



**VNiVERSIDAD  
D SALAMANCA**

TESIS DOCTORAL/2014

**FOTOPERIODISMO  
Y EVOLUCIÓN  
TECNOLÓGICA**

**ESTUDIO DE CASO:  
LA AGENCIA EFE**



Facultad de Ciencias  
Sociales

Programa de Doctorado  
**COMUNICACIÓN  
AUDIOVISUAL  
REVOLUCIÓN  
TECNOLÓGICA Y  
CAMBIO CULTURAL**

Doctoranda:  
María Adelaida GUTIÉRREZ MARTÍN

Dirección:  
Dra. Begoña GUTIÉRREZ SAN MIGUEL





**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**FOTOPERIODISMO Y EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA  
ESTUDIO DE CASO: LA AGENCIA EFE**

Tesis doctoral

Doctoranda: María Adelaida Gutiérrez Martín

Dirección: Dra. Begoña Gutiérrez San Miguel

---

Salamanca, 2014





*A mis padres y mi familia*



# Agradecimientos

Plantear una tesis doctoral supone tomar una decisión muy importante porque implicará, durante un largo periodo de tiempo a la familia.

La presente investigación no hubiera sido posible sin la dirección de mi tutora de tesis la Doctora Doña Begoña Gutiérrez San Miguel que me introdujo en el apasionante mundo del audiovisual y que desde el primer momento confió en mí. Por su apoyo moral y profesional, sus gestiones y por permitirme compartir su conocimiento e ideas. En este largo camino ha estado incansablemente a mi lado apoyando y asesorando con sus sabias propuestas y consejos. A través de la confianza depositada, me ha permitido marcar un ritmo firme y seguro gracias a su apoyo y constantes ánimos.

Mi agradecimiento a mis padres, Fernando Elías y M<sup>a</sup> Adelaida, que siempre me han orientado y apoyado a lo largo de mi vida depositando su confianza en mí y animándome en todas mis encrucijadas.

A mi marido Fernando y a mis hijos Diego y Beatriz por permitir que esta investigación formase parte de nuestras vidas.

Quiero hacer extensible mi agradecimiento al personal de la Agencia EFE que me han dedicado su tiempo y en especial a Manuel Pérez Barriopedro que me han permitido completar mis conocimientos tras nuestros encuentros con su experiencia.

Finalmente a aquellos que no recojo directamente pero que, sin duda, también han hecho posible esta investigación.

Muchas gracias





A Maria Gutierrez con todo afecto como recuerdo  
de su paso por la Agencia EFE  
23/11/81

Fotografía dedicada por Manuel Pérez Barriopedro



# Sumario

	Pág.
<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	23
1.1. Justificación de la investigación y objeto de estudio .....	24
1.2. a. Importancia y naturaleza de la investigación.....	28
1.2.b. Diseño de la investigación .....	30
1.2. Objetivos.....	32
1.3. Hipótesis.....	33
1.4. El proceso investigador: método.....	34
1.4.a. Las fases de la investigación.....	36
1.4.b. Selección de la muestra .....	37
1.4.c. Acceso al campo de estudio .....	41
1.4.d. Recogida y tratamiento de los datos y discusión de resultados .....	41
1.4.e. Conclusiones .....	41
<b>2. MARCO TEÓRICO GENERAL: LAS GRANDES AGENCIAS DE INFORMACION</b> .....	42
2.1. Introducción.....	43
2.2. Nacimiento de las grandes agencias de información.....	44
2.2.1. El inicio de la imprenta .....	46
2.3. Agencia France-Presse (AFP).....	54
2.3.1 Origen, historia y desarrollo .....	54
2.3.2. Situación actual.....	58
2.3.3 El servicio de fotografía .....	58
2.4. Reuters.....	60
2.4.1. Origen .....	60
2.4.2. Reuters en la actualidad .....	64
2.4.3. La fotografía en Reuters .....	66
2.4.4. Fundación Reuters .....	68
2.5. Associated Press (AP) .....	69

2.5.1. Origen y evolución .....	69
2.5.2. Servicio de fotografía de AP .....	71
2.6 European Pressphoto Agency (epa) .....	72
2.6.1 Historia y evolución .....	72
2.7. Xinhua .....	75
2.8. Telegrafnoye Agentstvo Sovietskavo Sayusa (TASS) .....	75
2.7.1 Origen y evolución .....	75
<b>3. LA APARICIÓN DE LA PRENSA ILUSTRADA .....</b>	<b>78</b>
3.1. Nacimiento del periodismo ilustrado: perspectiva histórica .....	79
3.2. El origen de la fotografía y su reproducción .....	86
3.3. El inicio de la fotomecánica .....	93
3.4. El desarrollo de los procedimientos fotomecánicos .....	94
3.4.1. Los procedimientos en hueco .....	97
3.4.2. El recurso de la trama .....	97
3.4.3. Los inicios del color .....	99
3.5. La relación fotografía y prensa .....	100
3.5.1. La fotografía y la prensa en España .....	102
3.6. Los inicios del reportaje gráfico .....	105
3.6.1. La fotografía bélica en el siglo XIX .....	107
3.6.2. La fotografía documental social .....	109
3.6.2.a La Farm Security Administration .....	113
<b>4. NACIMIENTO DEL PERIODISMO GRÁFICO .....</b>	<b>115</b>
4. 1. Los cambios tecnológicos .....	116
4. 2. El nacimiento del fotoperiodismo moderno .....	126
4. 3. Las revistas americanas: Life .....	134
4. 4. Las agencias de imágenes .....	139
La agencia Black Star .....	140
La agencia Magnum .....	140
4. 5. La evolución de la fotografía a partir de 1945 .....	141



<b>5. MARCO TEÓRICO ESPECÍFICO: LA AGENCIA EFE</b> .....	149
5.1. Fabra: el antecedente de la Agencia EFE .....	151
5.2. Historia y evolución de la agencia EFE .....	154
5.2.1. EFE, la primera agencia española con proyección internacional .....	154
5.2.2. Hacia un constante crecimiento.....	156
5.2.3. La Agencia EFE continúa evolucionando.....	160
5.3. La Agencia EFE en la actualidad .....	166
5.3.1. El presente y el futuro de la Agencia .....	169
5.3.2. El equipo directivo .....	169
5.3.3. Delegaciones nacionales .....	174
5.3.4. Delegaciones internacionales .....	177
5.3.5. La infraestructura de comunicaciones de la Agencia EFE.	182
5.3.6. Relaciones internacionales .....	184
5.3.7. Productos .....	186
5.3.7.1. Texto .....	189
5.3.7.1.a. Internacional .....	189
5.3.7.1.b. España .....	191
5.3.7.1.c. Deportes .....	192
5.3.7.1.d. Economía .....	193
5.3.7.1.e. EFE-DowJones .....	195
5.3.7.1.f. Segmentados .....	195
5.3.7.1.g. Personalizados .....	196
5.3.7.2. Audio .....	196
5.3.7.2.a. 24 horas .....	196
5.3.7.2.b. Crónicas de voz .....	197
5.3.7.2.c. Cortes de voz .....	197
5.3.7.2.d. Microespacios .....	197
5.3.7.2.e. Segmentados .....	197
5.3.7.2.f. Personalizados .....	197

5.3.7.3. Foto e Infografía .....	198
5.3.7.3.1. Servicio gráfico general para España...	202
5.3.7.3.2. Deportes .....	203
5.3.7.3.3. Revistas .....	204
5.3.7.3.4. Infografía plana .....	204
5.3.7.3.5. Exposiciones fotográficas .....	204
5.3.7.3.6. Segmentados .....	204
5.3.7.3.7. Personalizados .....	205
5.3.7.4. Vídeo .....	205
5.3.7.4.1. Contenidos Informativos .....	205
5.3.7.4.2. EFE TV Broadcast .....	206
5.3.7.4.3. TVEFE España .....	206
5.3.7.4.4. TVEFE Internacional para España.....	206
5.3.7.4.5. Segmentados .....	207
5.3.7.4.6. Personalizados .....	207
5.3.7.5. Multimedia y soluciones llave en mano .....	207
5.3.7.5.1. Servicio general multimedia para España .....	208
5.3.7.5.2. Diario en línea para España .....	209
5.3.7.5.3. Revistas temáticas .....	209
5.3.7.5.4. Infografía digital e interactiva .....	209
5.3.7.5.5. Web llave en mano .....	209
5.3.7.5.6. Minuto a minuto fútbol .....	209
5.3.7.5.7. Aplicaciones Flash .....	210
5.3.7.5.8. Especiales .....	210
5.3.7.5.9. Segmentados .....	210
5.3.7.5.10. Personalizados .....	211
5.3.7.5.11. Canal EFE .....	211
5.3.7.5.12. Agenda digital Mundial .....	211
5.3.7.5.13. Alertas Informativas .....	211

5.3.7.5.14. Apps para dispositivos móviles .....	211
5.3.7.5.15. Web llave en mano .....	212
5.3.7.5.16. Narración en vivo .....	212
5.3.7.6. Especiales.....	212
5.3.7.6.1. Grandes acontecimientos deportivos ....	212
5.3.7.6.2. Cultura, ocio y espectáculos .....	212
5.3.7.6.3. Elecciones .....	213
5.3.7.6.4. Conferencias Internacionales .....	213
5.3.7.7. Reportajes .....	213
5.3.7.7.1. Reportajes generales para España .....	213
5.3.7.7.2. Especiales .....	213
5.3.7.7.3. Segmentados .....	214
5.3.7.7.4. Personalizados .....	214
5.3.7.8. Bajo demanda .....	214
5.3.7.8.1. Coberturas informativas para medios....	214
5.3.7.8.2. Crónicas internacionales en directo.....	215
5.3.7.8.3. Coberturas de eventos.....	215
5.3.7.8.4. Cobertura institucional .....	215
5.3.7.8. 5. Comunicación empresarial .....	215
5.3.7.8.6. Distribución de información .....	215
5.3.7.8.7. Asistencias técnicas de televisión .....	216
5.3.7.8.8. Asistencias técnicas de radio .....	216
5.3.7.8.9. Crónicas en directo .....	216
5.3.7.8.10. Videonoticias en vivo (skipe) .....	216
5.3.7.8.11. Divulgación de RS .....	217
5.3.7.8.12. A medida .....	217
5.3.7.9. Fondos documentales .....	217
5.3.7.9.1. EFEData .....	217

5.3.7.9.2. La Fototeca .....	217
5.3.7.9.2. a. Las fuentes actuales .....	218
5.3.7.9.2. b. Servicios .....	219
5.3.7.9.2. c. Colecciones temáticas .....	220
5.3.7.9.3. Archivo Sonoro .....	221
5.3.7.9.4. Archivo audiovisual .....	221
5.3.7.10. Desarrollos tecnológicos .....	221
5.3.7.10.1. Integración de contenidos .....	221
5.3.7.10.2. Desarrollo de aplicaciones .....	221
5.3.7.10.3. Producción de sitios web .....	221
<b>6. ANÁLISIS TEXTUAL DE LA FOTOGRAFÍA EN LA AGENCIA EFE</b> .....	<b>222</b>
6.1. Introducción .....	223
6.2. Análisis de la imagen fotográfica .....	224
6.3. Niveles de análisis .....	228
6.4. El análisis fotográfico: estudio de casos .....	229
6.4.1. <i>Retrato de la reina regente María Cristina en la terraza del Palacio de Miramar, Santander</i> .....	256
6.4.2. <i>Maestro rodeado de niños en la escuela del pueblo. Mogarraz (Salamanca).</i>	
6.4.3. <i>Pequeñas mogarreñas en la escuela de la localidad acompañadas por la maestra. Mogarraz (Salamanca)</i> .....	265
6.4.4. <i>Atentado contra Alfonso XIII en la calle Mayor, el día de su boda con la princesa Victoria Eugenia de Battenberg, Madrid</i> .....	279
6.4.5. <i>Los reyes de España Alfonso XIII y Victoria Eugenia presentan a su hijo primogénito, el infante Alfonso de Borbón y Battenberg, Madrid</i> .....	289

6.4.6. <i>El presidente de Gobierno, José Canalejas, junto al rey Alfonso XIII, Madrid</i> .....	299
6.4.7. <i>La reina María Cristina, madre de Alfonso XIII, reparte ropas a personas necesitadas en la iglesia de la Almudena, Madrid</i> .....	310
6.4.8. <i>La reina Victoria Eugenia, acompañada por la reina María Cristina, el infante don Juan y Alfonso de Orleans, primo de Alfonso XIII (izqda.), en un acto oficial</i> .....	319
6.4.9. <i>El general Primo de Rivera y el Alto comisionado de Marruecos, general Sanjurjo, pasan revista a las tropas una vez completadas las operaciones de Alhucemas, Marruecos</i> .....	331
6.4.10. <i>Mesas de asesoramiento a los electores durante el desarrollo de las Elecciones Municipales, Madrid</i> .....	341
6.4.11. <i>Ciudadanos festejan en la plaza de Cibeles la proclamación de la II República, Madrid, 14 de abril de 1931....</i>	352
6.4.12. <i>Una joven sostiene a su hermano en brazos durante la visita a las ruinas de su casa después de un ataque aéreo sobre la capital, Madrid, 9 de enero de 1937</i> .....	362
6.4.13. <i>Los restos del rey Alfonso XIII son conducidos a la iglesia de Santa María de los ángeles, para ser trasladados desde allí a la de Monserrat, Roma</i> .....	372

6.4.14. <i>Auxilio Social organiza colonias de recuperación para los acogidos en sus diversos centros, provincia de Barcelona</i> .....	381
6.4.15. <i>Tienda de ultramarinos, Madrid</i> .....	390
6.4.16. <i>Vista de una calle de Madrid en la que aparecen un afilador y una castañera, Madrid</i> .....	402
6.4.17. <i>Franco despide al presidente Eisenhower, en la base de Torrejón, Madrid</i> .....	413
6.4.18. <i>El jefe del Estado, Francisco Franco saluda con una caricia a su nieto José Cristóbal a su llegada a El Pardo tras el accidente sufrido con su escopeta, Madrid</i> .....	425
6.4.19. <i>Un abuelo y su nieto ante el cartel conmemorativo de los XXV Años de la Paz, Madrid</i> .....	436
6.4.20. <i>El infante Felipe de Borbón y Grecia se asoma por una puerta, durante la celebración de la boda de la Infanta Margarita de Borbón y Carlos Zurita, Estoril (Portugal)</i> .....	446
6.4.21. <i>Lugar del atentado de ETA en el que perdió la vida el presidente del Gobierno, almirante Carrero Blanco, Madrid</i> .....	456
6.4.22. <i>Adolfo Suarez durante un debate parlamentario, Madrid</i> ..	466

6.4.23. <i>El teniente coronel Tejero irrumpe, pistola en mano, en el Congreso de los Diputados durante la segunda votación de la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo como presidente del Gobierno, Madrid</i> .....	475
6.4.24. <i>Después de cuatro años de intensas negociaciones con los herederos de Picasso y los responsables del Museo de Arte Moderno de Nueva York, regresa a Madrid el famoso «Guernica» de Pablo Picasso y se expone en el Casón del Buen retiro, Madrid</i> .....	487
6.4.25. <i>George Bush, el Rey de España, Mijail Gorbachov y Felipe González durante una cena ofrecida por S. M. en el Palacio de la Zarzuela a los delegados de la Cumbre de Madrid, Madrid</i> .....	497
6.4.26. <i>Una saltadora de trampolín durante la prueba de 10 metros. Al fondo, la ciudad de Barcelona con la Sagrada Familia, Barcelona</i> .....	508
6.4.27. <i>La Familia Real y varios ministros del Gobierno celebran uno de los tantos conseguidos por España, en la final de waterpolo contra Italia, Barcelona</i> .....	518
6.4.28. <i>El presidente del Gobierno, José María Aznar, conversa con los anteriores presidentes constitucionales, a quienes ofreció un almuerzo en Palacio de la Moncloa. De izquierda a derecha: Leopoldo Calvo Sotelo, Aznar, Adolfo Suárez y Felipe González, Madrid</i> .....	530
6.5. Análisis cuantitativo de la imagen fotográfica.....	540

<b>7. ESTUDIO DE CASO DURANTE LOS AÑOS 2012-2013 EN LOS PERIÓDICOS NACIONALES EL MUNDO Y EL PAÍS.....</b>	<b>544</b>
7.1. Introducción .....	545
7.2. Periodo de análisis: del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	546
7.2.a. Por secciones .....	549
7.3. Periodo de análisis: del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	554
7.3.a. Por secciones .....	549
7.4. Periodo de análisis: del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	562
7.4.a. Por secciones .....	565
7.5. Periodo de análisis: del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	570
7.5.a. Por secciones .....	573
7.6. Periodo de análisis: del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	578
7.6.a. Por secciones .....	581
<b>8. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS, CONCLUSIONES .....</b>	<b>586</b>
8.1. Discusión de los resultados generales: Las grandes agencias de comunicación y la Agencia EFE .....	587
8.2. Discusión de los resultados del análisis cualitativo y cuantitativo de las imágenes fotográficas .....	590
8.3. Discusión de los resultados del estudio de caso durante los años 2012-2013 en los periódicos nacionales: El Mundo y El País .....	597
8.3.1. Resultados del cruce de variables de las fotografías de los periódicos nacionales; el Mundo y El País .....	598
8.3.2. La procedencia de la cobertura fotográfica .....	598
8.3.3. Fotos publicadas por las grandes agencias de noticias .....	599
8.3.4. Cobertura fotográfica en la sección de nacional .....	600
8.3.5. Cobertura en la sección de internacional .....	602
8.3.6. Cobertura a la sección de economía .....	603



8.3.7. Cobertura en la sección de deportes .....	604
8.3.8. Cobertura en la sección de cultura y sociedad .....	605
8.4. Conclusiones .....	606
8.5. Implicaciones y futuras líneas de investigación .....	609
<b>9. LISTA DE ILUSTRACIONES .....</b>	<b>610</b>
Lista de gráficos .....	632
<b>10. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>641</b>



# **CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN**

# 1. INTRODUCCIÓN

---

## 1.1. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN Y OBJETO DE ESTUDIO

*El investigador debe de estimar los datos como una información potencialmente verificable extraída del entorno y por tanto su actuación consiste en definir los datos relevantes y desarrollar las estrategias para obtenerlos.*

*Goetz y Lecompte*

“Fotoperiodismo y evolución tecnológica. Estudio de caso: la Agencia EFE” es el título de esta tesis, que se plantea con el propósito de profundizar sobre el papel de la Agencia EFE como agencia informativa, su trayectoria y aportaciones desde sus inicios hasta la actualidad a través de la imagen fotográfica.

Es de especial interés el estudio que se proyecta porque con el mismo se aportará conocimiento y se relacionará la empresa, en este caso la Agencia EFE, con la investigación académica, situándola en el mundo real y no al margen del mismo.

El diseño de la presente investigación constituye el proceso de toma de decisiones que permite articular y construir un plan operativo que guíe y dirija el trabajo. En este capítulo, se recogen dichas decisiones, así como las fases y momentos más relevantes. El trabajo ha sido bosquejado siguiendo el método científico considerando, como señala Bisquerra (1989:5), que este método «es un proceso sistemático por medio del cual se obtiene el conocimiento científico basándose en la observación y recogida de datos a través de instrumentos».

Se escoge el fotoperiodismo como objeto de estudio porque, como señala De Pablos (2003:235), «no es tan solo fotos de prensa o fotografías realizadas para su publicación en un medio impreso, mejor, un medio gráfico. Es y ha de interpretarse como algo más. El fotoperiodismo es la actividad profesional que tiende a la publicación de imágenes analógicas en medios gráficos, donde la foto va a llevar al texto informativo al pie como recurso inseparable y necesario. Al decir “imágenes analógicas” no nos referimos a su soporte, sino a la propia imagen que se va a

reproducir después de ser captada». No obstante, en un campo de actuación tan amplio, esta investigación se ha concretado en el estudio de caso de la Agencia EFE.

En el mundo actual, hay un predominio de la imagen, de lo visual frente a lo verbal. Cada día llegan miles de imágenes a nuestros sentidos gracias a las nuevas tecnologías y demandan una forma de leer y de escribir. Como señala Alonso Erasquin (1995:9) «el fotoperiodismo se asienta en un amplio campo que abarca desde una exigencia de transmitir directa y eficazmente novedades (fotografía informativa plena) a una mera presencia ilustrativa al lado del relato escrito de tales novedades (fotografía de uso informativo, de tono débil)». Sontag (2007:136) se refería al principio de realidad y de conocimiento de la actualidad internacional a través de la fotografía como «la manera de conocer moderna, debe haber imágenes para que algo se convierta en “real”. Las fotografías identifican acontecimientos. Las fotografías confieren importancia a los acontecimientos y los vuelven memorables. Para que una guerra, una atrocidad, una epidemia o un denominado desastre natural sean tema de interés más amplio, han de llegar a la gente por medio de los diversos sistemas (de la televisión e Internet a los periódicos y revistas) que difunden las imágenes fotográficas entre millones de personas». Y se estudiará la Agencia EFE, por ser la primera agencia de noticias en español y la cuarta del mundo y que, además, lleva setenta y cinco años en funcionamiento.

La imagen fotoperiodística es un lenguaje, un modo de expresión, de información y de comunicación específico que se exterioriza todos los días sobre millones de periódicos. Según la definición de semiótica que hace Umberto Eco (1988:28) «la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir. Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad no puede usarse para nada» revela que el lenguaje es un instrumento para gestionar lo real mediante la elaboración de un discurso. La realización de una determinada imagen fotográfica supone la plasmación de un momento preciso con un planteamiento informativo que posiblemente será publicado en un medio de comunicación impreso y como señala Barthes (1999:151) «toda fotografía es un certificado de presencia». Se planteará el estudio de la fotografía de prensa no sólo como una técnica, sino también como un poderoso medio de comunicación que influye sobre el público lector de la misma. La fotografía informativa

forma parte del sistema de comunicación por medio de imágenes y supone una recreación de la realidad y un testimonio informativo. La fotografía tiene una misión en los medios de comunicación y es la de contribuir a organizar y explicar la realidad.

En el desarrollo de la tesis y en primer lugar se expondrá la necesidad de investigar para dar respuesta a los problemas planteados, la naturaleza de la investigación y los motivos que han llevado a elegir este tema. De esta manera, se analizará la importancia del trabajo, el contexto donde se ha desarrollado, los objetivos concretos que se han propuesto en la experimentación y las correspondientes fases de la investigación.

Posteriormente, se señalarán los instrumentos de recogida de datos y las técnicas de análisis de información que se han elegido, justificando e indicando porqué son acordes y válidos para el estudio y se detallarán, los resultados obtenidos.

Se finalizará el estudio, con las conclusiones generales y las implicaciones para la investigación.

En el desarrollo del marco teórico se comenzará analizando cuando y porqué nacen las agencias de información y para ello se realizará un estudio sobre su nacimiento y evolución por considerarlas el origen de las agencias actuales.

Asimismo, se describirá como ha aparecido la prensa ilustrada, centrándose de manera especial en el nacimiento de la fotografía y en la implicación de la misma respecto a la posibilidad de reproducción en los medios impresos. Así también, se revisará el concepto de imagen multiplicable e imagen imprimible por medios mecánicos desde los distintos sistemas de reproducción y su adaptación a la prensa.

Se abordará el análisis del nacimiento del periodismo gráfico, su importancia y se identificarán las principales etapas de su configuración y desarrollo.

En segundo lugar y delimitando el objeto de estudio que se tomará en consideración para la elaboración de esta tesis, de toda la información que se genera desde la Agencia EFE, se investigará el departamento de gráfica por ser el que realiza y

gestiona la información gráfica de ámbito nacional e internacional. Señalaba Reigosa<sup>1</sup> que «es innegable, a estas alturas, que las agencias internacionales de prensa son las grandes desconocidas, y también las grandes silenciadas del proceso informativo mundial. El ciudadano del siglo XX vive en directo la actualidad del mundo y conoce de inmediato —por medio de la prensa, de la radio o de la televisión— las consecuencias de un terremoto, la caída de un récord o la revuelta social que cambia el destino de un país. Pero este ciudadano, que tanto sabe, ignora que ello no sería posible —al menos, no lo sería siempre— sin las grandes agencias de prensa, que montan guardia permanente en todos los puntos del mundo y que facilitan noticias a los medios de comunicación que las ofrecen directamente al público. Hoy como ayer, ningún diario, ninguna radio, ninguna televisión dispone de los medios necesarios para estar presente en el mundo con los centenares, y aún miles de periodistas y corresponsales que para ello son necesarios. Sólo las grandes agencias (como digo, tan mal conocidas y tan desigualmente citadas por los medios que reproducen sus despachos) están dotadas para realizar esta cobertura. Sólo ellas aseguran la recogida puntual, el tratamiento objetivo (conforme a criterios que evitan la opinión o el comentario propios) y la distribución de las noticias en tiempos mínimos».

La base de este trabajo y objeto de estudio será la Agencia EFE y en concreto la información gráfica que la agencia ha generado en el siglo pasado. También se investigará su incidencia actual en los medios impresos de tirada nacional.

La fotografía de prensa reproduce la realidad aunque para la representación que hace de la misma se la manipule ya en el propio acto de fotografiar al seleccionar un determinado encuadre y capturar la imagen; y es precisamente esta inherente esencia manipulativa junto con la carga informativa que lleva la fotografía de prensa, las premisas que actúan como impulso investigador del presente estudio.

---

<sup>1</sup> REIGOSA, C. (1992): *El español en las agencias internacionales de prensa. Informe sobre el idioma español y las agencias de prensa*. I Congreso de la Lengua Española de Sevilla. Centro virtual Cervantes. <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/ponenc\\_reigosa.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/ponenc_reigosa.htm)> [Consulta: 6 de abril de 2014].

### 1.1.a. Importancia y naturaleza de la investigación

*Que la fotografía salve del olvido  
las ruinas colgantes, los libros, las estampas  
y los manuscritos que el tiempo devora,  
las cosas preciosas cuya forma  
va a desaparecer y que piden un lugar  
en los archivos de nuestra memoria...*

*Charles Baudelaire*

Con la investigación se genera conocimiento de las realidades que se estudian y con este trabajo, se ha planteado una exploración que se puede calificar como activa, aplicada y descriptiva. Activa ya que tiene como fin constatar una realidad: la situación de la Agencia EFE; aplicada porque parte de la realidad y termina en ella; y descriptiva, porque en la parte teórica se realiza una revisión histórica para conocer mejor el origen aunque también se debe señalar que, en la investigación, cobra un papel relevante el presente, en el que se ha tratado de analizar la situación de la Agencia en este momento y su incidencia actual en los medios impresos de tirada nacional. La fotografía tiene una presencia diaria en la prensa canalizando información y opinión. El fotoperiodismo tiene un importante papel en la visualización de las actividades políticas, sociales, culturales y deportivas que conforman la memoria visual del tiempo.

En términos generales, podría considerarse que la naturaleza de esta investigación es eminentemente de tipo descriptiva y exploratoria. Se trata de un acercamiento a la realidad de la Agencia EFE, que pretende ofrecer una panorámica general de la misma y del papel del fotógrafo dentro de ella. Para ello se aplicará en el estudio, el método cuantitativo y cualitativo intentado conjugar instrumentos de ambos para obtener la máxima información de la situación estudiada.

La tesis se encontrará dividida en varios apartados: el marco teórico, en el que se irá de lo general a lo particular; el objeto de estudio y su delimitación dentro de este estudio; los objetivos e hipótesis de partida; la metodología a utilizar; la aplicación de la metodología para la obtención de resultados; y las conclusiones y consideraciones finales.

Toda investigación tiene que contar con un primer paso: la elección del tema concreto sobre el que va a versar el estudio, que ha de ser lo más concreto posible en su



definición y que, en este caso, nació de una inquietud personal por el mismo. Así, en mi trayectoria como profesora en la Escuela de Arte de Huesca en el cuerpo de Artes Plásticas y Diseño, especialidad de Fotografía y Sistemas de Estampación, he desarrollado mi trabajo docente durante veintiún años en el área de la fotografía: Técnica Fotográfica, Proyectos (Reportaje, Prensa, Reportaje Social, Bodegón Publicitario, Retrato, Fotografía de Moda, Fotografía de arquitectura), Teoría de la imagen, Medios Audiovisuales, y Técnicas Gráficas Industriales, interesándome especialmente, el campo del fotoperiodismo que finaliza con la realización de este trabajo.

Tras un período de acercamiento y de recopilación bibliográfica en el área de la comunicación y la información como es el fotoperiodismo, se constata que los manuales existentes son muy escasos exceptuando las publicaciones relativas a la técnica fotográfica.

Se eligió la Agencia EFE por ser la primera agencia de noticias multimedia en español y ofrecer un servicio de noticias internacional que cubre todos los ámbitos de la información en los diferentes soportes informativos. Se ha considerado que son los fotógrafos los que generan el más alto porcentaje de la información gráfica que llega al público. Se planteó el estudio de la fotografía informativa por tener una presencia diaria en la prensa canalizando información y opinión, destacando, a la vez, su importante papel en la visualización de actividades políticas, sociales, culturales y deportivas, puesto que junto con el cine y la televisión, la fotografía conforma la memoria visual de nuestro tiempo. Señala Alcoba (1998:12) que «la fotografía de prensa es la que nos descubre, reproduciéndola, la realidad en que vivimos».

A la hora de comenzar este camino, cuyo final ha sido la elaboración de la presente tesis, se ha planteado que para que este proyecto llegara a buen término, el tema objeto de estudio debía cumplir con tres características fundamentales: primera, debía ser motivante, es decir, resultar interesante desde el punto de vista intelectual; segunda, práctica, en cuanto a que sea útil en el desempeño profesional diario; y tercera, factible, puesto que debía ser posible de alcanzar teniendo en cuenta los medios y recursos de que se disponían.

## 1.2. b. Diseño de la investigación

Define Ibáñez (1996:56) el diseño de la investigación como «el plan global que [...] intenta dar de una manera clara y no ambigua respuestas a las preguntas planteadas en la misma». El diseño de la investigación permite visualizar el modo en el que se abordará el estudio del tema, el modo en que se obtendrá la información a través de la recogida de los datos y, finalmente, permitirá comprobar si se han alcanzado los objetivos planteados. El propósito del diseño será el de asegurar que la investigación alcanzará altos niveles de coherencia interna.

Según Arnal y otros (1992: 50) «las acciones o actividades del investigador se configuran en torno a tres grandes etapas. La primera consiste en la elaboración del proyecto de investigación, etapa que se corresponde con la fase de planificación del proceso general de investigación; la segunda la constituyen la recogida y análisis de los datos, correspondiente a la fase de la realización de la investigación y, por último, la tercera se refiere a la comunicación de los resultados a través del informe».

Las etapas del proceso de investigación y las acciones que la investigadora va a realizar para el estudio, se presentan resumidas en la siguiente tabla:

Etapas del proceso y acciones:

<i>ETAPAS DEL PROCESO</i>	<i>ACCIONES REALIZADAS</i>
Elaborar el proyecto	Planificar la investigación: a) título; b) introducción; c) planteamiento o formulación del problema; d) objetivos; e) marco teórico; g) metodología.
Realizar la investigación	Documentación y rastreo bibliográfico.
	Recogida y análisis de datos.
Comunicar las conclusiones	Redactar informe con conclusiones, implicaciones y futuras líneas de investigación, limitaciones del estudio.

El camino que se recorrerá en la investigación que se ha propuesto, es interesante ya que se recurrirá, en la parte teórica del trabajo, a las referencias que permitan avanzar

en su desarrollo con el apoyo de otros autores para estructurar la línea expositiva a seguir.

En la primera etapa, referente a la planificación de la investigación, se indagó sobre la existencia de tesis previas que desarrollasen el tema de estudio planteado. Para ello, se consultó la base de datos del Ministerio de Educación TESEO y otras como Dialnet. Una vez comprobado que no había tesis que hubieran tratado el tema, se inició la búsqueda de bibliografía que aportara la información necesaria con el propósito de plantear los elementos del trabajo: el problema a estudiar, los objetivos, el marco teórico y la metodología de la investigación. Esta búsqueda bibliográfica permitió configurar el esqueleto teórico e ir perfilando el marco metodológico; de esta manera se elaboró el proyecto de investigación, esquema necesario para iniciar el trabajo.

En una segunda etapa, se realizará la recogida de información sobre las grandes agencias de comunicación. Se desarrollará la historia y evolución de la cámara fotográfica y de los materiales sensibles en una recapitulación sobre las nociones técnicas en el proceso fotográfico y en su utilización como elemento informativo en las agencias de comunicación; el nacimiento y evolución del fotoperiodismo, y se estudiará la Agencia EFE como la agencia de comunicación de España.

Posteriormente se llevará a cabo la investigación aplicada analizando el calado de la Agencia EFE en España y para ello se realizará un vaciado de contenidos de una muestra recogida entre 1900 y el 2000 de las fotografías más significativas realizadas desde la Agencia a las cuales se efectuará un análisis formal, un análisis de contenidos texto-contexto (a la muestra seleccionada se le aplicará un modelo de análisis para el estudio de las fotografías, desde el que se pretenderán extraer los rasgos formales y de contenido estableciendo cinco niveles de análisis: nivel contextual, nivel morfológico, nivel compositivo, nivel enunciativo y nivel interpretativo) y un análisis cuantitativo.

A continuación se realizará un estudio cuantitativo para averiguar qué presencia tiene la Agencia EFE en la prensa nacional y para ello, se recogerán muestras durante los años 2012 y 2013 en dos de los periódicos de tirada nacional: El País y El Mundo.

Por último, en la tercera etapa, se redactan las conclusiones y las posibles futuras líneas de investigación.

## 1.2. Objetivos

El conocimiento de las imágenes, de su origen, sus leyes es una de las claves de nuestro tiempo. (...) Es el medio también de juzgar el pasado con nuevos ojos y pedirle esclarecimientos acorde con nuestras preocupaciones presentes, rehaciendo una vez más la historia a nuestra medida, como es el derecho y el deber de cada generación.

Pierre Francastel, *La realidad figurativa*

Con el planteamiento del tema objeto de investigación se establecen los límites y los alcances a investigar. Los objetivos iniciales de esta tesis giran en torno al fotoperiodismo y al uso del lenguaje fotográfico.

Objetivos generales de la investigación:

1. Analizar cualitativamente las fotografías objeto de la muestra, producidas en el periodo 1900-2000 para ver la evolución de la fotografía, a través de la Agencia EFE, durante el siglo XX. Se estudiará el calado del fotoperiodismo de la Agencia EFE en España y para ello se efectuará un análisis cualitativo, con un vaciado de contenidos, que se llevará a cabo desde una muestra recogida de entre las fotos más importantes realizadas por los fotógrafos de la Agencia en el periodo antes referido. De la citada muestra, se desarrollará, como anteriormente se dejó apuntado, un análisis formal, un análisis de contenido texto-contexto y un análisis cuantitativo (vaciado de contenidos, estudio de caso, análisis de prensa) y cualitativo de las fotografías.
2. Contrastar el calado de la Agencia EFE en la prensa española analizando las agencias que distribuyen las fotografías en dos periódicos de tirada nacional y de distinta ideología, para ver cuáles son los campos que más desarrollan.

Objetivos específicos que se desglosan de los objetivos generales son:

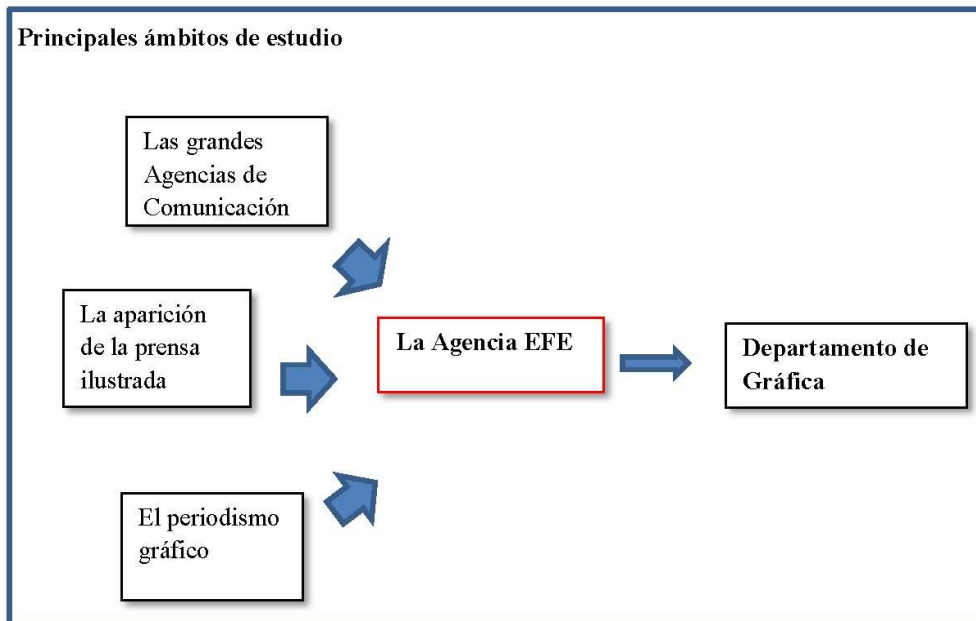
Objetivo específico 1: Recabar datos sobre la Agencia EFE

Objetivo específico 2: Conocer sus fondos documentales

Objetivo específico 3: Analizar y estudiar las muestras fotográficas

Objetivo específico 4: Cuantificar los datos obtenidos

Objetivo específico 5: Establecer conclusiones



Como se puede apreciar en la figura anterior, los distintos ámbitos objeto de estudio están muy relacionados y, de una forma u otra, son temas centrales a la hora de abordar toda la temática referente al fotoperiodismo y al estudio de caso de la Agencia EFE.

### 1.3. Hipótesis

En el apartado anterior se han descrito los objetivos y en este apartado se especifican las hipótesis sobre las que parte este trabajo de investigación. Para la consecución de dichos objetivos se parte de las siguientes hipótesis:

1-) ¿Es la fotografía uno de los motores de las grandes agencias de información? Para ello se analizará la incorporación de la fotografía en las agencias y en concreto, en la Agencia EFE.

2-) Qué características tienen las fotografías que la Agencia EFE ha valorado como las más importantes en el periodo comprendido desde 1900 al 2000 a la hora de publicar un monográfico. Se aplicará en una muestra, un modelo de análisis para el estudio de los contenidos fotográficos.

3-) ¿Qué calado tiene, en el panorama comunicativo español la Agencia EFE, en relación con el fotoperiodismo? Esto llevará a realizar un análisis cuantitativo de dos periódicos de tirada nacional: El Mundo y El País de los que se recogerá una muestra aleatoria de las fotografías de los periódicos y se elaborará tras su estudio, las gráficas y conclusiones que se desprendan del análisis de las mismas. Las muestras se recogerán del 26 de marzo al 1 de abril de 2012; del 16 de julio al 22 de julio de 2012; del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012; del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 y del 1 de abril al 7 de abril de 2013.

4-) La cobertura gráfica de ámbito nacional e internacional en España ¿puede existir sin las grandes agencias de comunicación? Del análisis cuantitativo de los dos periódicos de tirada nacional: El Mundo y El País se recogerán y se elaborará tras su estudio, las gráficas y conclusiones que se resulten.

5-) ¿La prensa española utiliza las fotografías de Agencia EFE o se nutre de otras agencias? Con el análisis cuantitativo de los dos periódicos de tirada nacional: El Mundo y El País se confeccionarán tras su estudio, las gráficas y conclusiones que se resulten.

#### **1.4. El proceso investigador: método**

Esta tesis se nutre de los planteamientos metodológicos derivados de los estudios culturales, que parten directamente de la multidisciplinariedad, dado que sus planteamientos de procedimiento se sustentan sobre los fenómenos culturales que producen las diversas sociedades. Los productos que se generan, pueden ser tan diverso como las líneas de las que provienen, por tanto, la temática de estudio es muy amplia variando desde cuestiones relacionadas con la ideología, estudios tipológicos de las sociedades, estudios de género, narrativas transmedia, estudios de recepción y mercado al estudiar los públicos, o la repercusión sociocultural de la imagen gráfica, fotográfica y es aquí donde enlaza con el fotoperiodismo, interpretando los diversos textos visuales y nutriéndose, por tanto de ciertos planteamientos de la pragmática o de la hermenéutica.

