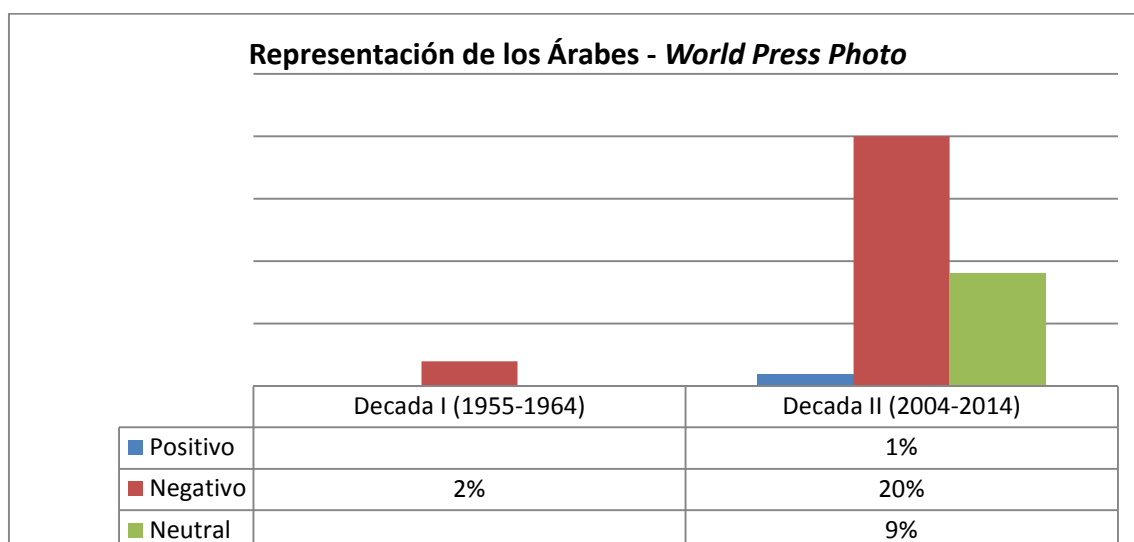
²Página web de la *Metropolitan Police Service (MPS)*, disponible en URL: <http://policeauthority.org/metropolitan/publications/briefings/2007/0703/index.html#h2002>; *ListPOINT*, UK, disponible en URL: <http://www.listpoint.co.uk/CodeList/details/EthnicAppearance6PointCodeClass/3.1/1>

los actantes de color de piel blanco. Esta tendencia cambia en la última década del concurso, donde las personas provenientes del mundo árabe han sido las que más captaron el interés periodístico.

Además de detectar cuáles han sido los grupos étnicos/raciales que con más frecuencia aparecen dentro de la muestra escogida, decidimos determinar de qué manera los actantes que pertenecen a estos grupos fueron representados. En este contexto diferenciamos tres tipos de representación: representación positiva (+), representación negativa (–), representación neutral (+ –).

La principal diferencia se muestra en cuanto a la representación de las personas provenientes de países árabes comparando las dos décadas de análisis. Mientras que en la primera década las personas árabes casi no aparecen en la muestra – solo en un 2% de las fotografías – en la segunda década se encuentran en mayoría respecto a los demás, pues ocupan un 30% de la muestra.

Gráfico 7: Representación de las personas provenientes de los países árabes



Fuente: elaboración propia

Como podemos observar en el gráfico, en la mayoría de las imágenes estas personas aparecen representadas de forma negativa.

6. Conclusiones

Después de observar todos estos datos, queda claro que sí que existe una narrativa en la fotografía informativa, y que el discurso fotoperiodístico varía, comparando la década analógica con la digital.

Recordemos que en la primera década el tema más tratado es de carácter humanístico -la sociedad-, mientras que en la década digital es la temática de guerra.

Una de las principales divergencias entre la tecnología analógica y digital, es que la segunda facilita una producción-distribución inmediata y masiva, trayendo una mayor cantidad de historias que a diario son contadas y presentadas a un público global.

La rapidez exige un aumento del flujo de la información, pero al mismo tiempo la diluye – la *superproducción* y el *superconsumo* de fotografías informativas resultan con consumidores cada vez más saturados e inmunizados a sus contenidos.

Por esta razón los autores utilizan nuevos recursos cada vez más dramáticos para impactar al espectador. En el caso del fotoperiodismo, tristemente, esto se revela en una abundancia de muerte, miseria y violencia, que aparecen como contenido reiterativo.

En el ámbito de la manipulación partimos de la premisa que los medios de comunicación influyen en la creación de la realidad, y que el mensaje subliminal se puede generar y percibir observando múltiples fotografías enmarcadas en un mismo marco contextual -en este caso el paradigmático concurso *World Press Photo*-.

Recordemos que en la década digital los actantes que aparecen en el mayor número de fotografías provienen del mundo árabe y son representados, en su mayoría, de forma negativa.

Podemos concluir que en la última década existe una reiterada producción y al mismo tiempo distribución de imágenes negativas de conflictos sobre una zona de interés energético que es el mundo árabe. Aquí se ve la pérdida de la práctica periodística tradicional de contrastar la información.

El entorno digital ofrece mayores posibilidades tanto de informar como de manipular, esto último siempre con fines propagandísticos. En una época de

guerras mediáticas, las nuevas tecnologías también pueden ser, y son utilizadas como armas.

En cuanto a los nuevos formatos multimedia todavía queda por ver cuál será su papel dentro del fotoperiodismo, ya que a día de hoy y debido a su rapidez para informar, la fotografía sigue ocupando un lugar predominante como difusora de la actualidad informativa.

7. Referencias bibliográficas

- Abreu Sojo, C. (1998): *Los Géneros periodísticos fotográficos*. Barcelona: CIMS.
- Aparici, R. y García Matilla, A. (2008): *Lectura de imágenes en la era digital*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Baeza, P. (2001): *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Barthes, R. (1989): *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Baudrillard, J. (1991): *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Campbell, D. (2013): *Visual Storytelling in the Age of Post-Industrial Journalism*. World Press Photo Academy
- Lester, P. (1991): *Photojournalism: An Ethical Approach*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Lister, M. (coord.)(1997): *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós multimedia.
- Marzal Felici, J. J. (2007): *Como se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Catedra.
- Marin, F., Armentia J.I., Caminos J.M. (2008): “La fotografía digital: nuevos retos e interrogantes. Reflexiones en torno a la credibilidad y al concepto de autor en el fotoperiodismo actual”, en *TELOS. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 75. Madrid: Fundación Telefónica, páginas 49 a 58; recuperado el 5 de enero de 2015, de

<http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articuloperspectiva.asp?idarticulo=2&rev=75.htm>

Rose G. (2001): *Visual Methodologies*. London: Sage publications.

Sousa, J.P. (2011): *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Teixeira Ribeiro, L. A. (1998). Cámara abierta. Estudio de caso sobre el del papel del fotoperiodista, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 9. Tenerife: La laguna; recuperado el 21 de diciembre de 2014, de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/39tei.htm>

Vilches, L. (1997): *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Wagner J. (2006). “Visible materials, visualized theory and images of social research”, en *Visual Studies*, Vol. 21, No. 1. London: Routledge, páginas 55 a 69.