



Universidad Internacional de La Rioja

Máster de Intervención Social en las Sociedades del Conocimiento

**“ La labor social de la fotografía documental en los contextos
de guerra, pobreza y exclusión desde el siglo XX”**

Trabajo Fin de Máster presentado por: **Raquel Clavería López**

Titulación: **Máster de Intervención Social en las Sociedades del Conocimiento**

Director: **José Manuel García Moreno**

Categoría Tesauro: **3.4.1 Sociología**

*“La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que
todos conocen pero a las que nadie presta atención.
Mis fotografías pretenden representar algo que ustedes no ven”.*

Lewis Hine

RESUMEN

La fotografía y la sociología nacen en el mismo país y en la misma época; una a otra se apoyan en el conocimiento de la sociedad, pero en el presente estudio vamos a destacar la labor conjunta en lo que a los problemas sociales se refiere.

La fotografía muestra la realidad tal cual es, sin mentiras y sin fantasías. Por ello, la consideramos imprescindible a la hora de concienciar sobre los problemas sociales, sobre las realidades que viven unos y otros desconocen porque no las ven. En nuestra investigación se comprueba que “una imagen vale más que mil palabras”, pues en una sola escena se puede dar mucha información directa y real, información que servirá no solo como comunicación, sino también como medio de concienciación social.

La labor de la sociología visual, por su lado, permite la construcción de una realidad social a través de las imágenes, pues de lo contrario esa realidad no existiría al ser desconocida. Sin conocimiento no hay posibilidad de alarma social y, por tanto, tampoco de proyectos de ayuda a los que sufren algún problema social como los que trataremos en esta investigación.

Palabras clave: labor social, fotografía documental, siglo XX, problemas sociales, guerra.

ÍNDICE

1. Introducción	Pág. 05
2. Objetivos General y Específicos	Pág. 07
3. Marco Teórico	Pág. 08
3.1. El nacimiento de la fotografía	Pág. 08
3.2. Sociología visual	Pág. 10
3.3. Valores y usos de la fotografía social	Pág. 13
3.4. El análisis de la fotografía documental	Pág. 14
4. Marco Metodológico	Pág. 17
4.1. Tipo de estudio y técnicas de producción de datos	Pág. 17
4.2. Técnica de análisis de las fotografías	Pág. 18
5. Resultados	Pág. 19
5.1. Guerra	Pág. 19
5.1.1. Robert Capa, el maestro de la fotografía de guerra	Pág. 19
5.1.2. Otros fotógrafos de guerra	Pág. 35
a. Gervasio Sánchez	Pág. 35
b. Nick Ut	Pág. 37
c. Paolo Pellegrin	Pág. 39
5.2. Pobreza	Pág. 40
a. Dorothea Lange	Pág. 40
b. Kevin Carter	Pág. 42
c. José Cendón	Pág. 43
d. EFE	Pág. 44
5.3. Exclusión social	Pág. 45
a. Elliott Erwitt	Pág. 46

b.	Javier Bauluz	Pág. 47
c.	Cesare Abbate	Pág. 48
d.	Larry Towell	Pág. 49
e.	Sandra Balsells	Pág. 51
6.	Conclusiones	Pág. 52
6.1.	Aplicabilidad de los resultados	Pág. 55
6.2.	Futuras líneas de investigación	Pág. 56
7.	Bibliografía	Pág. 58
8.	Referencias Bibliográficas	Pág. 58

1. INTRODUCCIÓN

Nuestra investigación lleva por título *La labor social de la fotografía documental en los contextos de guerra, pobreza y exclusión desde el siglo XX*. De ello se desprende que nuestra primera intención es dar a conocer la función social que tomó la fotografía documental desde el pasado siglo para alzar la voz en contra de los problemas sociales que amenazaban diversas partes del mundo.

Las fotografías son instantáneas de una realidad; una realidad captada para siempre, una realidad que, aunque no se pueda volver a repetir, se puede analizar una y otra vez, esto es, se puede construir nuevamente su historia a través de sus imágenes. La fotografía documental es el reflejo de una realidad social elegida para ser vista, no obstante a través de sus imágenes se puede construir la realidad social que las originó.

Los problemas sociales están en todos lados, pero en algunas zonas del planeta son muy acusados y, sin embargo, nadie parece darse cuenta. El siglo XX sufrió dos grandes guerras mundiales, crisis económicas que provocaron estragos sociales y guerras que, sin ser mundiales, dejaron países devastados y atrasados socialmente. Gracias a la labor de los fotógrafos, el mundo se hace conocedor de las situaciones que sufren distintas poblaciones o grupos sociales. Es a través de ese conocimiento que surgen movimientos sociales en contra de los contextos de desigualdad o desamparo, e incluso también se origina la puesta en marcha de proyectos de intervención que palian los efectos de la desdicha.

El presente estudio hace una breve iniciación a lo que es la fotografía, su nacimiento, su proliferación y cómo evolucionó, entre otros, hacia la fotografía documental, ese tipo de fotografía que, como hemos dicho, usa la imagen a modo de denuncia con la clara intención de remover conciencias e intentar que cambien las situaciones de injusticia social, tales como la exclusión social o la pobreza.

A continuación, se realiza una selección de imágenes que serán aquellas que guiarán nuestros pasos en el presente estudio, pues como es lógico hay millones de fotografías sobre la temática que nos ocupa, sin embargo hay una serie de instantáneas que por alguna razón se han convertido en iconos de la denuncia social y han dado la vuelta al mundo varias veces, haciéndonos testigos de las situaciones de injusticia social.

Finalmente, profundizamos en dicha selección de imágenes, analizando la situación y el contexto de las capturas, la intención que hay tras ellas y si hubo, o no, una respuesta

social. A través de esas fotografías veremos cómo se construye la realidad social que las rodeaba, y formaremos parte de la historia del siglo XX tantos años después.

2. OBJETIVOS GENERAL Y ESPECÍFICOS

Dentro de los objetivos de nuestra investigación, planteamos los siguientes objetivos:

- Como **objetivo general**
 - ✓ Reconocer la función social que tomó la fotografía documental a partir del siglo XX para alzar la voz en contra de los problemas sociales que amenazaban diversas partes del mundo
- Como **objetivos específicos:**
 - ✓ Mostrar el aspecto vital de la fotografía documental en tanto que construye, y no solo muestra, la realidad social.
 - ✓ Analizar el lenguaje de la imagen para comprender su intención, su fin último.
 - ✓ Destacar el poder de la fotografía documental como denuncia social.

3. MARCO TEÓRICO

3. 1 El Nacimiento de la Fotografía

La fotografía es considerada un arte, de hecho según la definición que nos ofrece el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE en adelante), fotografía es el *“arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura”*. Sin embargo, en el presente estudio no vamos a tratar el valor artístico de las imágenes, a pesar de que es muy interesante, sino el valor social de la fotografía, es decir, la utilidad que esta ha tenido en el desarrollo de la sociedad del siglo XX.

La fotografía nació en Francia en la primera mitad del siglo XIX, al igual que la Sociología. Desde el primer momento causó sensación, pues como bien explica Riego (2001):

La fotografía en tanto que nueva tecnología viene a superar las posibilidades de las técnicas de representación gráfica existentes hasta la fecha pero, como ocurre con cualquier nueva tecnología, su presencia añade una nueva cualidad a los sistemas ya en uso, las imágenes que produce no son fruto de la imaginación humana, sino reproducciones espontáneas de la realidad en la que el mérito del operador reside, precisamente, en su pericia para obtenerlas. (...) Las imágenes fotográficas tienen un certificado de veracidad que ninguna otra técnica puede representar (p. 299).

Aunque quizás sea Freund (2011) quien aporte una definición más cercana a la visión social que en esta investigación proponemos de la fotografía:

Desde su nacimiento la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está a la vida social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte. Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibe de todas las capas sociales. (...) Ahí reside su gran importancia política. (...) Al mismo tiempo, se ha vuelto para dicha sociedad un instrumento de primer orden. Su poder de reproducir exactamente la realidad externa (...) le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social (p. 8).

Ciertamente, uno de sus primeros usos fue el político, pues se utilizaron las imágenes para hacer propaganda electoral y tratar de reproducir un orden social deseado. Más adelante, ya entrados en el siglo XX, y tras la I Guerra Mundial, en Alemania surgen una serie de revistas ilustradas en las que los dibujos y los textos van dejando paso a las imágenes. Ahí es cuando oficialmente comienza el fotoperiodismo en Europa, aunque es

justo decir que anteriormente algunos fotógrafos ya habían tratado de remover las conciencias sociales con sus imágenes, como por ejemplo Jacob Riis y su trabajo *The other half*, en el que da a conocer la desahogada vida de los inmigrantes del Nueva York de finales del siglo XIX, o Lewis Hine y *Child Labours*, en donde critica el trabajo infantil que todavía se daba en todo Estados Unidos a principios del siglo pasado. Sin embargo, será la creación de la revista norteamericana *LIFE*, en 1936, la que fragüe este tipo de informaciones y la que, en cierta medida, vaya conduciendo a sus fotógrafos, y a sus lectores, hacia un tipo de fotoperiodismo comprometido, hacia una fotografía documental que se encargue, como dice Rosa (2013) en el libro homenaje al fotoperiodista gallego José Cendón: “de hacer visible lo invisible, de contar lo no contado” (p. 7). Además, a partir de *LIFE* van apareciendo más y más revistas ilustradas que demandan fotografía social, como por ejemplo son la norteamericana *Time* o la francesa *Vu*.

No debemos olvidar, por otro lado, que en esos primeros años del siglo pasado la industrialización permite que la técnica fotográfica mejore muchísimo, lo cual favorece, junto con la imprenta, a que prolifere el fotoperiodismo, pero también a que la gente de a pie comience a utilizar las cámaras para fines particulares tales como retratos familiares o turismo (Sontag, 2014). De hecho, Riego (2001) dice que:

Cada vez se hace más evidente que las imágenes impresas han cumplido en nuestra cultura una función de transmisión rápida de información, sobre todo información técnica, en algunas situaciones en las que el texto escrito, a pesar de la versatilidad que ha logrado y el alto nivel que tiene en la transmisión de las ideas, las sensaciones o los hechos, es sin embargo, claramente insuficiente e inferior a la imagen (p.12).

Uno de los primeros conflictos que se dio a conocer al mundo fue la Guerra Civil Española. Es cierto que, previamente, habían sido fotografiadas la Guerra de Crimea, la Guerra de Secesión Norteamericana y la I Guerra Mundial, pero la escasez de medios técnicos impidió recoger unas fotos de calidad en dichos conflictos bélicos; por ello se considera que la guerra española fue la primera en ser captada fielmente, además de que fue recogida de forma masiva debido a la gran cantidad de fotógrafos que se desplazaron para ser testigos de la contienda civil. A través de la labor de los fotoreporteros, el mundo conoció “de cerca” la crueldad de la guerra española. Ello propició a que muchos soldados extranjeros se uniesen a las Brigadas Internacionales que luchaban junto al bando republicano, así como que numerosas enfermeras llegasen a nuestro país para participar de la atención sanitaria que tanto se necesita en una situación de guerra.

Podemos decir sin miedo a equivocarnos que la Guerra Civil Española fue la precursora de la fotografía de denuncia social. Es especialmente a partir de entonces cuando se desarrolla un tipo de fotografía que demanda justicia social, que desea gritar al mundo el sufrimiento de determinadas poblaciones para así tratar de conseguir un cambio que propicie mejoras sociales. “Las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en ciernes” (Sontag, 2014, p. 27). La guerra, la exclusión social y la pobreza pasan a un primer término en lo que a comunicación visual se refiere. El fotógrafo tiene ante sí diversos caminos a elegir, y uno de ellos es el de la fotografía documental.

3. 2 Sociología visual

Como hemos dicho previamente, la fotografía viene de la mano de Louis Daguerre al mismo tiempo que la palabra Sociología es usada por vez primera por Auguste Comte, en el año 1939, y en el mismo país, Francia. Ambas surgen en un momento en el que la sociedad demanda explicaciones científicas; la voluntad de Dios, como respuesta a las preguntas que se formula la gente, ya no es suficiente y se necesita de la teoría y del empirismo. Ahí entran en juego la sociología, como ciencia que busca el conocimiento sobre la sociedad, y la fotografía como técnica que permite congelar un momento de la realidad para, posteriormente, ser analizado, pues “las fotografías procuran pruebas” (Sontag, 2014, p. 15).

No olvidemos que “la vista llega antes que la palabras. El niño mira y ve antes de hablar (...) La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados de él” (Berger, 2007). Con ello pretendemos hacer notar la importancia de las imágenes en la realidad social, ya no sólo porque estamos rodeados de ellas, sino porque biológicamente primero vemos, y más tarde leemos o hablamos.

El análisis de la imagen es lo que centra nuestros esfuerzos, pues se trata de la construcción social de lo visual (Bericat, 2011), aplicando así la perspectiva sociológica al estudio de las fotografías. Hay que insistir en que una imagen no es simplemente un trozo de realidad detenida en el tiempo, sino que es lo que esa estampa quiera comunicar al mundo, por lo tanto se trata de una herramienta de análisis social en tanto en cuanto a través de ella podemos volver al pasado e interpretarlo, y al mismo tiempo puede ser un medio de denuncia como bien explican De Miguel y Ponce (1994):

La foto puede ayudar a conocer y a denunciar situaciones sociales de hambre, violencia, carencias u opresión. La fotografía puede también colaborar a un conocimiento crítico de la sociedad. Es posible un conocimiento profundo a través de la emoción, y no sólo a través de los datos. Se trata, pues, de conocer para reformar, para cambiar. La foto se utiliza además en una tradición de diseñar *pósters* y *collages* que sirven de propaganda política y comercial. La fotografía puede ser utilizada para explicar visualmente los males sociales, los problemas de la sociedad. Permite describir comunidades, familias e incluso provocar la acción social (p. 86).