Los estudios culturales examinan los productos culturales y sus relaciones con el poder. Su objetivo es el de comprender la cultura en toda su complejidad partiendo del

contexto político y social, que es donde se genera la cultura. Son tanto objeto de estudio como lugar de crítica y de acción política-ideológica. Tratan de reconciliar la división del conocimiento, para superar la fractura entre un conocimiento cultural "tácito" y otro "objetivo" (universal); división planteada esencialmente por Kant como motor y definitoria de la modernidad. Se comprometen con una evaluación de la sociedad moderna moral y con una línea de acción política radical.

Surgen como contraposición a la teoría crítica imperante que planteaba que los medios de comunicación tenían una capacidad ilimitada de manipular ideológicamente a la audiencia, dado que ésta estaba considerada como masa. El receptor era pasivo y sin capacidad de respuesta puesto que no se contemplaba más que la unidireccionalidad.

Los Estudios Culturales (denominados a partir de ahora EC), surgen en los años 50 del siglo XX, como un nuevo paradigma. La capacidad de los medios de comunicación ya no se plantea como ilimitada, las audiencias pasan a ser particulares, pertenecen a grupos diversos (subculturas) enmarcados por diferencias culturales. El receptor juega un papel activo (acepta, negocia o rechaza el mensaje). La comunicación se convierte en bidireccional y el espectador ya no es pasivo y pasa a ser un agente creador de productos culturales o subculturales, como son denominados por los poderes establecidos.

El término será acuñado por Richard Hoggart en 1964, creando una escuela y fundando el Centre for Contemporary Cultural Studies, en Birmingham. En torno a sus preceptos se unen una serie de pensadores, representantes o investigadores que fundamentarán el cuerpo teórico de los EC, como serán Stuart Hall, Raymond Williams y Armand Mattelart.

El campo de la fotografía es un sector que se nutre de diferentes líneas investigadoras que aportan las diferentes metodologías (Estructuralismo, Semiología, Iconología, Formalismo, Gestalt, Sociología, Historicismo-Cultural). Como señala Gutiérrez (2006:348) «es importante valorar los elementos aportados por cada línea para llegar a aunar las propuestas que puedan servir de referencia».

En este apartado, por tanto, se describirá el proceso metodológico utilizado para el presente estudio. El método de investigación proviene de los planteamientos iniciados

por los Formalistas y a partir de ello de los de la Pragmática y la Semiótica, con los análisis formales y textuales aplicados a diversos estudios de caso; una investigación multidisciplinar que proveniente del campo de la sociología, la pragmática, del formalismo y, en definitiva, de los estudios culturales.

En la investigación, se mostrarán las relaciones que se establecen entre el lenguaje articulado y el lenguaje de la imagen atendiendo a los signos lingüísticos y no lingüísticos que se pueden hallar en una imagen fotográfica. Para ello se recurrirá a conceptos propios de la semiótica, como ciencia que trata de explicar la forma y contenido de los signos, y a la lingüística en sus conceptos de significante, significado, doble articulación, iconicidad o arbitrariedad. Roland Barthes concibe la investigación semiológica como el estudio de los sistemas significantes complejos: objetos, comportamientos, imágenes, literatura, etc., es decir, aquellos códigos que llevan al estudio del campo connotativo.

Apunta Bourdieu (2003:329) reflexionando sobre las prácticas fotográficas que «los usos sociales de la fotografía se organizan en relación a su definición social, ya sea que pura y simplemente la actualicen, que resalten su faceta técnica, o que la rechacen en todo o en parte. Para comprender plenamente su significación y su función hay que plantearse la cuestión de las condiciones psicológicas en qué y por qué la imagen fotográfica está predispuesta a sumirlas»

#### **1.4.a. Las fases de la investigación**

Las fases de investigación seguidas para el desarrollo del trabajo, serán las siguientes:

1. Identificación de las dimensiones objeto de estudio.
2. Los objetivos de la investigación y planteamiento de hipótesis  
Documentación
3. Estudio y revisión de otras investigaciones relacionadas con la temática.
4. Revisión de la literatura y elaboración de la fundamentación conceptual.
5. Elaboración definitiva de la propuesta de análisis.
6. Realización de entrevistas.
7. Redacción (ordenación del contenido).



## Desarrollo práctico

8. Aplicación de un modelo de análisis para el estudio de los contenidos fotográficos.
9. Caracterización de la muestra objeto de estudio.
10. Aplicación a la muestra seleccionada.
11. Tratamiento de los datos.
12. Análisis y valoración de los resultados.
13. Conclusiones y limitaciones de la investigación.

### **1.4.b. Selección de la muestra**

Una vez concretados los objetivos y establecidas las distintas fases del proceso investigador, es necesario precisar “el campo”, el contexto físico y social en el que tienen lugar las imágenes fotográficas objeto de la investigación.

La selección de la muestra a partir de una población se conoce con el nombre de muestreo. Según Fox (1981: 367-369), en el proceso de muestreo se debe de distinguir las siguientes cinco etapas:

- I. Definición o selección del universo o especificación de los posibles sujetos o elementos de un determinado tipo.
- II. Determinación de la población o parte de ella a la que el investigador tiene acceso.
- III. Selección de la muestra invitada o conjunto de elementos de la población a lo que se les pide que participen en la investigación.
- IV. Muestra aceptante o parte de la muestra invitada que acepta a participar.
- V. Muestra productora de datos: la parte que aceptó y que realmente produce datos.

Para la elaboración de los diferentes apartados del estudio se recurrirá a las fuentes bibliográficas existentes sobre el tema. Se realizarán entrevistas personales con diferentes profesionales del fotoperiodismo de la Agencia EFE y se consultarán anuarios y revistas especializadas.

Para el estudio del calado del fotoperiodismo de la Agencia EFE en España se efectuará un análisis cualitativo, con un vaciado de contenidos, que se llevará a cabo desde una muestra recogida de entre las fotos más importantes realizadas por los

fotógrafos de la Agencia en el siglo pasado (años 1900-2000). De la citada muestra, se desarrollará un análisis formal, un análisis de contenido: texto-contexto y, un análisis cuantitativo de las fotografías.

El estudio va a utilizar un proyecto informativo desarrollado durante varios años por la Agencia EFE. Un equipo de documentalistas de la Agencia ha estado trabajando en la clasificación de millones de fotografías recogidas y guardadas en sus archivos a lo largo de un siglo. En sus fondos se encuentran excepcionales materiales gráficos que les han permitido realizar la crónica del siglo XX. El criterio utilizado por los documentalistas de la Agencia para la selección de las imágenes, se ha basado en su valor gráfico y documental. Bajo el título «1900-2000 Un siglo de España» la Agencia recoge, en un libro, un total de 400 documentos fotográficos que testimonian la historia de España.

Para el análisis se realizará una selección entre los cuatrocientos documentos gráficos mostrados por la Agencia EFE para efectuar un vaciado de contenidos. La selección se basa en dos criterios objetivos. Primero, se realizará un análisis formal y de contenido de las imágenes seleccionadas para la portada y contraportada, por ser aquellos documentos gráficos que los documentalistas han utilizado como imágenes que condensan la memoria visual del siglo XX. Segundo, el libro en el que se recoge el estudio generado por la Agencia EFE, se muestra dividido en decenios (1900-1910, 1911-1920, 1921-1930, 1931-1940, 1941-1950, 1951-1960, 1961-1970, 1971-1980, 1981-1990 y 1991-2000), se optará también por realizar el análisis formal y de contenido de las primeras imágenes que abren cada uno de los periodos por considerar que cada decenio aborda un ciclo, con una de las imágenes emblemáticas de ese espacio temporal; todo ello basado en los estudios culturales como campo de investigación de carácter interdisciplinario que explora las formas de producción o creación de significados y de difusión de los mismos en las sociedades actuales. Desde los estudios culturales se investigan las transformaciones culturales debido al impacto de las mutaciones históricas, económicas y socio-comunicativas, con el fin de identificar problemas inherentes a las prácticas culturales.

En el campo del medio fotográfico no existe una tradición historiográfica y analítica propia que permita abordar el estudio de la imagen fotográfica desde una única

perspectiva. El análisis de la fotografía y de la obra de arte se puede realizar desde diferentes perspectivas metodológicas que proponen diversos enfoques que atañen a distintas concepciones del arte y de los medios de masas.

Para la elaboración del análisis de las fotografías informativas, se ha utilizado la propuesta de análisis de la imagen fotográfica realizada desde la Universidad Jaime I, establecida en un trabajo de investigación realizado entre los años 2001-2004, dirigido por el Catedrático Dr. Rafael López Lita y coordinado por el Catedrático Dr. Javier Marzal Felici, y el Grupo de Investigación «ITACA-UJI» (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual).

Su propuesta de análisis nace con el estudio de las principales escuelas y corrientes metodológicas. Se puede considerar que es una propuesta que utiliza metodologías historicistas, sociológicas, psicológicas (corrientes gestaltistas y psicoanalistas), de la Historia del Arte, de los estudios culturales, de trabajos tecnológicos (mediante el estudio de sus características técnicas), biográficas, estructuralistas, iconológicas, formalistas y semióticas para conseguir un análisis global y completo. No se trata de una sistemática de trabajo inédita sino que la propuesta del grupo ITACA-UJI, parte de las metodologías ya existentes para desarrollar un modelo de análisis para la imagen fotográfica y por ello, y tras investigar diferentes modelos, esta propuesta se presenta como una de las más completas. En este modelo de estudio, se incluyen un amplio abanico de conceptos que sirven de guía y facilitan el análisis de una fotografía aportando informaciones y planteamientos.

Marzal (2007:98), define la metodología de análisis como «un procedimiento o conjunto de procedimientos basados en conjuntos lógicos, que sirven de instrumento para alcanzar los fines marcados por una investigación, mediante el desarrollo de técnicas auxiliares».

Con el modelo de análisis que se utilizará, se pretenden establecer sus rasgos formales y de contenido y para ello se basa en las descripciones que se proponen como modelo de análisis de imagen y cuyos conceptos están desarrollados en el corpus

analítico del trabajo que se puede consultar en su libro y en la página web<sup>2</sup>. Señala Marzal (2007:170) que «es necesario que el estudio de la fotografía se despliegue a través del examen riguroso de las condiciones de producción, recepción y del propio estudio de la materialidad de la obra fotográfica. Esto significa que el texto fotográfico es una práctica significativa en la que confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político».

En el método propuesto para analizar una fotografía se pueden discernir varios niveles que se articulan para finalizar con una interpretación global del texto fotográfico. Señala Mitry (1990:24) que «ninguna imagen podría ser neutra. La neutralidad aquí considerada no es más que una suposición que permite considerar la producción de la imagen –fotográfica o cinematográfica- fuera de la intención que la fundamenta. Tal imagen, limitada y delimitada por la ventana de la cámara, es necesariamente encuadrada, siendo la copia, por el propio hecho de los procedimientos aplicados, una interpretación de las cosas fotografiadas» y es desde el estudio de la mirada enunciativa desde el que se aborda este apartado.

Para la selección de una muestra objeto de análisis, existen dos tipos de muestras: las probabilísticas, basadas en las leyes de azar que son las únicas que permiten la generalización estadística y las no probabilísticas que emplea métodos de razonamiento para construir la muestra. En el estudio sobre las tipologías fotográficas que aparecen publicadas con más asiduidad en la prensa nacional se utilizarán las muestras probabilísticas. Se han elegido al azar cinco semanas en los periódicos de El Mundo y El País: del 26 de marzo al 1 de abril de 2012, del 16 de julio al 22 de julio de 2012, del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012, del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 y del 1 de abril al 7 de abril de 2013 sobre las que se analizará qué presencia tiene la Agencia EFE en los mismos.

---

<sup>2</sup> MARZAL, J. (2007): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra y en [www.analisisfotografia.uji.es](http://www.analisisfotografia.uji.es).

#### **1.4.c. Acceso al campo de estudio**

Para la elaboración del presente estudio será preciso integrarse en la situación planteada; es decir, permanecer en el contexto y para ello se realizarán visitas a la Agencia EFE para conocer su situación.

#### **1.4.d. Recogida y tratamiento estadístico de los datos y discusión de resultados**

Una vez confeccionados y validados los instrumentos de medida, se clasificarán y en su caso, tabularán de los datos obtenidos formulándose como una etapa esencial de la investigación: cálculo de frecuencias correspondientes a cada una de las variables posibles reflejadas en los ítems; cálculo de porcentajes; análisis clúster (también conocido como análisis de conglomerados, taxonomía numérica o reconocimiento de patrones) técnica estadística multivariante cuya finalidad es dividir un conjunto de objetos en grupos (clúster en inglés) de forma que los perfiles de los objetos en un mismo grupo sean muy similares entre sí (cohesión interna del grupo) y los de los objetos de clúster diferentes sean distintos (aislamiento externo del grupo); y por último, un cruce de las variables estudiadas para obtener más información sobre la situación.

#### **1.4.e. Conclusiones**

En la fase final del trabajo, la dedicada a las conclusiones, se reflexionará sobre lo indagado cerrándose los objetivos, las hipótesis y extrayendo los resultados más significativos de la investigación llevada a cabo con la intención de aportar conocimiento y se darán por cerrados los propósitos planteados en la investigación, puesto que se habrán contestado las cuestiones que se han planteado a lo largo de ésta.

Por otra parte, al final del trabajo se incluirá un apartado dedicado a la bibliografía que aportará las fuentes documentales consultadas y manejadas.

## **CAPÍTULO II**

# **LAS GRANDES AGENCIAS DE INFORMACIÓN**

## 2. LAS GRANDES AGENCIAS DE INFORMACIÓN

---

### 2.1. Introducción

Los acontecimientos que suceden diariamente en el mundo son tantos, que por motivos económicos no hay medio de comunicación que disponga de las infraestructuras técnicas y humanas para poder estar presente en todos aquellos focos mundiales en los que se producen las noticias; por ello, necesitan empresas que se las suministren y son las grandes agencias de noticias, las estructuras empresariales que venden la información.

Señala Escriche (1985:53) que «las agencias de noticias son empresas que centralizan las informaciones con los más rápidos medios de transmisión, las clasifican y las retransmiten a suscriptores fijos».

El desarrollo tecnológico hace posible que se mueva un gran volumen de datos y muy rápidamente gracias a Internet, los satélites, la fibra óptica... Los corresponsales de las agencias de información acopian noticias en los distintos lugares de su área de actividad y las envían velozmente a su sede donde son tratadas y reenviadas con la mayor prontitud a sus abonados (que pueden ser otras agencias) que pagan en función de los servicios recibidos. Estas prestaciones también pueden ser requeridas por usuarios no abonados que han de satisfacer los servicios solicitados.

Las agencias de noticias son empresas transaccionales que ofrecen sus servicios. Tienen corresponsalías en numerosos lugares lo que les facilita una red de capilaridad que les permite adaptarse a todo tipo de necesidades.

Señalaba Reigosa<sup>3</sup> (1992) que «es innegable, a estas alturas, que las agencias internacionales de prensa son las grandes desconocidas, y también las grandes silenciadas del proceso informativo mundial. El ciudadano del siglo XX vive en directo

---

<sup>3</sup> REIGOSA, C. (1992): *El español en las agencias internacionales de prensa. Informe sobre el idioma español y las agencias de prensa*. I Congreso de la Lengua Española de Sevilla. Centro virtual Cervantes. <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/ponenc\\_reigosa.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/ponenc_reigosa.htm)> [Consulta: 12 de marzo de 2014].

la actualidad del mundo y conoce de inmediato —por medio de la prensa, de la radio o de la televisión— las consecuencias de un terremoto, la caída de un récord o la revuelta social que cambia el destino de un país. Pero este ciudadano, que tanto sabe, ignora que ello no sería posible —al menos, no lo sería siempre— sin las grandes agencias de prensa, que montan guardia permanente en todos los puntos del mundo y que facilitan noticias a los medios de comunicación que las ofrecen directamente al público.

Hoy como ayer, ningún diario, ninguna radio, ninguna televisión dispone de los medios necesarios para estar presente en el mundo con los centenares, y aún miles de periodistas y corresponsales que para ello son necesarios. Sólo las grandes agencias — como digo, tan mal conocidas y tan desigualmente citadas por los medios que reproducen sus despachos— están dotadas para realizar esta cobertura. Sólo ellas aseguran la recogida puntual, el tratamiento objetivo (conforme a criterios que evitan la opinión o el comentario propios) y la distribución de las noticias en tiempos mínimos».

En el tiempo presente, las grandes agencias de noticias ocupan una posición hegemónica en la difusión de la información internacional ofreciendo contenidos sobre los acontecimientos que se producen en los diferentes espacios y las áreas del planeta, referidos principalmente, a las vertientes política, económica y cultural. Dada la magnitud de esta tarea, es explicable por otra parte, que sean pocas las agencias del sistema que puedan disponer de medios materiales y personales suficientes para realizar la cobertura internacional de los diversos acontecimientos mundiales que diariamente puedan producirse.

## **2.2. Nacimiento de las grandes agencias de información**

Para encontrar los antecedentes de las agencias de información se debe remontar a los cambios experimentados en el periodo del Renacimiento que supusieron la ruptura con los esquemas medievales imperantes hasta entonces.

En ese periodo, se inicia una revisión del mundo medieval y tienen lugar transformaciones económicas con el despegue del capitalismo, la ascensión de una incipiente burguesía urbana y la desaparición de la servidumbre campesina.



En Italia se origina el Humanismo y su concepción antropocentrista del hombre. Fue un periodo de crecimiento demográfico y de revitalización de las ciudades; de cambio de mentalidad con la afirmación del individualismo; de expansión de la cultura gracias a las universidades y a una secularización del saber; de conflictos religiosos por una reforma de la Iglesia y de un cambio en el concepto de la política que culminó con la creación del Estado moderno.

En este contexto señala Braojos (1999:15) que la Europa de aquel tiempo «se lanzó a las expediciones ultramarinas como la del afán por registrar por escrito y divulgar todo lo que el destino le deparó a sus hombres: las acciones políticas y de armas de los príncipes, la fama de las ciudades, el discurso de eclesiásticos e intelectuales, la obra de literatos y artistas, la opinión de agudos observadores, relatos extraídos de la imaginación y la fantasía e, incluso, los balances de los negocios».

En este ambiente se sitúan los mensajes orales, del libro y de los escritos de los diplomáticos, pero además en el Renacimiento tuvieron importancia cuatro tipos de documentos nacidos como medios de comunicación social: las «crónicas», las «cartas-diario», los «almanaques» y los «avissi».

Las crónicas eran las herederas de los «annali» romanos que narraban sucesos cuyos protagonistas eran los monarcas y también acontecimientos destacables de la vida ciudadana. Las cartas-diario están enmarcadas en el ámbito mercantil donde los agentes de las casas comerciales notificaban a los mercaderes las materias tocantes a sus negocios. Los almanaques gozaban de gran popularidad ya que incluían anuarios, pronósticos, datos astrológicos, consejos, proverbios... Los avissi, (también llamados «fogli a mano», «menanti», «foglieti»...) surgieron en Venecia; se trataba de unas cuatro hojas plegadas, escritas a mano, con fecha y lugar de expedición que contenían noticias diversas relacionadas con sucesos, mercancías o precios. Se vendían en lugares públicos y tuvieron una gran aceptación entre la burguesía urbana. En estos avissi se puede encontrar los antecedentes directos de las agencias de información, de los periódicos y revistas porque realizaban la función de información comercial y de acontecimientos; estos documentos se convirtieron en un negocio muy rentable.

### 2.2.1. El inicio de la imprenta

En este contexto histórico tiene lugar, hacia 1450, el nacimiento de la imprenta cuyo inventor fue Johannes Gutenberg. La imprenta de caracteres móviles revolucionó la comunicación escrita y supuso la posibilidad de realizar tiradas de múltiples ejemplares de libros lo que facilitó el acceso a la cultura a un mayor número de personas dejando de ser patrimonio de una élite y extendiéndose a amplias capas de la población.



Johannes Gensfleisch zum Gutenberg

Desde Alemania, la imprenta se difundiría rápidamente por Europa indicando al respecto Braojos (1999:17) que «en el año 1500 (cuando se cierra el periodo de los incunables) existían ya 73 puntos de impresión instalados en Italia, 50 en el imperio alemán, 45 en Francia, 4 en Inglaterra y, al menos, 20 en la península Ibérica». Para estas fechas se hicieron alrededor de 27.000 ediciones y se pusieron en circulación unos trece millones de libros cuando en Europa habría unos cien millones de habitantes.

Factores económico-sociales y políticos como el nacimiento del Estado moderno, el auge del comercio y la navegación, los descubrimientos geográficos y la ascensión de una nueva burguesía urbana, facilitaron cambios determinantes en el proceso de comunicación haciéndose necesaria una comunicación pública y privada efectiva para el desarrollo de las actividades administrativas, la solución de los conflictos armados, así como para las relaciones económicas y diplomáticas entre las organizaciones políticas.

Existía una demanda de información y los impresores comenzaron a editar avissi, gazzettas, flogi, ocasionales y relaciones. Los ocasionales aparecieron a finales del siglo XV y se mantuvieron hasta el siglo XIX; eran publicaciones que se producían cuando ocurría algún suceso inusual. Solían tener la portada ilustrada con una

xilografía, título, fecha, lugar de edición y como máximo unas ocho páginas. Estas publicaciones esporádicas trataban todo tipo de acontecimientos: conquistas, desastres naturales, festividades, sucesos funerarios. Las «relaciones» también eran publicaciones de periodicidad irregular, similares a los avissi y a las gazzettas, de dos a cuatro hojas, anónimos y con un contenido diverso. En España fueron habituales desde 1943 y recibieron el nombre de «hojas volantes», «cartas nuevas» o de «hojas de noticias». Estas ediciones se transportaban por correo y se vendían públicamente. Este tipo de información comenzó a ser demandado por la población siendo traducidas incluso a varios idiomas. Supusieron un acercamiento de la información a la población pero también generó el nacimiento de noticias falsas. Esta forma de preperiodismo llegó hasta el siglo XVI junto, en esta primera etapa, con los manuscritos y los mensajes orales.

Durante el siglo XVI el correo estable se consolida en toda Europa. La imprenta continúa su desarrollo y avance generándose un notable aumento en la publicación de libros lo que supuso procesos de estandarización, preservación y acumulación del conocimiento. El oficio de impresor se convirtió en un negocio rentable lo que generó el interés de los empresarios por las publicaciones y por la circulación de información. En este período continúan los «ocasionales» y las «relaciones»; interesan y se demandan estas noticias de temáticas varias como el sensacionalismo, la corte, las guerras, los sucesos... Durante gran parte del siglo XVI se publicaron documentos «ocasionales» sin ninguna periodicidad hasta que en 1587 el austriaco Michael Von Aitzinger comenzó a reunir y extractarlos bajo el título de «Prostrema relatio histórica». Su aparición tenía lugar cada seis meses en la feria de Frankfurt y se conocieron allí como «Messrelationen». Después de esta publicación, nacieron otros que lo imitaron.

En 1597 nace la «Rorschacher Monatsschrift» en Rorschach, cerca de Constanza, Suiza; fue creada por el editor Samuel Dilbaum y por el impresor Leonhard Straub. Se trató de la primera publicación mensual que permitía la suscripción asegurando, de esta manera, las ventas. Registraba crónicas de acontecimientos históricos y desapareció un año después de su creación.

Estas primeras publicaciones permitieron a los lectores el acceso a la diversidad de opinión creando con ello el recelo de los poderes políticos quienes establecieron sobre la prensa un control oficial.

Durante el siglo XVII la población se incrementó notablemente en algunas regiones europeas como Holanda, Inglaterra... También aumentó la productividad, el desarrollo agrícola y ganadero y se intensificó el tráfico mercantil. Europa se amplía físicamente y en esta centuria, se termina la colonización de América. En el mercado continuaban los «ocasionales», «avisos» y las «relaciones» pero tras la aparición de carácter mensual de la «Rorschacher Monatsschrift» antes señalada, surgieron otros textos editados semanalmente como las «gacetas», consideradas los primeros documentos auténticamente periodísticos de la historia como la aparecida en Francia en 1604, «La Gazette Française», de Marcellin Allard y Pierre Chevalier.

Señala Ramírez (1992:35) que «el periodismo es determinante en la formación de la conciencia democrática moderna: las noticias publicadas tienden a ligarse a la actualidad, estableciendo un contacto periódico del lector con las ideas y los sucesos “de todo el mundo”».

Entre 1605 y 1629 se publica en Amberes el «Nieuwe Antwersche Tijdingen» del impresor Abraham Verhoeve. En su comienzo se redactaba en francés y flamenco; su periodicidad irregular al principio, fue afianzándose semanalmente a partir de 1617. Se considera el Nieuwe Antwersche Tijdingen como el primer periódico ilustrado<sup>4</sup> de la historia en el que se publicaron unos grabados aunque no vinculados a la actualidad.

En un comienzo, estas gacetas se expandieron por toda Europa siendo impresas por medio de iniciativas privadas pero las monarquías, las vieron pronto como un medio de propaganda. Las Gacetas dependían del correo, de la información de otras gacetas, de los recursos económicos de sus impresores y no siempre pudieron mantener una periodicidad semanal. En España surgen las primeras en Madrid y Sevilla en 1661. El

---

<sup>4</sup> Señala Ramírez (1992:35) que «la primera imagen publicada de un acontecimiento en un periódico apareció en el número del “Weekly New” (primera publicación periódica inglesa) correspondiente al 20 de diciembre de 1638; se trataba de un grabado que ocupaba una página completa e ilustraba una ‘prodigiosa erupción de fuego, que surgió en lo más enloquecido del mar Océano contra la isla de San Michael, una de las terceras y la nueva isla que se produjo’. Citado por SUTTON, A. *Concepción y confección de un periódico*, Madrid, Ediciones Rialp, 1963, página 180».

periodismo de gacetas supuso el establecimiento de un contacto periódico entre el lector y la actualidad de todo el mundo, consolidándose su lectura como algo habitual.

En el siglo XVIII los países europeos prosiguieron siendo los más poderosos sobresaliendo entre ellos Francia e Inglaterra. En todos estos países, continuó habiendo un control sobre la información pero esta, se va haciendo cada vez más abundante estableciendo nuevas ideas y opiniones. En Francia, aparte de la prensa oficial, surgirá un periodismo que eludirá la censura del gobierno y promoverá movimientos liberales. En Inglaterra la prensa va a depender de subvenciones oficiales y protectores políticos aunque también se crearán periódicos independientes.

Los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX señalan la transición de la edad moderna a la contemporánea. Se incrementó notablemente la población; los Estados se consolidaron y se produjo un extraordinario progreso en el desarrollo científico y técnico. Surgieron nuevas condiciones económico-políticas que hicieron posible la formación de los grandes imperios capitalistas y la europeización del mundo. Se afianzaron valores y formas de vida burguesa y se burocratizaron las administraciones. El racionalismo, el empirismo y el pragmatismo enraizaron profundamente. Las revoluciones políticas que terminaron con el absolutismo, dieron lugar a nuevas formas de gobierno basadas en la voluntad de la mayoría, la igualdad ante la ley, y la libertad individual como la ocurrida en Francia con la Revolución Francesa. La sociedad estamental se transformó en una sociedad de clases burguesas dando paso al capitalismo. En Inglaterra se originó la primera revolución industrial con la aplicación del maquinismo a la industria generando formas de producción masivas.

La prensa del siglo XVIII constituyó en España uno de los cauces más importantes por el que penetraron las ideas ilustradas. Destacan las ediciones de «mercurios» y gacetas en ciudades como Zaragoza, Granada, Valencia, Burgos, Murcia y sobre todo, en Madrid donde sobresalieron la «Gaceta», el «Mercurio histórico y político» (que luego pasó a llamarse «Mercurio de España») y el Diario de Madrid.

En esta época los periódicos eran muy caros y sólo estaban al alcance de una minoría. La población era en su mayoría analfabeta y los lectores de la prensa eran una minoría ilustrada compuesta por nobles y clérigos, miembros de la burocracia real,

oficiales del Ejército y algunos sectores de la clase media como médicos, abogados, profesores y comerciantes.

Hacia el final del siglo, las empresas periodísticas introdujeron innovaciones técnicas, mejoraron los métodos de recogida de noticias y los sistemas de distribución. A ello contribuyeron la mecanización de la imprenta, las mejoras en la fabricación del papel y la tinta, la extensión del ferrocarril, etc. Los editores no tenían apoyos económicos; contaron únicamente con el producto de la venta ya que, la publicidad no se generalizó como medio de financiación, hasta el siglo XIX.

Las agencias de información de noticias en Europa aparecen en el siglo XIX y surgen en un contexto histórico caracterizado como señala Paz (1999:101) por la expansión del capitalismo, el auge de los estados-nación, el desarrollo de la revolución industrial, la expansión de la enseñanza y el consumo creciente de prensa. En el sector de las artes gráficas también hubo mejoras: en las materias primas, en la introducción de la linotipia y en la llegada de la industrialización a las prensas de impresión.

En las primeras décadas del siglo XIX, comenzó una incipiente utilización de la publicidad en la prensa, lo que supuso un abaratamiento de la misma permitiendo reducir su precio y posibilitando su llegada a un mayor número de usuarios. Los lectores comenzaron a demandar información y los periódicos necesitaron nuevos y rápidos suministradores de acontecimientos todo ello favorecido por el desarrollo en los medios de transportes.

En este contexto nacen las agencias de información que dieron lugar a la prensa informativa que surgió en todos los países europeos aunque en España, con la agencia Fabra, fue un poco posterior.

Señala Reigosa<sup>5</sup> (1992) «una anécdota de la que gustaba de echar mano Charles Houssaye, máximo dirigente de “Havas Information” en el período de entreguerras mundiales, cuando se encontraba en un trance similar a éste, es decir, en el intento de explicar el salto cualitativo —de radicales proporciones— que, en el mundo de la información, supuso la aparición de las agencias internacionales de prensa. Los lectores

---

<sup>5</sup> *Ibidem*

demandaban noticias y la prensa comenzó a necesitar información y en este contexto aparecen las agencias de noticias.

Recordaba Houssaye que el 5 de mayo de 1821 falleció en la isla de Santa Elena el hombre más conocido y popular de su época: Napoleón Bonaparte. Es éste un hecho que está en todos los manuales de Historia. Lo que quizá no es tan sabido —y tampoco aparece en los manuales de Historia— es que esa noticia (nada menos que la muerte del que fuera amo y señor de Europa) tardó dos meses en ser conocida en el continente. Lo que da una idea del estado de las artes de las telecomunicaciones en 1821, hace sólo 180 años. Ayer, como quien dice.

Poco más de un siglo después, el 25 de noviembre de 1934, se inauguraba en la misma isla de Santa Elena el Museo Napoleón, un hecho apenas relevante. Sin embargo, de este suceso tuvo noticia todo el mundo el mismo día en que se produjo. ¿Qué había ocurrido en medio? ¿Qué había cambiado? Habían cambiado muchas cosas, ciertamente, y no era la menor de ellas la evolución —o la revolución, si se prefiere— de la tecnología de las comunicaciones. A su amparo habían surgido precisamente las agencias internacionales de prensa, primero muy limitadas en sus capacidades y ambiciones, pero enseguida dispuestas a convertirse en las grandes acarreadoras de información, que es el papel que han desempeñado desde mediados del siglo XIX hasta hoy, sin que se atisbe de momento un relevo fácil en el futuro.

Lo que había ocurrido había sido, pues, que en 1835, sólo catorce años después de la muerte de la muerte de Napoleón, un señor llamado Charles-Louis Havas, francés de origen húngaro, había creado la primera agencia de prensa, en París».

En 1832 Charles Louis Havas, francés de origen húngaro, creó en París la «Agencia de Notas Políticas» que era una oficina de traducciones de periódicos extranjeros. Estas traducciones eran enviadas, previo abono, a particulares, a la prensa y al poder. Su negocio tuvo éxito y tres años más tarde, en 1835 cambió el nombre por el de agencia, «Agencia Havas», surgiendo la primera agencia de prensa. Esta agencia se instaló cercana a una oficina de correos destacando la importancia de la rapidez en los envíos de información.

Destaca Reigosa<sup>6</sup> (1992) que «acababa de ponerse en marcha el modelo del que iba a ser el mayor sistema de captación, elaboración y diseminación de noticias de todos los tiempos: las agencias internacionales de prensa. Fenómeno cuyas proporciones pasaron entonces desapercibidas para casi todo el mundo, excepto para un visionario grafómano de bien probada imaginación que se llamaba Honorato de Balzac. El autor de *La Comedia Humana* se apercibió del alcance del nuevo proceso informativo y en 1840, cinco años después del nacimiento de la Agencia Havas, en un artículo publicado en la *Revue Parisienne*, advirtió: “El público puede creer que hay varios diarios, pero no hay en definitiva más que uno: el del señor Havas”. Con títulos apenas diferentes, los periódicos abonados a esta agencia publicaban las mismas noticias. Era la primera vez que algo así ocurría en la historia».

En 1848 llegan a París dos jóvenes refugiados políticos como consecuencia de los movimientos revolucionarios en Alemania, Paul Julius Reuter y Bernhard Wolf y comenzaron a trabajar como colaboradores en Havas. Encontraron en esta actividad la posibilidad de independizarse y crear su propia agencia. Wolf regresó a Berlín para montar una agencia que llevaría su nombre y Reuters, un poco más tarde, también formó la suya en Londres.

Estas tres organizaciones comenzaron siendo pequeñas empresas situadas próximas a las oficinas de correos y, posteriormente, de telégrafos. Sus aportaciones se iniciaron como traducciones de periódicos extranjeros que vendían a las prensas nacionales y a los banqueros. Después ampliaron sus contenidos al área económica y más tarde a todo tipo de información. Los lectores demandaban información de los sucesos acaecidos en todo el mundo y los Gobiernos necesitaban conocer lo que acontecía en sus colonias.

Las agencias tuvieron unos modestos inicios pero con las miras puestas en el futuro intuyendo que con este negocio, se podía ganar bastante dinero. Su éxito no se hizo esperar e inversores privados aportaron capital a estas organizaciones lo que les permitió comenzar a crecer. Esta entrada de capital sirvió para realizar inversiones en tecnología ya que eran conscientes de que la base de su éxito estaba en la celeridad con que llegaban y se emitían las informaciones.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*



Cada una de las agencias fue ganándose su mercado interior captando mayor número de clientes por la eficacia de su trabajo, su efectividad y objetividad. Se aliaron con sus Gobiernos para obtener beneficios, tales como primicias o la reducción de tarifas a cambio de servir a los intereses de los gobernantes... Una vez conseguido el control sobre el mercado interior, les interesan el resto de mercados pero esto supone un alto gasto económico y una pugna con las otras agencias. Según Murciano (1985:10) las agencias se organizaron entorno a las estructuras coloniales que los diferentes países tenían en sus territorios de ultramar y en las relaciones económicas de éstos con sus metrópolis con un marcado monopolio del mercado según sus áreas de influencia.

Tras el rápido desarrollo de las tres agencias europeas en sus respectivos países, Havas en Francia, Wolf en Alemania y Reuters en Inglaterra, en 1859 se establecen una serie de acuerdos entre ellas para no competir entre sí por el mercado internacional y esto propició su extensión por todo el mundo y permitió ir abriendo delegaciones y absorbiendo o suscribiendo acuerdos con pequeñas agencias nacionales. En 1870 establecen una alianza en la que se dividieron el mundo de manera que Havas cubría Europa occidental y meridional, los territorios franceses de ultramar e Iberoamérica y compartía con Reuter Egipto y Bélgica (Havas también consiguió el control de la recién creada agencia española Fabra, impulsada por Nilo María Fabra en 1867<sup>7</sup>); Wolff tenía el norte, centro y el este de Europa y Reuter, todos los territorios dominados entonces por Gran Bretaña y Extremo Oriente. En 1874 se ejecuta el tendido de cable submarino entre Europa y Brasil.

Paralelamente en 1848 en América del Norte, seis diarios de Nueva York se reunieron para constituir una cooperativa de informaciones para su propio uso ante el elevado costo que suponía cubrir la guerra entre Estados Unidos y México; esta cooperativa se llamó New York Associated Press. Los gastos telegráficos supusieron un gasto muy importante por lo que pasaron a vender los servicios a otros periódicos. Después de cambios y ampliaciones, a finales de siglo XIX se llamó Associated Press (AP) y hoy en día, la mayor agencia del mundo.

---

<sup>7</sup> Esta primera agencia española de prensa será el antecedente directo de la Agencia EFE.

Retomando la evolución de la agencia Havas señalar que a la muerte de su creador, sus dos hijos heredan el negocio familiar. Fallece uno de sus hijos y en 1879, el otro hijo de Havas la vende al banquero Erlander, que la convirtió en sociedad anónima conservando su nombre.

La derrota de las dictaduras alemana e italiana en la Segunda Guerra Mundial cambió la situación de las agencias de prensa internacionales y Havas tuvo que ser relanzada por el gobierno francés y desde entonces se llama *Agence France Presse* (AFP).

Associated Press continuó creciendo, pero desde 1908 el mercado le fue disputado por United Press que, en 1958, pasó a llamarse United Press Interational (UPI).

Los años veinte y treinta del pasado siglo llevan al poder a los gobiernos totalitarios -fascismo, nazismo, comunismo- y se crearon nuevas agencias con finalidades marcadas por los propios gobiernos, tal es el caso de la soviética TASS. Siguiendo la doctrina comunista, la agencia fue creada con la finalidad de adoctrinar al pueblo más que de transmitir información. Lo mismo sucedió en Alemania e Italia.

Las grandes agencias de noticias controlan el sistema de información mundial. Señala Murciano (1985:12) que «la demanda de noticias que propició el surgimiento de las primeras agencias estuvo directamente vinculada con el desarrollo de la prensa de masas de las capitales metropolitanas, con las necesidades del comercio y de las inversiones financieras de la época, con el desarrollo de las redes telegráficas y cables transoceánicos y con el control político y militar de los territorios coloniales. La combinación formada por las agencias y las redes de cables, aseguró la cohesión necesaria entre las colonias y sus metrópolis»

A través de su evolución mercantil, las grandes agencias de noticias occidentales como Associated Press, UPI, France Presse, Reuter y EFE, han alcanzado la forma de complejo industrial altamente tecnificado.

## 2.3. AGENCIA FRANCE-PRESSE (AFP)

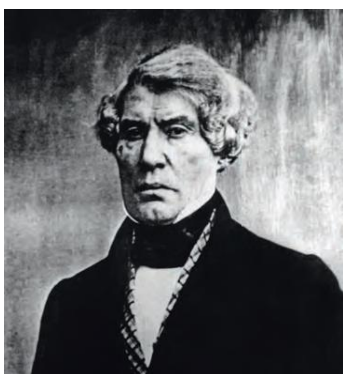


### 2.3.1 Origen, historia y desarrollo

La Agence France-Presse<sup>8</sup> es la agencia de noticias más antigua en el mundo y una de las mayores junto con Reuters y Associated Press.

Como anteriormente quedó reseñado, la agencia se fundó en 1835 en París por el parisino Charles-Louis Havas como la «Agencia de noticias políticas». Se puede considerar esta agencia como germen de las actuales agencias internacionales de prensa. Señala Escriche (1985:54) que esta agencia, en sus orígenes, se dedicó a la venta de información económica para hombres de negocios.

Tres años más tarde pasó a llamarse «Agence Havas» afianzándose como agencia y pasando de trabajar con información ajena a generar su propia producción y a tener sus propios corresponsales. Havas utilizó todos los medios de comunicación a su alcance para llevar la información: palomas mensajeras, telégrafo óptico, telégrafo eléctrico, globos aereostáticos y posteriormente la radiotelegrafía.



Charles-Louis Havas

Señala Escriche (1985:55) que después de diez años de la creación de la agencia Havas «su existencia se ha convertido en indispensable para todos los estamentos oficiales y políticos. Tiene como clientes a casi todos los periódicos franceses. Su

---

<sup>8</sup> <http://www.afp.com/espanol/home/>. [Consulta: 18 de abril de 2014].

servicio comprende varias ofertas: por una parte siguen editándose las hojas caligrafiadas, que comprenden los boletines diarios (traducciones de periódicos franceses y extranjeros para a prensa extranjera y francesa), una “hojita” para los particulares, y un pequeño “boletín internacional” que resume las noticias de las últimas veinticuatro horas y que está dedicado a los miembros del gobierno, una corresponsalía política destinada a los prefectos y subprefectos y otra a los periódicos».