Para el análisis, el investigador social deberá saber distinguir tres tipos de fotografías: las fotografías ventana y las fotografías espejo, nombradas así por el fotógrafo y comisario de fotografía del MoMA de Nueva York entre los años 1962-1991, John Szarkowski (1978), y las fotografías regla o norma. ¿Qué representa cada uno de esos tipos?

- a. Las fotografías ventana son aquellas que enseñan el mundo visible, las que muestran las cosas tal cual son para cualquier testigo que pase por allí, las que se asoman al mundo exterior, o como diría Szarkowski “through which the exterior world is explored in all its presence and reality” (1978). Es la realidad captada de manera fiel y exhausta, pero sin pretensiones de ofrecer una ideología, ni un pensamiento, ni una opinión.
- b. Las fotos espejo, por el contrario, son aquellas que desarrollan el pensamiento del autor. Éstas están cargadas de subjetividad e intencionalidad, pues pretenden conseguir hacer llegar al espectador el sentir del autor en el momento de la captura, ya que “aún cuando la producción de la imagen sea enteramente adjudicada al automatismo de la máquina, la toma sigue siendo una elección que involucra valores estéticos y éticos” (Bordieu, 2003, p. 18).
- c. Por último las fotos regla, también llamadas norma, son aquellas que quieren fomentar el control social; son producto de la fantasía, de lo irreal, y son mayormente empleadas políticamente para señalar cómo uno debe comportarse o actuar, qué está bien y qué mal, y también pretenden instaurar una norma idealizada. “Estas fotos no sólo tienen un significado, sino que producen significado” (De Miguel y Ponce, 1994, p. 90).

Todas las fotografías pertenecen a uno de estos tres tipos, si bien es cierto que a veces pueden combinarse las tres modalidades en una sola imagen, aunque eso sí, en proporciones distintas.

Por otro lado, debemos destacar la importancia de la mirada a la hora de realizar el análisis de las imágenes cuando se trata de hacer ciencia social. Se puede mirar rápido o lento, pero no se ve lo mismo. Cuando se hace un visionado rápido, el espectador reconoce un mensaje superfluo y se queda con él, sin profundizar más. Sin embargo, cuando el espectador contempla la fotografía, se detiene en ella, la analiza, observa cada detalle de la misma, lo que es obvio y lo que es sucinto, intenta entender el sentido de la imagen y la pretensión del autor; ahí empieza el conocimiento de la realidad social.

Según Del Valle (1999) la fotografía se ha relacionado, y se relaciona, con el mundo de tres maneras: de manera simbólica, epistémica y estética. Primeramente, simbólica porque la imagen desde siempre ha sido usada como mágica o religiosa. Buen ejemplo de ello son los iconos religiosos o las pinturas rupestres. Epistémica desde el momento en que informa visualmente de algo que sucede en el mundo y que gracias a la imagen puede, no solo servir de mera información, sino que además se puede llegar a investigar incluso aquellos aspectos que no sean visuales. Y estética en el sentido en que provoca emociones en el espectador, aunque por ser estética no quiere decir que tengan que ser sensaciones positivas o agradables, pues como veremos más adelante las fotografías también pueden generar sufrimiento, melancolía, rechazo, tristeza, dolor, etc.

Como sucedía con los tres tipos de fotografías (ventana, espejo y regla), los modos en que las imágenes se relacionan con la sociedad tampoco son excluyentes el uno con el otro. Sucede a menudo que una fotografía que en un principio tenía una función epistémica, por ejemplo, pase a tener una función simbólica y/o estética. Un ejemplo de esto sería la fotografía que veremos más adelante, la del conocido fotógrafo húngaro Robert Capa (1936), en la que aparece un miliciano cayendo al suelo tras ser herido por el bando nacional. Esa instantánea, en un primer momento, tenía las pretensiones de informar al mundo sobre lo que estaba aconteciendo en España, y de hecho cumplió con esa labor; sin embargo, con el paso de los años, se ha convertido en un icono, en un símbolo de la represión franquista y de la Guerra Civil Española. Esa imagen ha dado la vuelta al mundo y aparece en todos los libros de historia del siglo XX. Por ello, podemos juzgar que, efectivamente, ha traspasado su función meramente epistémica para llegar a ser símbolo, pero también para cumplir con una función estética en tanto en cuanto, al ser analizada, es imposible no admirarla profundamente y no caer en su belleza compositiva, así como en la tristeza que proporciona toda fotografía de guerra.

3. 3. Valores y usos de la fotografía social

A la hora de comenzar a investigar con fotografías es necesario distinguir, como plantea Becker (1974), entre sociología visual, fotografía documental y fotoperiodismo. Veamos que la sociología visual puede acoger en su seno a las otras dos, pues es la encargada de enseñar a mirar para construir la realidad social y promover los cambios en los procesos de desigualdad social. Dicho esto, la verdadera diferencia está entre la fotografía documental y la periodística. La fotografía periodística, aunque puede serlo en determinadas ocasiones, no es fotografía documental *per se*, pues aunque su misión sea la comunicación, dar testimonio, siempre lo hace bajo la tutela de la ideología del medio en el que se publique, con lo cual es un tipo de trabajo fotográfico que puede ser tergiversado una vez llegue a la redacción. Por lo contrario, la fotografía documental es aquella que recoge un suceso con la intención de informar y enseñar al espectador, sin una plataforma que la lance, ni un ideario previo que la suscite. La fotografía documental es una simple y llana evidencia de la realidad del momento en que se toma la imagen, y la única “ideología” que puede haber tras ella es la del autor en su pretensión de mostrar al mundo lo que ve y lo que siente. Dicho esto, es fácil que a veces ambas puedan mezclarse, bien sea porque el medio en el que se van a reproducir no tenga una intención previa más que la información, bien sea porque pueda coincidir la intencionalidad del medio con la del fotógrafo.

Llegado el momento de trabajar con imágenes, los científicos sociales podemos hacerlo desde tres espacios; el primero de ellos sería siendo fotógrafos de nuestra realidad social, esto es, tomando nuestras propias imágenes en función de la investigación que pretendamos realizar. Esto algo bastante más común de lo que en un primer momento podamos pensar. Lo hizo, por ejemplo, el famoso sociólogo y fotógrafo Lewis Hine cuando retrató a los inmigrantes que llegaban a Nueva York, o cuando recriminó el trabajo infantil que todavía se daba en su país a principios del siglo XX (Freund, 2011). Y también Pierre Bordieu cuando inmortalizó la guerra de independencia en Argelia, definiendo él mismo su trabajo de esta manera: “en algunos casos yo hacía las fotografías para poder recordar, para poder describir después. En otros casos, era una forma de mirar” (2002).

También se puede optar por trabajar con fuentes secundarias, es decir, con fotografías de autoría ajena al propio científico, obteniéndolas de la consulta de bases de datos, libros y revistas, páginas web, etc. De esta manera, el científico busca aquello que le interesa, pudiendo comparar autores y así elegir las imágenes que mejor se adapten a su estudio. Quizás el mejor ejemplo que podamos poner de este tipo de análisis con fotografías

ajenas al investigador sea el monográfico “Sociología visual nº 186” de Jesús M. de Miguel y Carmelo Pinto, profesores de sociología visual de la Universitat de Barcelona, en el que profundizan en la investigación social iniciada por el fotógrafo Eugene Smith en el pueblo extremeño de Deleitosa, hasta donde se desplazó el norteamericano para criticar el atraso al que se habían visto sometidos los pueblos de España tras la Guerra Civil.

Por último, también cabe la posibilidad de utilizar la técnica de la fotoelucidación, la cual consiste en enseñar las fotografías previamente elegidas a personas que reconocen la escena y que pueden elaborar un discurso coincidente con la temática de la investigación social, que por norma general lleva a otras informaciones muy interesantes que en un primer momento se desconocían y que, más tarde, pueden ser muy relevantes para el estudio. Con el estudio de Smith también se hizo fotoelucidación cincuenta años más tarde, cuando Tino Soriano se desplazó a Deleitosa para comprobar la situación actual de la villa, mostrando a sus habitantes las fotos de Smith para reconocer personajes y escuchar historias que sirvieron de base para el proyecto que publicó en la revista Magazine del periódico catalán La Vanguardia.

3. 4. El análisis de la fotografía documental

A lo largo de nuestra investigación hemos encontrado distintas propuestas sobre cómo realizar el análisis de la fotografía documental. Por supuesto todas ellas eran muy válidas e interesantes, sin embargo nos ha parecido acorde con nuestro estudio tomar como referencia la que propone el periodista riojano Félix del Valle en su artículo “*Dimensión documental de la fotografía*” (1999). Para Del Valle:

En la consideración de la fotografía como objeto de análisis será preciso estudiar todos sus atributos, entendiendo este término como cualquier tipo de característica, componente o propiedad del objeto que pueda ser representado. (...) Los atributos no se limitan a las características puramente visuales e incluyen también respuestas cognitivas, afectivas o interpretativas y otras que describen sus características espaciales, semánticas, simbólicas o emocionales.

Cuando se analizan fotografías documentales hay que hacerlo teniendo en cuenta sus atributos morfológicos, sus atributos de origen o biográficos, los temáticos o de contenido y los atributos relacionales. Los morfológicos son aquellos referentes a la técnica usada para captar la imagen y para conservarla, tales como químicos usados en su

revelado, soporte empleado, conservación, etc. Los atributos de origen, o biográficos, son los que se refieren al autor de la fotografía, como por ejemplo su nombre, su formación, dónde publica las imágenes, etc. Los atributos temáticos son los referentes al mensaje de la fotografía; aquello que dice y la manera en que lo dice. Y, finalmente, los atributos relacionales son aquellos que permiten que la imagen objeto de análisis se relacione con otras imágenes o con otro tipo de documentos debido al tema central de análisis de la fotografía.

Los atributos morfológicos y biográficos son objetivos y directos. Conseguir esa información suele ser fácil, aunque no es la más necesaria en el análisis de la fotografía documental, para ser sinceros. Los atributos temáticos sí son verdaderamente importantes a lo hora de la investigación social a través de las fotografías, pues es donde radica el mensaje que la imagen pretende ofrecer al espectador.

Ciertamente, una fotografía puede tener diversas lecturas, por esa razón el investigador deberá tratar con sumo cuidado el material y deberá saber dar sus pasos sin posibilidad de error. Las imágenes siempre ofrecen un mensaje obvio, denotado, entendible para todos por igual. Es en la denotación cuando se puede hacer una lectura descriptiva de la imagen aplicando el paradigma de Lasswell para tratar de responder a las 5 preguntas: ¿quién? ¿qué? ¿dónde? ¿cuándo? ¿por qué? Pero lo importante en el análisis de las fotografías es el mensaje connotado, el simbólico, el que no se ve a simple vista. Es este el que se ha de tratar con delicadeza, siendo exhaustivamente estudiado e investigado. Llegados a este punto, el investigador social debe elegir entre dos opciones no excluyentes:

- a. Averiguar qué quiere decir el autor de la fotografía a través de su imagen.
- b. Buscar en la instantánea lo que ésta dice. En esta opción, también se deberá distinguir entre lo que dice la imagen del contexto en el que es reproducida, o lo que dice la imagen sobre el espectador a la que va dirigida.

En cuanto a los atributos relacionales, tampoco debemos perderlos de vista, pues normalmente las imágenes forman parte de una historia que quiere ser contada, bien sea redactada en texto acompañando a la fotografía, bien sea a través de una relación de instantáneas que pretenden explicar una historia (reportaje). Lo que sucede en estos casos, es que debemos ir más allá del mensaje de la sola imagen.

Cuando un texto acompaña a la fotografía se producen efectos lingüísticos y narrativos. Lingüísticos porque lo escrito amplía la información que, en un principio, ofrece la imagen, guiando al lector y ofreciéndole una explicación de lo que se ve y de lo que no se ve; y narrativos porque el escrito construye la historia de la fotografía, situándola en un espacio-tiempo concreto, y resumiendo los hechos que se representan en la instantánea. Obviamente, el texto es altamente informativo y constituye una parte importante de la comprensión de la imagen, pero también es muy peligroso, pues recordemos lo que comentamos páginas atrás, y es que el medio en el que sea reproducida la imagen puede moldear la información a su antojo, no siendo del todo veraz o realista. O en otra situación, a veces los textos se escriben cuando ya ha pasado tiempo de la historia que la fotografía pretendía mostrar, e incluso son redactados por personas que nada tienen que ver con ella, entonces puede suceder que el texto se convierta en una trampa, pues no ofrecerá datos exactos.

Los reportajes fotográficos son más fiables. Todos sabemos que sacar una sola imagen de algo es casi imposible. Normalmente cuando fotografiamos algo hacemos varios disparos, teniendo así una historia relativamente completa de los hechos. Al final, solemos quedarnos con aquella fotografía que nos parece mejor por la razón que sea, pero tenemos en nuestro archivo la serie completa para, si lo necesitamos en algún momento, poder volver atrás y ampliar la información de la imagen seleccionada. Es normal que la memoria no recoja toda la información que ha sido recogida por la vista, pero la cámara sí lo hace. A través de su lente recoge cada detalle que puede encuadrar su objetivo, sin olvidar nada y sin menospreciar ningún dato. Por esa razón, la cámara, y por tanto la fotografía, se convierte en una buena aliada para la investigación social.

4. MARCO METODOLÓGICO

4. 1 Tipo de estudio y técnicas de producción de datos

Nuestra investigación es un estudio de tipo cualitativo basado en la observación de la fotografía documental realizada desde el siglo XX hasta nuestros días. Evidentemente es imposible seleccionar todas las fotografías que se corresponden con el tipo de imágenes al que aludimos, es por ello que hemos hecho una selección de aquellas imágenes que por alguna razón han dado la vuelta al mundo; se trata de fotografías más o menos famosas, por decirlo de un modo fácilmente entendible, que han sabido captar la esencia de la denuncia social y, por tanto, hacen una labor social dando voz a aquellos que no la tienen. Estas instantáneas han sido en su mayoría recuperadas de páginas web tan prestigiosas como la de la agencia Magnum Photos, la de la revista LIFE o la del MoMA, así como de reconocidas publicaciones nacionales tales como El País digital, ABC digital o Museo Reina Sofía. Por ello se trata de datos extraídos de fuentes secundarias. Además, hemos de destacar que las imágenes que hemos elegido son fotografías tomadas desde el siglo XX hasta nuestros días, pues fue durante el siglo XX cuando surgió el tipo de fotografía documental del que trata esta investigación, y que ha llegado hasta la actualidad.

Por otro lado, siendo los problemas sociales la base de este estudio, hemos acotado el mismo en tres situaciones: la guerra, la pobreza y la exclusión social. Haremos un análisis de las imágenes recuperadas diferenciándolas en esos tres apartados. Llegados a este punto, algunos expertos en fotografía nos dirían que la fotografía de guerra no pertenece al género de fotografía documental, pues es en sí mismo un género fotográfico, pero nosotros sí que lo consideramos también fotografía documental, pues su fin es informar sobre un conflicto, darle voz, al igual que las imágenes que informan, por ejemplo, sobre una situación de hambruna. Por ello la hemos incluido en nuestra investigación y le hemos dedicado un apartado considerablemente más extenso en donde tiene mucho peso la primera guerra retratada ampliamente, y que además nos afecta directamente, la Guerra Civil Española. Asimismo, dentro del apartado de la fotografía de guerra, sería imposible no recordar al fotógrafo de guerra mas famoso de la historia del género, Robert Capa. Por ese motivo, hemos considerado oportuno dedicarle un subapartado dentro del apartado destinado a la fotografía documental de guerra, pues sin la contribución de Capa posiblemente la fotografía de conflictos bélicos no hubiese tomado la importancia que tiene hoy en día.

4. 2 Técnica de análisis de las fotografías

En cuanto a la técnica de análisis de las fotografías, seguiremos lo expuesto en el marco teórico. Se trata de mirar ampliamente las imágenes para entenderlas y no sólo verlas. Se trata, por tanto, de entenderlas en su contexto para tratar de comprender qué nos quieren transmitir y cuál fue su fin último. Para ello plantearemos el siguiente esquema analítico:

- ✓ Tipo de imagen: reconocer de qué imagen se trata (espejo, ventana o regla).
- ✓ Mensaje: ver si se trata de una imagen simbólica, epistémica o estética.
- ✓ Por último, nos detendremos en sus atributos temáticos y relacionales, pues consideramos que son los que nos pueden aportar la información necesaria para nuestra investigación, pues los atributos morfológicos y de origen no los creemos tan importantes en el estudio, ya que en la mayoría de casos desconocemos la técnica empleada por los autores de las fotografías para su captura y para su revelado, así como cuál ha sido su conservación, pues como hemos dicho nuestras imágenes se han extraído de Internet.

Dicho esto, comprendemos que se trata de una análisis explicativo, pues en todo momento tratamos de *hablar* el lenguaje de la fotografía documental y ver su valor social como denunciante de las desigualdades y de las injusticias. Con nuestro análisis pretendemos ir más allá de la simple imagen, queremos captar su sentido, su esencia y su fin último.

5. RESULTADOS

5. 1 Guerra

5. 1. 1 Robert Capa, el maestro de la fotografía de guerra

Robert Capa, o lo que es lo mismo, Endre Friedmann, es uno de los fotógrafos más célebres del siglo XX. Nace en Budapest (Hungría) en 1913 y con 18 años decide irse a vivir a Berlín (Alemania) buscando cumplir su sueño de ser escritor. Allí consigue un empleo como fotógrafo, lo que hace que poco a poco vaya alejando de sí la idea de convertirse en novelista, pues se enamora de la profesión fotográfica. Debido al auge del nazismo, y la consiguiente persecución de los judíos, en 1933 ha de trasladarse a París (Francia) en donde se ve obligado a adoptar un nombre distinto que le permita vivir más seguro y, al mismo tiempo, poder vender sus fotos. *Cápa*, en húngaro, significa tiburón, y es su apodo cuando es niño. Además, Frank Capra es un afamado director de cine americano de la época, y el similar sonido hace que a Friedmann le parezca ideal, pues considera que un nombre más americano le ayudará a lanzar su profesión, y no se equivoca, pues desde entonces se le hace mucho más fácil vender sus instantáneas, convirtiéndose así en un célebre fotoperiodista de guerra.

En 1936 Capa viaja a España para fotografiar la contienda civil y consigue vender sus fotos a la revista francesa *Vu*. Las instantáneas se publican a modo de reportaje continuo, número tras número, en la revista, aunque de todas ellas es una la que mayormente capta la atención del mundo. Se trata de “Muerte de un miliciano”, fotografía que fue tomada en el frente de Córdoba en septiembre de 1936.

“Muerte de un miliciano” (fotografía 1) ha sido una fotografía ampliamente analizada por especialistas en imagen, sociología, documentalismo y periodismo. Su importancia radica, además de en el valor informativo que tuvo en el momento en que se tomó, en el símbolo en que se convirtió, pues como bien se señala Serrano (1987) las imágenes de Capa:

no son las de un observador indiferente, sino las de un informador comprometido. (...) La actividad fotográfica de Capa en España es de otra índole: sus fotos están destinadas a la opinión internacional, por el intermediario de la prensa; son el producto de la mirada de un fotógrafo identificado cuya labor pretende ser explícitamente informativa. (...) Suyas son las principales fotos que recorren en el tiempo y en el espacio todo el acontecimiento. (...) La guerra civil parece haber entrado en las retinas de los millones de lectores de las publicaciones gráficas del mundo entero. (...) La

guerra civil es en este sentido el primer gran acontecimiento *mediático* de la historia contemporánea. Y lo es por la labor obstinada y persistente de un Robert Capa, entre otros pocos, para quienes esa guerra no era una guerra cualquiera, sino un combate propio, en el que actuaba directamente con el arma de su cámara y el riesgo de su vida. Algunas fotos de la guerra civil firmadas por Capa han dado la vuelta al mundo. Son pocas y se han convertido en las de siempre. (p. 24).

Fotografía 1



© Capa, R. (1936) Muerte de un miliciano

“Muerte de un miliciano” es importante porque Capa la convierte en un símbolo.

Los rastros de agosto, el campo, un hombre sin uniforme, un fusil y nadie más. En pocos signos, todo queda dicho: la lucha del pueblo, la realidad de la tierra, la fragilidad de los combatientes populares, espontáneos de la historia a los que acechan anónimos enemigos. (Serrano, 1987, p. 30).

Analizando la imagen con las directrices expuestas en el marco teórico, observamos que estamos ante una fotografía ventana, pues vemos que el autor ha captado fielmente la realidad, ya que recoge el momento exacto en el que un miliciano es abatido por el fuego enemigo, sin embargo, también podemos añadir que tiene un considerable componente de fotografía espejo, pues Capa, al seleccionar el encuadre, está eligiendo aquello que rodea al personaje de la fotografía, con lo cual se adivina una cierta intencionalidad, un interés en mostrar al mundo la realidad de la guerra, la soledad que en realidad la rodea. Además, su principal mensaje es de tipo epistémico, pues lo único que en un principio pretende el fotógrafo es dar a conocer al mundo la barbarie de la guerra española, aunque como bien

hemos dicho el autor logra convertirla, gracias a su destreza, en un símbolo de la guerra civil española y de la fotografía de guerra en general, pues esta imagen es recogida en casi todos los libros de historia y de fotografía de guerra. También se puede decir que tiene un cierto componente estético, pues genera ciertos sentimientos al verla. Cuando la tenemos delante no podemos dejar de pensar en la tristeza de la guerra, en la sangre derramada ni en las lágrimas vertidas por culpa del mal entendimiento y de la crueldad de los seres humanos.

En cuanto a sus atributos temáticos, lo que esta instantánea pretende trasladar al mundo, una vez más, es la crudeza de la guerra. Al captar el momento del abatimiento del miliciano, Capa pretende hacer llegar a todo aquel que vea la imagen la crueldad de la guerra. La guerra no es algo ya de lo que hablan algunos pero nadie ve; con sus imágenes hace partícipe al mundo de ella. Con esta imagen se retrata el preciso instante en que aparece la muerte en el campo de batalla. En una guerra no hay más defensa para un soldado que las armas, pero también son las armas las que terminan con la vida de los soldados, lo cual es un sin sentido en sí mismo, y eso es lo que pretende retratar Capa en esta imagen, pues a pesar de que el miliciano cuenta con un rifle, eso no le vale de nada, pues termina perdiendo la vida por culpa del fuego enemigo.

Además, la guerra es soledad, ciertamente el soldado muere solo, nadie le acompaña en su última respiración. Vemos como Capa ha querido reflejar eso alejando del encuadre a cualquier otro soldado que, seguramente, estaría cerca del miliciano abatido. Además, si separamos la imagen en dos partes iguales, veremos que una mitad la ocupa el miliciano y la otra mitad la ocupa la nada, un paisaje vacío y desértico; indubitavelmente un simbolismo de la soledad y de la tristeza.

Esta imagen está relacionada con muchas más de un amplio reportaje que hizo Capa sobre la Guerra Civil Española. De ahí surgió la duda de que fuese una imagen real, pues se encontraron ciertos clichés que apoyan la idea que ya algunos habían defendido, y es que parece ser que Capa y el soldado acordaron escenificar una muerte para que el fotógrafo pudiese tomar la imagen que tantas veces había visto ante él durante el tiempo que llevaba en la guerra, pero que todavía no había sido capaz de captar con su cámara. Ante esta situación, en esta investigación no es indistinto si la fotografía fue real o no, pues el mensaje de Capa sería el mismo, así como el momento y el escenario. De hecho, a pesar de la duda, sigue siendo la imagen que representa la Guerra Civil Española.

Previamente hemos indicado que Robert Capa retrató la guerra civil española a modo de reportaje. En las siguientes imágenes veremos cuáles fueron las demás componentes de su historia fotografiada. Asimismo, notaremos la relación que se establece entre ellas. Observaremos que hay un viaje en el tiempo y en la realidad. Sus fotografías caminan desde la calidez y la luz del verano de 1936 al frío angustioso de la batalla de Teruel en 1938. Las luces se han convertido en sombras, el calor en frío, las cabezas despejadas en cascos gruesos y pesados, las sonrisas en miedo; ciertamente el “paseo” fotográfico de Capa, además de informativo, simboliza el crecimiento de la desesperanza de los españoles que ven que la guerra dura más de lo deseado (Serrano, 1987).

Fotografía 2



© Capa, R. (1936) Pareja de soldados republicanos en BCN

La presente instantánea (fotografía 2) muestra a una pareja de republicanos en actitud alegre y cariñosa. Se trata, pues, de una fotografía ventana, pues la realidad es la que está captada en la imagen. Aparentemente no hay un componente espejo en ella, aunque es verdad que tras la II Guerra Mundial se estableció un género fotográfico que

constaba en captar momentos felices, cosas que la gente quisiese ver y que les permitiesen olvidar las penas que le rodeaban. Así pues, esta imagen puede tener un poco de intención, tratando de dar una visión menos cruel de la guerra; además no olvidemos que es una fotografía tomada muy al principio de la contienda, cuando todavía los españoles albergaban esperanzas de que el conflicto no se alargase demasiado en el tiempo. De ahí, quizás, el optimismo.

Por otro lado, estamos ante una imagen que se relaciona con el mundo en modo estético, pues verdaderamente no cumple la labor de información, y sí aflora ciertos sentimientos; la escena causa gracia, simpatía hacia los dos personajes e, incluso, ternura.

En lo que a sus atributos se refiere, temáticamente se muestra una versión más amable de la guerra, en donde a pesar de las circunstancias el amor aflora, ofreciendo así un mensaje optimista a los receptores. La pareja protagonista de la imagen ostenta todo el peso de la escena, casi al 50% de protagonismo, pues el hombre pesa un poco más en la fotografía gracias a sus gestos de tocarle la cara a la mujer y de inclinarse, ligeramente, sobre ella. Además, es importante en la escena la mitad inferior, pues ahí están claramente observando al espectador el casco de guerra y el arma, para que no olvidemos que, a pesar de la amabilidad de la imagen, la guerra existe y se hace palpable aún en momentos románticos.