Como ya se ha señalado, en 1848 trabajaron para la agencia Havas, Paul Reuter y Bernhard Wolff a la que abandonarían unos años más tarde para instalar agencias de noticias rivales en Londres y Berlín respectivamente (que también llevaron sus nombres: Reuter y Wolff). Estas agencias fueron ampliándose llevando las noticias por todo el mundo.

A Charles-Louis Havas le suceden sus hijos en 1852 al frente de la agencia, los cuales, a fin de reducir gastos y desarrollar un área en el negocio, firmaron acuerdos con Reuter y Wolff, otorgando a cada agencia de noticias una zona de trabajo exclusiva en distintas partes de Europa. En 1859 estas tres agencias se disputaron el mercado de la información y firmaron un acuerdo por el que se dividieron los territorios europeos y se comprometieron a colaborar entre ellas para trabajar en otros continentes. Señala Paz (1999:103) que «la demanda de información y la extensión del telégrafo impulsaron a Havas, Reuter y Wolf a extender su organización por todo el mundo: colocaron corresponsales en las ciudades más importantes, abrieron sucursales o absorbieron pequeñas agencias nacionales, según la estrategia comercial que cada territorio exigiese». En 1870 sus estructuras llegaron a cubrir todos los países del mundo y se lo distribuyeron de la siguiente manera: Havas trabajó en exclusividad en el Imperio francés, países latinos y compartía con Reuter Egipto y Bélgica; Reuter se ocupó del Imperio Británico y Extremo Oriente y Wolf desarrolló su actividad en los países escandinavos, Rusia y Austria.

La agencia se mantuvo como una empresa privada hasta que en 1940 sucede la ocupación de París por las tropas alemanas. Las autoridades francesas se pusieron al frente de la agencia y la renombraron como Oficina Francesa de Información (OFI).

En agosto de 1944, mientras los Aliados se trasladaban a París, un grupo de periodistas en la Resistencia Francesa tomó las oficinas de la agencia y publicaron el primer informe de la ciudad liberada bajo el nombre de Agence France-Presse (AFP).

Establecida como una empresa estatal, la AFP se encargó en los años de la post-guerra de desarrollar su propia red internacional de corresponsales. El 10 de enero de 1957, el Parlamento de Francia estableció la independencia de la agencia y desde entonces, la proporción de los ingresos de la agencia por suscripciones de departamentos del gobierno ha disminuido. En 1969 comenzó a ofertarse el servicio en árabe.

Posteriormente y como vicisitudes destacables en el desarrollo de la agencia, son significativas las siguientes:

En 1985 se crea el servicio internacional de fotografía. Se produce una descentralización de servicios creándose los centros regionales de producción y difusión de Hong Kong, Nicosia y Washington). En 1988 se organiza el servicio de infografías.

En 1991 se produce el lanzamiento de la filial económica en inglés AFX News. En 1995 se lanza AFP-Direct lo cual permite la difusión personalizada de los servicios de la AFP. En 1996 se crea el primer diario Internet de la AFP en francés.

Se inaugura en Montevideo el nuevo centro regional hispanohablante para Latinoamérica en 1997 y en 1999 se lanzan otros dos diarios Internet, en Inglés y Español.

En el año 2000 la agencia lanza un diario multimedia en chino en asociación con la Agencia CNA de Taiwán. Igualmente AFP lanza un diario interactivo de información (texto y foto) en la oferta numérica de televisión TPS y en el 2001 se inicia un servicio de producción de video para Internet en francés.

En el año 2002, AFP se abre camino en Japón; las fotos deportivas de la agencia se distribuyen en teléfonos móviles de tercera generación. En 2004 la AFP abre al público sus archivos de la liberación de París. AFP y Softbank crean servicio de información interactivo japonés en el año 2006. En 2010 AFP oferta video en HD.

### **2.3.2. Situación actual**

Desde su fundación en 1835 la agencia AFP representa calidad en el acecho de la noticia las 24 horas del día. Los servicios de AFP informan minuto a minuto de todo el acontecer mundial.

La diversidad y el dinamismo de la agencia se refleja en sus productos y servicios, los cuales están disponibles en seis idiomas principalmente: francés, inglés, alemán, español, portugués y árabe. Sin embargo y gracias a la colaboración con otras agencias, los servicios también están disponibles en otros idiomas como chino, japonés y ruso.

Por medio de su red de sedes regionales en París, Washington, Montevideo, Nicosia y Hong Kong, la AFP puede responder mejor a las necesidades de los medios de cada continente. De igual manera, está presente en todos los campos de la actualidad mundial para brindar una mejor cobertura en: política, diplomacia, economía, deportes, cultura, ciencia, farándula, etc. Adicionalmente y gracias al desarrollo e innovación constante de sus servicios generales, la AFP también es hoy una gran agencia multimedia, lo cual le permite ofrecer una amplia gama de servicios multimedia interactivos.

La AFP no obedece a ningún centro de poder político, económico, filosófico o religioso. Sus periodistas de varias nacionalidades reflejan una amplia gama de sensibilidades pero todos comparten la misma exigencia de seriedad e independencia.

La red mundial de la Agencia France-Press abarca 165 países (110 oficinas y 50 corresponsalías locales). Está organizada en cinco grandes zonas geográficas: Norteamérica, Latinoamérica, Asia-Pacífico, Europa-África y Medio-Oriente.

### **2.3.3 El servicio de fotografía**

El Servicio de Fotografía internacional de la AFP proporciona en tiempo real a sus clientes una cobertura en imágenes de la actualidad mundial en todos los campos: político, diplomático, social, deportes, economía, cultura, moda y ciencias, entre otros. Está disponible en forma de flujos regionalizados (Francia, Europa, África, Medio

Oriente, América del Norte, Latinoamérica, Asia-Pacífico) para informar de lo esencial de la actualidad de interés internacional proveniente de cada zona.

AFP difunde hasta 3.000 fotos al día y garantiza una cobertura completa de la actualidad mundial. Más allá de su sólido contenido informativo, las fotos de AFP proporcionan una gran variedad de ángulos sobre el evento del que informan. Permiten así revelar todas las dimensiones del tema, siempre conservando la neutralidad necesaria en el trabajo del periodista y redactor de la agencia. Además de sus oficinas y de corresponsales presentes en más de 165 países, el equipo de la AFP cuenta con el apoyo de una amplia red de otras agencias nacionales y colaboradores externos. La agencia cuenta con una red de 500 fotógrafos y editores. Gracias a los más novedosos equipos de transmisión, tanto los fotógrafos como las mesas de edición regional, pueden cubrir toda la actualidad mundial y transmitir las fotos en escasos minutos, brindando a su vez una mirada en profundidad de la realidad.

AFP también cuenta con un servicio de Foto Deporte Internacional que cubre todas las citas mundiales (campeonatos del mundo, eventos especiales), así como las continentales (campeonatos europeos, asiáticos, Juegos de la Commonwealth).

También dispone una plataforma web destinada a la prensa, sitios web y empresa: ImageForum. Ofrece a sus abonados un acceso en tiempo real a toda la producción de fotos e infografías Agence France-Press y a las colecciones de fotos de más de 30 agencias asociadas. El equipo editorial presenta cada día una selección y carpetas temáticas, retrospectivas, carpetas de aniversarios y de las mejores imágenes. Se organiza en torno a seis temas principales: noticias, economía, deportes, celebridades, reportaje y moda. El sistema ImageForum ofrece una herramienta de alertas por e-mail, personalizables para seguir en tiempo real la cobertura de AFP.

AFP ofrece un servicio de fotos en diaporamas. Los equipos editoriales de AFP hacen todos los días una selección en forma de galerías fotográficas de lo mejor de la actualidad en imágenes. Dispone de los servicios: «24 horas en imágenes», desfiles de moda y fotos insólitas. El diaporama «24 horas en imágenes» está compuesto por las 12 fotos más destacables de la jornada. Durante las presentaciones de las colecciones de primavera-verano y otoño-invierno, los equipos de foto de AFP cubren los desfiles de moda más prestigiosos del mundo. Una selección de las mejores imágenes alimenta un

diaporama sobre el conjunto de creadores y desfiles. AFP selecciona de 30 a 50 fotos al mes entre las imágenes más insólitas de su producción. También dispone para sus clientes un servicio de reportajes por encargo.

El servicio de AFP, Fotos de archivo, cuenta con uno de los archivos de fotos más completos del mundo. El archivo fotográfico de AFP suma más de veinte millones de fotos, recopiladas desde 1930. Todas las fotos se pueden encontrar por tema, por fecha o por el lugar de los hechos. Los temas son: Arte, Cultura y Espectáculos, Orden y Justicia, Desastres y accidentes, Educación, Medio Ambiente, Economía y Finanzas, Salud y Medicina, Gente, Moda, Insólito y Animales, Social, Vida cotidiana y Ocio, Política, Religión y Creencias, Ciencia y Tecnología, Sociedad, Deportes, Guerras y Conflictos

El servicio de infografía trabaja en estrecha cooperación con los servicios periodísticos de AFP para proveer lo esencial de la actualidad cotidiana en formato ilustrado. Las infografías de AFP constituyen un complemento de gran interés de los servicios de texto y foto; son diseñadas para la prensa escrita, sitios web y aplicaciones para móviles. Cubren la actualidad, desde las bolsas de valores a las principales competiciones deportivas incluyendo una producción especial extraordinaria para los grandes eventos. La explicación visual de la actualidad se representa bajo mapas de localización, tablas y gráficos, cronologías y biografías, fichas técnicas y esquemas, fichas de países, etc.

## **2.4. REUTERS**



### **2.4.1. Origen**

Israel Beer Josaphat nació en 1816 en Alemania en el seno de una familia judía; en 1944 se convirtió a la religión cristiana y cambió el nombre por el de Paul Julius Reuter. Abandonó Alemania y en 1944 entró como traductor en la agencia Havas en la que se dedicó a la información financiera y de carácter económico.





Paul Julius Reuter, fundador de la agencia Reuters

En 1851 se traslada a Gran Bretaña y abre en Londres la agencia Reuters<sup>9</sup>, una oficina que se ubicó en el centro financiero de Londres situada cerca de las principales oficinas de telégrafos. Enviaba información de precios de acciones usando una combinación de tecnología basada en los cables de telégrafo y una flota de palomas mensajeras que creció hasta superar las doscientas.



Esto ayudó a Reuter establecer una envidiable reputación de velocidad, exactitud, integridad e imparcialidad. Transmitió cotizaciones bursátiles y noticias entre Londres y París a través del cable telegráfico submarino Dover-Calais. Originalmente se trataba de informaciones económicas de Europa, aunque después también pasó a ocuparse de la información generalista. En 1858 abrió oficinas en toda Europa.

En 1865 se crea la Reuters Telegram Company la cual se propone tres objetivos: exactitud, rapidez e imparcialidad. En 1870 continua la expansión de la agencia hacia el Extremo Oriente y América. Firma un acuerdo con Havas y Wolff para establecer un anillo de noticias en todo el mundo. En 1872 estableció corresponsales en Shanghai, Yokohama y Bombay.

En 1878 se jubila Paul Julius Reuter a los 61 años de edad, debido a la mala salud, y muere en 1899 en su casa de Niza, Francia. Fue sucedido por su hijo Herbert

---

<sup>9</sup>[http://209.85.135.104/translate\\_c?hl=es&u=http://about.reuters.com/home/aboutus/history/informationandinnovation.aspx&prev=/search%3Fq%3Dreuter%26hl%3Des](http://209.85.135.104/translate_c?hl=es&u=http://about.reuters.com/home/aboutus/history/informationandinnovation.aspx&prev=/search%3Fq%3Dreuter%26hl%3Des). [Consulta: 20 de abril de 2014].

Reuter quien permaneció al frente de la agencia hasta un poco antes del inicio de la I Guerra Mundial en la que desaparece. En esta situación la agencia es transformada en una sociedad anónima denominada «Reuters Limited».

Reuters desarrolla en 1923 el uso de la radio para transmitir las noticias internacionales y comienza un servicio de tipos de cambio enviada en Código Morse por radio de onda larga a Europa. Reuters crece en servicios comerciales en Europa y resto del mundo.

En 1925 «Reuters Limited» es comprada por Press Association (PA), una organización que agrupaba a los periódicos británicos de provincias y a los de Irlanda, controlando más de la mitad de las acciones. Cinco años más tarde la PA controlaría prácticamente la totalidad.

Señala Escriche (1985:68) que «en 1953 a raíz de un amplio debate parlamentario la Reuter firmó un acuerdo por el cual cada accionista se obligaba a los siguientes compromisos:

- a) La Reuter no pasará nunca a manos de ningún grupo ideológico, o facción de ningún tipo.
- b) La integridad, la independencia y la libertad de la Reuter deben ser respetadas siempre.
- c) La Reuter proporcionará servicios informativos objetivos y fiables a los periódicos, agencias de noticias, emisoras de radio y cualquier otro tipo de suscriptores y a empresas, gobiernos, instituciones o particulares con los que establezca contactos.
- d) La Reuter prestará debido cuidado a los intereses a los que sirve y a los demás medios de comunicación.
- e) No ahorrará esfuerzos para extender, desarrollar los servicios informativos y cualquier otro tipo de servicios para mantener una posición prioritaria en el campo internacional de la transmisión de noticias».

Este acuerdo implicó que los valores fundamentales en la agencia fueran la independencia e integridad como piezas fundamentales en el desarrollo posterior de la

misma. Dentro de sus compromisos adquiridos se debe señalar: la salvaguarda de su independencia, la integridad y la libertad; el suministro de servicios informativos objetivos y fiables a los periódicos, agencias de noticias, emisoras de radio y cualquier otro tipo de suscriptores, a empresas, gobiernos, instituciones o particulares con los que se establezcan contactos.

Reuters ayudó a abrir el camino en la transmisión de cotizaciones de mercado por ordenador en 1964 y adquirió los derechos de comercialización de Ultronics, una compañía norteamericana de transmisión digital de información bursátil.

En 1970 se introduce un terminal de pantalla: la Videomaster y el Stockmaster, antecedente del revolucionario sistema de información de Reuters, que permitirá el acceso a la información sobre cambios de monedas, índices bursátiles, etc. En 1973 la creación del Reuter Monitor supuso poner en marcha, un mercado electrónico de servicios para el Mercado de divisas, una importante innovación mundo.



Stockmaster y Videomaster

En 1981 el Monitor Reuters Dealing de servicios ofreció datos en directo del comportamiento de las principales monedas y sobre las informaciones del mercado, indispensables para bancos y sociedades de comercio de todo el mundo.

La Reuters Limited pone acciones a la venta en 1984 y se crea la Reuters Holdings para comprar las acciones. La Reuters Limited entra en la Bolsa de Londres como NASDAQ y Reuters Holdings. Reuters crece a través de las compras como la efectuada en 1993 en la que adquirió Visnews, una agencia de noticias de TV a la que cambió su nombre por el de Reuters Televisión.

En 1986 Reuters lanza un servicio internacional de noticias con imagen. En 1992 lanza el Reuters Dealing 2000-2, el primer ordenador internacional que actúa como intermediario para el primer servicio de búsqueda internacional informatizado de los tipos de cambio. En 1994 es lanzada la Reuters Television Servicio Financiero para los mercados financieros, ofreciendo cobertura en directo de los comerciantes del mercado

en movimiento sobre sus pantallas. En 1995 la Reuters Greenhouse Fondo se creó para invertir en alta tecnología de reciente creación dando acceso a las nuevas tecnologías. En 1996 Reuters lanza la serie 3000, un conjunto de valores, de Tesorería y de dinero para dar a los clientes productos de acceso a la información histórica, así como noticias en tiempo real y datos en 1996.

En 1998 se celebra el Mundial de Fútbol en Francia y Reuters establece un servicio digital de fotografías.

En 1999 Reuters y Dow Jones suscriben un acuerdo para combinar sus servicios interactivos para el negocio empresarial y profesional de los mercados en una empresa conjunta llamada Factiva. En el 2000 Reuters anuncia importantes iniciativas para explotar Internet y la apertura de nuevos mercados, reforzada por empresas conjuntas en las comunicaciones, la entrega y la inversión inalámbrica de investigación.

En el 2002 Reuters lanza Reuters Messaging, servicios de mensajería instantánea montados específicamente para la industria de servicios financieros. Desarrollado por Reuters y Microsoft y más de 30 instituciones financieras, permite servicios financieros a profesionales para una comunicación instantánea.

En el 2003 Reuters lanza Reuters Knowledge abriendo un nuevo mercado para la compra de parte de la industria de servicios financieros.

En 2005 continua la expansión de la imagen global de negocios Reuters con la compra de «Acción», una agencia especializada en la fotografía de deportes. En el año 2006 Reuters lanza la primera oficina de noticias en el mundo virtual de Second Life.

En 2007, la agencia de noticias Reuters, ha sido comprada por la canadiense Thomson Corp., por unos 8.700 millones de libras esterlinas (17.400 millones de dólares) y ha pasado a llamarse Thomson-Reuters.

#### **2.4.2. Reuters en la actualidad**

Como se ha señalado a lo largo de su evolución, la agencia Reuters en la actualidad trabaja en dos grandes áreas: una destinada a la información financiera y otra

a la información periodística. Reuters<sup>10</sup> es una compañía global que proporciona información adaptada a los profesionales de los servicios, a los medios de comunicación y mercados corporativos. Es una agencia multimedia de noticias internacionales en la que más del 90% de sus ingresos proviene de su negocio de servicios financieros.

Reuters ofrece productos al mercado financiero profesional, que trabaja en las acciones, valores de renta fija, divisas, el dinero, los productos básicos y los mercados de la energía en todo el mundo. Estos productos radican en la provisión de contenido, análisis, comercio y facilitación de los mensajes e informaciones que necesiten los profesionales de las finanzas. La tecnología utilizada está basada en estándares de la industria y permite a los clientes buscar, almacenar e integrar información para facilitar la forma de trabajo.

Ofrece a las instituciones financieras herramientas especialmente diseñadas para ayudarles a reducir el riesgo y distribuir y gestionar los cada vez mayores volúmenes de datos del mercado. El comercio electrónico de servicios financieros conecta comunidades, ayudándoles a tener acceso a los mejores precios y con el comercio de manera eficiente y eficaz.

Suministra noticias -texto, gráficos, vídeo y fotografías- a los medios de comunicación en todo el mundo. También proporciona noticias a las empresas fuera del sector de los servicios financieros, así como directamente a los consumidores.

La política editorial de la agencia Reuters se basa en principios que establecen que la integridad, la independencia y la libertad deben defenderse en todo momento. Reuters sigue estrictas políticas para asegurar la adhesión a estos principios. Están comprometidos con la precisa y equilibrada presentación de informes. La agencia informa ampliamente en todo el mundo sobre temas que van desde los mercados financieros a las políticas generales y de noticias.

---

<sup>10</sup><http://translate.google.com/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.reuters.com/&sa=X&oi=translate&resnum=2&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dreuters%26hl%3Des>. [Consulta: 24 de abril de 2014].

Reuters mantiene cobertura, incluyendo fotos y video, de guerras o conflictos en los que todas las partes están promoviendo activamente sus posiciones y argumentos. Se comprometen a informar de los hechos en todas las situaciones y evitar el uso de términos emotivos. Su objetivo es informar objetivamente acciones, la identidad y los antecedentes. No tomar partido e intentar reflejar en sus historias, tanto con las imágenes como con el vídeo, las opiniones de todas las partes.

Reuters mantiene una cobertura al minuto de noticias a nivel mundial para la impresión, emisión y las salas de redacción en línea.

### **2.4.3. La fotografía en Reuters**

En 1957 se crea la Visnews TV en Londres de la que Reuters detentaba un 33% de su capital. La agencia no dispuso de una red internacional de telefotografía hasta 1984. A mediados de 1984, la agencia norteamericana United Press Internacional «UPI» vendió su servicio fotográfico a Reuters. Señala Caballo (2003:130) que «ante las dificultades económicas, la agencia UPI se desprendía de sus activos para la producción mundial de telefotografía, transfiriendo algunos equipos, paquetes de clientes y de líneas, así como ciertas dotaciones de personal a Reuters. Desde entonces UPI como agencia gráfica ha dejado de existir realmente en la perspectiva internacional».

Actualmente Reuters<sup>11</sup> mantiene una presencia con sus reporteros gráficos que trabajan en todo el mundo y distribuye miles de fotografías cada día que cubren las noticias de los sucesos más recientes, junto con las referidas a espectáculos, negocios y el deporte.

Los reporteros gráficos de Reuters han presenciado y documentado los acontecimientos y momentos que definen la era moderna. El sitio web de fotos Reuters ofrece acceso directo a más de 1600 imágenes por día, además de un archivo de más de 5 millones de imágenes que abarcan una amplia gama de temas. Tiene un diseño para hacer la búsqueda, selección y compra de la fotografía de una forma fácil.

El sitio de Reuters Pictures está disponible para todos los compradores de imágenes profesionales; es totalmente explorable y ofrece acceso a toda la producción

---

<sup>11</sup>[http://thomsonreuters.com/products\\_services/media/media\\_products/pictures/reuters-pictures/](http://thomsonreuters.com/products_services/media/media_products/pictures/reuters-pictures/). [Consulta: 14 de abril de 2014].

de la red de Reuters global de más de seiscientos fotógrafos. Permite examinar los paquetes de las principales noticias del día, amplias selecciones temáticas y material de archivo. Además de los pies de foto, las imágenes están marcadas con unas palabras claves específicas. Las palabras clave incluyen aspectos tan diversos como el sujeto, detalle, evento, personas, acciones y estados de ánimo.

Los servicios en línea de imágenes permiten entregar minuto a minuto los eventos noticiosos para informar a su audiencia en línea. Disponen de una actualización constante. Se trata de un potente servicio de creación de sitios de los editores en línea. Los Servicios fotográficos en línea de Reuters son:

a. Servicio Reuters Entertainment Pictures: Los fotógrafos de Reuters capturan todo el espectáculo que va desde las alfombras rojas de Hollywood a los festivales de cine internacionales. La red global de fotoperiodistas fotografía todo, con un fuerte enfoque en las celebridades y personalidades de la industria del cine, la música y las artes. Este servicio se actualiza constantemente. Su cobertura visual abarca cine, televisión, teatro, la moda, las artes plásticas y la música, con una cobertura especial durante los eventos más importantes, incluyendo los premios Oscar, Grammy, Cannes, Sundance y Globos de Oro.

b. Servicio Reuters Golf Fotos: este servicio dispone de una cobertura de golf mundial para editores en línea. Reuters cuenta con una red global de personal y fotógrafos independientes y con un equipo de editores que asegura un trabajo bien editado. Reuters Golf Fotos ofrece un promedio de seiscientas imágenes por mes.

c. Servicio Deportes Reuters Evento Fotos: El Servicio global de cobertura de eventos deportivos se centra en el mundo específico de eventos deportivos, proporcionando las mejores imágenes. La agencia entrega un flujo en constante actualización de los deportes. Sus fotógrafos y editores informan sobre todos los deportes importantes: Juegos Olímpicos, la Copa del Mundo de Rugby...

d. Servicio Reuters Fútbol Fotos: proporciona una amplia cobertura fotográfica de fútbol de todo el mundo. Se integra fácilmente en sitios web y se encuentra en constante actualización. El servicio Reuters Fútbol Fotos entrega un promedio de 240

fotos en un día de partido típico, con una mayor cobertura para las finales y los clubes más importantes de hasta 900 imágenes al día durante los grandes torneos.

e. Servicio Reuters Global Online de Fotos: Este servicio ofrece minuto a minuto la cobertura visual de todos los eventos noticiosos.

f. Servicio Reuters Foto Presentaciones ofrece selecciones de imágenes especialmente editadas a través de temas.

g. Servicio Reuters Global Online Fotos: El contenido de los productos difiere ligeramente del servicio Reuters Sport Fotos, ya que bloquea automáticamente el suministro de imágenes de fútbol restringidas para su publicación en línea siendo necesaria una licencia.

El servicio fotográfico de noticias Reuters es el buque insignia de la agencia; ofrece un servicio de alimentación al minuto sobre las noticias y fotografías a periódicos y organismos de radiodifusión que buscan una forma rápida y altamente fiable. Se impartido por satélite, Internet o FTP.

#### **2.4.4. Fundación Reuters**

Se creó en 1982 y su principal propósito es promover los grandes programas en el periodismo internacional. El objetivo de la Fundación Reuters es reflejar los valores de la compañía, en las contribuciones al mundo y en las comunidades locales en las que operan.

A través de la Fundación Reuters se comparten sus conocimientos, basados en la presentación de informes con otros periodistas de todo el mundo para ayudarles a mejorar su cobertura. Está pensada para poder aplicar las experiencias de Reuters en información, tecnología y comunicaciones para beneficio de las comunidades de todo el mundo donde Reuters realiza su trabajo.



## 2.5. ASSOCIATED PRESS



The *Associated Press* o AP es la agencia de noticias de Estados Unidos.

### 2.5.1. Origen y evolución

La Associated Press se creó en Nueva York impulsada por los representantes de seis diarios encabezados por David Hale, del «Journal of Commerce», James Gordon Bennett, editor del «New York Herald», y Horace Greeley, director y fundador del «New York Tribune». El telégrafo se había inventado pero la transmisión de noticias por cable suponía, para los pequeños periódicos que disponían de escasos recursos, un precio muy alto que no se lo podían permitir. AP nació en mayo de 1948 de un consenso para solucionar un problema de coste.

En la oficina de *The Sun*, se reunieron diez hombres (que eran los representantes de seis periódicos de la ciudad de Nueva York) y decidieron que tenían que unirse si querían disponer de una cobertura amplia en los Estados Unidos y en el resto del mundo. De esta manera surgió la *Associated Press* como la primera cooperativa sin intereses lucrativos de noticias del mundo.

En 1875 AP inició la transmisión de noticias a sus abonados a través del telégrafo, mediante un circuito que unía Nueva York, Filadelfia, Baltimore y Washington.

En 1849 establecieron la primera oficina en el extranjero, en Halifax (Nueva Escocia). Al tratarse de una ciudad portuaria, les permitió recibir noticias de toda Europa con periodicidad. Durante varios años, desde la oficina se telegrafiaban las noticias a Nueva York hasta que en 1856 se estableció el cable trasatlántico.

Durante muchos años Havas, Wolf, Reuter y AP firmaron acuerdos repartiéndose el mundo por zonas y sin competencia. Wolf tenía la exclusividad en la explotación informativa de Austria, los países escandinavos y Rusia. Reuter cubría el

Imperio Británico, Extremo Oriente y disponía de oficina en Hamburgo. El área de exclusividad de Havas era el Imperio francés y los países latinos y compartía con Reuter Egipto y Bélgica. En 1874 se amplía el mapa de áreas al unirse mediante cable submarino Europa y Brasil. AP pidió la exclusividad de las informaciones de las agencias europeas en Estados Unidos y a cambio dejaba libre el mercado europeo y América del Sur.

Esta convivencia, aparentemente pacífica, terminó cuando, a principios del siglo XX, Edward Scripps fundó en Estados Unidos la «United Press» (UP) y William Randolph Hearst creó el «International News Service» (INS). En 1958 surgió la «United Press International» (UPI) como resultado de la fusión de la UP y la INS.

Rotos los acuerdos, AP comenzó a desacelerar su crecimiento. La llegada de la Segunda Guerra Mundial supuso un nuevo estancamiento en su desarrollo en el extranjero. Tras la guerra, AP se recupera rápidamente. Los circuitos de transmisión de la agencia están en todos los puntos del mundo llegando a distribuir fotos y noticias por todos los países.

Los avances técnicos en la confección de periódicos hicieron posible la inclusión de fotografías en los mismos. AP creó en 1927 un servicio de fotonoticias que distribuía las fotografías utilizando todos los medios de locomoción posibles como correo, mensajería, trenes y autobuses hasta que en 1935 se transmitió la primera fotografía por cable hecho que ha supuesto un hito en la recepción de imágenes. Una red de radio se formó en 1973, y una división internacional de vídeo se añadió en 1994.

En 2005, fue creada una base de datos digital para mantener todo el contenido de AP y que ha permitido a la agencia transmitir noticias al instante y en todos los formatos para el mundo on line.

AP dispone de personal en trescientas oficinas en más de cien países que se encargan de entregar las noticias de última hora. Sigue siendo una cooperativa sin fines de lucro, propiedad de mil quinientos periódicos de Estados Unidos, que son sus clientes y sus miembros. Un Consejo de Administración integrado por editores y ejecutivos de radio difusión supervisa la cooperativa. AP ha establecido contratos con numerosas agencias nacionales.

En 2003, AP se trasladó de su sede en el Rockefeller Center a su sede mundial actual en el AP West Side de Manhattan, donde pudo integrar todos los departamentos de noticias en un solo espacio. En el proceso de ese movimiento, AP estableció un Archivo Corporativo, que ha ido cuidadosamente documentando la historia de la agencia desde sus inicios.

El Archivo AP Corporativa incorpora todos los registros históricos creados por AP, independientemente del formato. Los registros abarcan desde 1848 hasta la actualidad. Se incluyen documentos personales, organización, redacción y registros de gobierno, fotografías, grabaciones, videos y libros.

Se esfuerza por suministrar un servicio rápido y completo de noticias muy controladas y extraordinariamente precisas. Su servicio fotográfico es tan completo como el literario.

### **2.5.2 Servicio de fotografía de AP.**

AP ofrece más de 3.000 fotos al día de noticias que suceden en todo el mundo: últimas noticias, deportes, política y entretenimiento. The Associated Press ha recibido treinta premios Pulitzer de fotografía, más que cualquier organización de noticias.

Servicios que ofrece AP:

a. AP Images: es una división de The Associated Press fuente esencial de fotografías editoriales y creativas, vídeos, gráficos e interactivos. Es una gran colección de fotografías históricas y contemporáneas. AP Images proporciona acceso instantáneo a las fotografías y añade contenido nuevo cada minuto de cada día desde todos los rincones del mundo, por lo que es una fuente esencial de fotos y gráficos para compradores de imágenes profesionales y clientes comerciales. Cubre necesidades editoriales, comerciales, o para uso personal. AP Images celebra alianzas con agencias de fotos que mejorarán la oferta de contenidos a los clientes. Ofrece un acceso inmediato a más de seis millones de imágenes de entretenimiento, deportes, noticias y fotografías de estilo de vida.

b. AP PhotoStream: es un servicio de fotos completo que proporciona cerca de mil quinientas fotos diarias de las noticias principales a las que le da un acceso rápido.

Cubren noticias locales, nacionales e internacionales, entretenimiento, deportes, política, viajes, tiempo, moda, y fotos de interés humano; todo entregado rápidamente en varios formatos para su uso inmediato.

c. Invision: La Associated Press y algunos de los más destacados fotógrafos de celebridades del mundo han creado una compañía independiente para suministrar fotos exclusivas del mundo de la cultura, los espectáculos y la farándula. Los fotógrafos de la empresa, que se llama Invision, están ubicados en ciudades clave y cubren una amplia gama de personalidades y actividades. La compañía es una propiedad compartida de la AP y de los fotógrafos, aunque la AP tiene una participación mayoritaria. El material está disponible, mediante AP Images, en el departamento de fotografía comercial de la AP.

La creación de Invision es una de las nuevas iniciativas realizadas por AP Images en junio de 2012 para ampliar su lista de ofertas, que incluyen asociaciones con Corbis Images, la empresa de imágenes Fotolia y las empresas especializadas en carreras automovilísticas LAT y Autostock.

El logro más reciente de AP ha sido la renovación de su contrato con la «National Football League» para seguir siendo el proveedor comercial exclusivo de las fotos de la liga americana. Próximamente, AP Images lanzará una nueva plataforma con mejores capacidades electrónicas y de búsqueda que le permitirán a los clientes aprovechar adecuadamente el surtido de imágenes que la AP ofrece, el mayor entre todas las agencias noticiosas del mundo.

## **2.6 EUROPEAN PRESSPHOTO AGENCY (EPA)**



### **2.6.1 Historia y evolución**

The European Pressphoto Agency (EPA) fue fundada por las siete principales agencias fotográficas de Europa Occidental: la Agence France-Presse (AFP), Francia; la

Agenzia Nazionale Stampa Associata (ANSA), Italia; la Agencia Noticioza Portuguesa (ANOP), Portugal; la Agencia EFE, España; la Stichting Algemeen Nederlands Persbureau (ANP), Holanda; la Agentschap Belga (BELGA), Bélgica y la Deutsche Presse-Agentur (DPA) y comenzó oficialmente el 1 de enero de 1985.

La fundación de la European Pressphoto Agency (EPA) fue impulsada por la demanda de un mundo independiente en la calidad de las imágenes y de los servicios, para las necesidades del mercado de medios de comunicación europeos. Fue fundada en 1985 como sociedad limitada, con sede social en La Haya, y originalmente fue concebida como un vehículo para el intercambio de imágenes de prensa en Europa.

Reuters y AP trabajan como distribuidores de la fotografía a nivel mundial. The European Pressphoto Agency (EPA) fue creada para que sus agencias asociadas no dependiesen exclusivamente de las grandes agencias. La mayor parte de las agencias que forman la EPA, además de su servicio como miembro de la misma, utilizan uno de los dos servicios (AP o Reuters).

Desde su fundación, la EPA (Agencia Europea de Prensa Gráfica) ofrecía un servicio de fotografía europeo que se nutría de sus socios y una densa red de fotógrafos de EPA en prácticamente todos los países de Europa. Las fotografías de fuera de Europa eran provistas por la agencia francesa AFP en el marco de un acuerdo de cooperación, que aseguraba a cambio a AFP los derechos extraeuropeos del material fotográfico de la EPA. Posteriormente se unirían las agencias europeas a la EPA y a mediados del año 2003 AFP se separa de la EPA.

En 1 de mayo de 2003<sup>12</sup>, la EPA realizó un segundo paso adelante y se expandió a nivel mundial sumándose, de esta forma, a la actual oferta de los servicios fotográficos de la agencia estadounidense Associated Press (AP), la británica Reuters y la francesa Agence France Press (AFP). Su nuevo servicio fotográfico global, está basado en una densa red de fotógrafos contratados, corresponsales, fotógrafos «freelance» y socios estratégicos en todos los continentes, con los que ofrecer sus servicios a clientes de todo el mundo.

---

<sup>12</sup>[http://www.lun.com/modulos/busqueda/searchleft\\_canales\\_new.asp?AgnoDesde=2003&AgnoHasta=2003&DiaDesde=28&DiaHasta=28&MesDesde=3&MesHasta=4&variable=densa](http://www.lun.com/modulos/busqueda/searchleft_canales_new.asp?AgnoDesde=2003&AgnoHasta=2003&DiaDesde=28&DiaHasta=28&MesDesde=3&MesHasta=4&variable=densa). [Consulta: 28 de abril de 2014].

EPA ([www.epa.eu](http://www.epa.eu)) es un consorcio de once agencias de noticias europeas que tiene su sede central en Fráncfort y que produce un servicio gráfico internacional que supera las mil fotos diarias de todo el mundo, que se distribuye a centenares de medios de comunicación de los cinco continentes. Hoy en día la agencia se basa en el trabajo de una amplia red de fotógrafos por todo el mundo y en la producción diaria de sus organismos miembros, que son todos líderes de mercado en sus respectivos países.

Actualmente, la EPA tiene once accionistas, todos líderes del mercado en respectivos países: Athens News Agency-Macedonian Press Agency (ANA-MPA) en Grecia; Algemeen Nederlands Persbureau (ANP) en los Holanda; Agenzia Nazionale Stampa Associata (ANSA) en Italia; Austria Presse Agentur (APA) en Austria; Belga en Bélgica; Deutsche Presse-Agentur (DPA) en Alemania; Agencia EFE en España; KEYSTONE en Suiza; Lusa–Agência de Noticias de Portugal en Portugal; Magyar Távirati Iroda (MTI) in Hungary; Polska Agencja Prasowa (PAP) en Polonia.

Junto con la cobertura de sus países accionistas, la EPA ha ampliado su servicio para incluir la cobertura de América del Norte, América del Sur (a través de EFE España), Europa del Este, Oriente Medio, África y Asia.

El servicio es administrado desde EPA editorial con sede en Frankfurt, Desde allí, los profesionales editan una oportuna selección de altamente fiable y competitiva de imágenes internacionales se entregan a los clientes en todo el mundo.

La Agencia Europea Pressphoto siempre se ha basado en la integridad, la independencia y la responsabilidad.

En el resumen del ejercicio del 2006 de la Agencia EFE<sup>13</sup>, se hace una referencia a la creciente presencia internacional de EFE en la European Pressphoto Agency (EPA), con un aumento de su participación.

---

<sup>13</sup>[http://www.xinhuanet.com/english/http://64.233.183.104/search?q=cache:\\_FdaP2AcrLgJ:www.sepi.es/default.aspx%3Fcmd%3D0004%26IdContent%3D227%26idLanguage%3D+European+Pressphoto+Agency&hl=es&ct=clnk&cd=26&gl=es&lr=lang\\_es](http://www.xinhuanet.com/english/http://64.233.183.104/search?q=cache:_FdaP2AcrLgJ:www.sepi.es/default.aspx%3Fcmd%3D0004%26IdContent%3D227%26idLanguage%3D+European+Pressphoto+Agency&hl=es&ct=clnk&cd=26&gl=es&lr=lang_es) [Consulta: 25 de enero de 2006].

## 2.7. AGENCIA XINHUA <sup>14</sup>



La agencia Xinhua fue fundada el 7 de noviembre de 1931 en la ciudad de Ruijing de la provincia de Jiangxi, con el nombre de Agencia de Noticias China Roja. El cambio a su nombre actual se produjo en 1937. Literalmente en chino, «Xinhua» significa «Nueva China». La sede central se encuentra en Pekín y estableció su primera oficina en el exterior en 1948.

La Agencia de Noticias Xinhua es la agencia oficial de noticias del gobierno de la República Popular China y la mayor del país. Depende del Consejo de Estado de la República Popular China.

En la actualidad, esta empresa periodística administrada por el Estado emplea a más de 10.000 personas y opera en 162 sucursales distribuidas por todo el mundo.

Xinhua transmite información las 24 horas del día en texto, fotografía y video y en ocho idiomas, chino, inglés, español, francés, ruso, árabe, portugués y japonés. La agencia china de noticias Xinhua creó en 1997 un portal «Xinhuanet» que es un portal de noticias oficiales a nivel nacional y también portal de noticias en chino en Internet.

## 2.8. TELEGRAFNOYE AGENTSTVO SOVIETSKAVO SAYUSA (TASS)



### 2.7.1 Origen y evolución

La Agencia de noticias de Rusia «ITAR-TASS News»<sup>15</sup> es el medio de comunicación más grande y antiguo del área comunista. Su historia comenzó en 1904 cuando, por la orden personal del zar Nicolás II, fue creada la Agencia Telegráfica de

<sup>14</sup> <<http://www.xinhuanet.com/english/>. [Consulta: 24 de abril de 2014].

<sup>15</sup> <http://www.itar-tass.com/en/>. [Consulta: 16 de abril de 2014].

San Petersburgo (SPTA). Esta se considera el antecesor directo de TASS. En 1914 SPTA recibió el nombre de La Agencia Telegráfica de Petrogrado (PTA). Tras el triunfo de la revolución bolchevique en 1917, pasó a llamarse Agencia Telegráfica Rusa (ROSTA), título que se mantuvo hasta 1925 y fue cambiado por el de Agencia telegráfica de la Unión Soviética (TASS), que llegó a contar con 2.000 periodistas en 94 delegaciones de todo el mundo. En 1992 fue rebautizada como Agencia Telegráfica de Información de Rusia (ITAR-TASS).

Como agencia del Estado, depende directamente del Consejo de Ministros, incluso en el nombramiento de director y subdirector. Corresponde a la agencia la representación de la prensa soviética en el extranjero, la distribución en exclusiva de la información nacional, y la canalización de las informaciones al exterior.