En cuanto a los atributos relacionales, iremos viendo a lo largo del reportaje que esta imagen toma mayor relevancia en grupo, pues simbolizará el comienzo inocente de una guerra que se torna dura y fría. La pareja feliz representará la inocencia de aquellos que en los albores de la guerra esperaban un combate menos largo y cruel, aunque luego la realidad fue bien distinta.

Fotografía 3

© Capa, R. (1936) Soldados que van al frente aragonés

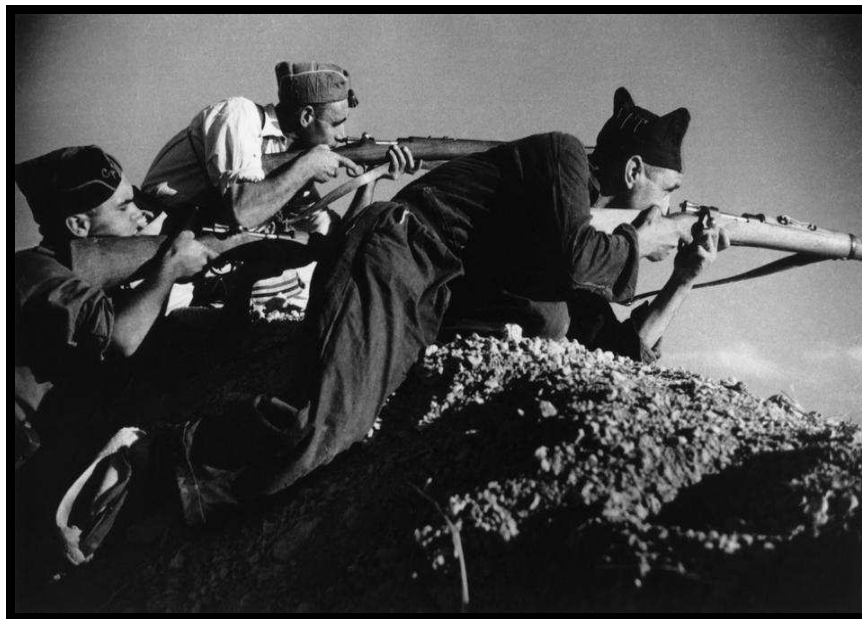
La actual fotografía (fotografía 3) es de tipo ventana, pues se muestra la partida de los republicanos al frente aragonés, sin embargo el mensaje escrito en el vagón del tren la convierte también en imagen espejo, pues podemos estar seguros de que el autor elige retratar a esa parte del convoy con toda la intención. Ahí vemos escrita la famosa frase de la Unión de Hermanos Proletarios (UHP): “jurad sobre estas letras hermanos: antes morir que consentir tiranos”. Asimismo, consideramos que se relaciona con los receptores de un modo principalmente epistémico, dado que se informa de la partida al frente de unos soldados, aunque también tiene un componente estético en tanto en cuanto esta imagen se toma en Barcelona en agosto de 1936, cuando un grupo de soldados republicanos toma el tren para acudir a luchar al frente aragonés, en un momento histórico en que la *Generalitat de Catalunya* quiere ofrecer calma y tranquilidad a los catalanes, de ahí la idoneidad de esta imagen para ese cometido, pues contemplamos la alegría de los soldados que aún por entonces albergaban la esperanza de ganar la guerra.

En lo que a los atributos temáticos se refiere, como en la anterior imagen, se muestra una alegría dentro de un contexto bélico. Los soldados están felices de acudir al frente a luchar por sus ideales y no dudan en mostrarse orgullosos, puño en alto, en el momento de la partida hacia la guerra. Se ven felices, alegres, orgullosos de participar de un momento histórico que seguro, en el momento de la captura, pensaron que terminaría de otro modo.

Los valores que les dan la fuerza les acompaña en esa frase escrita en color blanco en el vagón (el blanco es el color de la inocencia). No hay lugar a dudas, son soldados republicanos. La escena se lee de abajo a arriba, primero la frase y luego los soldados, aunque son ellos quienes ostentan el peso de la escena, en sí, apoyados por la sentencia en blanco. Asimismo, la imagen va de izquierda a derecha, pues Capa pretende con ello dar un cierto movimiento a la escena, como si ya el tren estuviese partiendo, se van...a la guerra.

Como con la anterior escena, a medida que vayamos avanzando en las imágenes elegidas veremos la importancia de esta fotografía dentro del grupo. Representará, también, el principio inocente de lo que se convertirá en un largo calvario.

Fotografía 4



© Capa, R. (1936) Soldados republicanos en el frente de Córdoba

La presente escena (fotografía 4) ya muestra lo que es una imagen típica guerra. Es una fotografía principalmente de tipo espejo, aunque con componente ventana, pues aunque el autor muestra al mundo un momento del combate, veremos en sus atributos temáticos cuál es la verdadera realidad de la imagen. En ella aparecen tres milicianos en posición de disparo al enemigo, con lo cual, también se trata de una imagen que llega al mundo de modo epistémico, con la intención de informar sobre la contienda civil.

El peso de la escena lo tienen los tres soldados, cada uno a una altura y a una distancia diferente, algo que otorga profundidad a la imagen. Aparecen con la única compañía de sus armas, un fusil para cada uno de ellos, nada más. No van uniformados, únicamente les delata el gorro de miliciano. No tienen cascos para protegerse. Se arrastran por la tierra árida. Ocupan mayormente el cuadrante superior izquierdo de la imagen y enarbolan sus armas hacia el infinito, que queda a la derecha de la escena, donde están los enemigos. Se averigua aquí la intencionalidad de Capa, que es posicionarse del lado del bando republicano, ofreciendo su cámara para mostrar al mundo la desigualdad en la que luchan los republicanos y la valentía con que lo hacen.

Esta instantánea forma parte de la serie que Capa obtuvo el día en que fotografió “Muerte de un miliciano”. Son los momentos previos a la famosa instantánea. Así pues, además de la importancia de la escena como parte del reportaje fotográfico completo que realizó Capa durante su estancia en España, también se destaca que sea una imagen de la secuencia completa de “Muerte de un miliciano”.

Fotografía 5

© Capa, R. (1936) Refugiada

Fotografía 6

© Capa, R. (1936) Refugiada

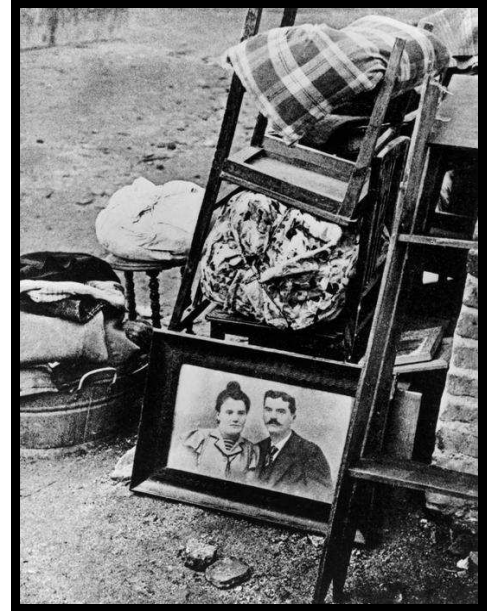
Las siguientes imágenes (fotografías 5 y 6) las vamos a analizar juntas, pues muestran un mismo momento, una misma situación, en la vida de dos mujeres distintas.

Se trata de dos fotografías tipo espejo, aunque con un considerable componente ventana, pues muestran la realidad, pero se ve claramente cómo el autor quiere hacer llegar a los espectadores la congoja y desesperación de los refugiados, quienes han de abandonar sus casas para tratar de protegerse de la guerra. Son dos mujeres que reflejan en sus caras la tristeza de la guerra.

La primera mujer (fotografía 5) aparece sola, con un hatillo bajo su brazo en el que transporta escasas pertenencias. Se muestra insegura ante la cámara, desubicada; se lee en su faz preocupación y miedo. Ocupa el encuadre completo; sólo su desgracia es protagonista de la escena y Robert Capa lo da a conocer al mundo en un modo epistémico, informando a los espectadores de la situación de esta pobre mujer.

La siguiente escena (fotografía 6) forma parte de la misma secuencia. En ella aparece otra mujer, toda vestida de luto y arrullando a un bebé vestidito de blanco (otra vez el color blanco) en sus brazos. Ocupa la mitad izquierda de la composición y tras ella aparecen, en la mitad derecha, más refugiados caminando hacia su incierto destino. A pesar de verse a más personas en la fotografía, el poder de la imagen lo ostenta la mujer que, a diferencia de la anterior, mira más directamente a la cámara, como clamando ayuda. El bebé que porta en sus brazos representa el futuro del pueblo español. Un futuro que va camino de lo desconocido, aunque ajeno a la verdadera situación debido a su corta edad y a la inocencia que le envuelve.

Como vemos, son dos imágenes que comparten los mismos atributos temáticos y relacionales. El lenguaje que emplea Capa para ambas escenas es el mismo, lo cual es obvio porque como autor es el suyo propio, la manera en que él quiere hacer llegar su mensaje al mundo. En este caso, se trata de un mensaje de petición de ayuda, de mostrar al público qué sucede en España, cómo las personas han de abandonar sus casas por la guerra, en donde incluso los bebés y los niños se ven involucrados sin ser culpables de nada.

Fotografía 7**Fotografía 8**

© Capa, R. (1937) Bombardeo italo-alemán sobre Madrid

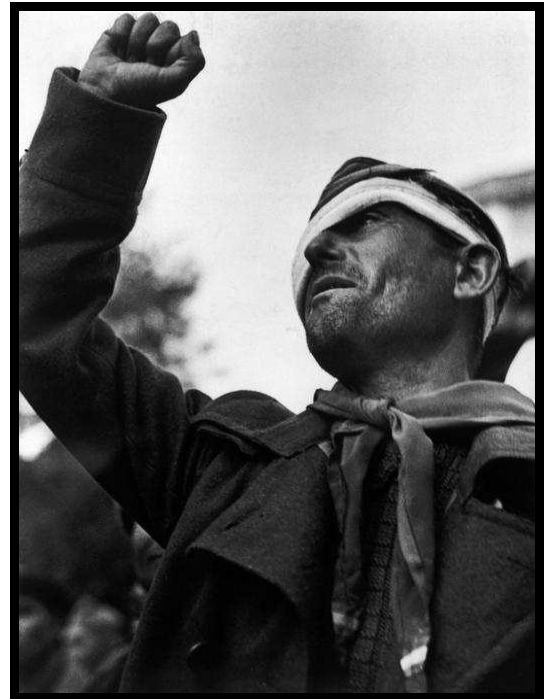
Las presentes fotografías (fotografías 7 y 8) se introducen ya en lo que son los desastres directos de la guerra. Son fotografías espejo, con una proporción de ventana, en la que se enseña, en una de las imágenes, cómo ha quedado una de las habitaciones de una casa de Madrid tras los bombardeos italo-alemanes de 1937, y en la otra las pertenencias que han podido salvar algunos de los afectados por la ofensiva. Ambas imágenes introducen el factor humano indirecto en la escena, llevando al espectador a pensar qué habrá sido de esas personas que aparecen en los cuadros; por tanto, el modo en que se presentan esas imágenes al mundo es más estético que epistémico, pues aunque ciertamente ofrecen una información de un acontecimiento, también es verdad que las fotografías familiares aportan un fuerte cariz humano haciendo que surjan de su visionado sentimientos de preocupación, pena, tristeza, melancolía, etc. De hecho, la composición de la imagen 7 tiene una división superior-inferior en donde ambas, a pesar de la descompensación del peso del mueble con el cuadro familiar (ambos en el medio de la composición), tienen la misma fuerza visual; el espectador llega a establecer una comparación entre las ruinas de la casa y la imagen familiar, a pesar de lo pequeña de esta. Asimismo, resulta cuanto menos llamativo que tras los bombardeos en donde el edificio ha quedado en ruinas, permanezca en su sitio un simple cuadro testimonio de personas que

tenían alguna relación con la casa devastada. Por su lado, la imagen 8 tiene una lectura de abajo a arriba. El retrato de la pareja tiene mucho peso en la escena y hace que el espectador si fije primero en ella y luego vaya subiendo la vista hasta alcanzar a ver las sillas y los hatillos que posiblemente reúnan las pertenencias de los afectados. Igualmente es atrayente que el cuadro familiar esté en el suelo, cubriéndose de polvo, pudiendo ser un reflejo simbólico de la realidad.

Ciertamente Capa usa a la perfección el lenguaje simbólico en la fotografía. Estas imágenes son fiel reflejo de ello. Sin necesidad de ver a ningún herido, a ninguna persona dañada, gracias a esos cuadros, la mente humana enseguida relaciona el conflicto vivido con lo que pueden haber sufrido los afectados. El valor de los cuadros es enormemente fuerte en las imágenes. El elemento humano hace que las escenas sean más sensibles, más tristes, más preocupantes. Capa no fotografía cualquier otra habitación destartada; hizo la captura en aquella estancia en la que había un recuerdo de las personas que, posiblemente, vivían en esa casa o tenían algún ligamen con los que residían en ella. Era sabedor que esa imagen sin la presencia humana no tendría la misma fuerza visual. Lo mismo sucede con las pertenencias rescatadas del bombardeo; seguro que en el momento de la captura había diferentes bultos en la calle, pero eligió aquel en el que destacaba una imagen familiar que, nuevamente, introducía el elemento humano de manera indirecta.