Itar-tass se basa en una amplia red de corresponsales. En la actualidad, cuenta con más de 130 oficinas, sumadas las existentes en Rusia y en el extranjero. Coopera con más de 80 agencias de noticias extranjeras.

Unas dos mil personas, con categoría de funcionarios públicos, trabajan para TASS en la URSS y fuera de ella. Al director le corresponde un alto rango en la Administración. Los datos de la agencia son difíciles de verificar.

La agencia Itar-Tass distribuye noticias en diferentes formas tales como visual, impresa y gráfica. El producto noticioso más importante es el servicio informativo principal que diariamente contiene 400-500 reportajes.

Hoy Itar-Tass también proporciona a sus clientes bases de datos completos Info-Tass, que contiene varios millones de reportajes preparados por la Agencia desde el 1987. Información especializada se ofrece por medio del servicio de noticias financieras Prime-Tass y la agencia de noticias militares Arms-Tass.

La agencia tiene un servicio de fotografías, el mayor de su tipo en Rusia. Este servicio exclusivo ofrece imágenes de las novedades de última hora, para la transmisión del sistema en formato digital. Los clientes también tienen acceso a un archivo de fotos muy rico que contiene más de un millón de imágenes y que se considera el fondo más grande de Rusia de documentos fotográficos. En los últimos años le fueron agregadas



miles fotos digitales. ITAR-TASS mantiene relaciones bilaterales con más de 40 agencias de noticias de otros países entre ellos la agencia mexicana NOTIMEX.

En conjunto, la agencia con sus conexiones, cubre un área informativa que equivale al 30,9 de la población mundial. Sus zonas preferidas fueron siempre los países de Asia e Iberoamérica, además del Este europeo.

El Oriente Medio es su más reciente incorporación. Transmite utilizando todos los medios modernos. Intercambia noticias con agencias extranjeras y tiene corresponsales en más de cincuenta países.

Con mucha frecuencia, el servicio de TASS es distribuido gratuitamente por las misiones diplomáticas soviéticas en el extranjero. Se difunde, con preferencia, en inglés, francés, alemán y castellano. En los últimos tiempos se ha incorporado el árabe a los intereses de la agencia soviética.

## **CAPÍTULO III**

### **LA APARICIÓN DE LA PRENSA ILUSTRADA**

## 3. LA APARICIÓN DE LA PRENSA ILUSTRADA

---

*La fotografía no puede cambiar la realidad pero sí puede mostrarla*  
Fred Mc Cullin

### 3.1. Nacimiento del periodismo ilustrado: perspectiva histórica

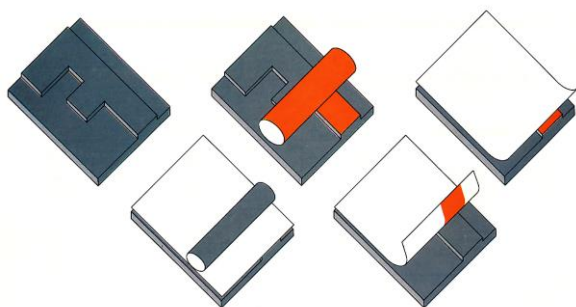
Como se ha señalado anteriormente, las primeras publicaciones periódicas, aunque no estrictamente periodísticas, fueron los calendarios o almanaques y se realizaban de forma manuscrita. Con la invención de la imprenta en el siglo XV, estos calendarios se imprimieron apareciendo en 1458 en Maguncia (Alemania) y posteriormente en otras ciudades de países europeos tales como el resto de Alemania, Francia e Italia. La imprenta y su rápida expansión supusieron el desarrollo cultural de Europa. La imprenta proporcionó rapidez y economía para la transmisión de conocimientos y noticias. Señala Souguez (2007:184) que la invención del tipo móvil por Gutenberg potenció no solamente la transformación del libro, privilegio de la aristocracia y de la Iglesia, sino que permitió el florecimiento de los pliegos sueltos, primera manifestación impresa de literatura popular, así como la divulgación de la información, que abocaría a los primeros periódicos en el siglo XVIII, una vez implantada la noción de periodicidad gracias a los almanaques.

Cabe señalar que en el siglo XVI, en Europa existió y se desarrolló una atmósfera proclive a la comunicación; ésta se realizaba por medio de la correspondencia, de la producción bibliográfica y también mediante un mercado desarrollado entorno a los “noticieros” manuscritos que trataban información comercial y sobre acontecimientos.

Se ha señalado que en 1597 se edita en Suiza (en Rorschach cerca de Constanza), la que se considera como la primera publicación mensual conocida, la «Rorschacher Monatsschrift». Pronto aparecieron otros textos similares, con periodicidad semanal, que se fueron consolidando como medios de información y que se generalizaron bajo el nombre de «gacetas»; de esta manera, se fueron conformado los primeros documentos auténticamente periodísticos de la historia. Señala Braojos

(1999:25) que el periodismo gacetero, informativo, triunfó en el siglo XVIII y que su lectura (siempre entre la minoría culta) llevó a que el nombre de «gaceta» se asociara, hacia 1650 y sin distinciones, a cualquier impreso de naturaleza noticiosa.

Las zonas en las que se produjeron estas primeras publicaciones noticiosas se localizaron en los Países Bajos y en el Imperio Alemán. Se ha apuntado en el capítulo anterior que en Amberes se editó entre 1605 y 1629 el que se considera el primer periódico ilustrado de la historia, el «Nieuwe Antwersche Tijdinghe»; señala Ramirez (1992:35) que en él se incluyeron pocos grabados realizados sobre matrices xilográficas y que estas ilustraciones no estaban vinculadas a la actualidad. A partir de 1617 el «Nieuwe Antwersche Tijdinghe» aparece semestralmente y en 1620 se publica hasta con tres ediciones a la semana. Esta regularidad en las impresiones se imitará por toda Europa.



Estampación xilográfica

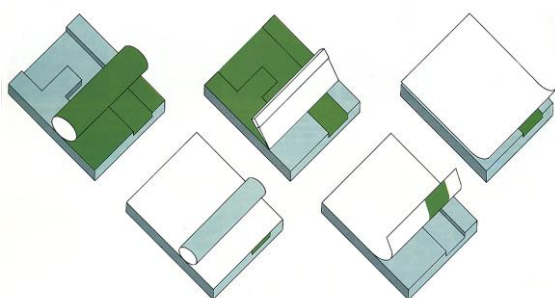
Los primeros ejemplares de prensa ilustrada en Inglaterra aparecen también en esa época. Londres era el centro europeo del tráfico mercantil e industrial y desde allí se editaban publicaciones semanales y mensuales como el «Weekly News The Spectator». Como hemos dejado anteriormente apuntado, según afirmación de Ramírez (1992:35) la primera imagen de un acontecimiento («suceso») publicada en prensa apareció en el periódico inglés «Weekly News» del 20 de diciembre de 1638; se trataba de un grabado que ocupaba una página completa e ilustraba una erupción de fuego. En Francia, pocos años después aparecerá «Le Journal de Paris» que también incluirá imágenes en su configuración.

El coste de estos ejemplares primitivos de periodismo ilustrado era prohibitivo. Estaban impresos solamente por una cara y los grabados se reproducían poco nítidos, con una impresión descuidada y con un entintado fácilmente deletable.

Se sitúa en Norteamérica la aparición del primer grabado en prensa en 1707 en el «Boston News Setter». También se publicaban diarios, pero se ha de señalar que la mayoría no eran ilustrados.

En el siglo XVIII ya podían encontrarse en algunos periódicos pequeñas xilografías, a modo de ilustración de noticias, o como orientadoras de los contenidos (recursos), pero no será hasta el siglo XIX, cuando la presencia de imágenes sea mayor.

Hacia 1775 Tomas Bewick propuso la utilización de bloques de corte transversal para el grabado en madera. Señala Ramírez (1992:40) que «el grabado en madera había caído casi en desuso desde que, a mediados del siglo XVI, el metal se había revelado como un procedimiento más eficaz, más fácil de trabajar y más barato, a la larga, por la amplitud de las tiradas que permitía». Esta nueva forma de trabajo con la madera supuso un nuevo empuje en la utilización de imágenes para la ilustración de periódicos, libros, folletos o estampas aisladas.



Estampación Calcográfica

El resurgimiento de la xilografía tallada transversalmente (de modo perpendicular a la dirección de todas las fibras del tronco) ofreció la posibilidad de trabajar la madera utilizando el buril, lo que permitió realizar líneas muy finas y complejos diseños. En 1820 aparecen en los periódicos americanos grabados realizados por este procedimiento.

El sistema de Bewick planteaba dos problemas: uno el papel (que no podía ser rugoso para poder plasmar toda la delicadeza del entramado lineal producido por el buril sobre la madera) y otro problema era el entintado (que desde el siglo XV se llevaba realizando con tampones).

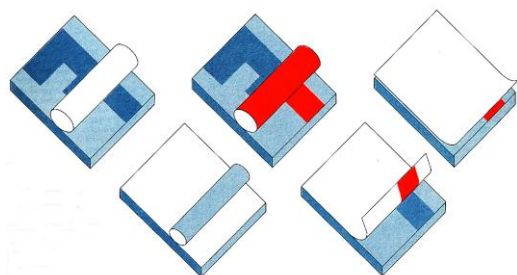
Las soluciones llegaron con la utilización de un papel más uniforme producido por Fourdrinier en los años veinte y con la aparición en el mercado, hacia 1817, de rodillos para entintar.

Las xilografías realizadas mediante el sistema de Bewick eran pequeñas y podían montarse junto con el texto para imprimir texto e imagen conjuntamente pero la calidad de la impresión dependía de la presión ejercida por la prensa. Las prensas de madera se ven desbancadas por la utilización de prensas realizadas totalmente con hierro fundido que permitieron una mayor presión con un menor esfuerzo.

Los impresores necesitaban acelerar y abaratar la producción y la aplicación del maquinismo al mundo de las artes gráficas sería de vital importancia. En 1814 el alemán Frederich Koenig, apoyado financieramente por impresores ingleses, fabrica la primera «prensa cilíndrica de vapor». En 1828, el inglés D. Napier perfeccionará el invento de Koenig patentando una prensa cilíndrica de dos revoluciones, más rápida y segura que la anterior. El maquinismo se aplicó tanto a las prensas cilíndricas como a las prensas planas. Los progresos técnicos eran inmediatamente aplicados al campo de las artes gráficas.

Las grandes aportaciones que permitieron lograr una mayor difusión de la imagen en el siglo XIX fueron el grabado en madera de corte transversal, los adelantos técnicos en materia de impresión, la invención de la litografía y el nacimiento de la fotografía.

La litografía se debe al checo Alois Senefelder quien descubrió hacia 1796 que, si se dibujaba sobre una piedra caliza con un lápiz graso, este dibujo podía imprimirse. Este procedimiento se expandió por todo el mundo y para la realización de libros comenzaron a utilizarse imágenes litográficas.



Estampación Litográfica

Dos elementos absolutamente decisivos para la consolidación del periodismo ilustrado fueron la aparición del ferrocarril y el telégrafo eléctrico. En 1825, se construye la primera locomotora a vapor y cinco años más tarde, se inauguró el primer tramo largo de ferrocarril en Inglaterra. Hacia 1840, coincidiendo con un aumento de la producción siderúrgica, el ferrocarril se extiende por todo occidente. El ferrocarril permitió el transporte de los productos necesarios para la empresa periodística y facilitó el tráfico comercial iniciándose una etapa de universalidad.

En 1826 nace la fotografía con Nicéphore Niépce. En ese momento, ya existían en materia de grabado tres procedimientos: la impresión en relieve o xilográfica<sup>16</sup>, la impresión en hueco o calcográfica<sup>17</sup> y la impresión planográfica<sup>18</sup>.

Hasta principios del siglo XIX no comienza verdaderamente el periodismo ilustrado. En julio de 1823 el «New York Mirror» fue incrementando el número de grabados en sus páginas. En torno a 1830 se utilizaban para ilustrar la litografía y el grabado en madera. Los periódicos que en esos años se caracterizaron por un aumento de número de imágenes fueron los londinenses «Penny Magazine» y «The Illustrated London News» creados, respectivamente en los años 1832 y 1842.

«The Illustrated London News» fue concretamente fundado en Gran Bretaña en mayo de 1842 por Herbert Ingram. Señala Hassner (1998:76) que en el primer número se promete a los lectores «el acta continuada de los acontecimientos mundiales importantes, de los progresos sociales y de la vida política, con ayuda de imágenes costosas, variadas y realistas». Durante varios años se mantiene como periódico de

---

<sup>16</sup> Es aquella que se realiza con una matriz en relieve, es decir, aquella que posee al menos dos niveles y que tiene la tinta situada en el nivel superior, y correspondiendo los blancos o contragrafismos al nivel inferior de la matriz. Es el principio de impresión anterior a Gutenberg y perfeccionado por éste con los tipos móviles. Es el caso de: la xilografía, de la impresión tipográfica y del relieve sobre el metal.

<sup>17</sup> La matriz calcográfica es una matriz que posee también al menos dos niveles y se diferencia de la tipográfica en que la tinta se halla dispuesta en el nivel más bajo (en el hueco o talla) de la plancha. Los blancos o contragrafismos se corresponden con el nivel superior de la superficie impresora. Es el caso de: el grabado calcográfico, tanto directo como indirecto, del hueco grabado, etc.

<sup>18</sup> Aloysius Senefelder inventa la litografía en Alemania en 1796. La matriz planográfica, caliza, es totalmente lisa y no posee niveles diferentes. La zona impresora y la zona de los blancos se crean por sensibilidad química. Receptiva de grasas (lipófila), en el primer caso, y repelente de las grasas y favorable al agua en

referencia aumentando su tirada debido a su éxito y esto le permite enviar equipos de dibujantes a los frentes de las guerras como la de Crimea (1853-1856), de Secesión (1861-1865), a la franco-alemana (1870-1871) y a la Comuna de París (1871).



*The Illustrated London News* fue el primero en enviar corresponsales fotógrafos a una conflagración bélica, la guerra de Crimea (1854-1856). Aunque no es posible técnicamente todavía trasladar una imagen fotográfica al papel impreso, estas fotografías servían a los grabadores como material de apoyo para aportar mayor realismo a sus diseños.

*The Illustrated London News*, 7 June, 1879.

El fotógrafo británico Roger Fenton realizó fotografías de la guerra de Crimea en 1855.



En Francia destaca «L'illustration», fundada en 1843; en Alemania destaca, a su vez, como periódico más importante, el «Illustrierte Zeitung». En Estados Unidos sobresale el «Frank Leslie's Illustrated Newspaper» creado en 1855 y que se enfrentará a la fuerte competencia del «Harper's Weekly», fundado en Nueva York en 1857.

Las técnicas de grabado se van perfeccionando y esto hace posible que los periódicos incluyan entre sus páginas mayor número de ilustraciones. En los periódicos conviven ilustradores, grabadores y fotógrafos, cuyo trabajo se utiliza como materia prima para la realización de los grabados.

Señala Ramírez (1992:59) que después de 1830, se desarrolla un nuevo concepto de periodismo en el que la prensa, se convierte en una industria. Aparecen casi simultáneamente en varios países periódicos muy baratos (lo que en EE.UU se llamaban «penny papers»), que se mantienen gracias a un aumento notable de las tiradas que se



rentabilizaban al introducir en los mismos publicidad. Este modelo de «rentabilizar el coste» fue introducido por Emile Girardin. Para que se produjera un aumento de las ventas, se necesitaba que la prensa se dirigiese a públicos muy amplios y para ello los contenidos debían ser ligeros y con presencia de imágenes. Esta nueva prensa, concebida desde aspectos económicos, contribuirá a fomentar el consumo de productos, a través de la publicidad inserta en sus páginas y se convertirá en un bien de consumo dirigido a un público que va aumentando, compuesto mayoritariamente por clases medias urbanas.



El *Daily Graphic* se convierte en el primer diario ilustrado de Estados Unidos.

En 1877 dedicó toda la portada a siete imágenes de un incendio. Los dibujos estaban basados en fotografías tomadas en el lugar de los hechos.

A partir de mediados del siglo XIX aparecen las primeras empresas periodísticas que impulsaron un nuevo producto, independiente e informativo, dirigido a un público potencialmente masivo en el que prima los hechos noticiables, la actualidad y la objetividad informativa.

Como se ha señalado en el capítulo anterior, en 1835 Charles Louis Havas, creó en París la Agencia Havas. Poco tiempo después, Bernhard Wolf abrió una agencia en Berlín y Paul Julius Reuter formó su agencia en Londres. Todas ellas se regían por el principio de actualidad, por la rapidez con la que era posible conocer un suceso ocurrido

en cualquier punto geográfico y todo ello gracias a la aparición de las líneas telegráficas, de las prensas cada vez más rápidas, del ferrocarril, de los barcos de vapor y de las agencias de noticias. Las noticias cobraron importancia convirtiéndose en el género periodístico por excelencia.

En Gran Bretaña, en la segunda mitad del siglo XIX se recupera la iniciativa que algunos impresores londinenses pusieron en marcha en el siglo XVIII, con la aparición de los dominicales. La publicidad, los avances tecnológicos, el crecimiento de las agencias de noticias y el incremento de la población alfabetizada lo hicieron posible.

En Estados Unidos tuvieron su aparición los «magazine» para los que la ilustración se convirtió en su seña de identidad. Tenían un periodicidad mensual o semanal y utilizaban en grabado en cobre o acero como sistema de creación y reproducción de imágenes a pesar del elevado coste. Los adelantos tecnológicos impulsaron la obtención de noticias, la impresión de ejemplares y su inmediata distribución.

### **3.2. El origen de la fotografía y su reproducción**

Para llegar al descubrimiento de la fotografía es necesario reflexionar sobre las distintas circunstancias que dieron lugar a su nacimiento a comienzos del siglo XIX. Señala Lee Fontanela (1989:16) que «quizás por su parentesco con el área de las comunicaciones y de las artes expresivas, no es infrecuente que la introducción de la fotografía se compare con la de la imprenta de Gutenberg. Ésta quitó la necesidad absoluta de la escribanía para la difusión de la palabra escrita; la fotografía disminuyó la necesidad de la mano dibujante para la difusión de la representación pictórica». La imprenta y la fotografía han ido evolucionando en sus respectivas áreas y han sido partícipes, un siglo después, de otra gran evolución tecnológica con la llegada de los ordenadores y su aplicación a la imprenta.

En general puede decirse que la fotografía está basada en tres pilares fundamentales: el primero de ellos es la luz, que crea y da vida a las imágenes; el segundo, es la cámara fotográfica, encargada de transformar la imagen panorámica que nuestros ojos ven en tres dimensiones, en otra bidimensional; y el tercer pilar básico de la fotografía es el material sensible (soportes sensibles de toma y papeles fotográficos),

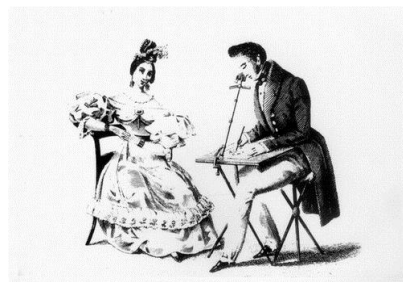
cuya misión es retener y reproducir una imagen tantas veces como se desee. Si bien, bastaría con que faltara uno de estos pilares para que la fotografía fuera algo imposible. Con el nacimiento de la fotografía, la imagen se obtiene mecánicamente y esta nueva forma de representación, introduce una nueva forma de percibir y ver la realidad.

La fotografía nace en la primera mitad del siglo XIX gracias a las investigaciones aisladas sobre la cámara oscura y sobre la reacción a la luz de distintas sustancias fotosensibles. La fotografía aparece en una sociedad con necesidades iconográficas, en la que las ciencias se expanden y con una burguesía emergente que reclama el realismo como valor en la representación.

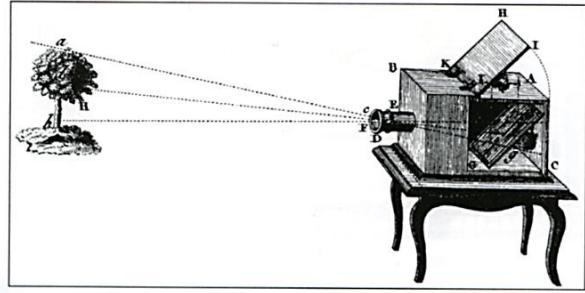
Varios procedimientos preceden al descubrimiento fotográfico. Se pueden señalar antecedentes de tipo óptico como la cámara oscura y el uso de las lentes; la perspectiva renacentista; las máquinas de dibujar; los perfiles y las siluetas; el fisonotrazo; las cámaras lúcidas; los Cosmoramas, Dioramas y Panoramas y, la litografía así como, antecedentes de tipo fisico-químico relacionados con la evolución del material sensible.



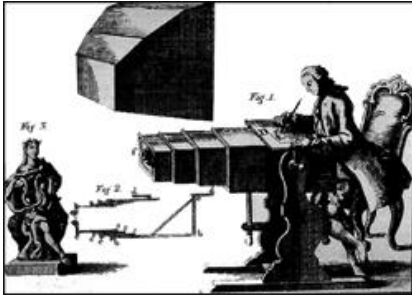
Grabado donde se ilustra el funcionamiento de una ventana de Leonardo. Alberto Durero, Nurenberg, 1538.



Cámara lúcida



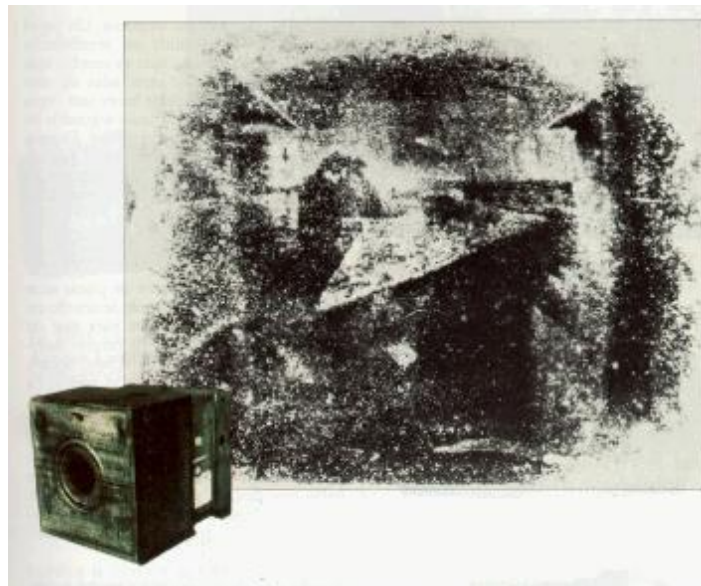
Cámara oscura réflex portátil.  
Brisson Physique, Paris, 1781.



Cámara oscura hacia 1800

En 1826 está fechada la primera y más antigua fotografía «Punto de vista desde la ventana de Le Gras» registrada por Nicéphore Niépce desde su ventana en el pueblo de Saint-Loup-de-Varenes en Francia.

Niépce llamó a su invento «heliografía». Para la obtención de imágenes estables basa sus investigaciones en las aportaciones de Jean Sébenier trabajando con betún de Judea sobre una placa de peltre. Niépce también trabajaba con la litografía.



Nicéphore Niépce, *Punto de vista desde la ventana de Le Gras*, 1826

Cuando aparece la fotografía, los libros ilustrados se realizaban fundamentalmente mediante la xilografía ya que esta técnica permitía compaginar texto e imagen.

Cuando el proceso de impresión era en hueco o en plano, las imágenes se realizaban en láminas independientes del texto. Estos grabados se insertaban en el libro por medio de la encuadernación o pegándolas en páginas o en espacios reservados en blanco para este fin.

Desde que Gutenberg inventase los tipos móviles en 1441, los avances en técnicas de impresión no habían sido significativos y, con la aparición de la fotografía se puede afirmar, como señala Souguez (2007:183) que, «tras Gutenberg, la segunda gran aportación en el desarrollo de la imprenta surge con el nacimiento de la fotomecánica». Este gran avance en el campo de la imprenta, como señala S. H. Steimberg (1963:275), era consecuencia de lo que venía ocurriendo años antes ya que «el paso del siglo XVIII al XIX marca un período decisivo en la historia de la imprenta. No fue un rompimiento con el pasado sino más bien un brusco salto hacia delante».

Niépce trabajaba con la impresión litográfica desde 1822 reproduciendo grabados previamente tratados con aceites para volver transparente el papel con excepción de las zonas impresas, que quedaban oscuras. Colocaba bajo la luz solar el grabado sobre una piedra recubierta con una sustancia fotosensible con base de asfalto y betún de Judea e insolaba la imagen. Las sustancias fotosensibles se endurecían por la acción de la luz mientras que las zonas donde se encontraba la tinta negra de la imagen permanecían sin exponer y lavables.

A partir de 1825 abandona como soporte la piedra litográfica y trabaja sobre cobre y posteriormente sobre estaño utilizando la cámara oscura. Destacan de estos primeros trabajos de Niépce (estampados en una placa heliográfica tras un tratamiento calcográfico) la reproducción de dos grabados<sup>19</sup>, «La Sagrada Familia», y el retrato del «Cardenal de Amboise». Se trata de unas reproducciones fotográficas en las que los originales son grabados y como tales, están realizados mediante sombreados para poder

---

<sup>19</sup> Niepce realizó el fotograbado recubriendo una plancha metálica con betún de Judea (sustancia que se vuelve insoluble cuando le incide la luz) y colocando sobre ella el grabado del Retrato del cardenal d'Amboise.

reproducir valores tonales. Cuando logró sensibilizar y estampar fotográficamente un taco de madera, que luego era grabado según la técnica habitual, se suprimió una de las fases de reproducción del original ya que en el paso directo de la fotografía a la madera se prescindía de la mediación del dibujante. El fotograbado sobre zinc desbancó definitivamente a la xilografía.



Nicéphore Niépce, *El cardenal de Amboise. Placa de estaño reproduciendo un grabado de Isaac Briot, 1826.* Heliografía, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône.



Nicéphore Niépce, *Reproducción por contacto de la placa anterior.* Société française de Photographie, Paris.

A este respecto Keim (1971:91) apunta que «en realidad, con en el heliograbado, la fotomecánica ha precedido a la fotografía, puesto que El cardenal de Amboise era ya un auténtico clisé apto para ser colocado la prensa». En la misma línea señala Ivins (1975:171) que «los impresos obtenidos con ella no eran fotografías pero, curiosamente, constituyen uno de los más claros ejemplos de lo que hoy denominamos reproducción fotomecánica». Todavía no se había conseguido reproducir una fotografía con toda su gradación tonal.

Louis-Jacques-Mandé Daguerre fue un hombre de negocios y dedicado a los espectáculos. Conoció los trabajos de Niépce y se asociaron durante un tiempo hasta que Niépce falleció. Daguerre supo aprovechar esta circunstancia para adjudicarse la paternidad del invento al cual bautizó como «daguerrotipia». En 1839 se hizo oficial su invento; se trataba de un proceso mediante el cual se obtenía un ejemplar único; este procedimiento no tuvo aplicación para la prensa.

En un primer momento se pretendió grabar manualmente la placa daguerriana pero posteriormente se intentó grabarla químicamente para poder morderla y de esta manera convertirla en una matriz calcográfica. Alfred Donné, Jean-Baptiste Dumas y



Josef Berres, entre otros, investigaron esta posibilidad de convertir la imagen fotográfica en una matriz para poderla reproducir.

En 1841 Hippolyte Fizeau encaminó sus investigaciones hacia el tratamiento de la placa daguerriana basándose en los trabajos de Alfred Donné. Su procedimiento (llamado Fizeau-Donné) consistió en trabajar como si se tratase de un aguatinta recurriendo a espolvorear con resina la superficie de la placa para posteriormente pasar a morderla. Sus resultados fueron alentadores.



Hippolyte Fizeau, *Retrato de joven sentado, con sombrero de copa.*  
Procedimiento Fizeau.

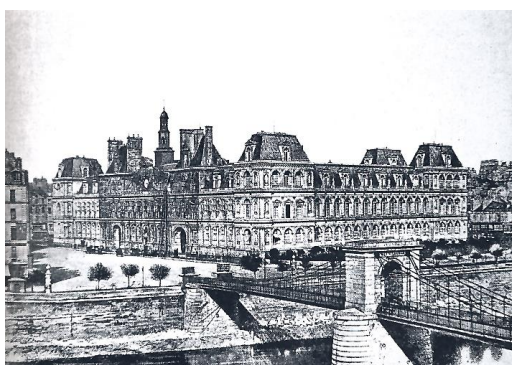
Otra aportación muy importante fue la del inglés William Henry Fox Talbot quien en 1835 realizó el primer negativo fotográfico sobre papel llamando a su procedimiento «calotipo».

La aparición del calotipo de Talbot, que permitió trabajar con un negativo y sus múltiples positivos, hizo que Fizeau abandonase sus experimentos con la placa daguerriana y se interesase por el procedimiento de Talbot.

Los daguerrotipos se constituían como ejemplares únicos y no eran susceptibles de reproducción fotomecánica; su precio era elevado y su fin era la captación de la realidad. Requerían largos tiempos de exposición por lo que los motivos a fotografiar residían generalmente en monumentos y paisajes. Cuando en la prensa aparecía debajo de una imagen «ilustraciones de daguerrotipo» se trataba de reproducciones en litografía, grabado calcográfico o grabado xilográfico realizadas tomando como original el daguerrotipo y realizándolo según la pericia del grabador.

La técnica de la fotografía proporciona una nueva visión y una nueva forma de representar la realidad. El daguerrotipo lo practicaron algunos pintores llevando a las composiciones fotográficas los cánones estéticos de la pintura.

En toda la década de los años cuarenta se realizaron libros ilustrados con láminas, basados en daguerrotipos. El grabado, como hemos señalado anteriormente, era el único método de multiplicación de la imagen impresa y bajo este sistema Lerebous publicó en París entre 1842 y 1844 los álbumes de las «Excursions Daguerriennes» que supusieron el primer trabajo editorial verdaderamente destacable basado, casi en su totalidad, en grabados calcográficos realizados tomando como referencia los daguerrotipos realizados para tal fin.



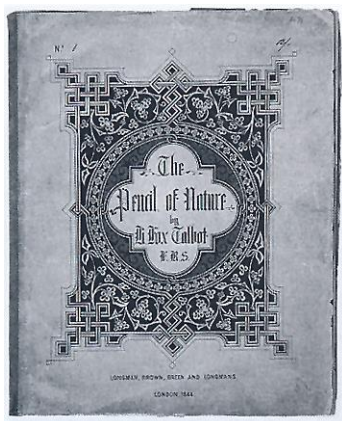
Hippolyte Fizeau, *Ayuntamiento de París*, 1841 Procedimiento Fizeau, en *Excursiones Daguerriennes*, Société française de Photographie, París.

Señala Souguez (2007:190) que la publicación de las «Excursions Daguerriennes» tuvieron importancia histórica por tres razones: la primera razón es que, para la realización de los daguerrotipos, se recurrió a varios fotógrafos que fueron enviados a fotografiar por el mundo (Egipto, Grecia, Próximo Oriente, Sevilla, Granada...) apareciendo, de esta manera, la figura del corresponsal y la del reportaje fotográfico; la segunda razón es que las láminas calcográficas para estos álbumes se realizaron únicamente a partir de imágenes fotográficas; y la tercera razón es que la edición contiene tres láminas realizadas con el procedimiento ya citado Fizeau-Donné que suponen el primer ejemplo de reproducción fotomecánica en una publicación.

Hasta este momento los libros ilustrados estaban compuestos de grabados calcográficos, xilográficos o litográficos. Tras el descubrimiento del calotipo, la imagen se hizo multiplicable, por lo que la fotografía pasó a constituirse como otro procedimiento de ilustración pasando a formar parte del libro mediante el pegado de estas fotografías o su posterior encuadernación.



En 1844 Talbot publica la primera edición del libro-álbum «Pencil of Nature». Este libro fue el primer álbum con fotos originales y texto impreso editado de calotipos. Señala Sousa (2011:30) que con este libro Talbot quiso demostrar la naturaleza mecánica y analógica de la fotografía.



Portada de The Pencil of Nature, 1844. Fox Talbot Museum, Lacock Abbey Collection Wiltshire

Durante los años posteriores han ido publicándose otras ediciones ilustradas con fotografías originales en las que la calidad ha ido aumentando proporcionalmente a los adelantos en los procedimientos fotográficos. En 1851 Louis-Désiré Blanquart-Evrard inaugura en Lille, Francia, un taller de positivado llamado «Imprenta Fotográfica». En esta misma época se abrieron más talleres en París pero el más importante fue «Imprenta Fotográfica». Basaron su trabajo en un procedimiento sobre papel sensible que suponía una mejora del calotipo llamado papel a la albúmina. Esta empresa significó un avance en el crecimiento industrial del momento desarrollando un positivado en cadena. Supuso la creación de una editorial de arte a gran escala que difundió las imágenes de fotógrafos franceses como las de Hippolyte Bayard, Marville, Le Secq y Salzmann, en grandes álbumes fotográficos.

### 3.3. El inicio de la fotomecánica

Se ha señalado que tras la aparición del calotipo, Hippolyte Fizeau abandona en 1844 sus investigaciones sobre las posibilidades de estampación como matriz de la placa daguerriana. Talbot continuó trabajando basándose en estudios anteriores que analizaban la sensibilidad a la luz de los bicromatos (que ya habían sido descritas en 1839 por Mungo Ponton) buscando un procedimiento que fuese más estable que el calotipo. Trabajó con gelatinas bicromatadas exponiéndolas a la luz y viendo que una

vez expuestas, se endurecían y se volvían insolubles; este producto, la gelatina bicromatada, será muy importante para el desarrollo posterior de la fotomecánica.

Talbot realizó en 1852 una contribución muy importante a la fotorreproducción al desarrollar el concepto de tramado de imagen. El punto de partida fue el problema que Niépce no pudo solucionar al intentar reproducir una fotografía: el poder reproducir los medios tonos. Cuando se realiza un grabado, la reproducción de medios tonos no supone ningún problema ya que estos pueden estar constituidos por rayados, punteados, sombreados, etc., y, esta forma de trabajo se puede llevar a cualquiera de los sistemas de estampación (xilografía, calcografía o litografía). Tras el entintado de la matriz (según el proceso) estos matices se reproducen creando sensación de volumen y claroscuro.

El problema se planteaba cuando se intentaba imprimir una fotografía con sus negros, medios tonos y blancos. El resultado suponía una pérdida casi total de gama tonal y sólo se reproducían los blancos y los negros. Talbot se anticipó a la solución del problema utilizando una gasa de seda interpuesta entre el cliché fotográfico y la gelatina bricromatada. Este recurso será de vital importancia en los posteriores tratamientos de las imágenes para sus reproducciones en gamas tonales.

En 1858 Talbot desarrolla y patenta un nuevo proceso de impresión el grabado fotoglífico en el que utilizaba pequeños granos de resina para la creación de semitonos.

Desde los inicios de la fotografía vemos como se disocian dos caminos que se encuentran claramente interrelacionados: por un lado, se trabaja en la captación de la realidad con la cámara fotográfica y, por otro, en la reproducción mecánica de imágenes. El desarrollo de la fotografía y la fotomecánica discurrirán paralelos y entremezclados.

En lo que respecta a la técnica fotográfica, fue en 1847 cuando Niépce de Saint-Víctor reemplaza el papel del negativo del calotipo por cristal, utilizando la albúmina, creando la placa de cristal a la albúmina. Niépce de Saint-Víctor comienza en 1853 a desarrollar un procedimiento fotomecánico en hueco fundamentado en las propiedades del betún de Judea y en 1856 publicó un tratado sobre sus trabajos en fotomecánica.

La fotografía se va desarrollando pero sus características de conservación no pueden competir con los procedimientos de estampación fotomecánicos. La utilización de planchas fotomecánicas era cada vez más frecuente en el campo de la edición frente a las copias fotográficas por estos problemas de preservación que los grabados no planteaban.

En el campo de la fotografía señalaremos que en 1951 Frederick Scott Archer descubre el empleo del colodión húmedo<sup>20</sup> en la preparación de los negativos desbancando al negativo de albúmina sobre vidrio y al daguerrotipo. Esta aportación ha sido muy importante ya que con este nuevo procedimiento se redujeron los tiempos de exposición llegando a la instantaneidad. El colodión se convirtió en el procedimiento dominante. Los negativos al colodión húmedo se positivaron sobre a la albúmina propuesto en 1874 por Blanquart-Évrard.

### **3.4. El desarrollo de los procedimientos fotomecánicos**

El procedimiento en plano de la fotolitografía<sup>21</sup> de Louis-Alphonse Poitevin se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XIX en París. Su procedimiento es planográfico a base de gelatina bicromatada sobre piedra litográfica. Poitevin y Rose Joseph Lemercier reproducen fotografías con tinta de imprenta sobre piedras litográficas de gran calidad destinadas a ilustrar libros o colecciones pero sin texto, solamente la imagen. La calidad de este procedimiento de fotolitografía hace que se expanda por toda Europa

Poitevin sentó las bases para el desarrollo de los procedimientos fotomecánicos con la utilización de la gelatina bicromatada y el abandono del betún de Judea como producto básico. La gelatina bicromatada se adapta a la obtención de todo tipo de moldes para matrices tanto en relieve, en hueco, como en plano. Las investigaciones se

---

<sup>20</sup> El colodión es una mezcla de nitrocelulosa disuelta en éter etílico y alcohol etílico en la que se disolvían yoduro y bromuro.

<sup>21</sup> Su procedimiento es planográfico a base de gelatina bicromatada sobre piedra litográfica. Alphonse-Louis Poitevin descubrió que los coloides bicromatados, además de ser relativamente insolubles al ser expuestos a la luz, aceptaban también la tinta grasa de imprenta, sólo en las zonas no expuestas, mientras las expuestas rechazaban el agua. Recubrió una piedra con albúmina bicromatada, la expuso a la luz debajo de un negativo, lavó la albúmina no endurecida e imprimió la piedra empleando una prensa litográfica convencional. Vendió este proceso al litógrafo parisino Rose-Joseph Lemercier quien realizó notables reproducciones.

encaminaban hacia la búsqueda de una imagen estable y que pueda reproducir los semitonos y hacia la combinación de esta imagen con texto.

Entre 1855 y 1870 surgen diversos procedimientos con diferentes resultados, bajo diversas patentes y denominaciones.

Sir Joseph Wilson Swan<sup>22</sup> patentó en 1864 un sistema basado en las aportaciones de Poitevin. No se trata de un procedimiento fotomecánico sino de un proceso fotográfico que no utiliza sales de plata: proceso al carbón transportado. Swan utilizaba un papel impregnado con pigmentos de carbón dispersos en gelatina bicromatada. Se obtenían copias estables ya que el color no se desvanecía ni se alteraba y con una amplia gama tonal. Swan vendió su patente a la Autotype Company de Londres que la comercializó con el nombre de «autotype». Este procedimiento fue utilizado por los pictorialistas (de 1890 a 1910) y derivó hacia 1900 hacia el «carbón Fressón» con Henri Theodore Fresson.

El británico Walter Bentley Woodbury<sup>23</sup> presenta en 1867 la patente de un procedimiento de reproducción e impresión al que llama woodburytipia o fotogliptia. La impresión se realizaba sin ninguna trama; era de calidad y de un tono pardo o sepia que a veces se confundía con las fotografías originales. Este método exigía un entintado manual y resultaba lento y costoso.

La aplicación de todos estos procesos de fotograbado, la fotolitografía y docenas de sus variantes tenían una desventaja común: el que no podía ser aplicado

---

<sup>22</sup> El procedimiento se caracteriza por no tener plata. La imagen se forma por un pigmento disperso en la gelatina cuyo principio nada tiene que ver con el de las sales de plata. La sustancia sensible a la luz es la gelatina impregnada en sales de cromo, que se endurece y mantiene al pigmento impregnado en las zonas expuestas a la luz solar.