Fotografía 9

© Capa, R. (1937) Soldados en las trincheras

Fotografía 10

© Capa, R. (1938) Saludo de un miliciano herido

Las imágenes que tratamos ahora (fotografías 9 y 10) muestran una parcela de la vida de los soldados del bando republicano. Ambas imágenes son fundamentalmente de tipo espejo ya que, una vez más, Capa deja fluir esa vena pro-republicana que caracteriza sus fotografías de la guerra civil, aunque existe en ellas el componente ventana, pues igualmente sirven de mera información al espectador.

El carácter de ambas instantáneas es fundamentalmente estético, como es habitual en la obra de Capa, pues vemos que pretenden generar ciertos sentimientos. ¿Cómo? En la imagen 9 aparecen unos soldados totalmente cubiertos, a los que no se les ve ni la cara, pues están mirando al lado opuesto del objetivo. Nosotros, los espectadores, no sabemos qué miran o qué buscan, y eso genera un cierto desconcierto en nosotros. ¿Miran algo, no quieren ser retratados, no saben que están siendo fotografiados? Capa se vale de esa no mirada (atributo temático) para captar la atención del público, que una y otra vez repasará la imagen para averiguar por qué los soldados están de espaldas a la cámara.

En este caso, la composición de la fotografía va en diagonal, de la izquierda inferior a la derecha superior, creando profundidad, a pesar de ver que ella se sucede en una trinchera que, como vemos, es un espacio reducido. Ciertamente, las composiciones en

diagonal otorgan profundidad de campo a las escenas, y de ello se vale Capa para proporcionar “aire” a la imagen.

La fotografía 10 no está relacionada directamente con la anterior, pues pertenecen a momentos distintos, aunque como hemos venido diciendo sí se relacionan en el contexto de la escenificación de la guerra civil que hizo Capa a través de sus capturas. En esta escena aparece un soldado herido levantando su puño ante el paso de las Brigadas Internacionales. Esta imagen recuerda a aquella que vimos anteriormente de los soldados que partían en tren hacia el frente aragonés, en donde salían izando su puño alegremente, sin saber lo que les esperaba y, al mismo tiempo, esperándolo todo. Sin embargo, a diferencia de aquella, aquí el miliciano ofrece una actitud más insegura, más miedosa, en donde parece que esté a punto de echarse a llorar. Además está herido, aunque no es una herida grave, pero quizás lo suficiente como para introducir el miedo en su cuerpo. El optimismo de la imagen que recordábamos antes ha dado paso a la desolación, como si el soldado ya supiese cuál va a ser el final de la contienda.

Como vemos, el fotógrafo en ambas capturas retrata a personajes que no miran a cámara, e incluso le dan la espalda. Pretende provocar con ello que el espectador se vea atrapado por el misterio de la imagen, por ver qué pasa, qué sucede, por qué unos no dan la cara y parece que estén mirando a un punto que no podemos ver, y por qué otro, a pesar de estar en una postura muy militante, tiene esa expresión de tristeza y desolación en su rostro. Lo que quiere Capa es que la persona que se encuentre con estas fotografías trate de buscar el sentido a las mismas, logrando reconocer en ellas el desamparo y el pesimismo que vivían los republicanos.

Fotografía 11

© Capa, R. (1938) Soldado herido en combate

“Soldado herido en combate” (fotografía 11) es una fotografía espejo, en donde el autor expone la crudeza de la realidad de la guerra. Obviamente por ello también es una imagen de tipo ventana, pues es informativa de una realidad tal cual sucede, pero vemos que su lenguaje, como toda la creación de Robert Capa, está cargado de subjetividad e intención. También, como estamos viendo en el resto de imágenes, tiene un modo estético-epistémico, pues además de la información que ofrece no podemos obviar las emociones que provoca su visionado.

Los atributos temáticos que usa el autor son muy directos en esta fotografía: la composición de la misma hace que la atención del espectador recaiga directamente sobre el herido, más concretamente sobre su cara cubierta de sangre. Las figuras en vertical y la diagonal que describe el cuerpo del compañero de batalla llevan directamente al soldado lesionado, que permanece en posición de difunto (manos cruzadas sobre el abdomen). Es importante, también, el momento en que el compañero, inclinándose sobre él, anota en una libreta sus últimas voluntades. Además todo ello sucede mientras dos personas permanecen impasibles ante la escena. La simbología es muy obvia: la sociedad que permanece invariable ante los desastres de una guerra que provoca muertes. Capa está retratando una realidad y, a la vez, está lanzando un grito de ayuda.

En relación con el resto de imágenes, vemos como nuevamente el optimismo de las primeras escenas ha dado paso a la muerte inminente. Ya no hay risas, ya no hay miedo, ni destrucción, ni tan siquiera hay lágrimas; ahora hay muerte. La guerra ha ido evolucionando en el sentido lógico, si se puede decir de esa manera, pero no de la forma esperada por aquellos primeros retratados por Capa.

Fotografía 12



© Capa, R. (1939) Bombardeo fascista en Barcelona

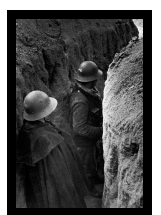
La última escena elegida (fotografía 12) sucede en Barcelona, durante el aviso del bombardeo sobre la ciudad. Se trata de una fotografía mayormente de tipo ventana (informativa) pero con un cierto componente espejo que lo averiguamos gracias al personaje del perro y al movimiento de la cámara.

En cuanto al modo en que se da a conocer a la sociedad, es muy epistémico pero también tiene una parte estética, pues la escena ofrece al público que se detenga en ella un cierto miedo de pensar en verse en la misma situación. Las huidas crean en nosotros sensaciones diversas y, en este caso, eso lo apoya Capa con el movimiento de la cámara a la hora de captar la escena, pues ello provoca en el espectador sensación de prisa, de nerviosismo. Ya que esas emociones no se pueden captar en una instantánea, el autor se apoya en esa técnica fotográfica para imprimirla en la escena.

Los atributos temáticos son bastante obvios. Esta imagen ha sido una de las más famosas de la guerra civil, y es que, además de la técnica para enfatizar la prisa de la

señora en buscar un refugio para protegerse durante el bombardeo, aparece un personaje animal, un perro que huye del bombardeo corriendo al lado de la mujer, incluso avanzando el paso de esta, como si hasta los animales se dieran cuenta de la situación de desamparo que vivía la población barcelonesa en esos días. Asimismo es importante el hecho de que ambos personajes van de negro (el color del luto en nuestra cultura), al igual que el resto de los presentes que se intuyen en la escena, pues aunque no se ven claramente sí se adivina que son personas.

A lo largo de las imágenes seleccionadas para hablar sobre el valor de la fotografía de Capa como una labor social, hemos visto cómo ha ido cambiando el fondo de la situación retratada, pues como se ha indicado en el análisis de cada imagen, el autor pasó de unos principios más animosos, en donde incluso había fotografías de momentos felices a pesar del inicio de una guerra, a situaciones más angustiosas en donde aparece la muerte. Si contemplamos todas las fotos juntas, observamos que ellas nos cuentan la historia sin necesidad de indagar en los libros, algo que sociológicamente es muy interesante. Veámoslo:



5. 1. 2 Otros fotógrafos de guerra

Como hemos dicho ya anteriormente, la fotografía de guerra es muy prolífica e importante para la labor social de la fotografía que pretendemos dar a conocer en este estudio. A través de ella se dan a conocer conflictos en zonas del mundo de las que nadie tiene información. Es por esa razón que ha cobrado tanta importancia que ha llegado a ser un género fotográfico por sí mismo.

Además de Robert Capa, muchos otros fotógrafos se han dedicado a captar la barbarie humana con sus cámaras. Gervasio Sánchez es uno de ellos, un fotógrafo español que ha dedicado su vida a darle voz a los que no la tienen. Recogemos en esta investigación parte de su labor durante la cruenta Guerra de Bosnia, trabajo que fue muy reconocido internacionalmente y que lo catapultó como uno de los grandes fotógrafos de guerra de finales del siglo XX.

Fotografía 13



© Sánchez, G. (1994) Niñas tras cristal de coche destrozado a balazos

Esta escena (fotografía 13) tiene como protagonistas a cuatro niñas que están mirando a la cámara directamente tras el cristal destrozado a balazos de un coche. Se trata de una fotografía claramente espejo, en la que el autor quiere protestar contra una infancia fragmentada por culpa de la guerra. Evidentemente su relación con el observador es claramente epistémica y estética, pues es imposible obviar su valor informativo, pero también es verdad que lo que busca el autor es generar unos sentimientos de preocupación, y al mismo tiempo repulsa, en las personas que vean la escena.

Los atributos temáticos son realmente directos y fuertes. Cuatro niñas pequeñas metidas en un coche miran directamente al presente a través de un cristal dañado por impacto de balas. Las caras de las niñas se perciben insuficientemente debido a las roturas del cristal, pero se acierta en ellas un cierto aire despreocupado (incluso una de ellas le sonríe tímidamente al fotógrafo), ofreciendo al espectador la idea de que esa es su vida y ya no les impacta la situación que viven.

Resulta evidente que Gervasio Sánchez pretendía clamar contra la guerra, dándole voz a esa infancia que se rompe para siempre por culpa del desentendimiento humano. La guerra, para Gervasio, no es cosa de soldados, pues los niños ven rotos todos sus sueños de disfrutar de una infancia plena y tranquila, y por ello hace este llamamiento a la sociedad, permitiendo que las niñas miren fijamente a aquellos que las quieran ver, implorando su ayuda a través de su infancia rota a balazos.

Fotografía 14



© Sánchez, G. (1994) Hombre rezando ante una tumba

La escena que nos ocupa (fotografía 14) es una imagen primordialmente de tipo espejo, pues más que su valor informativo lo que prevalece es su función protesta. El autor pretende con ella dar a ver al mundo la crudeza de la guerra, pues deja muchas muertes a su paso. Por tanto, su función también es mayormente estética, aunque epistémica, pues resulta evidente que la principal intención es generar conciencia social y rechazo de los conflictos bélicos.

Aquí sus atributos temáticos también son muy potentes, pues por un lado la totalidad de la composición está repleta de tumbas pero el centro lo ocupa una figura humana que da la espalda a la cámara, pues está rezando ante una de las tumbas, probablemente a algún familiar. Ese personaje central va completamente vestido de negro (luto), el mismo color que los epitafios de las sepulturas, y ello contrasta con el blanco gélido de la nieve que cubre el camposanto. Aquí la tristeza de la guerra no sólo está presente en el negro y en el cementerio, sino también en la frialdad del hielo; la muerte es frío. Por otro lado, si el espectador se fija, es impactante que todos los epitafios tengan fechas tan próximas; eso evidencia una mortandad masiva, y eso sólo lo provoca una epidemia o la guerra, pero en este caso sabemos que se trata de una guerra por los nombres que están escritos en las tumbas, pues son claramente nombres de origen eslavo y, teniendo en cuenta las fechas, se trata las vidas que ha sesgado la cruel guerra de Bosnia.

Fotografía 15



© Ut, N. (1972) Niños quemados con napalm en la guerra de Vietnam

La fotografía de Nick Ut (fotografía 15) es una de las más famosas de la historia debido a la crueldad de la situación retratada. Fue tomada durante la larga guerra de Vietnam, tras un ataque con el combustible napalm que alcanzó a la población a pesar de que Estados Unidos (aliado del ejercito survietnamita que realizó el ataque) había informado

de que no había civiles en la zona. Es una fotografía básicamente ventana, pues se retrata la realidad del momento vivido tal cual está sucediendo. Además, llega al mundo de un modo epistémico, pues con ella se pretende dar a conocer las atrocidades de la guerra de Vietnam, aunque si bien es cierto, es indudable que provoca emociones al verla, con lo cual tendría una cierta relación estética con el espectador.

En lo que a los atributos temáticos se refiere, esta imagen, como hemos dicho, fue tomada en un momento en que no se esperaba lo que iba a suceder. Se atacó a la población inocente, y de ahí que Ut quisiese retratar a los niños, dando el protagonismo central de la escena a una niña desnuda que corre tras ser quemada con el potente napalm, “un combustible que es capaz de calcinar cualquier forma de vida” (ABC, 2012). Su expresión es aterradora, llora y grita desconsoladamente, al igual que el niño que aparece en primer término. Al fondo del encuadre aparece una gran cortina de humo negro, muy posiblemente debido al ataque, pues quedaría carbonizada la aldea en la que residían los niños de la fotografía. Además, a la izquierda de la escena aparece un niño más pequeño que corre pero mira hacia atrás, como contemplando lo sucedido minutos antes, como si a su corta edad todavía no pudiese creer lo vivido hace tan sólo unos instantes. Tras ellos, un grupo de militares caminan aparentemente de manera tranquila, pues no tienen sus armas agarradas en posición de disparo, con lo cual se entiende que su lugar en la escena es de meros espectadores. No se les ve intención de ayudar; pertenecen al bando que ha perpetrado el ataque.

Hay que decir que esta foto ha sido recortada por el fotógrafo. La fotografía original tiene más amplitud a la derecha, donde aparecen más militares y un fotógrafo, y no es tan impactante como la fotografía que finalmente se publicó y que hizo que Ut ganase el premio Pulitzer, dado que en ella la niña desnuda no aparece en el espacio central.