El pigmento puede ser el carbón en polvo o de otro color. Se emulsionaba una hoja de papel con gelatina preparada con polvo al carbón y se sensibilizaba con bicromato. Una vez que se secaba, se ponía al contacto con el negativo y se exponía a la luz (de acuerdo con la densidad del negativo la gelatina se endurecía). Posteriormente, el papel se ponía en contacto con un papel de transferencia y ambas hojas se sumergían en agua caliente. En este paso el papel carbón se desprendía y dejaba la gelatina adherida en el papel de transferencia, disolviéndose las regiones no endurecidas anteriormente. Por último el positivo se sometía a un baño de aluminio con agua para estabilizarlo. La posibilidad de aplicar cualquier pigmento al papel permitía variar las tonalidades.

<sup>23</sup> Primeramente se obtenía un relieve resistente con la gelatina bicromatada que era presionado junto con una lámina de plomo para obtener un molde que, mediante un proceso galvanoplástico se conseguía una matriz de acero. Esta plancha se entintaba con tinta gelatinosa y templada y una vez ejercida la presión se obtenía una imagen estable y de gran calidad. Con este procedimiento se podían conseguir hasta 16.000 copias de la misma matriz.

conjuntamente la impresión sobre papel junto a los tipos de letra por lo que no era aún viable para su utilización en prensa. Este tipo de imágenes necesitaban un papel de calidad especial y una prensa separada para poder imprimir la imagen por lo que no tenían aplicación en los periódicos.

La fototipia se desarrolló en la década de los 60 y fue la heredera directa de la fotolitografía de Poitevin. Se conoció también bajo los nombres de colotipia, heliotipia o autotipia. Se trataba de un procedimiento planográfico, una fotolitografía sobre plancha de cristal en lugar de sobre piedra. Resultaba bastante económico y con resultados de buena calidad por lo que se difundió rápidamente.

#### **3.4.1. Los procedimientos en hueco**

Ha quedado anteriormente expresado que Nicéphore Niépce fue el primero en intentar obtener matrices calcográficas de imágenes fotográficas realizadas con las planchas de peltre y betún de Judea. También Fizeau y Donné intentaron transformar las placas daguerrianas en matrices para su posterior estampación. Poitevin aportó un procedimiento basado en las gelatinas bicromatadas adaptable no sólo al procedimiento planográfico, sino también al hueco y al relieve. Para la reproducción se utilizan resinas espolvoreadas o la interposición de una trama como había apuntado Talbot.

En 1870 el vienés Karel Klič concibió un procedimiento, el huecograbado<sup>24</sup>, en el que se trabajaba sobre una matriz de cobre en la que se creaban los semitonos mediante un espolvoreado de resina. El procedimiento era laborioso y caro pero los resultados eran buenos y muy similares a las calcografías.

#### **3.4.2. El recurso de la trama**

Ha quedado anteriormente expresado que hasta 1880 las escasas reproducciones que salían en prensa eran de carácter enteramente artesanal. El motivo de que la fotografía tuviera tan escaso impacto sobre la prensa ilustrada hemos visto que fue

---

<sup>24</sup> Podemos señalar que uno de los usuarios más conocidos del huecograbado fue Alfred Stieglitz quien utilizó el procedimiento para su revista Camera Work publicada en Nueva York entre 1903 y 1917.

mayormente tecnológico, pero también fue estilístico. El público lector se había acostumbrado a los grabados en madera, a su relieve y a su confección.

La fotografía poco a poco se comienza a utilizar como materia prima visual para los talleres de grabado. Cuando una ilustración aparecía en prensa y era fruto de una fotografía y se mencionaba en la prensa «como sacado de una fotografía». Los dibujantes también se valían de la cámara y llevaban para sus reportajes cámaras portátiles que les servían para tomar notas.

En la década de 1880, tiene lugar la reproducción de fotografías en la prensa y para ello era necesaria la aplicación de una trama, de una retícula ya inventada por Talbot pero no aplicada.

En 1882 Georg Meisenbach patenta en Alemania un procedimiento con trama. Este método hizo posible la reproducción de fotografías con las letras de imprenta en relieve; con la utilización de la trama, la impresión de la imagen fotográfica ya no era un problema para la imprenta. Se empleaba una retícula interpuesta entre la fotografía original y la película traduciendo los semitonos (*half-tone*) de la imagen en diminutos puntitos negros más o menos apretados entre sí.

La patente de Meisenbach divulgó rápidamente el empleo de la trama. El 4 de marzo de 1880 el *New York Daily Graphic* presentó la primera ilustración fotográfica directa con semitonos (*half-tone*).



Primer fotograbado en semitonos publicado en el *New York Daily Graphic* el 4 de marzo de 1880.

A finales del siglo XIX el perfeccionamiento de las técnicas de grabado e impresión hacen que los diarios incorporen cada vez mayor número de ilustraciones. Van disminuyendo los grabados en madera, al mismo tiempo comienza a aparecer en la prensa la fotografía. La aplicación de la trama de Meisenbach en la descomposición de la imagen, desarrolla las impresiones a media tinta<sup>25</sup>, sacadas de fotografías.

### **3.4.3. Los inicios del color**

La fotografía nació pretendiendo captar la realidad y desde sus primeros trabajos Niepce fue consciente de la necesidad de fijar los colores (Newhall 2002:269). Daguerre también estuvo trabajando durante años para poder reproducir el color sin conseguirlo por lo que tuvo que recurrir a la iluminación a mano de las placas.

Los primeros trabajos sobre daguerrotipos a color datan de 1851 y se deben al reverendo Lewis Hill. Otros investigadores destacados del color fueron Gabriel Lippmann, Otto Wiener, Edmond Becquerel, Abel Niépce de Saint-Victor.

En 1855 Clerk Maxwell explicó las bases de la fotografía aditiva. Hacia 1869 se produjeron los primeros avances fotográficos en color se debieron a dos franceses, Louis Ducos de Hauron y Charles Cros.

En 1873 Vogel demostró que las emulsiones fotográficas podían ser sensibilizadas para todos los colores con lo que Ducos de Hauron continuó con sus investigaciones y hacia 1877 realizó copias al carbón. En 1897 trabajó con tres placas sensibilizadas y expuestas a la vez lo que supuso la base sobre la que se perfeccionarían los procesos como la placa Lumière o el Ektachrome.

En 1907 se comercializaron las placas autocromas de los hermanos Auguste y Louis Lumière basadas en el proceso de superposición de negativos de Ducos de Hauron. Aparecieron una serie de procesos derivados de este principio de síntesis aditiva como el citado Autochrome, Veracolor, Dufaycolor...).

Estos progresos hicieron pensar en su aplicación a la imprenta. Destaca la cromolitografía en las reproducciones del color de 1870 a 1880, un proceso de

---

<sup>25</sup> Se trataba en los orígenes de imágenes de calidad escasa ya que se utilizaba una trama que provocaba pobreza en los detalles, pero el procedimiento fue mejorando rápidamente.

impresión en tricromía. Para la realización del proceso se fotografía el original a través de un filtro amarillo, uno magenta y otro azul y con los clichés obtenidos de esta forma, se prepararon las matrices que posteriormente se imprimieron de forma sucesiva de manera que quedaron todos los colores superpuestos. Posteriormente se añadió un cuarto color, el negro por lo que pasó a imprimirse en cuatricromía.

### **3.5. La relación fotografía y prensa**

La prensa moderna ilustrada aparece en 1842 en Gran Bretaña con el *Illustrated London News*. Los primeros diarios en publicar imágenes fotográficas que, además sirvieron de inspiradores a otros, fueron el *Daily Herald* y el *Harper's* en Nueva York, Estados Unidos de América; *Le Monde Illustré* y *L'Illustration* en Francia y el *Illustrierte Zeitung* en Alemania. Pero la publicación regular no se producirá hasta años más tarde.

En este periodo de convivencia se establece una relación muy estrecha entre el grabado y la impresión fotográfica: los grabados se aproximan al «fotorrealismo» provocado por la aparición de la fotografía, mientras que las fotografías, se retocaban y tramaban y acababan por confundirse con los grabados.

La aparición de la fotografía en la prensa hizo cambiar la visión de los acontecimientos abriendo una ventana al mundo. La fotografía acerca los lugares, los personajes públicos y los sucesos.

En 1871 Richard Leach Maddox inventa la placa seca al gelatino-bromuro, lo que permite el uso de placas que han podido ser preparadas con anterioridad. Los objetivos de las cámaras fotográficas se van perfeccionando construyéndose los primeros objetivos anastigmáticos en 1884. La película en rollo sobre papel aparecerá en 1885 y en 1888 Edison crea la película de celuloide fotosensible.

En 1872 comienza a utilizarse la telegrafía para la transmisión de las imágenes que posteriormente se enviarán por belinografía. Todos estos adelantos supusieron una apertura a la fotografía de prensa.



Con la industrialización llega a la mecanización de la reproducción. Ya se ha apuntado que en 1870 el vienés Karel Klič descubre el huecograbado<sup>26</sup>; fue una técnica nacida gracias a la acumulación de invenciones técnicas y que permitió el tiraje sobre prensa rotativa de las imágenes y el texto fotograbados sobre los cilindros. A partir de los primeros años del siglo XX, el huecograbado utilizó un sistema de tramado y se adaptó a un cilindro gracias al sistema de impresión con máquinas rotativas. Este procedimiento es rápidamente adoptado por las imprentas. Uno de los primeros periódicos en utilizar este sistema fue el *Freiburger Zeitung* en 1910 y, posteriormente, el *Frankfurter Zeitung*. En 1914 el procedimiento estuvo totalmente instaurado.

La técnica de la litografía llega a su punto máximo con el desarrollo de la impresión en offset<sup>27</sup> descubierta por Ira Washington Rubel en 1904. Cuando estalla la primera guerra mundial, la prensa se encuentra en condiciones de imprimir con calidad y de realizar amplias tiradas con imágenes fotográficas. Nace una nueva categoría profesional, la de los fotógrafos de prensa. Las imágenes fotográficas se integran en los medios de comunicación de masas aportando información pero se necesita inmediatez en la recepción y ello lo aportará la telefotografía.

Tras la Primera Guerra Mundial el offset se fue introduciendo poco a poco pero no fue hasta que finalizó la Segunda Guerra Mundial cuando se generalizó el uso de este procedimiento. Con estas técnicas empieza el verdadero desarrollo de la prensa ilustrada.

---

<sup>26</sup> La técnica está basada en el uso de máscaras de gelatina (que se endurecían bajo la luz y protegían las planchas de metal de la acción de los ácidos) unido al desarrollo de los semitonos y a la mecanización de las prensas. En 1881 vendió los derechos de su procedimiento (conocido como *photogravure* en los países anglosajones) a Thomas Annan de Glasgow. El procedimiento resulta laborioso y caro pero de muy buenos resultados. Alfred Stieglitz lo utilizará entre 1904 y 1917 para su edición de *Camera Work* publicada en Nueva Cork.

<sup>27</sup> La impresión offset (término inglés que significa "fuera de lugar") también se denomina impresión indirecta. Rubel era un impresor litográfico que trabajaba con planchas de zinc. Para conseguir una presión más homogénea utilizó una mantilla de caucho, sobre un cilindro de presión. La observación de un fallo casual, le llevo a idear la impresión litográfica indirecta un siglo después de que Senefelder hubiera inventado el sistema. Unos años más tarde *Caspar Hermann* perfeccionó el procedimiento con la construcción de una prensa para la impresión de offset de bobina. La nueva prensa se termino de construir en 1912 y recibió el nombre de *Universal*.

La impresión offset es la más utilizada en la actualidad. Como en el caso de la tipografía indirecta, la tinta pasa de la forma impresora a un rodillo cubierto de caucho -la mantilla- que es el que la transfiere al soporte. En la actualidad, las planchas reciben los textos o imágenes que han de ser impresos mediante el ordenador, del ordenador a plancha a través de un sistema CTP, o Computer To Plate.

El origen de la telefotografía se encuentra en los experimentos realizados por Alexander Bain en 1834. También fueron pioneros Bakewell, Palmer, Caselli y Artur Korn entre otros. Los primeros intentos de transmitir imágenes a distancia se realizaron mediante la electricidad y sistemas mecánicos. La electricidad hacía de medio de unión entre los puntos y servía para generar la captación y recepción de la imagen. Los medios mecánicos efectuaban las tareas de movimientos para realizar los barridos y descomposición secuencial de la imagen a transmitir.

En 1903 se realiza la primera transmisión por cable entre Munich y Nuremberg. En 1907 se crea el primer sistema comercial de transmisión de fotos entre París, Londres y Berlín y se envía por teléfono una foto Marsella, Lyon París. En 1912 se diseña un equipo de transmisión portátil.

El desarrollo de las células fotosensibles de selenio, en las que su resistividad varía según la luz que incide en ellas, perfeccionó el sistema hasta tal punto que en 1926 se estableció un servicio regular de transmisión de telefotografía entre Londres y Nueva York. Las ondas de radio pronto sustituyeron a los cables de cobre, aunque nunca llegaron a eliminarlos por completo, sobre todo en los servicios punto a punto.

Con la telefotografía se transmiten a distancia imágenes ya existentes; esta transmisión eléctrica de imágenes, significó el inicio de la recepción de fotografías en las redacciones de los periódicos de forma inmediata.

### **3.5.1. La fotografía y la prensa en España**

Como ya se ha dejado anteriormente señalado, el 15 de junio de 1939 Françoise Aragón presentó en la Academia de las Ciencias de París el invento del daguerrotipo de Daguerre ante la Cámara de los Diputados. Sólo unos días más tarde, *El Diario de Barcelona* y *El Semanario Pintoresco Español* recogían el acontecimiento describiendo el proceso. El 10 de noviembre del mismo año tuvo lugar en La Academia de Ciencias y Artes de Barcelona la primera demostración pública del daguerrotipo realizada por Ramón Alabern y, seis días después, se realizaría en Madrid la primera fotografía de la capital haciéndose eco del evento *El Corresponsal*.

Fueron los daguerrotipistas extranjeros los que iniciaron en Madrid el negocio fotográfico. En 1843 se traslada a Madrid el fotógrafo francés Jean Laurent abriendo un estudio fotográfico y viajó por toda España fotografiando monumentos y colecciones de museos. Posteriormente, en 1850 llegó a España el inglés Charles Clifford quien fue nombrado en 1853 fotógrafo oficial de la Real Casa acompañando a los reyes en sus desplazamientos. Destacan también Pedro Ducloux, E. K. Enison, Alexix Gaudin Euguste Muriel, Fischer, Clonwek y entre los españoles, los hermanos Albiñana y Manuel Herrero.

Charles Clifford, *Construcción del puente de los franceses en Madrid*. 1859



El uso daguerrotipo se extendió rápidamente por España gracias a las múltiples traducciones del manual de Daguerre y se realizaron de muchos daguerrotipos. El desarrollo de la técnica fotográfica y el avance en los procedimientos de impresión favoreció el nacimiento de la fotografía de reportaje en la década de 1850. Estos primeros trabajos se publicaban en la prensa en forma de grabados.

Señala Sánchez Vigil (2006:91) que la primera revista ilustrada en España, llamada *Cartas Españolas*, fue impresa entre el 26 de mayo de 1831 y el 29 de marzo de 1832. En 15 de enero de 1857 se publica por primera vez el semanario *El Museo Universal* que en el año 1859 se transformaría en *La Ilustración Española y Americana*. Se la puede considerar como impulsora del periodismo gráfico ya que comenzó utilizando las ilustraciones para los artículos y posteriormente la fotografía. En 1883 reprodujeron mediante fotograbado el cuadro de Salvador Clemente «Volverán las oscuras golondrinas» firmado por Meisenbach.



Salvador Clemente «Volverán las oscuras golondrinas». Meisenbach.

López Mondejar (1997:80) afirma que a mediados del siglo XIX decenas de profesionales enviaban sus fotografías a las redacciones de los periódicos que cada vez incluían en sus páginas mayor cantidad de imágenes. Las fotografías eran publicadas en la prensa en forma de grabados hasta la aplicación de los medios tonos a partir de la década de los ochenta del siglo XIX. En esta misma época, aparecen publicaciones especializadas en fotografía como las editadas en Barcelona, en 1886 «La Fotografía» y en 1891 «La Revista Fotográfica», y en Sevilla en 1896 denominada «Arte Fotográfico».

Freund (1994:96) declara que «Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras, se vuelven familiares»

El desarrollo técnico se fue acomodando a la prensa y las publicaciones aumentaron como «El Mundo Ilustrado» fundada en 1879, «La Ilustración Artística» creada en 1881, «Blanco y Negro» creada en 1891, «Nuevo Mundo» en 1894 y en 1905 el «ABC».

En 1914 se publicó la revista «La Esfera» y Sánchez (2006:99) alega que en ella, los contenidos eran tratados siempre con imagen «Tanto los reporteros gráficos como los galeristas y creadores (paisajistas y pictorialistas) encontraron un nuevo medio de comunicación en el que publicar sus trabajos, con la diferencia de su calidad técnica, superior a las revistas del mercado).»

Entre los primeros reporteros gráficos españoles se puede destacar a Francisco Verdugo Landi, José Demaría López (Campúa), Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo (Kaolak), Ch. Franzen y Nissen, Alfonso Sánchez García (Alfonso), Juan Comba o José

Zegrí, Francisco Goñi, entre otros, quienes, a través de sus fotografías nos mostraron los sucesos más destacados de la época.

Alonso Martínez, *Puerta del Sol*, a punto de concluir las obras, 1862



### 3.6. Los inicios del reportaje gráfico

Se puede encontrar los orígenes del reportaje gráfico en la técnica del daguerrotipo ya que este procedimiento permitió el registro de acontecimientos. Los daguerrotipos realizados por los alemanes Hermann Biow y Carl Friedrich Stelzener pueden considerarse como las primeras fotografías periodísticas al registrar los desastres que ocasionó un incendio en 1843 en la ciudad de Hamburgo. Señala Sousa (2011:33) que «esta es con toda probabilidad, la primera fotografía de noticias “news photo”».



Hermann Biow y Carl Friedrich Stelzener, *Ruinas de Hamburgo*, 1842.

La finalidad de los daguerrotipos, como se ha señalado, no era la publicación, pero a partir de una de las imágenes originales de Biow, el *The Illustrated London News* realizó un grabado que reprodujo. Señala Frizot (1998:132) que Biow afirmaría que «desde que Daguerre creó su invento, ésta era probablemente la primera vez que le había encontrado una aplicación de importancia histórica». Afirma Ledo (1998:67) que esta imagen inaugura una temática en la prensa.

En 1846 el daguerrotipista americano Charles S. Betts fotografía, por primera vez, un conflicto: la independencia de Texas de México y su anexión a Estado Unidos.

Otras de las primeras imágenes utilizadas para ilustrar una noticia fueron dos daguerrotipos realizados por Thibault en 1848 durante la Revolución en París de las barricadas de la calle Saint-Maur; fueron reproducidos como grabados en el semanal parisino *L'Illustration*.

El 15 de marzo de 1884 periódico alemán de Leipzig el *Illustrierte Zeitung* publicó dos imágenes tomadas por Ottmar Anschütz sobre las maniobras de ejército alemán y reproducidas por Georg Meisenbach.



Ottmar Anschütz , Maniobras de Ejército cerca de Hamburgo. Reproducción fotomecánica según el proceso Meisenbach, en el periódico alemán de Leipzig el *Illustrierte Zeitung* El 15 de marzo de 1884

En 1851 James Robertson fotografió la inauguración de la Exposición Universal en el Cristal Palace de Londres. En 1853 se produjo un incendio en los molinos de Oswengo y George N. Barnard realizó uno de los primeros daguerrotipos que representó una catástrofe. Nadar capturó la visita de la primera delegación japonesa a Europa en 1862 que fue reproducida por un grabado e impreso en *Le Monde Illustré*.

Señala Sousa (2011:33) que las fotografías de incendios y de una ceremonia protocolar suponen los antecedentes de lo que en el fotoperiodismo se constituirá como uno de los temas de las rutinas productivas y convencionales.

Se fue generalizando el uso de la fotografía para la captación de noticias y acontecimientos que luego sirvieron para realizar los grabados que posteriormente se imprimían en la prensa.

Se considera como el primer reportaje de una entrevista periodística la fotografiada por Paul Nadar al científico Michel Eugène Chevreul publicada en 1886 por *Le Journal Illustré*. Se trató de una secuencia fotográfica donde texto e imagen estaban relacionados.





Paul Nadar, «El arte de vivir cien años». Tres entrevistas con Chevreul en la víspera de sus 101 años. De *Le Journal Illustré*, 5 de septiembre de 1886.



Le Figaro, 23 de noviembre de 1889.

### 3.6.1. La fotografía bélica en el siglo XIX

El nacimiento de los reportajes fotográficos está muy relacionado con el abandono de daguerrotipo (que, como se ha señalado requería largos tiempos de exposición) y con el desarrollo del procedimiento del colodión, que permitía exposiciones rápidas, y hasta soñar con la instantaneidad. Con la cámara fotográfica, el fotógrafo ha podido ser testigo y registrar lo que ha ocurrido en cualquier lugar del mundo.

La fotografía sirvió de testimonio gráfico en los primeros conflictos bélicos como la guerra entre México y Estados Unidos; pero fue la guerra de Crimea (1854-

1856) la que marcó el verdadero inicio del reporterismo gráfico. El primer reportaje extenso sobre un suceso bélico fue el de Roger Fenton y James Robertson, en la citada guerra, durante el sitio de Sebastopol por los ejércitos aliados inglés, francés y turco.

La guerra de Crimea marcó el inicio de una nueva especialidad: el reportaje de guerra. Las imágenes del inglés Roger Fenton<sup>28</sup> y de sus asistentes fueron censuradas de antemano por no ofrecer una visión real de la guerra. Fenton fue contratado para tranquilizar a la opinión pública británica a condición de que no se fotografiasen escenas que alarmasen a las familias de los soldados. Trabajó con un pesado equipo y con el proceso al colodión húmedo que no permitía las instantáneas; los tiempos de toma fueron de unos veinte segundos. Se trataba de escenas inmóviles de oficiales, de paisajes sin acción, sin heridos y sin muertos. Fenton tuvo gran habilidad para colocar los grupos de personas en los escenarios de forma natural y dar la impresión de espontaneidad.



Roger Fenton, 1855. La guerra de Crimea

Años más tarde, la Guerra Civil Americana o de Secesión (1861-1865) dio a conocer a otros fotógrafos reporteros. La técnica y el estilo fotográfico evolucionan resultando las imágenes más realistas. Los fotógrafos registraron los acontecimientos sin censura.

Matthew B. Brady fotografió la guerra de Secesión Americana con ayuda de unos veinte fotógrafos organizados por él, entre quienes figuraba Timothy O'Sullivan y Alexander Gardner. Las imágenes de Brady y sus colaboradores dan, por primera vez, una idea muy concreta del horror de la guerra al no intervenir en lo que pasa delante de

---

<sup>28</sup> Señala Newhall que Fenton llevaba cinco cámaras y más de 700 placas de vidrio. Le acompañaban cuatro asistentes y llevaba consigo un gran carruaje tirado por cuatros caballos. Este pesado vehículo le servía de dormitorio y de laboratorio. Trabajaba con colodión húmedo que había que prepararlo justo antes de su utilización. El tiempo de pose era de 3 a 20 segundos.



su cámara. Señala Ledo (1998:68) que cuando Brady fotografía la guerra civil americana sin intervenir en lo que ocurre delante de la cámara, estaba anunciando una de las convenciones del reportaje documental y la necesidad de nuevos estándares para narrar los acontecimientos, lejos de las imágenes dulces de Fenton. Las fotografías de Brady y su equipo recogen todas las angustias de la guerra: ruinas, campos de batalla, cadáveres. Sus imágenes responden a un afán de objetividad que confiere a esos documentos un valor excepcional. Las fotografías de esta contienda constituyen hoy uno de los documentos fotográficos más preciados y publicados en EEUU.



Timothy O'Sullivan, 1863 en Gettysburg.  
Guerra de Secesión

### **3.6.2. La fotografía documental social**

En 1871 tuvo lugar la Comuna de París y fue fotografiada entre otros por Eugène Appert y por Alphonse Liébert que distorsionaron con fotomontajes la realidad. Appert también tomó fotografías de los participantes en las revueltas de la Comuna que sirvieron a la policía para identificarlos y posteriormente, fusilar a una mayoría.

Desde su nacimiento la fotografía ha tenido un uso documental y ha sido un poderoso medio de propaganda y manipulación.

En este contexto tiene lugar en Francia en 1851 la fotografía documental y de viajes, promovida por el Comité de Monumentos Históricos (que dependía del Ministerio del Interior). Nombraron a varios fotógrafos (Henry Le Sec, Charles Marville, Le Gray, Mestral, Hippolyte Bayard) para realizar una serie de campañas fotográficas que recogieran todos los monumentos y acontecimientos.

John Thomson realiza una serie de fotografías sobre las calles de Londres en 1877 retratando a las personas más desfavorecidas. Su objetivo era educar a los ricos sobre las condiciones de vida de los más desfavorecidos para promover la creación de una legislación social. Thomson publica en 1877 su primera serie de fotografías titulada *Street Life in London*.

Estos primeros reporteros fotógrafos realizaban su trabajo en forma de fotos aisladas para ilustrar una historia.

En 1898 se puede encontrar los inicios del reportaje fotográfico en la prensa americana. James Henry Hare es uno de los pioneros junto con John C. Hemment, James Burton y F. Pagliuchi. Henry Hare comenzó fotografiando de 1900 a 1914 la guerra de los Boers, las guerras ruso-japonesa y posteriormente las revueltas en América Central. Sus imágenes son reproducidas por la prensa y también vendidas a las publicaciones ilustradas europeas estableciéndose, de esta manera, las bases de lo que será la difusión internacional de las fotografías.

Hasta principios del siglo XX, la reproducción mecánica de la fotografía no se introdujo de forma generalizada en la prensa diaria. La prensa necesitaba la rapidez en la reproducción para poder cubrir la actualidad y diaria no disponía de ese tiempo para poder preparar las ediciones con fotografías pero si disponían de ese tiempo los semanarios y las revistas mensuales que, de forma bastante generalizaba, incluían imágenes fotográficas desde 1885.

La introducción en la prensa diaria del recurso fotográfico ha supuesto un cambio en la visualización del mundo. La fotografía muestra lo que ocurre en otros lugares y enseña el rostro de los personajes públicos. La fotografía capta de forma objetiva y veraz, aquello que se conocía a través de la pintura y de la literatura. Se considera, desde sus orígenes, por su imparcialidad y veracidad, un instrumento ideal para recoger la realidad. A finales del siglo XIX, la cámara fotográfica parecía que no tenía la capacidad de mentir. La fotografía tomará una importancia cada vez mayor en los años anteriores a la primera guerra mundial.

En EEUU destaca la obra de dos grandes del documental social que han hecho historia por sus cualidades fotográficas y por la influencia que tuvieron sobre la sociedad de su época Jacob A. Riis y Lewis Wickes Hine.

En 1887 Jacob A. Riis<sup>29</sup> utiliza la fotografía como denuncia social ilustrando sus artículos con imágenes sobre las pobres condiciones de vida de los inmigrantes en barrios bajos de Nueva York. Capta a los pobres de las sopas populares, los dormitorios públicos y múltiples escenas callejeras sirviéndose del flash para recordar a la sociedad sus deberes con ellos. De su obra destaca el trabajo de *How the Other Half Lives* que se publicó en diciembre de 1889 en el *Scribner's Magazine*.



Jacob August Riis 1888 Casa de una ropavejera italiana. Gelatino bromuro

Otros trabajos a destacar son los del británico Paul Martin, los el alemán Heinrich Zille y los del italiano Francesco Paolo Michetti.

Este tipo de fotografía con marcado de carácter documental y social, no suscitó en Francia entre 1871 y 1914 la aparición de ninguna figura semejante a la de Riis. En este país, ya se habían realizado numerosos estudios gubernamentales y académicos sobre el alojamiento de los obreros, sobre las condiciones del trabajo en las fábricas y sobre las enfermedades profesionales, pero ninguno de estos estudios se encontraban ilustrados con fotografías. La legislación vigente en Francia hasta 1890 obligaba, por lo menos en París, a obtener una autorización antes de hacer una foto en la vía pública.

En Francia, entre los años 1898 y 1927 el fotógrafo Eugène Atget toma numerosas fotografías sobre los pequeños oficios parisienses. Crea una colección de

---

<sup>29</sup> Señala Lemagny que durante varios años siguió a la policía en sus incursiones nocturnas en las tabernas ilegales y los fumaderos de opio. Toma conciencia de la insalubridad y la promiscuidad de las viviendas de la parte baja del East Side de Nueva Cork. Riis compra en 1888 una cámara de formato 4x5 pulgadas. Jacob A. Riis llegaría años más tarde a ser periodista del *New York Tribune*.

fotografías de la vida diaria de la ciudad parisina a principios del siglo XX. Fotografía monumentos, parques, vendedores, gentes, escaparates, siendo estos algunos de sus temas más recurrentes de una colección que alcanzó más de 4000 imágenes. Muchas de las imágenes fueron realizadas de manera profesional para pintores e instituciones, pero otra parte (unas 1.300 placas del total) las llevó a cabo por vocación propia, como rigurosa tarea que él mismo se había impuesto, para documentar una parte de la ciudad que en pleno cambio industrial y de renovación urbana, iba a desaparecer. Atget trabajó con una cámara de 18 x 24 cm sobre placa de vidrio al gelatinobromuro; él mismo hacía las copias, por contacto sobre papel a la albúmina de ennegrecimiento directo y posteriormente virado al oro.

A partir de 1890, se despierta en Europa occidental un gran movimiento en favor de la fotografía documental. En Gran Bretaña se crea en 1890 el Estudio Fotográfico de Warwickshire, destinado a recoger las fotografías de aficionados sobre las costumbres y los monumentos arquitectónicos de la región. En 1897 se funda la National Photographic Record Association, para mostrar los edificios, la vida diaria, el estilo de vida, los usos y costumbres. En París se funda en 1894 el Musée des photographies documentaires.

El sociólogo americano Lewis W. Hine fotografió la miseria de los inmigrantes europeos en América a partir de 1905. Sus fotografías se sitúan en la perspectiva de una reforma legislativa y gubernamental. Realizó entre 1906 y 1914 para la comisión Nacional de Mano de Obra Infantil, otra serie de fotografías sobre niños trabajadores y registra las infracciones reiteradas a las leyes sobre la prohibición de emplear niños en jornada completa. Incluye en los pies de sus fotografías en nombre, la edad y la situación profesional de cada uno.

La campaña que tuvo por respuesta la prohibición de estas prácticas y la aprobación de la Ley de Trabajo Infantil. El trabajo de estos fotógrafos constituye un ejemplo del poder de la fotografía para modificar opiniones.

La obra de Riis y Hine fue posible porque utilizaron luces auxiliares para trabajar en lugares con poca iluminación. Los primeros flashes consistían en una cantidad de polvo de magnesio cuya ignición se provocaba manualmente. Su primer uso

data de 1864, pero su precio prohibitivo impidió que se generalizara hasta pasada una década.



Lewis Wickes Hine Algodonera en Carolina 1908 Gelatino Bromuro

Fotografía documental supone un documento visual, un registro fotográfico caracterizado por la apariencia de naturalidad y que trata de temas históricos, sociales, científicos o económicos. Su función es intentar convencer al espectador, persuadirle, conseguir cambios en su conciencia con respecto al tema que se trate. El documentalista muestra la realidad para conocer, analizar, comprender, denunciar, sacar conclusiones, etc. Se busca que el producto tenga una coherencia interna, que ilustre de manera probada el punto de vista personal e íntimo del fotógrafo.

El adjetivo documental se aplicó a fotoperiodistas reformistas americanos como Jacob Riis y Lewis Hine que pretendían dar a ver aspectos de la pobreza para promover un cambio en la conciencia de las clases acomodadas de su país es decir, educar al público para buscar los cambios.

### **3.6.2.a La Farm Security Administration**

Durante la década de los años treinta, Estados Unidos sufrió una gran crisis económica que se inició con el crac de la Bolsa de Nueva York el 29 de octubre de 1929. Los peores momentos de la crisis se sucedieron en los años 1932-1933 en los que el índice de desempleo en los EEUU era muy alto y se produjo también un hundimiento de los precios agrarios. Entre los años 1932 y 1938, gran parte de la agricultura estadounidense del sur y medio oeste fue asolada por una extrema sequía. Todo esto trajo como resultado el decaimiento de la comunidad rural en unas condiciones de extrema pobreza y miseria.

Como paliativo para esta crisis, el presidente de los Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, instaura el «New Deal», que consistió una serie de experimentos encaminados a estimular la economía. El Departamento de Agricultura absorbió a esta administración a principios de 1937 y le dio otro estatus legal y un nuevo nombre: «Farm Security Administration» (FSA). Roy Stryker fue el director del programa encargado de seleccionar y dirigir a un grupo de fotógrafos bajo el encargo de fotografiar la forma de vida americana. La FSA abrió un nuevo camino para la fotografía. Con el nació el concepto de documentación fotográfica. Cada uno, de la veintena aproximadamente de fotógrafos que escogió Stryker, construyó distintas estrategias estéticas, diferentes caminos expresivos y múltiples aportaciones teóricas (concientes o no) al concepto de documentación fotográfica, bajo el denominador común de nociones como «realidad», «evidencia», «autenticidad» y «actualidad». Todas las imágenes fueron realizadas con respeto a los damnificados y con corrección.

Se documentó fotográficamente la América rural en una época de transición, de pobreza y de miseria durante varios años logrando reunir unos 270.000 negativos. Los fotógrafos que trabajaron bajo las ordenes de Stryker fueron Arthur Rothstein, Walter Evans, Dorothea Lange, The Jung, Carl Mydans, Russell Lee, John Vachon, Marion Post Wolcott, John Collier, Jack Delano y otros.

Señala Suspérregui (1988:256) que «la contribución más importante de Stryker y su equipo fue la creación de unos documentos perdurables y válidos desde diversos puntos de vista como la sociología, la historia y la pedagogía (...) La finalidad de estas fotografías era reflejar la evidencia de la depresión en términos generales, es decir, sin resaltar momentos o situaciones excepcionales como acostumbra hacer la fotografía de actualidad».



Walker Evans, *Hogar de un agricultor*, 1936

## **CAPITULO IV**

### **NACIMIENTO DEL PERIODISMO GRÁFICO**

## 4. NACIMIENTO DEL PERIODISMO GRÁFICO

### 4.1. Los cambios tecnológicos

A lo largo de los primeros veinte años del siglo XX, los fotógrafos trabajaron con varios tipos de cámaras y formatos. El comienzo del pasado siglo, supuso para la técnica fotográfica un importante avance en ópticas, en cuerpos de cámaras, cada vez más pequeños y compactos, y en obturadores más rápidos y con mayor precisión. Señala Tausk (1978:12) que «el periodo comprendido entre los años 1900 y 1918 constituye para la fotografía el paso de las tradiciones del siglo XIX a las innovaciones del siglo XX».

El equipo con el que trabajaban los fotógrafos en 1900 eran las cámaras de placas, cámaras pesadas que obligaban a trabajar con trípode. Los formatos variaban desde 9x12 cm hasta 13x18 cm. En 1899 Valentin Linhof construyó una cámara completamente metálica con soporte basculante.



En 1913 se crea la cámara réflex plegable Mentor, una cámara que permitía fotografiar tan solo levantando el vidrio, sin tener que cambiar, una vez compuesto el motivo, el vidrio esmerilado por el chasis del material fotosensible.



Cámara réflex plegable Mentor

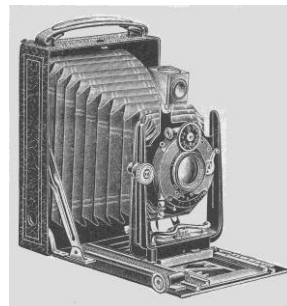




Las cámaras se fueron fabricando más ligeras y con visor directo lo que facilitaba el enfoque sin problemas. Entre las cámaras más utilizadas para placas de 9x12 cm, estaba la cámara fabricada en 1905 «Voigtländer Bergheil» y la cámara «Goerz-Anschütz» de 1907.



Voigtländer Bergheil, 1905



Manufok-Tenaz, Goerz-Anschütz.

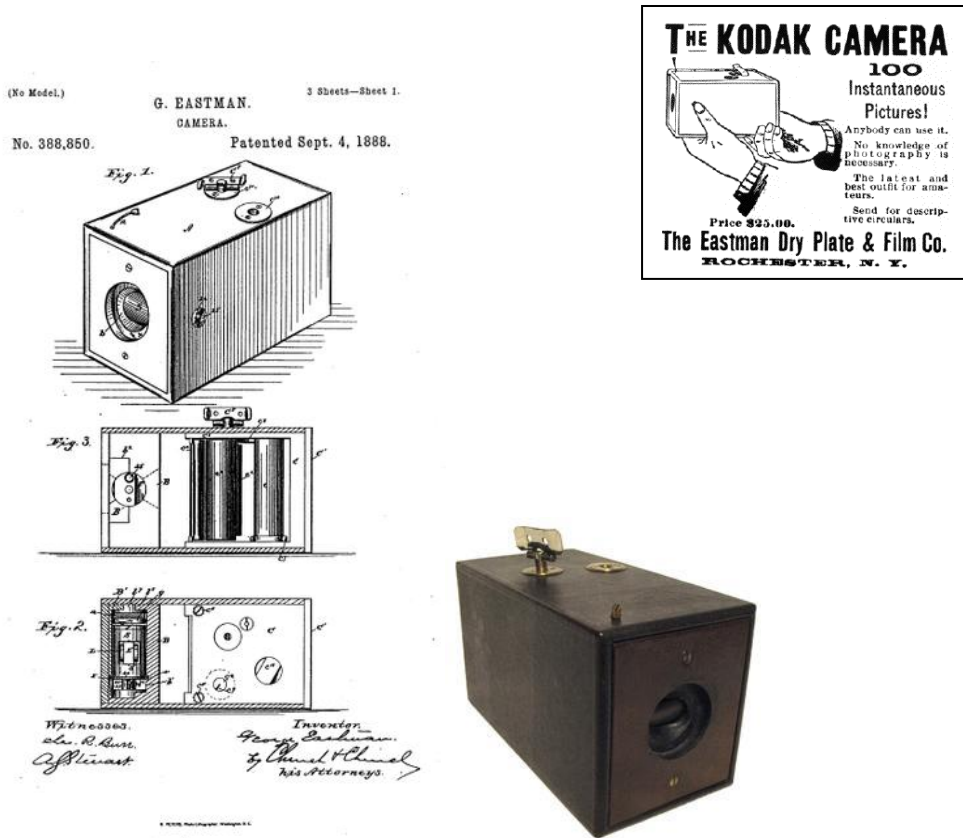
George Eastman fundó en 1881 una fábrica de placas secas y en 1885 presentó la película «Eastman American», la primera película fotográfica transparente tal y como la conocemos actualmente.



Eastman, placa seca, 1881.

En 1888 George Eastman funda la Eastman Kodak Company y saca al mercado la cámara Kodak con el eslogan «You press the botton, we do the rest». El aparato fue diseñado para que una vez finalizadas las exposiciones, se enviase a la fábrica para el

revelado de la película y su posterior recarga. Un año más tarde sale al mercado la primera película transparente en rollo, perfeccionada por Eastman.



La primera cámara réflex de un objetivo fue patentada por el inglés Thomas Sutton en 1861 pero el sistema no se hizo popular hasta finales del siglo XIX

En el campo de la óptica también se produjeron mejoras y comenzaron a utilizarse objetivos más luminosos y con mayor definición como los Zeiss Tessar, Planar o Sonnar  $f/1.5$ , el Goerz  $f/4$  y los Voigtländer Heliar. Estos objetivos, al permitir trabajar con aberturas de diafragma más abiertas, posibilitaban velocidades de obturación más rápidas.

En cuanto a la sensibilidad de los materiales fotográficos, las placas empleadas a principios de 1900 no eran muy sensibles. En 1914 Agfa presentó una placa con una sensibilidad de  $18^\circ$  Scheiner (8 DIN) muy alta para la época. El mercado de materiales fotográficos como AGFA, Voigtländer, Suter, Zeiss, Nettel, Gaumont, Gevaert, etc. se amplía con la aparición del fotógrafo aficionado. En 1929 Ilford saca al mercado una

película pancromática de 32 ASA y en 1933 Agfa presenta la «Super-pan Agfa» de 100 ASA y Kodak la «Modal Super Sensitive».

En 1904 E. Köning y B. Homolka consiguieron sensibilizaciones ortocromáticas y pancromáticas y, dos años después, la casa Wratten Wainwright Ltd. fabricaría en serie las películas pancromáticas. En cuanto a la evolución de los materiales en color, señalar que la primera fotografía en color fue realizada por James Clerk Maxwell en 1861 con la que comprobó la teoría aditiva de la luz. Otros ensayos los realizó hacia 1870 el francés Louis Ducos du Hauron. Los primeros materiales comercializados para realizar fotografía en color fueron las placas autocromas fabricadas a partir de 1907 por los hermanos Lumière.

La primera cámara para 35mm que apareció en el mercado fue la norteamericana Tourist Multiple Camera, patentada en 1914 por Paul Dietz.

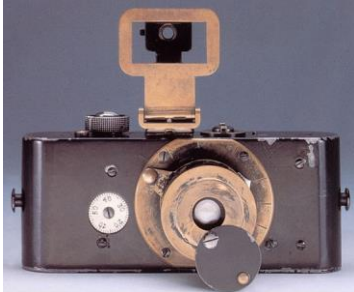


Tourist Multiple, 1914

Posteriormente se comercializaron otros modelos como la Centum Film en 1915, la Minigraph también en 1915, la Sico en 1920, y en 1922 la Sept Cámara, la Phototank, la Esco, entre otras.

También en 1914, el alemán Oskar Barnack revolucionó la fotografía de formato pequeño al diseñar una cámara, la Leica. Era una cámara pequeña, manejable y sólida para un formato de película de 24x36 mm que permitía 36 exposiciones sin necesidad de cambiar de película y con un obturador de plano focal. Esta cámara facilitó la toma de imágenes más directas, más reales, sin posibilidad de pose y supuso el abandono de las cámaras de placas. En 1923 se construyeron las treinta y una primeras cámaras, todas ellas hechas a mano, y en 1925, las cámaras Leica se comercializan con la producción del modelo Leica A imponiendo su formato de 24x36 mm con objetivo fijo. Con esta cámara nació el fotoperiodismo, el reportaje fotográfico y secuencia

fotográfica. El éxito de la Leica se debió a su precisión y a la calidad de las ópticas empleadas en sus objetivos Leitz Elmar. En 1930 se comercializó la Leica C, con objetivos intercambiables.



Leica 1914



Leica 1A 1925

En 1924 Ernemann Works fabrica el modelo de cámara Ermanox y en su publicidad se afirmaba «Puede fotografiar todo lo que vea». La cámara fue diseñada con un objetivo Ernostar f/2 y para un formato de 4,5x6 cm, un estándar en la época. La cámara disponía también de placas ultrarrápidas. La utilización de un objetivo tan luminoso permitió fotografiar en interiores sin iluminación especial por lo que facilitó la toma de situaciones indiscretas y el público se fue adaptando a estas nuevas imágenes y nuevos planteamientos que conformarán el género del reportaje.



Ermanox, 1924

Descartando a la Ermanox por su luminosidad ya señalada, el resto de cámaras fotográficas no estaban preparadas para competir con ella y tampoco ayudaba la poca sensibilidad que las películas fotográficas tenían en aquellos momentos lo que

implicaba el tener que fotografiar siempre con condiciones de buena iluminación natural. La solución a esta falta de iluminación fue el empleo de fuentes artificiales adicionales.

En esta primera aplicación de la tecnología para generar luz artificial utilizaron la combustión para conseguir un destello de luz. Hacia 1850 se descubre que el hilo de magnesio al arder, produce una luz semejante a la luz del día y por ello los fotógrafos lo utilizaron para fotografiar interiores (a pesar de tener que salir tosiendo al exterior a causa del denso humo blanco que desprende el magnesio quemado).



Nadar Félix Tournachon, *Catacombs de Paris*, 1861

Hacia 1880 se utilizó el polvo relámpago (una mezcla explosiva de polvo de magnesio con un agente oxidante como el clorato potásico y el sulfuro de antimonio). El carácter explosivo del mismo hacía peligroso su uso. En estos “primeros flashes” la ignición se provocaba manualmente. Su precio era prohibitivo y esto impidió que su uso se generalizara hasta pasada una década. La manipulación de este tipo de materiales provocaba accidentes en los que cejas y patillas se quemaban frecuentemente.

En 1925, Paul Vierköter presentó las ampollas de Flash. Se trataba lámparas con un filamento de magnesio encerrado en una ampolla de cristal que contenía una mezcla gaseosa en su interior cuya combustión era provocada por una corriente eléctrica. Este nuevo sistema proporcionó una luz más suave que el magnesio, resultó ser mucho más cómoda y no se corría el peligro de incendios ni se cargaba el aire de olores desagradables.

Cuatro años más tarde J. Ostermeier perfeccionará el método de la ampolla de flash, incorporándole una hoja de aluminio, que pasará a la venta con el nombre de “*Vacu-Blitz*” y que en EEUU se llamaría “Photoflash Lamp”.

La lámpara de bulbo fue el tipo de flash que se introdujo rápidamente entre los periodistas gráficos de los años 30. Este flash contenía magnesio y aluminio en tiras dentro de un bulbo de vidrio con una presión interior inferior a la atmosférica, para

compensar el incremento que se producía en el momento de la ignición provocado por un circuito eléctrico. El momento del pico máximo de intensidad, se alcanzaba al cabo de algunos milisegundos, tiempo que se fue alargando, con una combustión de mayor duración, hasta llegar a las lámparas FP (focal plane). Estas lámparas tenían un solo uso y había que reponerlas para continuar trabajando. Simultáneamente a estas tecnologías que usan la combustión para conseguir el destello, se desarrolla otra fundamentada en la chispa eléctrica y en 1938 Harold Edgerton demuestra que si una descarga eléctrica se realiza en el interior de un tubo relleno de xenón, la emisión de la luz aumenta considerablemente. Es el comienzo de lo que después se llamará flash electrónico. Su uso se extiende a partir de los años cincuenta, finalizada la IIGM.

En 1929 aparece en el mercado la Rolleiflex, réflex, de formato medio, con dos objetivos de 6x6 cm. Esta cámara supuso como la Leica un cambio en la forma de trabajo del fotógrafo de principios del siglo XX.



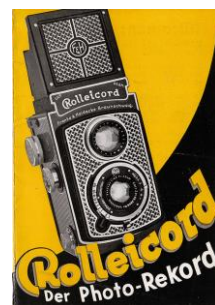
Rolleiflex, 1929



En 1931 sacaron al mercado la Rolleicord; una cámara réflex de dos objetivos pero con un formato de 4x4 cm.



Rolleicord, 1933





En marzo de 1932, se introdujo en el mercado la cámara Contax de Zeiss Ikon que disponía de telémetro y varios objetivos intercambiables.



Cámara Contax III, 1936

Las cámaras réflex de un solo objetivo se fueron desarrollando y en 1933 la casa Ihagee de Dresde sacó al mercado la Standard-Exakta que utilizaba película en rollo de 4x6,6 cm y posteriormente, en 1936 la Kine-Exakta para formato pequeño. El sistema réflex TTL (through the lens) solucionó el error de paralaje, entre lo que el fotógrafo veía por el visor y lo que la lente recogía en la película.



Standard-Exakta, 4x6,5 cm, 1933



Kine-Exakta, 24x36 cm 1936



En 1934, la Eastman Kodak Co. sacó al mercado un modelo de tamaño pequeño y con fuelle, la cámara Retina.



Cámara Retina de Kodak, 1934

Esta adaptación del sistema réflex a las cámaras de pequeño formato permitió un enfoque exacto evitando el error de paralaje y por ello se adaptó el sistema a las cámaras de formato medio de 6x6 cm, como la Primarflex de Curt Bentzin o la Réflex-Korelle.



Primarflex de Curt Bentzin, 1935



Réflex-Korelle, 1936

Además de los avances técnicos en el diseño de las cámaras, también debemos destacar los progresos en el aumento de sensibilidad de los materiales fotosensibles. En



1936 la casa AGFA consigue películas de 21 DIN haciendo posible todo tipo de exposiciones. En cuanto a los formatos, las películas en rollo se iban imponiendo a las placas fotográficas.

La Speed Graphic –en sus numerosos modelos y variantes– fue una de las cámaras utilizadas por los fotógrafos profesionales en U.S.A. hacia 1938. Aún no había llegado la moderna fotografía de reportaje con cámaras de 35 mm, que ya era aceptada en Europa.

Se presentaron dos líneas de cámara: por un lado las «Graphic» y por otro las «Graflex»; eran cámaras réflex monoculares «folding» (plegables) profesionales para formato medio. Las Graphic, estaban disponibles en diversos modelos como «Anniversary», «Speed», «Cycle», «Crown», «Pacemaker», «Century»... Estaban disponibles para los formatos 6 x 9 cm al 13 x 18 cm pero las más populares son las destinadas a la fotografía sobre placas de formato 4x5 pulgadas. Muchos modelos incorporaban un eficiente obturador plano focal de recorrido vertical que ofrecía tiempos de 1/10 a 1/1.000 de segundo. para utilizar los obturadores centrales que pudiesen montar los objetivos, si lo que primaba era la sincronización con el flash. El flash en sí, es para tratar aparte.

Las cámaras Graphic de 4x5 pulgadas fueron la elección de los fotógrafos de prensa siendo, una de las razones de esta elección, el que los editores exigían un tamaño mínimo de negativo de dichas pulgadas, a fin de poder conseguir una calidad de imagen adecuada para poder reencuadrar si se necesitaba.



Speed Graphic, 1938

## 4.2. El nacimiento del fotoperiodismo moderno

Como ya se ha señalado anteriormente, la prensa, antes de la aparición de la fotografía, se ilustraba con grabados. Desde el nacimiento de la fotografía, el desarrollo de la imprenta se encaminó principalmente al estudio de medios y técnicas que permitiesen la reproducción de fotografías por su mayor realismo frente al grabado. Las técnicas de reproducción fotomecánica fueron evolucionando y a finales del siglo XIX, con la técnica de los medios tonos, comenzaron a publicarse en la prensa las primeras fotografías; estas aparecían aisladas y todas con un tamaño parecido sin apenas posibilidades narrativas.



The Graphic, 1885.

Berliner Illustrierte Zeitung, 1 de mayo de 1933.



Señala Keim (1971:45) que «si el valor artístico era discutible y discutido, su veracidad no fue nunca puesta en duda; el testimonio de la imagen fotográfica era considerado como seguro y sincero».

El reportaje de concepción moderna, tal y como lo entendemos hoy, surge en la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial, sobre todo a finales de la década de los años veinte basado en el avance de la técnica fotográfica. Los nuevos diseños de cámaras, como la Ermanox, y posteriormente, la Leica y la Contax, facilitaron un trabajo más dinámico. A ello debemos añadir que las películas empleadas habían aumentado la sensibilidad permitiendo obtener imágenes en interiores poco iluminados sin necesidad de flash ni trípode.

Todos estos avances técnicos impulsaron a la fotografía hacia un nuevo estilo de reportaje donde la espontaneidad era la tónica predominante y el fotógrafo pasaba inadvertido. Esta forma de trabajo recibió el nombre de «candid photography» y su máximo exponente fue Erich Salomon. En 1928 Salomón publicó sus primeros reportajes en el «Berliner Illustrierte Zeitung» cuyo redactor jefe era Kurt Korff. Salomon comenzó trabajando en 1927 con una cámara Ermanox y un objetivo con una gran luminosidad para la época: un f/2; Esta cámara se cargaba con pequeñas placas de vidrio que eran más sensibles que las películas que ofrecía el mercado fotográfico. Hacia 1932 Salomón dejó de utilizar la Ermanox y pasó a realizar sus trabajos con una Leica.

Su aspecto elegante le permitió la entrada a conferencias, reuniones, tribunales..., lugares vetados con anterioridad a los fotógrafos. Salomón trabajó con ingenio para llegar a los lugares más inaccesibles y poder captar sus instantáneas. En sus fotografías buscaba la naturalidad de los sujetos frente a la pose y recoger los instantes sorprendiendo a sus modelos en momentos de relajo, pudiendo, de esta manera, aprehender los gestos y actitudes de los sujetos.



UHU, número 4, enero de 1929, fotografías de Enrich Salomon

En 1931 Salomon publica un álbum titulado «Contemporáneos célebres fotografiados en momentos inesperados» y en su prólogo expone las cualidades que debería tener un fotógrafo de prensa, Freund (1994:105): «La actividad de un fotógrafo de prensa que quiera ser más que un artesano, es una lucha continua por su imagen. De mismo modo que el cazador vive obsesionado por su pasión de cazar, igual vive el fotógrafo con la obsesión por la foto única que aspira a obtener. Es una batalla continua. Hay que luchar contra los prejuicios que existen a causa de los fotógrafos que aún trabajan con flashes, pelear contra la administración, los empleados, la policía, los guardianes; contra la luz deficiente y las grandes dificultades que surgen a la hora de hacer fotos de gente que no para de moverse. Hay que captarla en el momento preciso, cuando no se mueve. También hay que pelear contra el tiempo, pues cada periódico tiene un “deadline” al que hay que anticiparse. Ante todo, un reportero fotógrafo debe tener una paciencia infinita, no ponerse nunca nervioso; debe estar al corriente de los acontecimientos y enterarse a tiempo de dónde se desarrollan. Si hace falta, hay que recurrir a todo tipo de argucias, aunque no siempre salgan bien».

Estas apreciaciones de Salomon (exceptuando la utilización del flash ya que en la actualidad los grandes avances técnicos en la confección de los mismos hacen que su uso sea habitual) se encuentran en plena vigencia. Salomón firmaba sus imágenes lo que significó el inicio de la identificación del autor y le llevó a su reconocimiento público.

Su dedicación como fotógrafo duró pocos años, de 1928 a 1933, pero su trabajo y sus reflexiones son muy importantes para el nacimiento y desarrollo del fotoperiodismo del presente estudio pudiendo extraerse o deducirse de su trabajo las siguientes consecuencias y aportaciones:

La utilización para el desarrollo de su trabajo de cámaras de formato pequeño equipadas con objetivos luminosos y películas sensibles.

El trabajo con estas pequeñas cámaras facilitó su uso, adaptándose a una nueva forma de trabajar en la que el estudio de la situación, la posibilidad de adoptar diferentes puntos de vista y el fácil manejo, hicieron posible la obtención de secuencias fotográficas y facilitaron el camino hacia el foto ensayo.

Desarrollar el trabajo desde la discreción pero con audacia, basado en una toma con naturalidad de los sujetos, frente a los posados.

Obtener con su trabajo el reconocimiento público y el respeto de su figura como fotógrafo.

La necesidad de estar preparado e informado continuamente ante lo que pueda suceder para poder planificar el trabajo.

Su educación, su formación y status social le posibilitaron acceder a localizaciones a las que con anterioridad no se permitía el acceso a los fotógrafos.

Su elección en las temáticas, para interesar al público, con contenidos sobre la vida cotidiana, además de trabajar sobre acontecimientos públicos.

Conseguir el reconocimiento de la autoría de las imágenes fotográficas, firmando sus fotografías.

Abrir con su forma de trabajo nuevas vías en los posibles planteamientos a adoptar a la hora de abordar un tema.

Servir, con todo su trabajo, de influencia muy importante, a una nueva generación de fotógrafos de prensa destacando, entre ellos, a Hans Baumann (que trabajó bajo el seudónimo de Félix H. Man).

En esta nueva forma de concebir el fotoperiodismo, supone trabajar junto a los editores gráficos.

Se ha destacado la figura del editor Kart Korff en el «Berliner Illustrierte Zeitung» y también se ha de apuntar la de Stefant Lorant en la «Münchner Illustrierte Presse», por su enorme influencia. Señala Sousa (2011:94) que «de alguna forma, estos dos editores rompieron con la antigua visión de la fotografía como mera ilustración, atribuyéndole un papel determinante en la información, en la interpretación, con la contextualización y en la explicación de los hechos. Además de eso, por primera vez las fotografías fueron maquetadas combinando complementaria y dinámicamente texto e imagen, recurriendo de forma sustancial al fotoensayo para tal efecto».

El periodismo gráfico estaba cada vez más presente en las publicaciones lo que produjo un aumento la demanda de reportajes fotográficos. Al final de la década de los 20, se fundaron en Berlín las agencias «Weltrundschau» (WorldView) dirigida por Rudolph Birnback y Dephot» (Deustcher Photodienst) dirigida por Simon Guttmany Alfred Marx. Estas agencias contribuyeron al aporte de ideas e imágenes para publicaciones alemanas.

La agencia gráfica Dephot se ocupó tanto de la programación, seguimiento y producción de los reportajes, como de la distribución de los mismos siendo la empresa más importante del fotoperiodismo alemán hasta 1932. Este nuevo grupo de fotoperiodistas eran personas con un elevado status social aunque sin recursos económicos; personas educadas a las que su posición les facilitaba acceder a lugares restringidos como juzgados, conferencias políticas, etc). Los fotógrafos más destacados de Dephot fueron Man, Umbo (Otto Umbehrr) y Hutton (Kunt Huebschmann). Dephot trabajó para la «Münchner Illustrierte Presse» de Stefant Lorant que impulsó el reportaje moderno al vislumbrar que las historias debían ser narradas mediante una sucesión de imágenes. Lorant también fue el primero en concebir la idea de que al público no sólo le interesan los grandes acontecimientos sino que también se preocupan por los temas relacionados con su propia vida.

Felix H. Man fue uno de los sustitutos de Salomon y se unió a Dephot en 1929. Comenzó fotografiando la Primera Guerra Mundial pero su reconocimiento como fotógrafo sería hacia 1920 cuando comenzó a trabajar con el editor Stefant Lorant. La

visión de ambos sirvió para dar estructura a los reportajes; fotógrafo y editor, contribuyeron a la creación del reportaje fotográfico moderno a través de series completas de imágenes. Señala Fontcuberta (1990:183) que con Man el fotoperiodismo alcanzó su mejor status ya que el fotógrafo controló todo el proceso de trabajo proponiendo los temas, seleccionando las imágenes, interviniendo en la diagramación y en la redacción de los textos.

Lorant no admitía las fotos preparadas; concebía el fotoperiodismo desde la narración con una estructura y un trabajo en profundidad. Apunta Freund (1994:107) que «fue el primero en concebir la idea de que el público no quiere que sólo le informen de los hechos y gestos de las grandes personalidades, sino que el hombre de la calle se preocupa por temas que se relacionan con su propia vida». Esta reflexión será utilizada posteriormente por la revista Life. Lorant implantó al «free-lance», como sistema de trabajo en la «Münchner Illustrierte Presse», otorgando total autonomía tanto al fotógrafo como al propio editor, lo que generó situaciones de tensión, pero también, eficacia, creatividad y dinamicidad.



Felix H. Man,  
*Mussolini*, Ensayo fotográfico publicado  
en el *Münchner Illustrierte Presse*, 1 de  
marzo de 1931



Durante los años veinte y principios de los treinta, las revistas «Berliner Illustrierte Zeitung» y «Münchener Illustrierte Presse» realizaron numerosos reportajes con fotógrafos como Salomon, Weber, Eisenstaedt, Man, Umbo, Kart Hutton, Marin Munkacsi, André Kertész. Todos ellos trabajaron sus reportajes con su personal estilo.

En Estados Unidos, en 1930 se asociaron Associated Press y Keystone, convirtiéndose, a partir de entonces en la mayor agencia distribuidora de reportajes del mundo. Para ella trabajó Alfred Eisenstaedt cuya labor desarrolló basándose en estudios sobre cómo acercarse a los motivos a fotografiar. Realizaba varias tomas de un tema hasta que las imágenes cumplían con los requisitos que quería que poseyera. En el planteamiento de sus trabajos, tenía en cuenta tanto los grandes momentos como los detalles y, todo ello conformaba completando los diversos aspectos, el reportaje.

La prensa fue tomando postura durante este período de entreguerras en la crítica y el análisis político. «AIZ» (Arbeiter-Illustrierte Zeitung) fue principalmente una revista en la que trabajaron John Heartfield y Georg Grosz, especialistas en fotomontajes, dirigida hacia la crítica social y la propaganda de izquierdas.

Paralelo en el tiempo, se debe mencionar la fotografía soviética que, desarrolló en el periodo entreguerras, características particulares. En octubre de 1917 nacía en Rusia una nueva sociedad. Es destacable la obra de Alexandre Rodhenko con su estilo marcado por vistas oblicuas, primeros planos, picados y contrapicados, sus escorzos, que también trabajarán otros fotógrafos como B. Bogdam, El Langman, A. Teresow, B. Ignatovich, Max Alpert, Senyon Fridliand y Arkadi Shaykhet entre otros. La fotografía soviética de la vanguardia coincidió con las inclinaciones de la fotografía experimental de la época, como de la «Neue Sachlicheit» (Nueva Objetividad) y Regen-Pätzsh o de la Bauhaus y Moholy-Nagy, pero en la Unión Soviética, las fotografías pretendían llegar a una revolución del pensamiento visual buscando percibir el contexto con una estructura más dinámica.

El francés Henri Cartier-Bresson reveló la importancia del “instante decisivo”, frase que definió su forma de fotografiar y que resume la esencia de la fotografía de calle, rechazando todo tipo de manipulación en la toma del motivo y la posibilidad de



un reencuadre en el positivado. Es considerado el padre del fotorreportaje. Cartier-Bresson fue un experto en capturar ese momento mágico, esa fracción de segundo en el que los diferentes elementos que componen la imagen se organizan.

Como se ha apuntado anteriormente, Estados Unidos durante la década de los años treinta sufrió una gran crisis económica. En este periodo se llevo a cabo el programa gubernamental «Farm Security Administration» bajo la dirección de Roy E. Stryker donde se fotografiaron las condiciones de vida americana en el medio rural. La FSA descubrió un nuevo camino para la fotografía documentándose fotográficamente la América rural en una época de pobreza y de miseria. En la fotografía americana de este periodo también tenemos que destacar fotógrafos tan distintos como Weege, Margaret Bourke-White, Bernice Abbot y la «New Cork Photo League».

Los acontecimientos sufridos en Alemania en 1933, con la subida del nazismo al poder, hará que Francia, Estados Unidos e Inglaterra tomen el revelado de Alemania y se conviertan en nuevos centros del cambio periodístico.

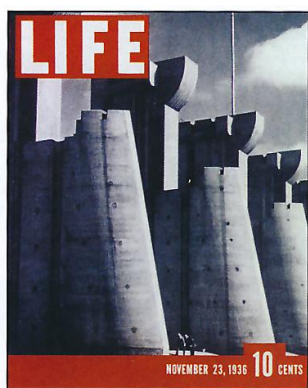
El inicio de la dictadura nacional socialista obligó a muchos fotógrafos a dejar Alemania, como fue el caso de André Kertész, Brassai, Robert Capa, Kurt Hübshmann, Alfred Eisenstaedt y Martin Munckcsi. Los jefes de redacción Stefant Lorant, Kurt Szafranski y Kurt Korff, y los dueños de agencias fotográficas como Gutmann, Birnbach, Daniel y Mayer también tuvieron que dejar el país.

En 1828 se funda en Francia el semanario «Vu», por Lucien Vogel, que tomará el testigo de las revistas alemanas introduciendo el reportaje moderno en la prensa. Se especializó en reportajes sobre temáticas internacionales tratados en profundidad. París se convierte en el centro del periodismo universal y acogerá parte de los inmigrantes alemanes como Man, Brassai, André Kertész, Robert Capa, y Martin Munckasi entre otros. Señala Calbet (2002:97) que «desde el primer número, “Vu” trató de convertirse en los ojos con los que Francia mirase al mundo. Allí donde se producían los acontecimientos, allí trataba de estar Vu». En 1936 Vogel publicó un reportaje sobre la guerra civil española a favor del bando republicano y fue destituido; sin Vogel la revista cambia de estilo y deja de publicarse en 1938. Con el declive de Vu la prensa gráfica europea pierde su primacía y comienza una nueva etapa en Estados Unidos con la revista «Life».

Stefan Lorant, al igual que otros judíos, por su oposición política a Hitler, tuvo que emigrar, primero a Gran Bretaña y en 1940 a Estados Unidos donde se dedicó a la edición de libros ilustrados sobre la historia de Norteamérica. Lorant creó en Inglaterra en 1934 el «Weekly Illustrated» y en 1937 «Lilliput» en los que trabajaron Man, Huttons, Tim Gidak, Bert Hardy y Bill Brandt (entre otros); en 1938 funda la revista «Picture Post» en la que Man fue el fotógrafo de referencia. En ellas se plasmaba el estilo de reportaje desarrollado en Alemania.

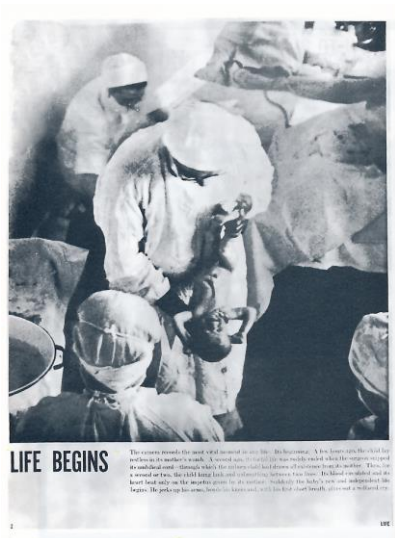
#### 4.3. Las revistas americanas: LIFE

El estilo fotoperiodístico marcado en la prensa alemana y por la revista ilustrada francesa Vu interesó al empresario americano Henry Luce que ya tenía dos revistas: «Time» y «Fortune». Estaba interesado en un nuevo concepto de revista fotográfica en donde se contasen historias a partir de series fotográficas.



Primer número de «Life», 23 de noviembre de 1936.  
Fotografía de Margaret Bourke-White.

El primer número de Life se editó el 23 de noviembre de 1936 y fue un rotundo éxito. En él se publicó el siguiente manifiesto, Suspérregui (1988:269): «Ver la vida; ver el mundo; ser testigos de los grandes acontecimientos; observar el semblante del pobre y el gesto del orgulloso; ver cosas extrañas, máquinas, ejércitos, multitudes, sombras en la jungla y en la luna; ver la obra del hombre, sus pinturas, torres y descubrimientos; ver cosas a muchas millas de distancia; cosas ocultas detrás de los muros y en el interior de los aposentos, cosas peligrosas; las mujeres amadas por los hombres y los niños que han tenido, ver y complacerse en ver; ver y asombrarse; ver y aprender».



«La vida empieza». Primera foto del primer número de «Life».

Para poder desarrollar esta declaración de principios trabajaron conjuntamente periodistas y fotógrafos. Todos los trabajos se basaban en una investigación pormenorizada y cada reportaje era meticulosamente diseñado; no existía la improvisación y en ello recayó el éxito de la revista. Trabajaron para Life Margaret Bourke White, Meter Stackpole, Thomas Avoy, Alfred Eisenstaedt, Korff, Szafranski, Robert Capa, Eugene Smith, David Douglas Duncan, Thomas Mc Avoy, Fritz Goro, Carl Mydans, Peter Stackpole y otros. Life fue una gran escuela de fotografía en la que comenzaron su trabajo muchos fotógrafos. Los adelantos técnicos en la fotografía, los avances en la impresión, el uso del color, y la posibilidad de transmitir las fotografías por belinógrafo hicieron posible la creación de una revista moderna y de éxito.

Señala Freund (1994:129) que «el mundo que se refleja en Life estaba lleno de luces con escasas sombras. En suma, era un pseudomundo que inspiraba falsas esperanzas a las masas. Pero también es cierto que Life vulgarizó las ciencias, abrió ventanas hacia mundos por entonces desconocidos, educó las masas a su modo y contribuyó a que se conociera el arte. Se calcula que la revista se gastó más de 30 millones de dólares en reproducciones de obras en color. Luce era un patriota ardiente y en sus revistas el nacionalismo norteamericano tuvo un papel protagonista. La gran mayoría de las demás revistas se fabricaban siguiendo el mismo modelo, pero lo que daba tanta veracidad a «Life» era la utilización masiva de la fotografía».

Se ha estado tratando, a lo largo del presente estudio, la capacidad informativa de la fotografía y con la revista «Life» la fotografía despliega todas sus facultades como

elemento informativo. Algunas de sus contribuciones al progreso del periodismo gráfico han sido:

Consolidar la importancia de la figura del editor gráfico.

Planificar todos los acontecimientos sin dejar nada a la improvisación.

Mantener, el director del departamento de fotografía, la relación con todos los fotógrafos que trabajaban para la revista y ser el enlace entre ellos y los departamentos editoriales. Asimismo, distribuir y controlar el trabajo de los fotógrafos.

Trabajar además de con los fotógrafos de plantilla, con otros fotógrafos ajenos a la misma.

Crear y afianzar el ensayo fotográfico, término acuñado por Eugene Smith (Suspérregui, 1988:273) «para diferenciarlo del artículo gráfico, entendiendo por ensayo fotográfico una sucesión de fotografías relacionadas entre si para poder examinar los vínculos entre las personas y obtener unas conclusiones». Los ensayos más conocidos de Smith fueron «Nurse Midwife» , «Spanish Village», «Minamata», publicados los dos primeros en la revista en 1951 y el tercero en 1972.

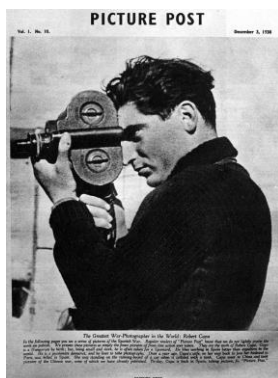


Portada de la revista "Life" de enero de 1944, Combates en Italia. Reportaje de Robert Capa.

El gran éxito de «Life» sirvió de incentivo para la creación de otra importante revista, «Look», cuyo primer número apareció en 1937.

Fue creada por los hermanos Cowles respondiendo la filosofía de la revista, que como recoge en su libro *Salvat* (1981:227), a lo descrito por los propios editores, con ocasión del 30 aniversario de la publicación, en la que manifestaron «Nos encontramos absorbidos por el pueblo; vivimos lo que piensa, lo que hace, lo que quiere, y cada número de *Look*, o al menos así lo pensamos nosotros, refleja precisamente todo esto... Estamos simplemente cautivados por la vitalidad con que las gentes viven su existencia, los grandes, los pequeños, los célebres, los anónimos; son esas gentes y esas vidas las que tratamos de capturar con imágenes y con palabras... con calor, comprensión y admiración». Coexistió con «*Life*» entre 1937 y 1971 año en el que desapareció.

Señala Sousa (2011:100) que durante los años treinta, las revistas utilizaron masivamente las imágenes en las que predominó la fotografía de autor en los grandes reportajes. También los periódicos populares europeos, utilizaron prolíficamente la fotografía, lo que supuso un ampliación en la demanda de imágenes y un incremento en el número de fotógrafos. En la prensa diaria, no obstante, predominaba el sensacionalismo, la velocidad y el «scoop», frente a los reportajes en profundidad de las revistas.



Picture Post, 3 de diciembre de 1938.

«*Collier's*», «*Click*», «*See*», «*Pix*», «*Picture*» «*Holiday*»y «*Scoop*», entre otras, fueron ejemplos de revistas ilustradas que se crearon en EEUU imitando en sus reportajes a «*Life*» y de «*Look*»; en Francia prosigue «*Vu*» y se crean «*Paris Match*», «*Noire et Blanc*» y «*France Dimanche*»; y en España despuntan «*Blanco y Negro*» y «*la Gaceta ilustrada*». Desde el nacimiento de *Life*, el incremento de revistas ilustradas durante las décadas de 1940 y 1950 del pasado siglo fue aumentando; este periodo se le considera como «el esplendor del fotoperiodismo».



Revista Match 1939.



Revista Voilà 1939



Revistas Ilustradas: «Look», «Click», «Pix», «Scoop» y «See».

Life fue la revista de referencia desde la Guerra Civil española y Segunda Guerra Mundial hasta la Guerra de Corea pero, ante la irrupción en los hogares de la televisión y los problemas financieros que se originaron en su organización, cesó la publicación en 1972. Life y su forma de generar periodismo gráfico tuvo una gran influencia para el posterior desarrollo del fotoperiodismo. El público, acostumbrado a sus reportajes, se ha vuelto más riguroso en la demanda de informaciones y en los planteamientos. Se ha

familiarizado con la fotografía y se ha producido, a nivel generalizado, una demanda en la prensa de información gráfica. Esto provoca una demanda de materiales fotográficos y hace que se incrementen el número de agencias.

#### **4.4. Las agencias de imágenes**

A principios del siglo XX la prensa demanda cada vez mayor número de fotografías y con ello surgen las agencias de fotos. En 1898 surge en EEUU una de las primeras agencias Norteamericanas, la «Montauk Photo Concern» creada por George Grantham Bain.

Ya se ha señalado, que en la década de los años 20 del siglo pasado fueron creadas dos agencias en Berlín, Dephot y Weltrundschau, formadas por un grupo de jóvenes fotógrafos asociados para trabajar de una forma algo más estable generando materiales gráficos debido a la gran demanda de material fotográfico. Estos jóvenes fotógrafos se ocuparon tanto del diseño, como de la producción de los reportajes y también de la distribución.

En 1927 aparece en Francia la agencia Keystone, especializada en actualidad y con oficinas en Nueva York, Londres, Berlín y Viena. En Estados Unidos, Associated Press y Keystone unirían sus firmas en 1930, convirtiéndose a partir de entonces en la mayor agencia distribuidora de reportajes del mundo.

Este aumento en la demanda de información gráfica genera la aparición de agencias de prensa por todo el mundo. Estas agencias trabajaban con los propios fotógrafos, que tienen en nómina, y con fotógrafos independientes, con los que establecen contratos sobre las ventas que llegan a ser hasta de la mitad de su valor.

Con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial, los fotógrafos que no trabajaban para las revistas, como hemos visto en el caso de «Life», lo hacían principalmente para agencias que eran las intermediarias entre los fotógrafos, como generadores de imágenes, y los compradores. Existían tres tipos de agencias: las agencias telegráficas, las agencias news y los semanarios.

Las agencias telegráficas como Associated Press, United Press Internacional (UPI), Reuter, France-Press y Tass, difunden al mismo tiempo noticias escritas e

imágenes. Trabajan la actualidad y disponen de oficinas en todo el mundo. Los fotógrafos que trabajan para ellas no son propietarios de sus imágenes y la publicación de las mismas aparece bajo el nombre de la agencia.

Las agencias news y los semanarios surgen en los años 30 y funcionaban con personal fijo pero también con «free-lance». La más antigua de Francia fue creada en 1934 bajo el nombre de «Alliance Photo» y dirigida por María Eisner (que luego dirigirá Magnum) y contaba con fotógrafos como Chim, Capa, Cartier-Bresson, Dense Bellon, Pierre Boucher, Pierre Verger y Rene Súber, entre otros, uniéndose, posteriormente, Werner Bischof y Ernst Haas.

Ya hemos apuntado que cuando la revista «Life» comenzó a publicarse contaba en su plantilla con cuatro fotógrafos pero pronto vieron que necesitan mayor número de imágenes y recurrieron a la agencia «Black Star».

#### **4.4.1. La agencia Black Star**

La agencia «Black Star» se creó en Nueva York, EEUU en 1935 y fue fundada por un grupo de tres exiliados alemanes recién llegados a EEUU Ernest Mayer, Kurt Safranski y Kurt Kornfeld. Señala Kobre (2006:358) que el inicio de la empresa se produjo «gracias a un gran archivo fotográfico traído de Europa por Ernest Mayer. Kurt Safranski, el hombre que tuvo la idea, permanecía en el despacho, y, Kurt Kornfeld descrito por el historiador C. Zoe Smith como un gran vendedor, manejaba la cuenta de Life». La agencia «Black Star» dio trabajo a fotógrafos emigrados de Alemania y a cambio se quedaba con un porcentaje de sus ganancias. Algunos de sus fotógrafos alemanes como Andreas Feininger, Herbert Gehr, Fritz Goro, Walter Sanders, Werner Wolf..., pasaron posteriormente a trabajar para «Life»

#### **4.4.2. La Agencia Magnum**

Señala Calbet (2002:103) que «los fotógrafos que comenzaron sus carreras antes de la Segunda Guerra Mundial eran herederos de una forma de entender la fotografía. En primer lugar, existía una toma de conciencia del fotógrafo como testigo de su propio tiempo; él sabe que fotografiando aporta su testimonio sobre éste. Por otra parte, es también consciente del valor estético de la fotografía.»



Ya se ha señalado cuales eran las condiciones de trabajo de los fotógrafos independientes que trabajaban para las agencias; estas agencias eran las beneficiarias de la relación entre ambos, quedándose con la mitad del valor de las ventas de las imágenes suministradas por aquellos, lo que implicaba que el fotógrafo, que se había cargo de todo el proceso, no podía controlar la transacción de su trabajo. Este fue el motivo por el que se creó la agencia Mágnum.

Henry Cartier-Bresson, George Rodger, André Friedmann (Robert Capa) y David Seymour (Chim) junto con William Vandlbert y dos administradores, María Eisner y Rita Vandlvert, formaron una cooperativa, bajo el nombre de Magnum en París en 1947, para gestionar su propio trabajo como fotógrafos. En sus primeros años formaron parte de ella, además de sus fundadores, otros fotógrafos como Werner Bischof, Elliot Erwitt, Marc Riboud, Inge Morath, Ernst Haas, Dennis Stock, Ernst Lessing, Brian Brake, entre otros.

Esta cooperativa de fotógrafos quería defender sus derechos como tales fotógrafos, decidir los temas, controlar la difusión de sus imágenes manteniendo la propiedad sobre los negativos y trabajar con total independencia. La agencia también trabajaba negociando los precios y las condiciones de trabajo con los medios. La calidad de sus fotografías siempre ha sido una de sus prioridades. La Mágnum desarrolló el reportaje gráfico defendiendo la objetividad y rechazando cualquier manipulación posterior de las imágenes fuera del contexto para el que fueron creadas.

Para la Agencia Mágnum han trabajado y trabajan algunos de los fotógrafos más importantes de la historia del fotoperiodismo como René Burri, Sebastiao Salgado, Raymond Depardon, Cornell Capa, Gisèle Freund, Steve McCurry, Martin Parr, Eve Arnorld, Inge Morath, Jeanloup Sieff, Josef Koudelka, Leonard Freed y la española Cristina García Rodero (entre otros).

#### **4.5. La evolución de la fotografía a partir de 1945**

Los sucesos en los años treinta, cuarenta y cincuenta, la Guerra Civil española, las guerras en China y Abisinia, los disturbios y huelgas en Europa y en Estados Unidos, y la Segunda Guerra mundial, movilizaron a un gran número de fotógrafos. La

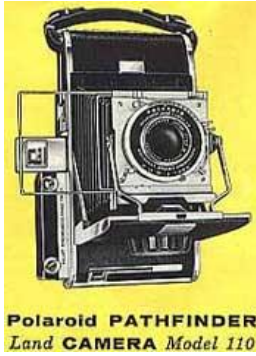
sociedad europea y americana demandaba testimonios visuales de los hechos que acaecían en el mundo y el trabajo para los reporteros aumentó en función de las necesidades de la prensa. Más tarde las guerras de Corea, Indochina y luego Vietnam continuaron solicitando reportajes.

La fotografía en color se generaliza después de la Segunda Guerra Mundial gracias a la Eastman Kodak que en 1935 desarrolló los procesos tricapa mediante el método sustractivo. Kodak lanza al mercado la película positiva Kodachrome que requería de un complejo proceso de revelado necesitando para su procesado, laboratorios especializados. Esta película fue muy apreciada en el mundo profesional por su capacidad de reproducción de los colores y por permitir periodos grandes de almacenamiento sin deterioro. Poco después, la casa Agfa lanzará al mercado su diapositiva a color y, posteriormente la primera película negativa en color.

Tras la Segunda Guerra Mundial, los equipos fotográficos evolucionan significativamente. Crecen las empresas destinadas a los materiales fotográficos destacando al respecto Salvat (1981:234) que «la cifras de ventas de las grandes empresas fotográficas son superiores a las de la industria aeronáutica. Europa consume más de 300 millones de rollos de película al año y supera los 10 millones de aparatos de pequeño formato». Ya hemos apuntado que la película para cámaras de 35 mm comenzó a fabricarse a principios del siglo XX.