El autor de la instantánea reconoció en una entrevista a EFE que “la guerra de Vietnam terminó gracias a esa fotografía”, pues dio la vuelta al mundo mostrando los horrores del conflicto a la sociedad internacional. Asimismo, la propia protagonista de la escena, Kim Phuc, quien tuvo que ser sometida a 17 operaciones para reconstruir su piel, afirma que “la fotografía es un regalo muy poderoso para mí y creo que el mundo es mejor gracias a ella, porque ha hecho que la gente sea más consciente cuando piensa en guerras”.

Fotografía 16



© Pellegrin, P. (2006) Hombre en Bint Jbail tras los bombardeos israelíes

Paolo Pellegrin es un fotógrafo miembro desde 2001 de la prestigiosa agencia Magnum Photos, fundada en 1947, entre otros, por Robert Capa. Su obra es muy reconocida internacionalmente y ha sido ganador en varias ocasiones del premio World Press Photo. Al igual que los otros fotógrafos que hemos visto, Pellegrin tiene capacidad para alzar la voz por aquellos que no pueden. Le da un lugar en el mundo a quien ha quedado desposeído de él.

En el caso de esta instantánea (fotografía 16), vemos la imagen de un hombre vencido al ver derruido su mundo. La escena fue captada en Bint Jbail, una ciudad que quedó literalmente destrozada tras los bombardeos israelíes de julio de 2006. La imagen es mayormente espejo, aunque también ventana, pues la figura humana logra captar la atención del espectador, lo que además es intención de Pellegrin. El fotógrafo quiere hacer llegar a la sociedad de un modo epistémico el abatimiento de esta población (atributos temáticos), y lo hace a través de ese hombre sentado en el suelo entre escombros, con una bebida en una mano e inclinado sobre su estómago, ofreciendo una imagen de cansancio, de extenuación, de agotamiento. Es el símbolo del hartazgo de la población libanesa.

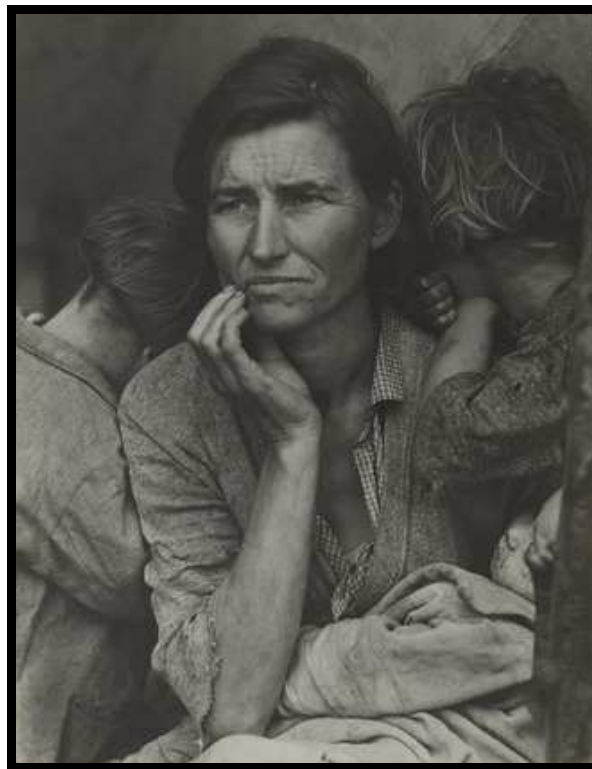
Por otro lado, vemos los pedazos rotos de lo que queda tras el ataque; son el símbolo de las vidas quebradas por la guerra. El personaje central está rodeado de cristales rotos que representan la fragilidad de las vidas que se rompen en un instante.

5. 2 Pobreza

La pobreza es el segundo de los problemas sociales que tratamos en este estudio. La condición de pobre es aquella que no permite a las personas alcanzar los recursos más básicos, como alimentación, medicinas, higiene o educación. Según el IDH de 2014 del PNUD, 1 de cada 5 personas en el mundo vive en situación de pobreza.

Desde sus orígenes, la fotografía ha querido retratar la miseria y la injusticia social. Son famosos los trabajos de Lewis Hine o de Jacob Riis en donde mostraban la pobreza en la que vivían los emigrantes que llegaban a Estados Unidos. Por esa razón hemos considerado oportuno dedicar este apartado al tema de la pobreza.

Fotografía 17



© Lange, D. (1936) Madre migrante

La primera foto de este apartado (fotografía 17) es muy conocida por el público. Se trata de una escena captada por Dorothea Lange en los años de la Gran Depresión norteamericana. La misma autora se presentaba a sí misma como una fotógrafa del pueblo,

y lo que pretendía con su obra era dar a conocer las penurias de la población estadounidense.

Se trata de una fotografía espejo, en la que la intención de la fotógrafa está presente en la forma de captar la escena. Su lenguaje es mayormente epistémico aunque, como pasó con “Muerte de un miliciano” de Capa, terminó por convertirse en un icono de la realidad americana de los años 30.

Sus atributos temáticos están muy controlados por la fotógrafa. Ha decidido captar la escena familiar en un plano corto, haciendo que la madre y sus hijos llenen por completo la imagen. La mujer ocupa el eje central, como la matriarca que es, y además está mejor iluminada que el resto de protagonistas. Ofrece una imagen preocupada, un tanto pensativa, mirando a la nada, como si no supiese que está siendo fotografiada. Sus tres hijos se soportan en ella. En su regazo tiene al bebé que duerme plácidamente ajeno a las circunstancias de su vida, mientras que sus otros dos hijos le dan la espalda a la fotógrafa, como si se estuviesen negando a ser retratados en esas circunstancias tan tristes.

La mujer parece joven, aunque se la ve muy demacrada. Tanto ella como los niños están sucios, llenos de polvo y despeinados. Son el símbolo de la pobreza en la Norteamérica tras la depresión económica de 1929.

La imagen se publicó en un periódico de San Francisco y recorrió Estados Unidos en pocos días; ello obligó al Gobierno a abrir los ojos ante las necesidades de sus ciudadanos y mandó varias toneladas de comida a la zona en la que estuvo fotografiando Lange, pues lógicamente no es esta la única fotografía que tomó de la pobreza en la que estaban sumidos muchos norteamericanos tras la crisis económica. La fotógrafa pasó varios días recorriendo a pie los campos de un condado al sur de California en donde muchas personas trataban de ganarse la vida como agricultores, cosechando campos para conseguir algo de comida. Es allí donde encontró a esta madre y sus hijos, que iban recorriendo el Estado, de condado en condado, tratando de encontrar trabajo. En cuanto la vio supo que ella tenía algo que contar, aunque no fuese a viva voz, así que a medida que se iba acercando a ella le iba haciendo fotos, hasta un total de 6 (atributos relacionales). La última fotografía que tomó es la que estamos tratando, la que se hizo famosa y dio voz a los estadounidenses que, como la protagonista de la escena, estaban pasando penurias económicas y se les hacía complicado subsistir.

Fotografía 18

© Carter , K. (1993) Niño sudanés famélico acechado por un buitres

Esta imagen (fotografía 18) fue muy controvertida en su momento y desató un gran impacto social. Es una fotografía de Kevin Carter tomada en Sudán. La fotografía es muy espejo y muy ventana a la vez, pues el autor retrataba una realidad pero al mismo tiempo, valiéndose de sus atributos temáticos, tiene una simbología tras ella que enseguida veremos.

Asimismo, esta imagen se da a conocer al mundo de manera epistémica-estética a la vez, pues informa, critica y provoca sentimientos a los espectadores.

Como hemos dicho, Carter en esta imagen no sólo retrató al niño famélico acechado por un buitres, sino que lo que hizo fue retratar la sociedad del momento. El niño sudanés, inocente, hambriento, negro, en posición humilde, nada defensiva, permanece ajeno al peligro que le acecha. El buitres, erguido, vigilante, ostentoso, simboliza a la globalización, el capitalismo de un mundo en el que no todos forman parte de él. Y por otro lado, el fotógrafo permanece viéndolo todo desde detrás de su cámara, como la sociedad, que permanece inmóvil ante los problemas ajenos. Esta captura le trajo muchos problemas a Carter, aunque también le permitió conseguir un premio Pulitzer. Fue duramente criticado por permanecer impasible mientras el niño estaba siendo acechado por el buitres, lo que le llevó a una profunda depresión. Fue muy injusto, pues todo fotoreportero sabe que una de las primeras enseñanzas de la profesión es que siempre se debe realizar la foto, ya que es la prueba que

existe sobre el problema al que se quiere dar voz, y luego se actúa para ayudar al necesitado.

Finalmente Carter se suicidó en 1994, apenas un año después de realizar la fotografía.

Fotografía 19



© Cendón , J. (2008) Malnutrición infantil en Etiopía

José Cendón es un fotógrafo gallego que viaja por el mundo en busca de temas sensibles y difíciles de tratar. El hambre es uno de esos temas. Es difícil hacer llegar a la sociedad un grito tan atroz como este, pero Cendón es capaz de ello.

La presente imagen (fotografía 19) es de tipo espejo, mayormente, y su lenguaje es mezcla entre el epistémico y el estético, pues como viene siendo habitual en este tipo de fotografías, obviamente informa de una lamentable situación que sufre una parte del mundo, pero a la vez, gracias a su técnica y buen hacer, es capaz de generar emociones con su captura.

Temáticamente usa un lenguaje muy directo. Las líneas de la fotografía son rectas y llevan nuestra atención al niño hambriento, vestido con una camiseta muchas tallas más de la que debería usar. Es el personaje de la escena. Aparece sentado sobre sí mismo, mirando curiosamente a la cámara y tratando de quitarse de encima a las moscas que lo

rodean. Ciertamente esta imagen retrata un mundo injusto, un mundo en el que las moscas se alimentan picoteando a un niño que está malnutrido.

Relacionalmente, aunque con años de diferencia, vemos que estas dos últimas imágenes (fotografías 18 y 19) tienen muchas cosas en común: la infancia, la inocencia, la hambruna, África, depredadores, un clamor contra esta situación tan preocupante y humillante en algunas zonas del mundo. A pesar de los años, el problema sigue... y los fotógrafos continúan dedicando su esfuerzos a los más necesitados; no importa el tiempo.

Fotografía 20



© EFE (2013) Pobreza en España

No queremos dejar este apartado sin hacer referencia a la situación que vive nuestro país en la actualidad. Debido a la crisis económica que venimos sufriendo desde 2008, España se ha visto sumida en una lamentable realidad; muchas personas se han visto abocadas a la mendicidad para poder sobrevivir en un país, supuestamente, avanzado.

En la imagen actual (fotografía 20) podemos ver cómo una persona está en posición de súplica con un cartel que le identifica como individuo sin recursos que le permitan volver a su lugar de origen, donde probablemente encontraría un colchón social que le apoyase en sus circunstancias, mientras la vida continua con normalidad en una calle comercial de una ciudad española.

Estamos ante una fotografía espejo y ventana; espejo porque se reconoce la intención del autor a la hora de realizar la captura, pues tiene la necesidad de recoger no

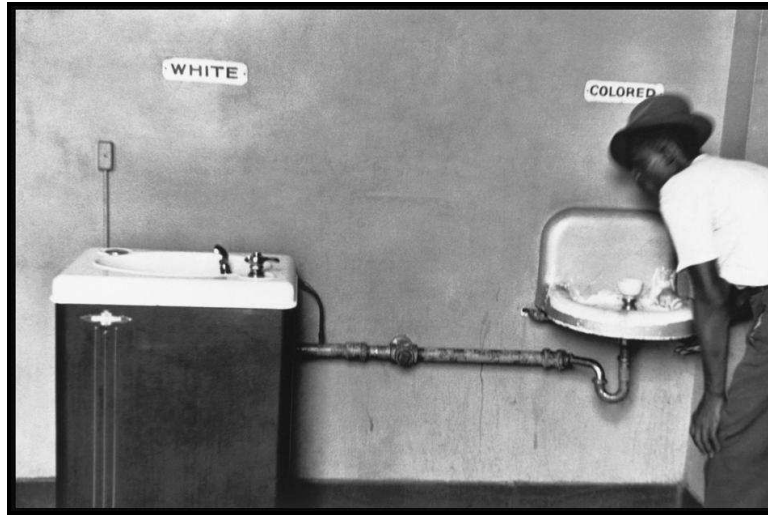
sólo al mendigo, sino también al cartel que lo acompaña para que así no queden dudas de cuál es su situación. Por otro lado, es ventana porque realmente se informa de una situación que sufre el país, en la que unos cuantos malviven mientras otros continúan su vida con normalidad, a pesar de las escenas que se repiten en las calles. A su vez, esta escena llega a la sociedad en modo epistémico, pues informa visualmente de una realidad, aunque tiene un cierto componente estético, pues es difícil no dejarse llevar por los sentimientos que provoca ver a una persona postrada a los pies de transeúntes que pasean aislados a las súplicas de un necesitado.

En cuanto a sus atributos, es innegable que relacionalmente se liga a tantas otras imágenes similares que continuamente estamos viendo en prensa, televisión y en nuestra vida diaria, lamentablemente. Por su lado, temáticamente el autor ha querido mostrar un lenguaje fotográfico bastante obvio. Vemos como la escena se divide en dos partes a través de una línea diagonal que cruza la imagen desde la parte superior derecha a la inferior izquierda. Esa diagonal le aporta profundidad a la fotografía; una profundidad que permite que veamos una calle comercial llena de gente paseando apaciblemente. En primer plano aparece la figura del pobre, arrodillado frente a la sociedad consumista que pasea ajena a su desgracia, en un segundo plano.

Una vez más, esta fotografía resulta una crítica a la sociedad actual, tan preocupada de gastar y consumir mientras otros sufren carencias importantes.

5. 3 Exclusión social

La exclusión social es el tercer problema social que tratamos en la investigación. La exclusión social puede deberse a distintos factores, bien sean económicos, sociales, culturales, religiosos, políticos, etc, e incluso a varios de ellos juntos. Ejemplo de ello son las siguientes fotografías.

Fotografía 21

© Erwitt , E. (1950) Bebederos por colores

Elliott Erwitt es discípulo de Robert Capa y, como él, ha sido un fotógrafo que ha tenido mucho impacto gracias a las fotografías de crítica social que realizaba. Ello le ha valido para formar parte de la agencia Magnum Photos, llegando incluso a ser director de la misma durante un tiempo.

La presente escena (fotografía 21) muestra la exclusión en la que están sumidos los negros de mitad de siglo XX en Estados Unidos. Es una fotografía espejo, pues se ve claramente que la intención del autor está tras la cámara. Asimismo, llega a la sociedad de modo epistémico, informando de las situaciones tan humillantes que soportan los afroamericanos.

La temática de la imagen es muy clara y directa. La fotografía está tomada de frente y en ella aparecen dos fuentes bastante distantes entre ellas: una fuente más moderna que está destinada a los blancos y, más allá, otra fuente más antigua destinada a los negros. No hay lugar a equivocación, pues encima de cada uno de los surtidores de agua hay un cartel que identifica para quién está reservado cada uno de ellos. Además, para no dejar lugar a dudas, el autor esperó el momento en que un personaje entró en escena para beber agua y captar el preciso instante en que se sitúa en la fuente que le pertenece por su color de piel y bebe de ella.

Ciertamente, la fotografía de Erwitte es una crítica a la exclusión que sufren los negros y fue muy famosa en su momento, pues formaba parte de un reportaje que Erwitte hizo sobre la desigualdad racial en Norteamérica.

Fotografía 22



© Bauluz, J. (2000) Inmigrante muerto en la playa

Javier Bauluz es el primer fotógrafo español que ha recibido un premio Pulitzer en reconocimiento a su labor fotográfica. Su trabajo está muy orientado al tema de los derechos humanos, de hecho él mismo dice en una entrevista concedida a la revista cultural Jot Down que quiere “que las fotos vayan al corazón o a la cabeza”, y la fotografía que tenemos ante nosotros es un ejemplo de ello.

La imagen actual (fotografía 22) es de tipo espejo y epistémico, pues la ironía y la indolencia están presentes en la escena. En ella aparece una pareja tomando el sol mientras observan, impasibles, cómo cerca de ellos yace un inmigrante que ha sido arrastrado por las olas hasta la playa. La pareja está en primer término, sin embargo no ostentan el protagonismo de la escena, ya que ellos mismos, con sus miradas, llevan al espectador hacia un punto más lejano en diagonal a ellos. Al hacer ese recorrido visual vemos un cuerpo tendido en la arena.

El fotógrafo hace una simbología fotográfica. La pareja tomando el sol es el reflejo del mundo avanzado que sigue con su ritmo a pesar de saber que muy cerca hay otro mundo que vive inmerso en la miseria más injusta. El capitalismo ha enfriado el corazón de la gente, que ya ni siquiera reacciona ante la muerte. Los polos nunca estuvieron tan presentes como en esta imagen: norte y sur, ricos y pobres, con derechos y sin derechos.

Esta fotografía, como la de Nick Carter, tuvo bastante polémica por el hecho de que el periodista Arcadi Espada criticó la labor de Bauluz diciendo que la fotografía era forzada porque el autor ya sabía lo que se iba a encontrar cuando llegase a la playa, y porque seleccionó el encuadre para evitar que apareciese en la foto la Policía que estaba esperando a poder levantar el cadáver; sin embargo, ello no le quita la importancia comunicativa y social que tiene, pues el uso de las técnicas de encuadre es lo que le da un valor social a la escena. Además, ha habido más fotos (atributos relacionales) similares a esta que estamos analizando. Fue sonado el caso de dos niñas gitanas de origen rumano que aparecieron muertas en una playa italiana (fotografía 23) y que, al igual que Bauluz, el fotógrafo Cesare Abbate captó la escena en que unos bañistas observan impasibles los dos cadáveres. Esa escena también causó alarma social en Italia, haciendo que incluso el Vaticano y la representante de ACNUR en Italia tuviesen que aparecer públicamente para concienciar al pueblo italiano de la situación de injusticia social que viven los inmigrantes rumanos en Italia, a quienes el gobierno de Silvio Berlusconi relacionaba directamente con el crimen en Italia.

Fotografía 23



© Abbate , C. (2008) Cadáveres de niñas en una playa italiana

Dicho esto, recordemos que la labor de la fotografía documental es mostrar al mundo las injusticias que acontecen, y por esa razón las imágenes de Bauluz y de Abbate tienen un inmenso valor incluso aunque hayan sido seleccionados los encuadres. Lo que Bauluz pretende con su instantánea, al igual que Abbate, es mostrar al mundo la realidad de la inmigración. La inmigración es un problema social y Bauluz quiere darle voz. Además, la selección del encuadre forma parte de los atributos temáticos, es el lenguaje que usa el autor para expresar su sentir, y sólo por eso es más que legítima la imagen de Bauluz, así como la de Abbate.

Fotografía 24



© Towell , L. (2003) Agricultora de Jayyous

Si existe un fotógrafo experto en la fotografía de denuncia sobre la pérdida de la tierra, ese es Larry Towell. Towell dedica prácticamente todo su trabajo a los sin tierra, a aquellas personas que les han quitado su patria, su lugar, su identidad. Un ejemplo de ello es la fotografía que nos ocupa (fotografía 24) y que es muy representativa de la labor de Towell. Se trata de una fotografía espejo en la que, de modo epistémico, ofrece al mundo la

visión del autor referente a la valla que separa Israel y Palestina. En este caso la imagen está tomada en la localidad agrícola de Jayyous, en donde vemos a una mujer palestina que observa sus tierras al otro lado de la valla de separación con Israel; unas tierras a las que ya no tiene derecho por estar al otro lado de la valla.

Vemos que el fotógrafo le ha querido dar a la mujer el protagonismo (atributos temáticos), poniéndola en la posición central de la escena, aunque la composición tiene suficiente profundidad como para poder ver la alambrada electrificada y el paisaje que hay tras ella. Es un punto negro en medio de un escenario bastante claro. Ciertamente es el personaje principal, no hay dudas. Lo importante para Towell es la historia que hay tras la mujer, y no la valla.

La mujer permanece sola e impasible de espaldas a la cámara, no vemos su cara, pero no hace falta; sabemos que está triste, melancólica. Ladea ligeramente la cabeza hacia la izquierda para contemplar lo que le han quitado: su tierra, su modo de vida, su origen, su historia... Unos fríos alambres la separan de su ayer, así de sencillo. Nada puede hacer para romperlos. Un ejército la controla, aunque no lo veamos, pues los israelíes han puesto diferentes puntos de control en la frontera.

Esta imagen forma parte de un portfolio dedicado a los desposeídos de Palestina. Como hemos dicho antes, Towell dedica su trabajo a aquellos que les han quitado su identidad, y por esa razón toda su obra está íntimamente ligada, pues el tema es el mismo, ya sea en Palestina, en Camboya o en Alemania. Así pues, la presente imagen tiene unos atributos relacionales que la unen a otras fotografías del mismo autor aunque sea en distintos escenarios.

Viendo esta escena nos viene a la mente otra parecida de la fotógrafa catalana Sandra Balsells (fotografía 25). Según conversación mantenida con la propia autora, la imagen fue tomada en el campo de refugiados de Rafah, en Gaza, una zona que separa a Palestina de Egipto. En la imagen aparecen unos palestinos que se comunican con señas y gritos con sus familiares, que están al otro lado de la verja, en otro país...

Fotografía 25



© Balsells , S. (1996) Campo de refugiados de Rafah

6. CONCLUSIONES

Como hemos visto, la sociología y la fotografía nacen en la misma época y en el mismo lugar, en la Francia del siglo XIX. Ello propicia que sus caminos fluyan paralelos en el devenir de la sociedad, permitiendo apoyarse la una en la otra para conseguir un mayor conocimiento de la realidad social.

La fotografía es uno de los medios más importantes que tiene la sociología para lograr la sabiduría que tanto anhela desde sus orígenes, cuando Comte le puso nombre. A través de las instantáneas hemos observado que se produce una comprensión de la realidad social que de otra manera sería difícil obtener. Las imágenes muestran una historia de vida, o de vidas, que permiten que pueda ser analizada una y otra vez, y así lograr una construcción de la realidad. Si bien es cierto, para conseguir llegar a ese conocimiento, la fotografía, a su vez, se alimenta del saber que le proporciona la sociología, pues es a través de esa ciencia que se puede desvelar el lenguaje implícito en las fotografías, el pensamiento del autor.

Las imágenes son escenas congeladas de una realidad vivida por el personaje más importante de la toma: el fotógrafo. A través de su pericia técnica con la cámara, el fotógrafo muestra una realidad, sin embargo lo más importante dentro de la escena no es la imagen en sí, sino lo que el autor pretende hacer llegar al mundo con ella. La escena la capta la cámara del fotógrafo de la manera en que su cerebro la ordena para dotarla de la importancia que realmente tiene la imagen: la distancia, el encuadre, la técnica empleada, etc, son los medios de los que se vale el autor para imprimir a su trabajo el propio pensamiento.

En unos primeros momentos la fotografía se usó para distintos fines, principalmente político y retratos, sin embargo, tras la I Guerra Mundial, surgen una serie de revistas ilustradas en las que los dibujos se sustituyen con fotografías, dando así paso a lo que se conoce como fotoperiodismo, pero fue con la revista LIFE, ayudada por el avance tecnológico en fotografía, cuando realmente proliferaron el tipo de publicaciones en las que se recogían de manera independiente distintos trabajos de fotógrafos que trabajaban para sí mismos, realizando proyectos fotográficos de temas que les motivaban a investigar y fotografiar, y que luego trataban de vender a las distintas publicaciones para así propagar su labor y conocimiento social.

La fotografía documental tiene un propósito social, y es el de remover conciencias e intentar cambiar las situaciones que el fotógrafo entiende como socialmente injustas. He

aquí la importancia de la temática elegida para nuestra investigación: reconocer en las escenas una labor social de la fotografía como medio de denuncia de las injusticias sociales, tales como la pobreza, la exclusión, o las situaciones de guerra. Resulta obvio que sin ese testigo no nos llegarían muchas informaciones que resultan vitales para saber cuál es la situación de nuestra ciudad, nuestro país o el mundo en general. A lo largo de nuestro estudio hemos observado que las fotografías nos proporcionan un conocimiento crítico de la realidad social, cumpliendo así con su labor social de denuncia.

Hemos visto varios ejemplos a lo largo de la investigación. Las escenas tratadas en el presente estudio recogen momentos que eran desconocidos para muchos pero que gracias a la fotografía llegaron al mundo para quedarse y poder ser analizados una y otra vez. Por esa razón la famosa fotografía de Robert Capa, “Muerte de un miliciano”, resulta hoy tan interesante a pesar de que han pasado casi 100 años desde que la escena fue tomada. La importancia de la escena toma valor con el paso de los años y ha logrado convertirse en un símbolo, no sólo de la Guerra Civil Española, sino de la guerra en general. Gracias a esa fotografía se han realizado numerosos estudios de la guerra civil, e incluso ha llegado a ser tan representativa que el sitio donde fue captada se ha convertido en un lugar turístico para aquellos que quieren rendir tributo a los caídos en la guerra civil y a Capa, en especial.

La escena tomada por Nick Ut también ha sido ampliamente propagada y fue muy impactante para la sociedad de la época. De hecho, la fotografía de Ut fue la que propició el fin de la participación estadounidense en la guerra de Vietnam, pues para la sociedad del momento esa escena fue demasiado terrible y EEUU se vio obligado a adelantar el fin de la contienda con la firma de los Acuerdos de Paz de París, en enero de 1973. Además, la niña Kim se convirtió en un símbolo del horror de la guerra y por ello la ONU consideró oportuno nombrarla Embajadora de Buena Voluntad para la UNESCO. Por otro lado, nos gustaría destacar que la barbarie de Vietnam no solo fue retratada por los fotógrafos, sino que fue ampliamente difundida por TV, pues quizás fue la primera guerra retransmitida gracias a las cámaras de video, sin embargo la fotografía de Ut fue muchísimo más impactante y más reproducida en los medios que las escenas de video. Ello demuestra que la fotografía tiene un gran valor social, pues como hemos dicho a lo largo de nuestra investigación, es un instante captado para siempre, la escena congelada por siempre jamás para aquellos que quieran ser testigos.

La fotografía de Lange es otro ejemplo de la labor social de la fotografía documental. Con su trabajo fotográfico en los campos californianos, Lange dio a conocer a todo Estados

Unidos el drama de los agricultores estadounidenses, quienes tras la gran depresión y diversos desastres naturales se vieron obligados a ir de aquí para allá buscando algún lugar donde poder obtener un empleo de jornaleros para subsistir; la situación era tan profundamente inadmisibile, que el gobierno de Roosevelt, tras ser conocedor de la situación a través de las escenas de Lange, se vio obligado a enviar comida a los campos de emigrantes. Este es un ejemplo más del poder de la imagen fotográfica como testimonio directo y rápido de la realidad social.