Las cámaras que mayor demanda generaron fueron las cámaras réflex de un objetivo a las que se les implantó un visor réflex que permitió la captación de imágenes sin error de paralaje.

En el año 1947 Edwind Robert Land patentó la fotografía instantánea con la cámara *Polaroid*, una cámara con la que se tomaban las fotografías y se revelaba en poco tiempo la imagen conseguida. En febrero de 2008 Polaroid dejó de fabricar las películas para sus cámaras.



Edwind Robert Land,  
sistema *Polaroid*, 1947

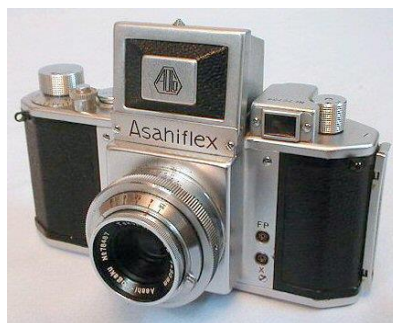
El 6 de octubre de 1948, se lanza al mercado Hasselblad con la cámara 1600F, fabricada en las factorías suecas por Victor Hasselblad Aktiebolag. La filosofía de la casa ha sido la modularidad, la versatilidad y la fiabilidad.



Hasselblad 1600F

La NASA encargó a esta empresa el equipo fotográfico para acompañar en 1962 a los astronautas en la misión Apolo XI para registrar así las primeras imágenes del hombre en la Luna, confiando en la calidad, precisión y robustez de la firma sueca.

Europa se desarrollaba técnicamente pero hacia 1951 la industria japonesa irrumpe con fuerza en el mercado fotográfico cuando la firma Asahi Optical Company presentó la cámara Asahiflex.



Cámara Asahiflex

La técnica empleada para realizar las mediciones de luz era el dotar a las cámaras de una célula de sulfuro de cadmio (CdS) ocultas tras una pequeña ventana que se encargaban de medir la luz del ambiente del frontal de las cámaras. Esta ayuda supuso un gran adelanto respecto a la situación anterior, pero planteaba problemas de medición ya que se realizaba independientemente del objetivo que estaba montado en la cámara y no tenía en cuenta la medición del campo del encuadre seleccionado.

Las innovaciones de la industria fotográfica japonesa fueron principalmente en el área de las cámaras réflex de un solo objetivo y una de las mas importantes fue el sistema TTL (Through the lens) que supuso la difusión del empleo en las cámaras fotográficas con el fotómetro integrado en el cuerpo, como medio de determinar la exposición. El mercado japonés sacó en 1963 la Topcon RE Super, de Tokyo Kogaku, con un sistema de medición de la exposición a través del objetivo, siendo la primera cámara que por medio de este sistema, realizaba una medición ponderada de todo el área de encuadre.



Cámara Topcon RE Super, de Tokyo Kogaku, 1963

En 1964 sale al mercado la cámara Asahi Pentaxn Spotmatic con sistema de medición TTL.



Cámara Asahi Pentax Spomatic, 1964

En 1972 se presenta en el mercado la primera cámara réflex con control automático de la exposición, la Pentax ES; supuso un gran paso para la captación con inmediatez de la toma, adaptándose a los requerimientos de la fotografía de los reporteros gráficos.



Cámara Pentax ES, 1972

La industria fotográfica fue desarrollando para las cámaras réflex de formato pequeño diferentes ópticas y accesorios permitiendo mayor versatilidad. A estas innovaciones debemos agregar la posibilidad de enfoque automático. La aparición de este sistema provocó un cierto desprecio entre los profesionales, pero el rápido desarrollo del mismo, fue reconocido como un importantísimo avance. La primera cámara autofocus (autofocus system) hizo su aparición en el mercado en el año 1977; se trataba de la Konica C35-AF. En 1980 se incorpora el AF en la AF35M Canon, Fujica Flash enfoque automático, Mamiya 134 AF, Minolta Hi-Matic AF, Rolleimat AF y Auto Yasic Focus.



Cámara Konica C35 AF

Algunos fotógrafos que trabajaban con las cámaras de las industrias Leica, las Leica, han seguido utilizando estas cámaras de visor directo, telémetro acoplado y excelentes ópticas. Sus modelos se han ido desarrollando adaptándose a las exigencias del mercado. Leica tardó en producir un modelo con exposición automática, y nunca fabricó una versión con autofocus. Leitz fue también responsable de numerosas

innovaciones ópticas (fue el pionero en la producción en masa de lentes esféricas, así como en el uso de elementos multicapa.

En las cámaras de formato medio, también se impuso la cámara réflex con un solo objetivo, como las Hasselblad, Mamiya y Zenza Brónica. Estas cámaras utilizaban formatos de película de 120 mm, sistema de enfoque a través de su objetivo, y las imágenes que se obtenían tenían una gran definición



Cámara Mamiya 645

Los avances técnicos van en el camino de los automatismos fruto de la adaptación de la electrónica a las cámaras para simplificar su manejo. En esta línea electrónica la marca innovadora fue Olympus con su modelo OM-1.



Olympus con su modelo OM-1

Los antecedentes de las cámaras digitales han sido las cámaras electrónicas analógicas nacidas en los años 70. A mediados de los años 70, Steve Sasson construyó una cámara usando componentes electrónicos de estado sólido y un sensor conocido como charge coupled device (CCD para obtener información óptica. La cámara que construyó tenía una calidad equivalente a 0.01 Megapíxeles. Eran necesarios 23 segundos para guardar una fotografía en blanco y negro en una cinta de casete y otros tantos para recuperarla.



Steve Sasson 1975

En los años 80 y 90 comenzaron a surgir cámaras que almacenaban fotos por medios digitales y programas para el tratamiento de imágenes. El avance de la fotografía digital se desarrolla en la línea de la calidad, del diseño y la manejabilidad, el coste y el acercamiento a un público cada vez más amplio. No obstante, en 1990, todavía no se había popularizado la fotografía digital.

El mundo de la fotografía se dinamiza ante los nuevos procedimientos de captación, almacenamiento y tratamiento de las imágenes. La era digital comenzó cuando en 1982 la casa Sony lanzó al mercado la Cámara Mavica. Fue uno de los primeros modelos electrónicos que usaba disquettes para almacenar los datos. Este modelo de cámara fue el primero en incorporar el filtro Bayer.



Cámara Mavica, de Sony

En 1988, se presentó en el mercado DS-1P de Fuji, una cámara que usaba una tarjeta SRAM de 16 megas, diseñada junto a Toshiba, que precisaba de la alimentación de una batería para mantener la información y cuyo sensor era un CCD. Se la considera la primera cámara verdaderamente digital. La DS-1P de Fujifilm introdujo, además, la memoria flash extraíble para el almacenamiento de imágenes.

Desde entonces, la evolución en el campo de la fotografía digital ha sido vertiginosa cubriendo todo tipo de mercados, desde el aficionado hasta el profesional. Todas las grandes marcas comerciales como Nikon, Canon, Leica, etc, han desarrollado materiales fotográficos digitales.



Canon EOS ID X



Leica M 10



Nikon D 4

Los fotógrafos profesionales, disponen de equipos altamente cualificados para su trabajo. Los fotógrafos de prensa necesitan dominar programas de edición de imagen y disponer de recursos tecnológicos para que las imágenes lleguen lo antes posible a las agencias fotográficas donde serán tratadas y enviadas. Vivimos en un mundo donde la información se transmite de forma casi instantánea y la fotografía digital ha contribuido a ello.



## **CAPÍTULO V**

### **LA AGENCIA EFE**

## 5. LA AGENCIA EFE

---

*“La agencia Efe se ha consolidado como una de las grandes agencias internacionales de noticias: articula la comunicación entre España, la comunidad iberoamericana y el resto del mundo; introduce en su ámbito tecnología innovadora; cuida el uso correcto de nuestro idioma, y penetra, como ha hecho recientemente con su servicio de noticias en árabe, en nuevos países, extendiendo a ellos su voz y difundiendo nuestra cultura”*

Acta del jurado, 1995. Premio Príncipe de Asturias de Comunicación a la Agencia EFE.

## LA AGENCIA EFE

Los periodistas de EFE “trabajan con independencia y verdad que son características inapreciables de una agencia informativa”

*Miguel Delibes*

“... una labor consistente y que exhibe logros innegables en la integración cultural de la comunidad Iberoamericana”

*José Donoso*

“Una gran institución mundial de comunicación no solamente en el mundo hispano, sino dentro del mundo moderno, que ha llegado a todas las extremidades del planeta”

*Mario Vargas Llosa*

### 5.1. FABRA: El antecedente de la Agencia EFE

En 1865 nace en España el "Centro de Corresponsales" promovido por el periodista y empresario catalán Nilo María Fabra quien, en 1870 firmó un acuerdo de cooperación con la agencia francesa Havas por el que el "Centro de Corresponsales" se reservaba los derechos de distribución en España de las noticias internacionales de Havas.



Nilo María Fabra y Deas

En 1919 se crea en España la agencia Fabra, impulsada por Nilo María Fabra. Esta agencia de prensa, es el antecedente directo de la Agencia EFE. Señala Paz (1999:101) que cuando aparecen en Europa las agencias de noticias -Havas en Francia, Reuter en Inglaterra y Wolf en Alemania- «se convierten en las responsables del surgimiento de la prensa informativa en casi todos los países, menos en España, donde la creación de la agencia Fabra es posterior a la implantación del periodismo noticioso».

Como se ha señalado en capítulos anteriores, en el reparto del territorio el mundo entre las agencias de noticias, la zona hispano hablante pertenecía a la agencia Havas. Olmos (1997:51) señala que «el hecho de que Fabra no contara en España con una red lo suficientemente amplia de corresponsales, revela que a Havas no le interesaba mucho lo que ocurría en territorio español y sólo pretendía influir en España colocando en los diarios españoles las noticias internacionales que a la política francesa le convenían».

Apunta Reigosa<sup>30</sup> que «el interés de Havas por Fabra (su relación se mantuvo hasta la disolución de la agencia española en 1938) era grande por varias razones, de distinta naturaleza, entre las que quizá hayan sido las principales las tres siguientes: la primera, porque Fabra era una buena fuente de distribución (no sólo en España); la segunda, porque era una buena plataforma -alguien escribió “tapadera”- para la defensa de los intereses franceses en España; y la tercera -sobre todo-, porque facilitaba la penetración en Iberoamérica, viejo sueño de Havas, que ha heredado su continuadora actual, la Agence France-Presse (AFP). Fabra, todo hay que decirlo, tuvo un lugar importante en la expansión de Havas en América del Sur y en África, con cobertura informativa directa de España, Portugal, Marruecos y las Antillas, pero con muy poco o ningún margen de influencia internacional».

Cuando se creó la agencia Fabra, Havas entró a formar parte de ella como accionista y, a lo largo de los años, ejerció un fuerte control sobre la misma. Fabra, como anteriormente ha quedado expresado, era una buena plataforma para la defensa de los intereses franceses en España y facilitaba la penetración en Iberoamérica.

Desde Fabra, ante el control de la agencia Havas, se perfila la idea de terminar con la tiranía francesa y crear una agencia hispanoamericana para la distribución de noticias. Havas acabó retirando del accionariado de Fabra en 1926.

---

<sup>30</sup>Reigosa, C. (2001): *Información e idioma español en las Agencias Internacionales*. Congreso Internacional de la lengua española, Valladolid. [http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/el\\_espanol\\_en\\_la\\_sociedad/1\\_la\\_prensa\\_en\\_espanol/gonzalez\\_c.htm](http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/el_espanol_en_la_sociedad/1_la_prensa_en_espanol/gonzalez_c.htm). [Consulta: 31 de marzo de 2014].

Señala Reigosa<sup>31</sup> en la citada ponencia que «en un editorial publicado en abril de 1922 por diario *El Sol* se decía: nos hace falta que una agencia hispanoamericana se encargue de poner en relación a los países de nuestra habla, que ahora no tienen, en muchos casos, otras noticias que las que envían las agencias norteamericanas. Si no tenemos cables nuestros, no podremos hacer entre nosotros otros negocios que los que los extranjeros no quieran quitarnos. Y añadía: es necesario que España se dote de una agencia que organice debidamente sus informaciones del extranjero. Actualmente somos ciegos a los que los lazarillos extraños están leyendo las noticias del mundo, escogiéndolas y adobándolas según sus conveniencias».

A finales del siglo XIX la instalación de cables en el hemisferio americano hizo posible que las agencias norteamericanas de noticias, Associated Press (AP) y United Press (UP) quisieran hacerse con los abonados de la zona perteneciente a Havas. A comienzos del siglo XX estas agencias norteamericanas se introdujeron con fuerza en el mercado iberoamericano de noticias quedando relegadas las agencias europeas, pero, en la segunda mitad del siglo XX, las agencias europeas han vuelto a recuperarse.

Esta situación hace que, periódicos españoles se plantearan la necesidad de crear otras agencias. Así, en 1924, el diario matutino *El Sol* y el vespertino *La Voz* fundarían la agencia Febos. También surgieron otras agencias en España, como Iberia, la católica Spes y la Agencia España-América con sede en París creada por Primo de Rivera consciente de la necesidad conectar con los países de habla hispana. El nacimiento de estas agencias contribuyó a la diversidad de la información pero aun así, seguía presente la necesidad de organizar un servicio informativo español de proyección internacional.

La aparición de estas agencias fue un hecho importante que contribuyó a la diversidad de información, pero, no obstante, algunas voces reclamaban la creación de una agencia española con proyección internacional.

Apunta Reigosa<sup>32</sup> (1992) que «en plena República, en 1933, Julián Zugazagoitia, director de *El Socialista* (que se servía de Febus para la información nacional y de

---

<sup>31</sup> Reigosa, op cit.

<sup>32</sup> Reigosa, C. (1992): *El español en las agencias internacionales de prensa. Informe sobre el idioma español y las agencias de prensa*. I Congreso de la Lengua Española de Sevilla. Centro virtual Cervantes. <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/ponenc\\_reigosa.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/ponenc_reigosa.htm)> [Consulta: 20 de abril de 2014].

United Press para la internacional), lanzó un violento ataque contra Havas y exigió la creación de una agencia española de proyección internacional. Un año después, en 1934, el propio director de Fabra, Luis Amato Ibarrola, dirigió un documento al Gobierno sobre “la necesidad, cada vez más apremiante, de organizar un servicio informativo español para el exterior”, y acusaba a las agencias extranjeras de “estar más atentas a su propio interés político” que “a tener cuenta primordial de la veracidad absoluta” de los hechos».

Como consecuencia de la Guerra Civil española (1936-1939), se deshicieron todos los propósitos de conseguir una proyección informativa exterior que al menos sirviese para vertebrar el mundo hispanohablante. La agencia Fabra quedó dividida en dos: una con sede en Madrid al servicio de la República, y otra vinculada al franquismo con oficina en Burgos. Durante la contienda, los dos bandos necesitaron que su información llegase al resto de Europa y difundieron información bajo el mismo nombre lo que generó que el Gobierno republicano constituyese la agencia España en París y el régimen franquista impulsase la Agencia EFE.

## **5.2. Historia y evolución de la agencia EFE**

### **5.2.1. EFE, la primera Agencia española con proyección internacional**

El 3 de enero de 1939, cuando la guerra civil estaba ya a punto de terminar, se constituyó en Burgos la Agencia EFE. Comparecieron ante el notario de Burgos José María Hortelano, Celedonio de Noriega Ruiz, presidente de la agencia Fábra, Marqués de Torrehojos, militar, y Luis Amato de Ibarrola, periodista, para constituir una sociedad mercantil de carácter anónimo, con la denominación de Agencia EFE S.A. Celedonio Noriega es nombrado presidente, y el periodista Vicente Gállego Burgos (antiguo director de *El Día* de Madrid, del grupo de *El Debate*), director-gerente. La Agencia EFE se constituyó sobre los restos de Fabra, Febos y Faro; tres agencias cuyos nombres empezaban por la letra efe.

La Agencia EFE nace con la intención de proyectarse internacionalmente, defender los intereses españoles y contrarrestar el colonialismo informativo que estaba en manos de las agencias angloamericanas y francesas.

En la fecha ya mencionada, 3 de enero de 1939, quedó constituida como sociedad anónima mercantil. Celedonio de Noriega Ruiz y Luis Amato de Ibarrola eran los representantes legales de Fabra por lo que aportan todos sus derechos y su nombre; de esta forma, la nueva agencia pudo ser admitida en la asociación de la Agencias Aliadas que estaba formada en aquel momento, por unas treinta agencias y en cuyos estatutos figuraba que sólo una agencia por país puede ser miembro de la asociación. Como componente de la asociación, podía recibir información internacional de cualquiera de sus miembros y, enviarles información española para que, si la estimaban oportuna, la distribuyeran entre sus abonados de todo el mundo. La nueva agencia prestaba cuatro servicios: Exterior, Nacional, Deporte y Fotografías y deciden, que aunque EFE es el nombre de la agencia, cada uno de sus servicios informativos deben firmarse de forma diferente: *EFE*, el internacional; *CIFRA*<sup>33</sup>, el nacional; *CIFRA Gráfica* el gráfico y *ALFIL*, el deporte.

Señala Olmos (1997:89) que ya desde los inicios, la Agencia, contrató a tres fotógrafos: Hermes Pato, Antonio Verdugo y Manuel Iglesias y, a una ayudante de laboratorio, Amelia Pérez de Castro. De entre los fotógrafos destaca Hermes Pato con una amplia experiencia de reportero gráfico. Las noticias se distribuyen diariamente normalmente por teléfono, y las fotografías se envían por correo con los pies de foto pegados al reverso. Se comprueba como desde los orígenes de la Agencia, los testimonios gráficos forman parte de su trabajo.

Sobre la nueva agencia constituida, los franceses intentaron mantener la relación de predominio que habían tenido con Fabra pero, las intenciones e ideas que fundamentaron el nacimiento de la agencia EFE eran muy distintas. Estos nuevos propósitos de EFE, tuvieron una traducción inmediata en los acuerdos de exclusividad para España, de los servicios de Havas, Reuter, DNB, Transocean y Stefani. Con este planteamiento, la agencia francesa Havas pasó a ser un proveedor más, sin control sobre el resultado final y no adivinaban entonces, el serio competidor que, con los años y con las sucesivas transformaciones, les iba a surgir.

---

<sup>33</sup> Acrónimo de Crónicas, Informaciones, Fotografías y Reportajes de actualidad.

En 1939 se trasladan las oficinas de Burgos a Madrid, provisionalmente, a la calle de Espalter y, en junio de 1940, EFE adquiere en la calle Ayala, 5 de esta ciudad, una casa donde quedó instalada de modo permanente su oficina central.

### 5.2.2. Hacia un constante crecimiento<sup>34</sup>

En 1940 Jesús Pabón y Suárez Urbina es nombrado por el Consejo de Administración nuevo presidente de EFE en sustitución de Celedonio de Noriega Ruiz. En ese mismo año, la agencia abre una delegación de Barcelona.



Celedonio de Noriega Ruiz

En 1944 Pedro Gómez Aparicio es nombrado, en el mes de agosto, director-gerente de la agencia, en sustitución de Vicente Gállego continuando como presidente Jesús Pabón.

Se crea en 1946 el servicio Económico Comtelsa en colaboración, al cincuenta por cien, con la agencia Reuters que sólo difundía servicios especializados en temas económicos.

En 1951 EFE instala su primer aparato receptor de telefotografía.



En 1951 se instala en la Agencia EFE el primer aparato receptor de telefotografía

---

<sup>34</sup> [www.efe.com](http://www.efe.com)



En el panorama internacional, las agencias norteamericanas AP y UPI estaban a la cabeza de la información seguidas de la británica REUTER, la francesa France Press (que era el nombre de la heredera de Havas desaparecida en 1944) y la soviética TASS. La agencia EFE comenzaba una expansión internacional iniciada en 1940 con la creación de varias corresponsalías en España y Europa.

En febrero de 1958 toma posesión como director-gerente el periodista, diplomático y escritor Manuel Aznar Zubigaray quien, en marzo de 1960, deja la dirección de EFE. Hasta 1963 no se cubre dicha dirección, siendo administrada la agencia, de forma colegiada, por el presidente Jesús Pabón y los más altos ejecutivos de la casa, hasta que es nombrado, en enero de dicho año, director gerente, el periodista y corresponsal en el extranjero Carlos Sentís.

En 1965 EFE abre en Buenos Aires la primera corresponsalía en América iniciando de esta forma su expansión internacional. Carlos Sentís sustituye en la presidencia a Jesús Pabón y el periodista Carlos Mendo es nombrado director gerente de EFE. El 2 de enero de 1966 comienza el servicio informativo exterior de EFE para su distribución en América Latina y se abren delegaciones en todos los países del continente americano.

El empresario catalán Miguel Mateu Pla sustituye en 1967 a Carlos Sentís como presidente de EFE. Un año más tarde, en septiembre, Manuel Aznar es nombrado presidente de la agencia y EFE adquiere la agencia Fiel.

En 1969 se nombra a Alejandro Armesto director-gerente y la agencia EFE inicia reducidos servicios informativos en inglés y francés.

En noviembre de 1972 EFE y destacados medios de comunicación privados centroamericanos crean la Agencia Centroamericana de Noticias (ACAN), con sede en Panamá. Los servicios de la agencia española llegan a Panamá por satélite desde donde se distribuidos a todos los países centroamericanos.

En 1976 fallece Manuel Aznar y lo sustituirá en febrero José María Alfaro que es nombrado presidente de EFE. En septiembre Luis María Anson asume la presidencia y poco después, en octubre, es elegido también director general de la agencia. En este

mismo año, se edita el primer «Manual de Estilo de la Agencia EFE» para la redacción homogénea de los servicios informativos de todo el mundo, bajo la dirección y asesoramiento del profesor y académico Fernando Lázaro Carreter.

En 1977 EFE traslada su sede central desde la calle Ayala, 5 a la calle Espronceda, 32 en Madrid. Todos los servicios informativos pasan a utilizar como marca comercial la denominación EFE, hasta entonces reservada a la información internacional. Las marcas CIFRA (nacional), CIFRA-GRÁFICA (fotos) y ALFIL (deportes) desaparecen. También en este año se crean los Premios EFE de Periodismo.

EFE ingresa, en 1979, como miembro de pleno derecho en la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP).

En 1981 se crea, en colaboración con el Instituto de Cooperación Iberoamericana, el Departamento de Español Urgente (DEU) con la participación de filólogos y destacados académicos de la lengua, con la misión de velar por el uso correcto del español en sus servicios informativos.

En enero de 1983, el periodista Ricardo Utrilla es nombrado presidente-director general de EFE y desarrolla un programa de renovación y expansión potenciando los servicios audiovisuales, la evolución tecnológica y la creación de nuevos productos informativos. La agencia completa las delegaciones y subdelegaciones nacionales y tiene presencia en todas las comunidades autónomas. En este mismo año, los premios EFE de Periodismo son sustituidos por los Premios Rey de España, en colaboración con el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Se firma un acuerdo con la agencia norteamericana UPI para impulsar el departamento de radio. También se crean los servicios «Grandes firmas» y «Crónicas fin de siglo» para distribuir en España e Hispanoamérica artículos de destacados intelectuales.

EFE se une formalmente a la European Pressphoto Agency (EPA) en 1984, la primera agencia de telefotografía europea, con un veinte por ciento del capital de la sociedad.

El periodista Alfonso Sobrado Palomares es nombrado en 1986 presidente-director general y en este mismo año la agencia cambia de logotipo.



En 1988 se inicia el servicio EFE Data siendo el primer banco de datos de noticias en español. Se crea la Fundación EFE (marzo) con el objetivo de fomentar la investigación, desarrollo y estudio de la información y de su tecnología, así como la concesión de becas formativas para alumnos en cualquiera de las ramas de Ciencias de la Información.



En 1989 EFE comienza a distribuir sus servicios informativos por satélites de comunicación directamente a los clientes y también se celebra el 50 aniversario de la Agencia con una exposición gráfica itinerante, denominada Efemérides, con fondos del archivo. En este mismo año la APM concede a EFE el premio Rodríguez Santamaría por la labor desarrollada en los cincuenta años desde su creación.

En 1990 se crean EFEAGRO y EFECOM como filiales de EFE; en 1991 se inician las emisiones oficiales de teletexto y en 1994 se crea EUROEFE para informar sobre las actividades de la UE.



EFE es galardonada con el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en 1995 como reconocimiento a su labor, independencia y neutralidad.

En 1996 Miguel Ángel Gonzalo es nombrado presidente-director general de EFE.

En 1998 empieza a funcionar la Fototeca (archivo fotográfico digital). En este mismo año, la Agencia EFE y UNICEF crean, con carácter bianual, los Premios Iberoamericanos de Comunicación por los Derechos de la Niñez y la Adolescencia.

En el año 2000 se inicia la comercialización a través de Internet y la digitalización de los archivos gráfico y de prensa. Se pone en marcha la Intranet, «Entre nosotros».

### **5.2.3. LA AGENCIA EFE CONTINÚA EVOLUCIONANDO**

El comienzo del siglo XXI viene marcado porque EFE deja de depender de Patrimonio del Estado y queda adscrita a la Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (SEPI). También se produce el lanzamiento de un servicio en portugués para Brasil.

En 2002 se crea un centro de edición en Miami que facilita la adaptación de los contenidos informativos al mercado Americano.

Se pone en marcha el Servicio Gráfico Internacional (SGI) en alianza con EPA en el 2003 y se inaugura en Madrid la Unidad de Coordinación Multimedia.

Álex Grijelmo es nombrado presidente de EFE en 2004 y se crea el Premio Don Quijote de Periodismo, que se falla y se entrega junto a los Premios Internacionales de Periodismo Rey de España.

En 2005 la periodista Lola Álvarez es nombrada directora gerente, y se convierte en la primera mujer que desempeña este puesto en la historia de la Agencia.

El equipo directivo de la Agencia EFE en diciembre de 2005 estaba compuesto por:

Alex Grijelmo<sup>35</sup>  
**Presidente ejecutivo**

Lola Álvarez  
**Directora General**

---

<sup>35</sup> [Consultado el 12 de diciembre de 2005 en [www.efe.com](http://www.efe.com)]

Ana Vaca de Osma Directora de <b>Comunicación y RR PP</b>	Paloma Rupérez <b>Directora Ejecutiva de Fundación EFE</b>	Joaquín Müller-Thyssen <b>Fundéu</b>	
Gloria Valenzuela <b>Directora de Internacional</b>	Javier Tovar <b>Director de Nacional</b>	Rosario Pons <b>Directora de Gráfica</b>	Javier Muñoz <b>Director de Deportes</b>
Miguel Ángel Mondelo <b>Director de Economía</b>	Concepción Tejedor <b>Directora de Documentación</b>	Ana Soteras <b>Directora de Reportajes</b>	Ignacio Esteban <b>Director de Contenidos Digitales</b>
Ana Zunzarren <b>Directora de Televisión</b>	Mariola Agujetas <b>Directora de Radio</b>	Ana Rosa Mengotti <b>Directora de la Mesa de Edición para América</b>	Fuad Abdelrahim <b>Servicio Árabe</b>
Miguel Ángel Muñoz <b>Económico Financiero</b>	Jose Luis del Rey <b>Tecnología</b>	Manuel Segovia <b>Director de Recursos Humanos</b>	Miguel Ángel Gómez Mascaraque <b>Desarrollo y Soporte de Productos</b>

John Reichertz <b>Ventas para América del Sur</b>	Sandra López <b>Mercadotecnia</b>	Mariano Díaz Vélez <b>Mercadotecnia para América del Sur</b>	
Mati Martínez <b>COMITÉ INTERCENTROS (Presidenta)</b>	Paco García Minayo <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	Sonsoles de la Asunción <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	Tomás Cerro <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>
José Ramón Rodríguez <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>			
Carmen Clara Rodríguez Alonso <b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>	Bernardino Rodríguez Arce <b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>	Eduardo Abad Sánchez <b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>	Emilio Lavandeira Villar <b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>
Luis Ángel Reglero Barrero <b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>			

EFE desarrolla su flujo informativo a través de los siguientes departamentos: Texto, Foto, Vídeo, Audio, Multimedia, Reportajes y EFE empresas. Cada uno de ellos se divide en las siguientes secciones:

## **Texto**

- Internacional
- España
- Deportes
- Economía
- EFE Data
- A la Carta

## **Foto**

- España
- Internacional
- Especiales
- Fototeca EFE
- Infografía
- A la Carta

## **Vídeo**

- Contenidos informativos
- TVEFE
- Internacional
- Especiales
- A la Carta

## **Multimedia**

- España
- América
- Desarrollo multimedia
- Especiales
- A la Carta

## **Audio**

- España
- Internacional
- Especiales
- A la Carta

## **Reportajes**

- España
- Internacional
- Grandes acontecimientos
- Temáticos
- A la Carta

## **EFE Empresas**

- Agenda Digital Mundial EFE
- EFE Data
- Canal EFE
- Multimedia
- Fotografía
- Alertas

En el 2005 nace la FUNDEÚ (Fundación del Español Urgente), fruto de un acuerdo entre EFE y el BBVA, que velará por el correcto uso del idioma en los medios de comunicación públicos españoles y de aquellos medios hispanoamericanos que deseen sumarse al proyecto. Esta fundación estuvo presidida por Víctor García de la Concha, director de la Real Academia Española. También se firma por vez primera un

convenio colectivo plurianual (2005-2006-2007). La filial ACAN-Efe (el servicio para Centroamérica) se integra en EFE.

En 2006 EFE vuelve a cambiar de logotipo.



Evolución del logotipo:



Por votación de los periodistas de la Casa, se aprueba el primer Estatuto de la Redacción de EFE. También se añade, a las modalidades de los Premios Internacionales de Periodismo Rey de España, una nueva de periodismo digital.

Se crea un nuevo servicio, La Agenda Digital Mundial y se empieza a comercializar; se puede consultar desde cualquier ordenador conectado a Internet y reunirá las innumerables previsiones y convocatorias que llegan a las redacciones y delegaciones de EFE repartidas por todo el mundo. Este producto ofrece todo tipo de actos culturales, deportivos, económicos, políticos, sociales, etcétera, tanto a corto como a medio y largo plazo.

Se inaugura el Servicio de noticias en Árabe que tendrá su sede en El Cairo, con el objetivo de tender puentes, unir voces, intercambiar conocimientos y una máxima: «informar para acercar culturas; acercar culturas para unir pueblos» EFE colabora con el servicio árabe de la DPA para intercambio de informaciones.

Empieza la comercialización del producto Canal Efe, destinado a pantallas para lugares públicos y se difunde a través de ADSL; consiste en un servicio de información continua que integra texto, foto, audio y vídeo.

Se firma por vez primera un convenio colectivo de la filial Efe News (Estados Unidos).

En el año 2007 se traslada de Miami a Bogotá la Mesa de Edición, que se convierte en la Cibermesa de América, destinada a la integración de productos.

Nacen TVEFE América (en español) y TVEFE Brasil (en portugués), una alianza estratégica entre Televisión Española y EFE para crear el primer servicio audiovisual de noticias internacionales. Meses después el producto se amplía con servicios como TVEFE en Árabe y TVEFE International (en inglés).

En este mismo año el presidente de EFE, Álex Grijelmo, es elegido presidente del Consejo Mundial de Agencias de Noticias. En el comité ejecutivo se integran representantes de AP (Estados Unidos), AFP (Francia), ANSA (Italia), AAP (Australia), la Federación de Agencias Árabes (FANA), la Alianza de Agencias Europeas (EANA) y la Organización de Agencias Asiáticas (OANA).

En 2008 se presenta la Wikilengua, un espacio participativo que pretende reunir todos los conocimientos sobre el idioma español. Es una iniciativa de la Fundéu (Fundación del Español Urgente), apoyada por la agencia EFE y el BBVA.

Se celebra en Madrid, con la coorganización de la Agencia EFE, la «64 Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa» (SIP). EFE y Dow Jones lanzan un nuevo servicio conjunto de noticias económicas y financieras en español, EFE-Dow Jones, dirigido a profesionales, inversores, empresas, instituciones y medios de comunicación. Cuenta con un equipo de periodistas especializados en el área económica que opera desde Madrid.





También en ese año EFE lanza su servicio TVEFE España y TVEFE Internacional para España.

En 2009 EFE celebra su 70 aniversario y se consolida como la cuarta agencia del mundo y la primera en español, con una red de 3.000 periodistas que difunden información diaria a más de 2.000 clientes en soportes de texto, foto, vídeo, audio y productos multimedia. Igualmente se abre la primera corresponsalía permanente de EFE en Teherán, para atender la creciente demanda de información de Irán.

En este mismo año nace el servicio de noticias «EFE-Galicia en galego», que se suma a los que elaboran los profesionales de EFE en castellano, catalán, árabe, inglés y portugués y muestra el compromiso de la Agencia de informar desde una perspectiva multilingüística. Se regulariza la red de corresponsales en España para su adaptación a la Ley del Trabajo Autónomo (LETA).

Se reestructura el Mapa de Delegaciones en España, con la apertura de oficinas permanentes en Cádiz, Gerona y Tarragona. Esta reorganización se completará durante el año 2010 con la apertura de nuevas oficinas.

En 2010 arrancan las mesas de edición integrada en Barcelona y Sevilla y nace [www.efeverde.com](http://www.efeverde.com), la voz del medio ambiente de EFE.



EFE abre una oficina en Bangkok para potenciar su presencia en Asia y también pone en marcha nuevas oficinas en Almería, A Coruña y Lleida. El Tribunal Supremo avala el uso de minicámaras por los periodistas de Efe, lo que permite coberturas multimedia en todo el mundo. La CNN en español contrata los servicios multimedia de EFE. La agencia EFE, la Fundación de la Lengua Española y el Instituto Cervantes lanzan la página «Practica español con EFE» [www.practicaespañol.es](http://www.practicaespañol.es) y [www.practicaespañol.com](http://www.practicaespañol.com). Las agencias EFE y France Presse firman un acuerdo para defender la propiedad intelectual y luchar contra el uso ilegal de sus noticias en

cualquiera de sus formatos. Se crea la Dirección Audiovisual (que aglutina los departamentos de Radio y Televisión) y la Unidad de Gestión de Productos bajo Demanda.

En el 2011 EFE publica el «Libro del estilo urgente» su primer manual de periodismo multimedia. Incluye directrices para las prácticas profesionales y constituye en compromiso de calidad y ética en la información ante los ciudadanos y los clientes.

En el 2012 José Antonio Vera es nombrado presidente de EFE y designa a Alfredo Aycart como director de Información y a Ignacio Sanz, como director Gerente de EFE. Se inauguran los EFE encuentros, EFESalud.com y Efetur viajes.com. En este mismo año se crea el Premio Rey de España de Periodismo Medioambiental y FUNDEU publica el libro “Todo lo que siempre quiso saber sobre la lengua castellana”, e incorpora a Luis María Anson a su Patronato.

En el 2013 la Agencia publica el libro “75 años, 75 fotos” para conmemorar el 75 cumpleaños de Su Majestad el Rey. EFE y la SEPI acuerdan el traslado de la sede central de la agencia a la Avenida de Burgos.

Tiene lugar la XXX Edición de los Premios Rey de España y se publica el libro “Reyes del Periodismo”.

Nacen los portales Efeempresas.com, Efetuturo.com, Efeescuela.com y Efemotor.com. Se firma un acuerdo con RTVE por el que EFE asume la gestión de las corresponsalías de TVE. Se celebra el 40 Aniversario de ACAN-EFE con actos en todas las capitales de Centroamérica. Se publica el libro “Sofía 75 años” con motivo del 75 cumpleaños de Su Majestad la Reina.

### **5.3. LA AGENCIA EFE EN LA ACTUALIDAD**

La Agencia EFE es la primera agencia de noticias en español y la cuarta del mundo, con más de setenta años de trayectoria que avalan su imparcialidad, su potencia, su credibilidad y su inmediatez. Una empresa informativa multimedia con una red de periodistas mundial, donde más de tres mil profesionales de 60 nacionalidades trabajan 24 horas al día desde más de 181 ciudades de 120 países. Dispone de mesas de edición en español en Madrid y en Bogotá; en inglés desde Miami (con el apoyo de las

delegaciones en Estados Unidos); desde El Cairo en árabe; en portugués desde Río de Janeiro; en catalán y gallego desde las respectivas mesas de Cataluña y Galicia y todo ello para ofrecer sus productos a clientes en los cinco continentes.

La Agencia EFE es una empresa pública, cuya titularidad corresponde a la Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (SEPI). SEPI es una entidad de Derecho Público, cuyas actividades se ajustan al ordenamiento jurídico privado, adscrita al Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas.

El grupo SEPI, un holding empresarial al que pertenecen un grupo de empresas públicas de forma directa y mayoritaria, con una plantilla de más de 80.000 profesionales. Este grupo de empresas públicas tienen diferentes objetos sociales y de ámbitos económicos muy diversos como la minería, la construcción naval, la comunicación, distribución alimentaria, gestión de infraestructuras, tabaco, promoción empresarial, transformación agraria y medioambiente, ocio, nuclear y servicios varios. Asimismo, SEPI tiene competencias sobre la Corporación Radio Televisión Española (RTVE), tutela una fundación pública en España y tiene participaciones directas minoritarias en otras siete empresas, e indirectas en más de cien sociedades.

EFE distribuye 3 millones de noticias al año en los diferentes soportes informativos: texto, fotografía, audio, video y multimedia, que llegan diariamente a más de dos millares de medios de comunicación en el mundo.

Ofrece instantáneamente desde su red mundial de delegaciones y corresponsalías, la visión latina del mundo en español, portugués, inglés, árabe, catalán y gallego.

Cuenta en España con delegaciones en las capitales de las 17 comunidades autónomas, además de Ceuta y Melilla, y subdelegaciones en otras ciudades españolas. Tiene mayor número de lectores que cualquier diario de tirada nacional. Cuenta en América con 884 clientes.

El archivo gráfico de EFE almacena un total de 16 millones de imágenes, de las cuales 12 millones son documentos en placas de cristal, negativos y diapositivas. Otros 3 millones de fotos están ya en soporte digital e integran la fototeca, accesible desde

internet y puerta de entrada a una de las más grandes colecciones de fotoperiodismo del mundo. Un material que se enriquece con más de mil quinientas fotos diarias.

Su archivo de texto (EFE Data) constituye la mayor base de datos de información periodística, biografías y documentos en español, que cuenta a su vez con históricos de texto en portugués, árabe, inglés y catalán. Una memoria inteligente con más de 11 millones de archivos y que, en breve, dispondrá de una versión para América y otra empresarial. (EFE Data América y EFE Data empresas).

La videoteca de EFE contiene documentos que almacenan imágenes y programas desde 1989.

EFE y el BBVA patrocinan desde febrero del 2005 la Fundación del Español Urgente (Fundéu), una institución que ayuda al buen uso del español en los medios de comunicación.

EFE camina con fuerza hacia el futuro y afronta el presente digital preparada para los grandes retos tecnológicos.

Ha lanzado ya al mercado nuevos productos especialmente diseñados para atender la información del hoy y del mañana como es la Agenda Mundial Digital, el Canal EFE, las Colecciones de EFE y los Comunicados.

La Agenda Mundial Digital es un producto que ofrece una base de datos con los acontecimientos que se van a producir en un futuro, tanto en una pequeña localidad, como en todo un continente, con un doble planteamiento: de interés informativo y de ocio.

Canal EFE es un canal informativo multimedia que integra foto, texto y vídeo, dividido en secciones temáticas con espacios publicitarios, listo para emitirse vía ADSL en cualquier tipo de pantalla de televisión.

Las nuevas tecnologías utilizadas en EFE, con nuevos sistemas de catalogación, documentación, procesamiento, tratamiento y selección de imágenes, permiten crear colecciones en línea a disposición de los clientes. Las colecciones van dirigidas al mercado editorial o exclusivamente de uso expositivo, donde EFE ofrece un servicio

completo que abarca desde la creación de la colección conjuntamente con el cliente, la conceptualización del espacio hasta la edición del catálogo.