Como vemos, la fotografía documental, además de mostrar una realidad y darla a conocer al mundo, también consigue que algunas cosas cambien, o por lo menos mejoren. Para que eso se logre, no es suficiente con la buena labor del fotógrafo, sino que también es necesario que el espectador sepa reconocer el lenguaje de la imagen; para ello, no podrá simplemente ver la fotografía, sino que tendrá que mirarla detenidamente.

Hemos destacado en nuestra investigación 3 tipos de fotografías: ventana, espejo y norma. Cada una de ellas muestra la realidad de distinta manera, aunque muchas veces se mezclan entre sí, pues es difícil discernir entre un tipo y otro, pues la misma imagen puede cumplir distintas funciones.

- ✓ Las fotos ventana son la captura de la realidad tal cual es.
- ✓ Las fotos espejo muestran una intención del fotógrafo, hay un pensamiento crítico tras ellas, con lo cual son más típicas de la fotografía documental.
- ✓ Y las fotos norma, o regla, son aquellas que pretenden mostrar al espectador cómo ha de ser o comportarse, tratando de mantener el control social.

Asimismo, a lo largo de la investigación hemos sabido que las imágenes se relacionan con el mundo de 3 modos, aunque también es habitual que esas 3 maneras puedan mezclarse entre ellas. Veamos, pues, que una fotografía puede darse a conocer de tres modos:

- ✓ Modo simbólico, siendo imagen de algo superior a lo que aparece en la escena.
- ✓ Modo epistémico, en tanto en cuanto es información veraz capaz de ser analizada científicamente.
- ✓ Modo estético, pues es generadora de emociones.

Por otro lado, no debemos olvidar que las fotografías están compuestas por unos atributos que aportan información. Del Valle destaca:

- ✓ Los atributos morfológicos, que son los que tienen que ver con la técnica fotográfica empleada para captar la escena y conservarla.
- ✓ Los atributos biográficos, que hacen referencia a la información sobre el autor y la fecha y el lugar de la fotografía. Estos atributos serían los que responderían al paradigma de Lasswell de las 5 W.
- ✓ Los atributos temáticos que son los más importantes en ciencia social, pues son aquellos que aportan conocimiento sobre la intencionalidad de la fotografía, sobre su mensaje, sobre su fin último.
- ✓ Los atributos relacionales, que son los que ponen en relación la imagen elegida con otras imágenes similares o que por alguna razón guardan una correspondencia, ya bien sea temática, de autoría, etc. Un ejemplo de esto serían los reportajes fotográficos, que a través de las diferentes escenas fotografiadas permiten construir la historia completa, así como recordar mejor los acontecimientos.

Veremos que en muchas ocasiones el texto acompaña a la imagen. Ciertamente, el texto es muy aclaratorio y da una información directa, pero ello a su vez impide al espectador realizar un pensamiento crítico sobre lo que está viendo, pues se conforma con lo que se ofrece en el texto. Es por ello que hemos de ir con cuidado con esto, pues el texto guía el pensamiento del receptor, y eso es precisamente lo que no queremos en ciencia social. Si planteamos la necesidad de “hablar” el lenguaje de las fotografías es para no caer en la tentación de quedarnos con lo escrito, pues puede ser erróneo, incierto, moldeado, etc. La imagen nunca miente, pero la palabra escrita sí puede hacerlo, incluso sin pretenderlo.

6. 1 Aplicabilidad de los resultados

A lo largo de nuestra investigación hemos planteado cómo proceder para el análisis de las fotografías documentales basadas en tres problemas sociales que nosotros hemos elegido previamente: guerra, pobreza y exclusión social, sin embargo el análisis expuesto es servible para cualquier tipo de fotografía social.

En la sociología visual se hace necesario el análisis de las fotografías para comprender la realidad social, por tanto, lo expuesto en esta investigación es extensible a cualquier futuro trabajo sobre fotografía social, en tanto en cuanto la fotografía es un medio muy eficaz para captar fielmente la realidad.

Cada vez se hace más inevitable apoyar las investigaciones sociales con imágenes que muestren que lo que se dice es cierto, y al revés también, pues es investigación social recoger determinadas escenas para dotarlas de sentido a través del análisis sociológico visual, permitiendo así la construcción de la realidad a través de imágenes.

Dicho esto, consideramos oportuno poder afirmar que el método de análisis aplicado en nuestro estudio es extensible a cualquier tipo de investigación social con imágenes; es más, cuando se trata de dar a conocer situaciones desfavorables que viven ciertos grupos, la fotografía se torna imprescindible para dar luz a las circunstancias que el investigador pretende dar a conocer a la sociedad en general. La fotografía se convierte en un perfecto altavoz para aquellos que no tienen un medio a través del que hacerse oír.

6. 2 Futuras líneas de investigación

La presente investigación ha buscado conocer el lenguaje de las imágenes elegidas, ver qué pretendía el fotógrafo con sus instantáneas, saber qué sucedía y cuál era su intención última a la hora de capturar el momento. Hemos visto que, efectivamente, los fotógrafos usan un lenguaje basado en la estética, el encuadre, la iluminación y demás opciones técnicas para enfatizar aquello que desean dar a conocer al mundo (no hay más que recordar las fotografías de Bauluz y Abbate, en las que claramente hablan el mismo idioma, o las de Balsells y Towell, que parecen realizadas por la misma persona), pero hay otras posibilidades a la hora de tratar con imágenes en ciencia social. Se nos hace interesante realizar investigación social con fotografías observando el contexto en el que publican. A veces, las imágenes pierden sentido a medida que “pasan de moda” o que aquello sobre lo que hablaban ya ha cambiado, sin embargo en el momento en que fueron publicadas tenían mucha fuerza e interés. Es por ello, que consideramos que por ahí podríamos señalar el camino a una futura línea de investigación.

Por otro lado, atendiendo a la población objeto de la denuncia social, resultan sugestivos los proyectos que buscan ver la visión propia de los intervenidos a través de la

fotografía. Ciertamente no es una futura línea de investigación, pues ya se está haciendo, pero quizás deberían proliferar este tipo de estudios, pues resultan verdaderamente útiles a la hora de obtener información sobre el grupo objeto y, al mismo tiempo, sirven como forma de intervención, ya que a través de las fotografías los “intervenidos” amplían su autoconocimiento y su autoestima, fomentando así la comunicación social y la integración de comunidades en riesgo de exclusión.

7. BIBLIOGRAFÍA

Bauluz, A., y Moreno, R. (2011). *Fotoperiodistas de guerra españoles*. Madrid: Ministerio de Defensa y Turner.

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

Del Valle, F. (1999). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Editorial Síntesis.

De Miguel, J., Pinto, C. (2002). *Sociología Visual Nº 186*. Madrid: CIS.

Elvira, P. (2011). *La guerra civil española. Imágenes para la historia*. Madrid: Editorial Lunverg.

Mitchell, W.J.T (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

Präkel, D. (2007). *Composición*. Barcelona: Blume.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbate, C. 2008. *Cadáveres de niñas en una playa italiana*. Recuperada de http://www.bbc.co.uk/blogs/legacy/spanish/2008/07/las_muertes_que_no_importaron.html

Balsells, S. 1996. *Campo de refugiados de Rafah*. Recuperada de <http://www.sandrabalsells.com/ficha.aspx?id1=3>

Bauluz, J. 2000. *Inmigrante muerto en la playa*. Recuperada de: <http://cicomunica.blogspot.com.es/2009/05/refundar-el-periodismo-con-las-ong.html>

Becker, H. (1974). Photography and Sociology. *American Ethnography Quasimonthly*. Recuperado de http://www.americanethnography.com/article.php?id=69#.VGe_gWcXJRA

Berger, J. (2007). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

Bericat, R. (2012). Imagen y Conocimiento: la incorporación de la fotografía a la investigación social. *Buenastareas.com*. Recuperado de <http://www.buenastareas.com/ensayos/Imagen-y-Conocimiento/3789640.html>

Bericat, R. (2011). Imagen y Conocimiento: retos epistemológicos de la sociología visual. *Empiria, Revista de metodología de Ciencias Sociales nº 22*, 113-140. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=44611>

Capa, R. 1936. *Muerte de un miliciano*. Recuperada de <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2TYRYD1D5IUk#/SearchResult&ALID=2TYRYD1D5IUk&VBID=2K1HZS6S7ZPL7&PN=1>

Capa, R. 1936. *Pareja de soldados*. Recuperada de http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353

Capa, R. 1936. *Refugiada de Córdoba*. Recuperada de: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2TYRYD1D5IUK#/SearchResult&ALID=2TYRYD1D5IUK&VBID=2K1HZS6S7ZPL7&PN=1>

Capa, R. 1936. *Refugiados de Córdoba*. Recuperadas de: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353

Capa, R. 1936. *Soldados luchando en el frente de Córdoba*. Recuperada de http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353

Capa, R. 1936. *Salida de soldados al frente*. Recuperada de http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353

Capa, R. 1937. *Pertenencias rescatadas tras la ofensiva sobre Madrid*. Recuperada de http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353

Capa, R. 1937. *Restos de una casa tras el bombardeo italo-alemán sobre Madrid*. Recuperada de http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353

Capa, R. 1937. *Soldados en las trincheras*. Recuperada de http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353

Capa, R. 1938. *Saludo de un miliciano herido en combate*. Recuperada de http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353

Capa, R. 1938. *Soldado herido en combate*. Recuperada de http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353

Capa, R. 1939. *Bombardeo fascista en Barcelona*. Recuperada de: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2TYRYD1D5IUK#/SearchResult&ALID=2TYRYD1D5IUK&VBID=2K1HZS6S7ZPL7&PN=1>, página 2.

Carter, K. 1993. *La niña y el buitre*. Recuperada de: <http://www.elobservador.com.uy/puntodevista/post/173/34la-nina-y-el-buitre34-de-kevin-carter-premio-pulitzer-1993/>

Cendón, J. 2008. *Malnutrición infantil en Etiopía*. Recuperada de: <http://blogs.elcorreo.com/motobloj/2008/12/05/moteros-ilustres-no1-jose-cendon-fotografo/>

De Miguel, J.M (2003). El ojo sociológico. *REIS* nº 101, 49-88. Recuperado de <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=101>

De Miguel, J. M., Ponce, O. G. (1994). Para una sociología de la fotografía. *REIS* nº 84, 83-124. Recuperado de <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=articulo&ktitulo=1382&autor=JES%DAS+M.+DE+MIGUEL%2C+OMAR+G.+PONCE+DE+LE%D3N>

Del Valle, F. (2002). Dimensión documental de la fotografía. *Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social*. México DF. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/Confemex.htm>

Del Valle, F. (1993). El análisis documental de la fotografía. *Cuadernos de documentación multimedia* nº 2. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>

EFE (2013) *Pobreza en España*. Recuperado de <http://www.rtve.es/noticias/20130515/pobreza-espana-suben-8-desde-2008-se-duplican-diferencias-entre-autonomias/663761.shtml>

Erwitt, E. 1950. *Bebederos por colores en Carolina del Norte*. Recuperada de: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2TYRYDPJHZGF#/SearchResult&ALID=2TYRYDPJHZGF&VBID=2K1HZS6Q5VZ49&PN=1>

"Fotografía". (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=fotografia>.

Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

Lange, D. 1936. *Madre emigrante*. Recuperada de: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3373&page_number=4&template_id=1&sort_order=1

Lobo, R. (2013). *Jot Down Contemporary Culture Magazine*. Recuperado de <http://www.jotdown.es/2013/02/javier-bauluz-quiero-que-las-fotos-vayan-al-corazon-o-a-la-cabeza-no-al-estomago/>

Museo Reina Sofía. 2002. Recuperado el 8 de noviembre de 2014 de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ee-6060-fotografias-elliott-erwitt>

Pellegrin, P. 2006. *Hombre en Bint Jbail tras los bombardeos israelíes*. Recuperada de: https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535Y9H

PNUD. 2014. Recuperado el 8 de diciembre de 2014 de <http://www.undp.org/content/undp/es/home/>

Riaño, P. H. (2011). *Público.es*. Recuperado de <http://www.publico.es/culturas/401477/el-sociologo-que-retrato-la-miseria-del-capitalismo>

Riego, B. (2001). *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Rosa, I. (2013). *Biblioteca de Fotógrafos Españoles: José Cendón*. Madrid: La Fábrica Editorial.

Sánchez, G. 1994. *Hombre rezando ante una tumba*. Recuperada de <http://www.fronterad.com/?q=diarios-guerra-bosnia-tercer-cuaderno&page=&pagina=1>

Sánchez, G. 1994. *Niñas dentro de una furgoneta destrozada a balazos*. Recuperada de: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/06/album/1331031560_816078.html#1331031560_816078_1331032527

Serrano, C. (1987). *Robert Capa. Cuadernos de Guerra en España 1936-1939*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.

Szarkowski, J. (1978). *Mirrors and Windows American Photography since 1960*. MoMA. Recuperado de <http://www.moma.org/search?query=Mirrors+and+Windows+American+Photography>

Towell, L. 2003. *Agricultora de Jayyous*. Recuperada de <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHKDRTPI3G>

Ut, N. 1972. *Niños quemados huyendo de un ataque con napalm en Vietnam*. Recuperada de: <http://www.abc.es/20120606/internacional/abci-foto-nina-napalm-201206061021.html>