Miles de directores, editores, jefes de redacción, jefes de servicios y redactores de medios de comunicación, abonados de EFE en el mundo, reciben los comunicados de sus clientes. Los comunicados de texto y foto, redactados y gestionados por el cliente, y en vídeo, producido íntegramente por EFE y en colaboración con el cliente, y que se difunden a los abonados de EFE a través de sus canales de distribución. Estos canales de distribución son específicos y diferenciados de los dedicados a la información noticiosa.

### **5.3.2. El presente y el futuro de la Agencia**

Desde 2010 han sido unos años para EFE de alta conflictividad laboral con paros y huelgas por motivos económicos.

La Agencia es un medio de comunicación de titularidad estatal que debe permanecer trabajando en la proyección internacional de España y en la defensa del idioma español que supone el vínculo de la cultura común con los pueblos de Iberoamérica.

La Agencia EFE debe proseguir con su labor informativa orientada a reflejar la pluralidad de la sociedad española desde el rigor, la veracidad y la calidad.

Las delegaciones internacionales deben continuar proyectando la imagen de España en el extranjero.

### **5.3.3. EL EQUIPO DIRECTIVO**

En el año 2012 el equipo directivo estaba formado por:

José Antonio Vera<sup>36</sup>  
**Presidente**

---

<sup>36</sup> Consulta de datos a 2 de noviembre de 2012 en [www.efe.com](http://www.efe.com)

Alfredo Aycart <b>Director de Información</b>	Ignacio Sanz Cerezuela <b>Director Gerente</b>
--	---

Ana Vaca de Osma <b>Comunicación y Relaciones Externas</b>	Joaquín Müller-Thyssen <b>Fundéu</b>
---	---

María Luisa Aspiazu <b>Adjunta a la dirección de Información</b>	Carlos Gosch <b>Nacional</b>	Pilar Valero <b>Internacional</b>
Carmen del Portillo <b>Economía</b>	Carlos Mínguez <b>Cultura, Ocio y Espectáculos</b>	Javier Muñoz <b>Deportes</b>
Alejandro Varela <b>Fin de semana</b>	Ignacio Esteban <b>Contenidos Digitales</b>	Carmen Planelles <b>Gráfica</b>
Marta Cerame <b>Audiovisual</b>	Arturo Larena <b>EFEverde</b>	Pilar Saragüeta <b>Documentación</b>
Antonio Dopacio <b>Reportajes</b>	Ana Rosa Mengotti <b>Mesa de Edición para América</b>	Fuad Abdelrahim <b>Servicio Árabe</b>
Miguel Ángel Muñoz <b>Económico-Financiero</b>	Manuel Segovia <b>Recursos Humanos</b>	Lola Perdiguero <b>Comercial y Marketing Corporativo</b>
José Luis del Rey <b>Tecnología</b>	Miguel Ángel Gómez-Mascaraque <b>Desarrollo y Soporte de Productos</b>	Francisco Javier Aycart <b>Operaciones</b>
Sandra López <b>Mercadotecnia</b>	Rafael Carranza <b>Ventas para Norteamérica, Centroamérica y Caribe</b>	John Reichert <b>Ventas para América del Sur</b>

Carmen Clara Rodríguez	Ignacio García Sevilla	Pilar Zaragieta
<b>COMITÉ INTERCENTROS (Presidenta)</b>	<b>COMITÉ INTERCENTROS (Secretario)</b>	<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>
Santos López	Ainoa García	Félix Roperó
<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>
Eva Talamanca	Tomás Cerro	Paco García Minayo
<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>
Jerónima Díaz Galán	Toni Garriga	José Oliva
<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>
Juan García Chicano		
<b>COMITÉ INTERCENTROS</b>		
Eliseo García Nieto	José Manuel Rivas Troitiño	María Antonia Méndez Ardila
<b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>	<b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>	<b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>
Ana Cerrud Alonso	Desiderio Mondelo Valencia	
<b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>	<b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>	

Un año más tarde, el equipo directivo ha sufrido una nueva estructuración<sup>37</sup> conformándose el organigrama de la Agencia bajo cuatro bloques: Corporativo, Información, Gestión y Servicio exterior, quedando con la siguiente disposición:

**José Antonio Vera**

*Presidente*

<sup>37</sup> [Consulta realizada el 2 de noviembre de 2013 en [www.efe.com](http://www.efe.com)]

<b>CORPORATIVO</b>	<b>INFORMACIÓN</b>	<b>GESTIÓN</b>	<b>SERVICIO EXTERIOR</b>
Joaquín Müller-Thyssen <i>Fundéu</i>	María Luisa Azpiazu <i>Directora de Redacción</i>	Ignacio Sanz Cerezuela <i>Gerencia</i>	Alfredo Aycart <i>América</i>
José Antonio Pérez <i>Territorial y Gabinete de Presidencia</i>	Pilar Valero <i>Internacional</i>	Miguel Ángel Muñoz <i>Económico-Financiero</i>	Laureano García <i>EFENEWS</i>
Gloria Valenzuela <i>Escuela de Formación</i>	Carlos Gosch <i>Nacional</i>	José María Cernuda <i>Recursos Humanos y Asesoría Jurídica</i>	Carmen Gurruchaga <i>Brasil</i>
Rosario Pons <i>Comunicación</i>	Carmen del Portillo <i>Economía</i>	Miguel Ángel Gómez-Mascaraque <i>Tecnología y Sistemas</i>	Ana Rosa Mengotti <i>Mesa de Edición para América</i>
Fernando Moreno <i>75 Aniversario</i>	Carlos Mínguez <i>Cultura, Ocio y Espectáculos</i>	Ángel Aguado <i>Ventas</i>	Lola Perdiguero <i>Desarrollo de Negocio ACAN-EFE</i>
	Javier Muñoz <i>Deportes</i>	Francisco Javier Aycart <i>Operaciones</i>	Fuad Abdelrahim <i>Servicio Árabe</i>
	Alejandro Varela <i>Fin de Semana</i>		
	Carmen Planelles <i>Gráfica</i>		
	Marta Cerame <i>Audiovisual</i>		
	Emilio Crespo <i>Contenidos Digitales</i>		
	Pilar Zaragüeta <i>Documentación</i>		
	Antonio Dopacio <i>Reportajes</i>		



### COMITÉ INTERCENTROS

Carmen Clara Rodríguez  <b>COMITÉ INTERCENTROS (Presidenta)</b>	Ignacio García Sevilla  <b>COMITÉ INTERCENTROS (Secretario)</b>	José Ignacio Pacho Mencía  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	Santos López  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>
Ainhoa García  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	Félix Roperó  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	Jhon Galocha Iragüen  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	Tomás Cerro  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>
Paco García Minayo  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	Jerónima Díaz Galán  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	Toni Garriga  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>	José Oliva  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>
Juan García Chicano  <b>COMITÉ INTERCENTROS</b>			

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Emilia Pérez González  <b>CONSEJO DE REDACCIÓN (Portavoz)</b>	Magdalena Tsanis Sanzo  <b>CONSEJO DE REDACCIÓN (Secretaria)</b>	Daniel Caballo Méndez  <b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>	Manolo Rus Rufino  <b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>
Ana Tuñas Matilla  <b>CONSEJO DE REDACCIÓN</b>			

### CONTENIDOS DIGITALES

Emilio Crespo  www.efe.com	Susana Cuevas  EFEAGRO EFETUR	Arturo Larena  EFE VERDE EFE FUTURO
Javier Tovar  EFE SALUD	Fernando Álvarez Marqués  EFE MOTOR	Lourdes Álvarez Esmorís  EFE ESTILO

### 5.3.4. DELEGACIÓN NACIONALES

En diciembre de 2005, las delegaciones nacionales eran las siguientes:

#### **ANDALUCÍA**

Delegada general: Blanca  
Fernandez Viagas

#### **Cádiz**

Delegada: Isabel Laguna

#### **Ceuta**

Delegado: Rafael Peña

#### **Córdoba**

Delegado: Gorka Ruiz Gorjón

#### **Granada**

Delegada: Belén Ortiz

#### **Málaga**

Delegado: Salvador Ruiz

#### **Melilla**

Delegada: Noelia Ramos

#### **ARAGÓN**

Delegado: Carlos Mendoza

#### **ASTURIAS**

Delegado: Carlos Navalón

#### **CANARIAS**

Delegado: Adolfo Ibarra

#### **Tenerife**

Delegado: Rosario Prieto

#### **CANTABRIA**

Delegado: José María Rodríguez

#### **CASTILLA – LA MANCHA**

Delegado: Enrique Merino

#### **CASTILLA Y LEÓN**

Delegado: Germán Camarero

#### **CATALUÑA**

Delegado General: Leandro Lamor

#### **Gerona:**

Delegado: David Álvarez

#### **Tarragona:**

Delegado: Rafael Quílez

#### **COMUNIDAD VALENCIANA**

Delegado General: Fernando Moreno

#### **Alicante**

Delegado: Guzmán Robador

#### **EXTREMADURA**

Delegado: Pablo Caro

#### **GALICIA**

DelegadoGeneral: Jose María Villate

#### **ISLAS BALEARES**

Delegada: Juan Manuel de Francisco  
Pardo

#### **LA RIOJA**

Delegado: Jesús de Blas

#### **MURCIA**

Delegado: Celia Cantero

#### **NAVARRA**

Delegada: Ascensión Echaury

#### **PAÍS VASCO**

Delegado General: Roberto Cubero

#### **Vitoria**

Delegada: Elena Puerta

#### **San Sebastian**

Delegado: Rafael Herrero

En el organigrama de noviembre de 2012, se puede observar cómo se crean nuevas delegaciones como la de Almería, León, Lleida, A Coruña y Bilbao y desaparece la delegación de Victoria<sup>38</sup>:

## **ANDALUCÍA**

Delegado General:  
Miguel Ángel del Hoyo

### **Almería**

Delegado: Gorka Vega

### **Cádiz**

Delegada: Isabel Laguna

### **Ceuta**

Delegado: Rafael Peña

### **Córdoba**

Delegado: Luis Ortega

### **Granada**

Delegada: Belén Ortiz

### **Málaga**

Delegado: Salvador Ruiz

### **Melilla**

Delegada: Noelia Ramos

## **ARAGÓN**

Delegado: Luis Enrique Fácil

## **ASTURIAS**

Delegado: Carlos Navalón

## **CANARIAS**

Delegado: José María Rodríguez

### **Tenerife**

Delegada: Rosario Prieto

## **CANTABRIA**

Delegada: María Eugenia García  
Robles

## **CASTILLA – LA MANCHA**

Delegado: Raúl Bellerín

## **CASTILLA Y LEÓN**

Delegado General: Pedro Damián Diego  
Pérez

## **LEÓN**

Delegada: Belén Molleda

## **CATALUÑA**

Delegado General: Leandro Lamor

### **Girona**

Delegado: David Álvarez

### **Lleida**

Delegada: Gemma Bastida

### **Tarragona:**

Delegado: Rafael Quílez

## **COMUNIDAD VALENCIANA**

Delegado General: Adolfo Ibarra

### **Alicante**

Delegado: Alberto Santacruz

## **EXTREMADURA**

Delegado: Gorka Ruiz

## **GALICIA**

Delegada General: Ana Martínez Pedrosa

### **A CORUÑA**

Delegado: Luis Martínez Hernández

---

<sup>38</sup> Datos actualizados a 2 de noviembre de 2012 en [www.efe.com](http://www.efe.com)

**VIGO**

Delegado: Jorge Morales  
Rodríguez

**ISLAS BALEARES**

Delegado: Juan Manuel de  
Francisco Pardo

**LA RIOJA**

Delegada: Ana Lumbreras

**MURCIA**

Delegada: Celia Cantero

**NAVARRA**

Delegado: Carlos Mendoza

**PAÍS VASCO**

Delegada General: Elena Puerta

**Bilbao**

Delegada: Carlos Pérez Gil

**San Sebastian**

Delegado: Rafael Herrero

En la actualidad<sup>39</sup>, han desaparecido algunas delegaciones provinciales como es el caso de Almería, Lleida, Tarragona e Islas Baleares.

**ANDALUCÍA**

Delegado General:  
Miguel Ángel del Hoyo

**Almería****Cádiz**

Delegada: Isabel Laguna

**Ceuta**

Delegado: Rafael Peña

**Córdoba**

Delegado: Luis Ortega

**Granada**

Delegada: Belén Ortiz

**Melilla**

Delegada: Noelia Ramos

**ARAGÓN**

Delegado: Luis Enrique Fácil

**ASTURIAS**

Delegado: Gorka Vega

**CANARIAS**

Delegado: José María Rodríguez

**Tenerife**

Delegada: Rosario Prieto

---

<sup>39</sup> [Consulta realizada el 2 de noviembre de 2013 en [www.efe.com](http://www.efe.com)]

**CANTABRIA**

Delegada: María Eugenia García Robles

**CASTILLA – LA MANCHA**

Delegado: Raúl Bellerín

**CASTILLA Y LEÓN**

Delegado General: Pedro Damián Diego Pérez

**León**

Delegada: Belén Molleda

**CATALUÑA**

Delegado General: Leandro Lamor

**Girona**

Delegado: David Álvarez

**Lleida****Tarragona:****COMUNIDAD VALENCIANA**

Delegado General: Adolfo Ibarra

**Alicante**

Delegado: Alberto Santacruz

**EXTREMADURA**

Delegado: Gorka Ruiz

**GALICIA**

Delegada General: Ana Martínez Pedrosa

**A Coruña**

Delegado: Luis Martínez Hernández

**Vigo**

Delegado: Jorge Morales Rodríguez

**ISLAS BALEARES****LA RIOJA**

Delegada: Ana Lumbreras

**MURCIA**

Delegada: Celia Cantero

**NAVARRA**

Delegado: Carlos Mendoza

**PAÍS VASCO**

Delegada General: Elena Puerta

**Bilbao**

Delegada: Carlos Pérez Gil

**San Sebastian**

Delegado: Rafael Herrero

**5.3.5. DELEGACIONES INTERNACIONALES**

En diciembre de 2005, las delegaciones con las que contaba la Agencia EFE eran las siguientes:

**ALEMANIA**

Delegado: Juan Carlos Barrena

**ARGENTINA**

Delegada: Mar Marín

**ARGELIA**

Delegado: Javier García

**AUSTRIA**

Delegado: Ramón Santaulària

**BÉLGICA**

Delegado: José Manuel Sanz

**BOLIVIA**

Delegada: Soledad Álvarez

**BRASIL**

Delegado: Jaime Ortega

**CHILE**

Delegado: Manuel Fuentes

**CHINA**

Delegada: Paloma Caballero

**COLOMBIA**

Delegada: Esther Rebollo

**COSTA RICA**

Delegada: Nancy de Lemos

**CUBA**

Delegado: Antonio Martínez

**ECUADOR**

Delegado: Enrique Ibañez

**EGIPTO**

Delegado: Agustín de Gracia

**EL SALVADOR**

Delegada: Laura Barros

**ESTADOS UNIDOS / WASHINGTON**

Delegada General: María Luisa  
Aspiazu

**ESTADOS UNIDOS / MIAMI**

Delegado: Emilio Sánchez

**ESTADOS UNIDOS / NUEVA YORK**

Delegada: Elena Moreno

**FILIPINAS**

Delegado: Miguel Frau Rovira

**FRANCIA**

Delegado: Javier Alonso

**GUATEMALA**

Delegado: Carlos Arrazola

**HONDURAS**

Delegado: Germán Reyes

**INDIA**

Delegada: Julia Rodríguez Arévalo

**ISRAEL**

Delegado: Alberto Masegosa

**ITALIA**

Delegada: Carmen Postigo

**JAPÓN**

Delegada: Patricia Souza

**MARRUECOS**

Delegado: Enrique Rubio

**MÉXICO**

Delegada: Patricia Vázquez

**NICARAGUA**

Delegado: Filadelfo Martínez

**PANAMÁ**

Delegado: Hernán Martí

**PARAGUAY**

Delegado: Jesús Álvarez

**PERÚ**

Delegado: Javier Otazu

**PORTUGAL**

Delegado: Emilio Crespo

**REINO UNIDO**

Delegado: Joaquín Rábago

**REPÚBLICA DOMINICANA**

Delegado: Jesús Sanchís

**RUSIA**

Delegado: Miguel Bas

**SUDÁFRICA**

Delegado: José María Ortiz

**SUIZA**

Delegada: Virginia Hebrero

**URUGUAY**

Delegado: Raúl Cortes

**VENEZUELA**

Delegada: Esther Borrell

Según los datos recogidos en noviembre de 2012, se abrieron nuevas delegaciones internacionales como la de Filipinas, Irán, Kenia, y la de Tailandia y desaparecieron las delegaciones en Marruecos y en Sudáfrica<sup>40</sup>:

**ALEMANIA**

Delegado: Juan Carlos Barrena

**CHILE**

Delegado: Manuel Fuentes

**ARGELIA**

Delegado: Jorge Fuentelsaz

**CHINA**

Delegada: Macarena Vidal

**ARGENTINA**

Delegada: Mar Marín

**COLOMBIA**

Delegada: Esther Rebollo

**AUSTRIA**

Delegado: Ramón Santaularia

**COSTA RICA**

Delegada: Nancy de Lemos

**BÉLGICA**

Delegada: Elena Moreno

**CUBA**

Delegada: Soledad Álvarez

**BOLIVIA**

Delegado: Antonio Martínez

**ECUADOR**

Delegado: César Muñoz

**BRASIL**

Delegado: Jaime Ortega

**EGIPTO**

Delegado: Enrique Rubio

---

<sup>40</sup> [Consulta realizada el 2 de noviembre de 2012 en [www.efe.com](http://www.efe.com)]

**EL SALVADOR**

Delegado: Luis Alfredo Martínez

**ESTADOS****UNIDOS/WASHINGTON**

Delegado General: José Manuel Sanz

**ESTADOS UNIDOS / MIAMI**

Delegada: Mar Gonzalo

**ESTADOS UNIDOS / NUEVA YORK**

Delegado: Rafael Cañas

**FRANCIA**

Delegado: Javier Alonso

**GUATEMALA**

Delegado: Carlos Arrazola

**HONDURAS**

Delegado: Germán Reyes

**INDIA**

Delegado: Alberto Masegosa

**IRÁN**

Delegado: José María Ortiz

**ISRAEL**

Delegado: Javier García

**ITALIA**

Delegada: Carmen Postigo

**JAPÓN**

Delegada: Maribel Izcue

**KENIA**

Delegado: Javier Otazu

**MÉXICO**

Delegado: Agustín de Gracia

**NICARAGUA**

Delegado: Luis Felipe Palacios

**PANAMÁ**

Delegado: Hernán Martí

**PARAGUAY**

Delegada: Julia Rodríguez Arévalo

**PERÚ**

Delegado: José Antonio Alonso de Contreras

**PORTUGAL**

Delegado: Emilio Crespo

**REINO UNIDO**

Delegada: Patricia Souza

**REPÚBLICA DOMINICANA**

Delegado: Jesús Sanchís

**RUSIA**

Delegado: Miguel Bas

**SUIZA**

Delegado: Fernando Puchol

**URUGUAY**

Delegado: Raúl Cortes

**TAILANDIA**

Delegado: Miguel Frau Rovira

**URUGUAY**

Delegado: Raúl Cortés

**VENEZUELA**

Delegado: José Luis Paniagua



En noviembre de 2013<sup>41</sup> se han abierto delegaciones nuevas en Rio de Janeiro, Colombia, Grecia, Marruecos y Puerto Rico y se ha cerrado la de Suiza:

**ALEMANIA**

Delegada: Noelia López

**ARGELIA**

Delegado: Jorge Fuentelsaz

**ARGENTINA**

Delegada: Mar Marín

**AUSTRIA**

Delegado: Jordi Kuhs

**BÉLGICA**

Delegada: Elena Moreno

**BOLIVIA**

Delegado: Lorena Cantó Lavería

**BRASIL/RÍO DE JANEIRO**

Delegado: Jaime Ortega

**BRASIL/RÍO DE JANEIRO**

Delegado: Waldheim García Montoya

**CHILE**

Delegado: Manuel Fuentes

**CHINA**

Delegada: Macarena Vidal

**COLOMBIA**

Delegada: Esther Rebollo

**COLOMBIA**

Delegado: Jaime Ortega

**COSTA RICA**

Delegada: Nancy de Lemos

**CUBA**

Delegada: Soledad Álvarez

**ECUADOR**

Delegado: Jesús Sanchís

**EGIPTO**

Delegado: Enrique Rubio

**EL SALVADOR**

Delegado: Luis Alfredo Martínez

**ESTADOS UNIDOS / WASHINGTON**

Delegado General: José Manuel Sanz

**ESTADOS UNIDOS / MIAMI**

Delegado: Ignacio Esteban

**ESTADOS UNIDOS / NUEVA YORK**

Delegado: Rafael Cañas

**FRANCIA**

Delegado: Javier Alonso

**GRECIA**

Delegada: Ingrid Haack

**GUATEMALA**

Delegado: Carlos Arrazola

**HONDURAS**

Delegado: Germán Reyes

---

<sup>41</sup> [Consulta realizada el 2 de noviembre de 2013 en [www.efe.com](http://www.efe.com)]

**INDIA**

Delegado: Alberto Masegosa

**IRÁN**

Delegada: Ana Cárdenes

**ISRAEL**

Delegado: Javier García

**ITALIA**

Delegada: Carmen Postigo

**JAPÓN**

Delegado: Ramón Abarca

**KENIA**

Delegado: Pedro Alonso

**MARRUECOS**

Delegado: Javier Otazu

**MÉXICO**

Delegado: Agustín de Gracia

**NICARAGUA**

Delegado: Luis Felipe Palacios

**PANAMÁ**

Delegado: Hernán Martí

**PARAGUAY**

Delegada: Julia Rodríguez Arévalo

**PERÚ**

Delegada: Carmen Jiménez

**PORTUGAL**

Delegada: Piedad Viñas

**PUERTO RICO**

Delegada: Mar Gonzalo

**REINO UNIDO**

Delegada: Patricia Souza

**REPÚBLICA DOMINICANA**

Delegada: Cristina Ozaeta

**RUSIA**

Delegada: Virginia Hebrero

**TAILANDIA**

Gaspar Ruiz Canela

**URUGUAY**

Delegado: Raúl Cortes

**VENEZUELA**

Delegado: José Luis Paniagua

**5.3.6. La infraestructura de comunicaciones de la Agencia EFE**

La infraestructura de comunicaciones es una asociación compleja de redes formada por circuitos terrestres y redes VSAT (Very Small Aperture Terminal). Sus principales componentes son los siguientes: sistemas de producción editorial, sistema Central de Comunicaciones, plataforma de Gestión Comercial y terminales de usuarios.

Difunden los productos a sus abonados a través de una red VSAT con cobertura europea, americana y norteafricana y, simultáneamente, utilizan servicios interactivos vía circuitos terrestres IP (Internet Protocol) de alta capacidad con su nodo principal en Madrid, España.

La red de difusión VSAT cuenta actualmente con más de 800 terminales distribuidos por todo el mundo. Recientemente han aumentado su capacidad y mejorado su topología y para ello utilizan tecnología DVB (Digital Video Broadcasting) en una configuración formada por tres subredes con la siguiente estructura: red DVB con cobertura global (trabaja en banda C, con polarización circular, y 256 Kbps donde se multiplexan distintos canales; está soportada por el satélite INTELSAT 332"5 grados Este), la red DVB sobre el satélite HISPASAT 1D 30 grados Oeste (trabaja en la banda Ku, con polarización horizontal, que proporciona distintos canales para servicios literarios y gráficos, todos ellos multiplexados sobre un canal de 380 Kbps) y la red DVB sobre el satélite HISPASAT 1C 30 grados Oeste, donde se distribuyen los canales de radio y televisión a 192 Kbps y 6 Mbps respectivamente.

Junto a estas redes, para servicios de texto dirigidos exclusivamente a España, utilizan Datacast o teletexto de acceso condicionado, que emplea las líneas del período de borrado vertical de la señal de televisión, y requiere, por lo tanto, terminales muy sencillos y económicos.

A través de Internet, EFE ofrece a sus clientes servicios personalizados en tiempo real. Para ello emplean la Plataforma de Gestión Comercial. Se trata de un sistema desarrollado para la generación automática de servicios, cuyos módulos más importantes son los siguientes: aplicaciones robot, generación de servicios, módulo de administración, aplicaciones de presentación y módulos de distribución push/pull.

Las principales bases de datos comerciales se denominan EFE Data y Fototeca. En la primera se almacenan más de 11 millones de documentos de texto y en la segunda 2.500.000 imágenes de alta calidad.

### **5.3.7. Relaciones internacionales**

La Agencia EFE tiene relaciones con más de medio centenar de agencias de noticias de todo el mundo y es miembro de los principales organismos internacionales relacionados con la información.

Los convenios o acuerdos firmados con otras agencias establecen las condiciones del intercambio de servicios informativos, en provecho de los corresponsales de EFE en el mundo y de los periodistas que las agencias tienen destacados en España o en otros países (en ocasiones reciben servicios informativos locales del estado en el que se encuentran). Para estos intercambios tiene una gran importancia el servicio en inglés de EFE, valiosa pieza de cambio que se puede ofrecer en países en los que no se habla español o en los medios en los que no hay ningún hispanohablante, así como los servicios en portugués y en árabe.

Especialmente estrechas son las relaciones que tiene EFE con la agencia alemana DPA, por un largo pasado de cooperación y un presente en el que son realidades la pertenencia de ambas a la EPA, a MINDS y a EURO-Photo.

EPA ([www.epa.eu](http://www.epa.eu)) es un consorcio de once agencias de noticias europeas que tiene su sede central en Fráncfort y que produce un servicio gráfico internacional que supera las mil fotos diarias de todo el mundo, que se distribuye a centenares de medios de comunicación de los cinco continentes.

MINDS International (Mobile Information and News Data Services) es una asociación creada en 2007 para homogeneizar plataformas tecnológicas relacionadas con las nuevas tecnologías, como son el video o los móviles, y a la que pertenecen 22 grandes agencias de noticias de Europa, Asia y Estados Unidos ([www.minds-international.com](http://www.minds-international.com)).

El principal objetivo de MINDS es investigar y apoyar los avances e innovaciones tecnológicas que tengan aplicación para las agencias, con el fin de lograr el acceso a nuevos mercados y formas de negocio en el sector digital.

En EURO-Photo, un proyecto financiado por la Comisión Europea para la digitalización de imágenes históricas del archivo gráfico con el fin de hacerlas

accesibles a la plataforma Europea (una biblioteca europea virtual fundada en 2007 que busca la accesibilidad online del patrimonio histórico europeo) EFE participa junto con 9 agencias europeas: ANSA, ANP, BELGA, DPA, EPA, LUSA, MTI, PAP y SCANPIX. También es de destacar la relación con la agencia estadounidense AP, en la que a lo largo de los años EFE ha pasado de tener una gran dependencia a cooperar en un marco de una mayor igualdad.

La Agencia EFE tiene también una larga historia de relaciones con las principales instituciones internacionales del mundo de la información. EFE es miembro de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), de la Alianza Europea de Agencias de Noticias (EANA), de la Asociación de Agencias de Noticias del Mediterráneo (AMAN), del Instituto Internacional de Prensa (IPI), del Internacional Press Communications Council (IPTC) y por lo general participa en sus actividades y congresos. También tiene relación con la Asociación Mundial de Periódicos (WAN) y con el Ifra, organización mundial de editores de periódicos y medios informativos.

La Agencia EFE ha organizado las asambleas generales AMAN en los años 2000 (en Córdoba) y 2006 (en Barcelona).

La Agencia EFE forma parte del Consejo Mundial de Agencias de Noticias (NACO) y ha jugado un papel destacado en esta organización creada en Moscú en 2004. Presidió el Consejo desde el II Congreso Mundial de Agencias de Noticias celebrado en Estepona (Málaga), en octubre de 2007, hasta la conclusión del siguiente, celebrado en 2010 en Argentina, bajo la organización de la Agencia Telam. Forman parte de este Consejo, que prepara el IV Congreso Mundial previsto para octubre de 2013 en Arabia Saudí, la Federación de Agencias Árabes (FANA), la Alianza de Agencias Europeas (EANA), la Organización de Agencias Asiáticas (OANA), la Unión Latinoamericana de Agencias de Noticias (ULAN), y agencias como Associated Press (AP), Agence France Presse (AFP), Press Association (PA), Thomson Reuters e ITAR-TASS.



### 5.3.8. Productos

La Agencia EFE distribuye más de tres millones de noticias al año en diferentes soportes informativos que envían diariamente a más de dos millares de medios de comunicación en el mundo.

En el año 2010, EFE desarrollaba su flujo informativo a través de los siguientes departamentos: Texto, Foto, Vídeo, Audio, Multimedia, Reportajes y EFE empresas. Cada uno de ellos se dividía en las siguientes secciones:

#### Texto

- Internacional
- España
- Deportes
- Economía
- EFE-DowJones
- Segmentados
- Personalizados

#### Audio

- España
- Internacional
- Especiales
- A la Carta

#### Vídeo

- Contenidos informativos
- TVEFE
- Internacional
- Especiales
- A la Carta

#### Foto

- España
- Internacional
- Especiales
- Fototeca EFE
- Infografía
- A la Carta

## **Reportajes**

- España
- Internacional
- Grandes acontecimientos
- Temáticos
- A la Carta

## **EFE Empresas**

- Agenda Digital Mundial EFE
- EFE Data
- Canal EFE
- Multimedia
- Fotografía
- Alertas

## **Multimedia**

- España
- América
- Desarrollo multimedia
- Especiales
- A la Carta

Actualmente, EFE ha ampliado su oferta de servicios y desarrolla su flujo informativo a través de los siguientes productos: Texto, Foto e Infografía, Vídeo, Audio, Multimedia y Soluciones llave en mano, Especiales, Reportajes, Bajo demanda, Fondos Documentales y Desarrollos tecnológicos. Cada uno de los productos se divide en las siguientes secciones:

## **TEXTO**

Internacional  
España  
Deportes  
Economía  
EFE-DowJones  
Segmentados  
Personalizados

## **FOTO E INFOGRAFÍA**

Servicio General para España  
Deportes  
Revistas  
Infografía plana  
Exposiciones fotográficas  
Segmentados  
Personalizados  
Alertas Informativas  
Apps para dispositivos móviles  
Web llave en mano  
Narración en vivo

## **VÍDEO**

Contenidos Informativos  
EFE TV Broadcast  
TVEFE España  
TVEFE Internacional para España  
Segmentados  
Personalizados

## **AUDIO**

24 horas  
Crónicas de voz  
Cortes de voz  
Microespacios  
Segmentados  
Personalizados

## **MULTIMEDIA Y SOLUCIONES LLAVE EN MANO**

Servicio general multimedia para España  
Diario en línea para España  
Revistas temáticas  
Infografía digital e interactiva  
Web llave en mano  
Minuto a minuto fútbol  
Aplicaciones Flash  
Especiales  
Segmentados  
Personalizados

## **ESPECIALES**

Grandes acontecimientos deportivos  
Cultura, ocio y espectáculos  
Elecciones  
Conferencias Internacionales

## **REPORTAJES**

Reportajes general para España  
Especiales  
Segmentados  
Personalizados

## **BAJO DEMANDA**

Coberturas informativas para medios  
Crónicas internacionales en directo  
Coberturas de eventos  
Cobertura institucional  
Comunicación empresarial  
Distribución de información  
Asistencias técnicas de televisión  
Asistencias técnicas de radio  
Crónicas en directo  
Videonoticias en vivo (skipe)



Canal EFE

Agenda digital Mundial

Divulgación de RS

A medida

## **DESARROLLOS TECNOLÓGICOS**

Integración de contenidos

Desarrollo de aplicaciones

Producción de sitios web

## **FONDOS DOCUMENTALES**

EFEData

La Fototeca

Archivo Sonoro

Archivo audiovisual

### **5.3.7.1. Texto**

Las noticias de texto son una parte importante de la producción informativa de EFE. Cubren demandas informativas territoriales o temáticas, noticias en tiempo real y acceso a fondos documentales con todo lo que fue noticia. Elaboran productos de texto en distintas lenguas (español, portugués, inglés, árabe, gallego y catalán) adaptados a cada uno de los mercados a los que van dirigidos.

La información de texto se distribuye a través de varias plataformas de envío como satélite, datacast, FTP, correo electrónico, SMS... y sus bases de datos están disponibles 24 horas al día en Internet.

#### **5.3.7.1.a. Internacional**

La Agencia EFE es el primer proveedor mundial de contenidos informativos en español y ofrece al mundo toda la actualidad informativa desde una perspectiva y sensibilidad hispánicas. Está presente en más de 180 ciudades de 110 países en todo el mundo, pendientes de lo que acontece en cada punto informativo. Desde sus mesas de edición en Madrid (España), Bogotá (Colombia), Miami (Estados Unidos), El Cairo (Egipto) y Río de Janeiro (Brasil), elaboran y seleccionan las noticias que integran sus

productos informativos de ámbito internacional, que luego ponen a disposición de todo tipo de clientes: medios de comunicación, empresas corporativas, instituciones, gobiernos, etc.

### España

Comprende todo lo que ocurre en el mundo y es de especial interés para el mercado español, con noticias procedentes de cualquier punto informativo. No incluye información deportiva. Temáticas: política, economía, sociedad, cultura, ciencia y tecnología...

### América

Distribuyen un producto elaborado desde una perspectiva y sensibilidad latinas, con toda la información internacional de interés para el mercado iberoamericano. Este producto integra a su vez productos informativos territoriales creados en diferentes áreas geográficas y con cobertura especial de las noticias del mundo iberoamericano y de España.

### Centroamérica

Contiene toda la actualidad internacional de interés para los países de Centroamérica y todas las noticias diarias que se producen en esta zona.

### Hispanos

Contiene todas las noticias de actualidad sobre la colectividad hispana de los Estados Unidos, elaborado en la delegación en Miami (EE. UU.) con la colaboración del resto de las delegaciones de EFE en Norteamérica.

### Mundo

Disponen de un completo y variado producto que informa sobre toda la actualidad internacional de interés preferente para el mercado mundial, fuera de España y América.

### Inglés

Ofrecen un producto específico que contiene las noticias más relevantes de la actualidad en Iberoamérica, redactadas en inglés. Especialmente dirigido a medios y

organizaciones de habla inglesa con intereses en el mundo iberoamericano y se elabora en las delegaciones en todo el mundo y se edita en la mesa EFE de Miami (EE. UU.).

### Árabe

Este producto incluye todas las noticias de la actualidad internacional redactadas en árabe por periodistas árabes y españoles. Editado en la mesa de El Cairo (Egipto), este producto pretende facilitar un acercamiento de la realidad española y del mundo iberoamericano a los países árabes con la sensibilidad y el conocimiento de quienes están cerca del mundo árabe.

### Portugués

Es un producto específicamente orientado al mercado brasileño que contiene todas las noticias de la actualidad internacional redactadas en portugués. Se produce y edita en la mesa de Río de Janeiro (Brasil) en colaboración con otras delegaciones de EFE en países luso hablantes.

#### **5.3.7.1.b. España**

Un completo y detallado producto de interés general, elaborado con las noticias de actualidad que son de relevancia para el conjunto de los territorios que configuran el Estado español. Este producto se elabora en la central de Madrid con el apoyo de las delegaciones, subdelegaciones, oficinas permanentes repartidas por todas las comunidades autónomas y colaboradores. Temáticas: política, economía, justicia, cultura, ciencia y tecnología y sociedad, excepto deportes.

Los productos son elaborados con información de actualidad procedente de cada Comunidad Autónoma de España. En estas Comunidades, cada una de las delegaciones desarrolla su propia cobertura informativa, organiza los flujos de información y atiende a todos los puntos de interés de su territorio.

Las noticias se complementan con la aportación informativa del resto de redacciones de EFE, tanto de la central, como del resto del mundo.

### Regionales

La Agencia ofrece diecinueve productos informativos, uno por cada Comunidad Autónoma, y otros dos de las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla con contenidos de

todas las temáticas: política, economía, justicia, cultura, ciencia y tecnología, sociedad y salud, y deportes.

#### Regionales por idiomas

Ofrece tres productos informativos: uno de la Comunidad Autónoma de Cataluña en catalán, otro de las comarcas de Cataluña en catalán, y el tercero de Galicia en gallego. Temáticas: política, economía, justicia, cultura, ciencia y tecnología, sociedad y salud, y deportes.

#### Catalán

Son productos redactados en catalán con la información de actualidad para Cataluña, ya sea de la propia Comunidad Autónoma, de España o del resto del mundo.

#### Comarques

Información de las comarcas de Cataluña en catalán.

#### Gallego

Este producto contiene las principales noticias del día a día de la actualidad en Galicia, desde cualquier tema y en gallego elaborados por la redacción de EFE en Santiago de Compostela. Temáticas: política, justicia, cultura, ciencia y tecnología, sociedad y salud, y deportes.

#### Provinciales

Cinco productos informativos sobre las provincias de Córdoba, Granada, Málaga, Sevilla y León. Noticias de ámbito provincial.

#### **5.3.7.1.c. Deportes**

En estos productos se puede encontrar cualquier información sobre el deporte mundial en todas sus disciplinas. Abarcan desde las competiciones de ámbito internacional y ligas de los deportes mayoritarios hasta los grandes campeonatos y acontecimientos que se celebran en todo el mundo.

#### España

Cubren la información deportiva sobre cualquier acontecimiento que sea de interés para el mercado español. Disponen de diversos productos con la última hora de

la actualidad deportiva: todos los deportes, todas las disciplinas, todas las competiciones y campeonatos, todos los nombres y protagonistas y todos los premios y ligas. España: Ligas de fútbol –primera y segunda división- baloncesto (ACB), balonmano (ASOBAL), ciclismo, tenis, automovilismo, atletismo, esquí, vela, golf, rugby, etc.

#### Internacional

Se elabora un producto con toda la información y disciplinas y competiciones deportivas más importantes del panorama internacional. Secciones:

##### Europa

##### América

#### Europa

Principales ligas de fútbol, las competiciones continentales y la actualidad de los principales deportes.

#### América

Ligas de fútbol en todos los países iberoamericanos, las competiciones continentales y la NBA, así como los principales acontecimientos deportivos del mundo.

#### **5.3.7.1.d. Economía**

Disponen de productos con toda la actualidad económica clasificada en diferentes temas: macroeconomía, mercados y finanzas, sectores y empresa y trabajo, que contienen información directa procedente de las principales fuentes de los diferentes organismos, empresas e intermediarios financieros nacionales e internacionales. La actualidad económica de España y del mundo enriquecida con “Mercados”, informes diarios suministrados por Infobolsa, uno de los principales proveedores de información bursátil, con datos sobre las bolsas y mercados nacionales e internacionales. Incluyen gráficos y tablas, claras, sencillas y actualizadas (en algunos casos en diferido, en otros al cierre); permiten consultar la evolución de las principales bolsas y mercados de materias primas y divisas. Temáticas: macroeconomía, mercados y finanzas, sectores-empresas y trabajo.

## EFE Com España

Es un producto que informa puntualmente sobre los movimientos que se producen en todo momento en el ámbito económico internacional.

La actualidad económica de España y el mundo enriquecida con "Mercados", informes diarios suministrados por Infobolsa, uno de los principales proveedores de información bursátil, con datos sobre las bolsas y mercados nacionales e internacionales. Incluyen gráficos y tablas, claras, sencillas y actualizadas (en algunos casos en diferido, en otros al cierre); permiten consultar la evolución de las principales bolsas y mercados de materias primas y divisas. Temáticas: macroeconomía, mercados y finanzas, sectores-empresas y trabajo.

## Temáticos

Los productos de información económica están clasificados por diferentes sectores o áreas de influencia, con versiones específicas según el territorio al que van dirigidos. Actualmente disponen de cuatro productos temáticos:

### Motor

### Turismo

### EFEAGRO

### Unión Europea

## Motor

Información sectorial y económica, agentes, industria de la automoción, análisis y pruebas de nuevos modelos, acontecimientos deportivos (automovilismo, motociclismo), tráfico y estado de las carreteras; estadísticas, informes y cotizaciones del motor en los principales mercados de Europa, América y Asia; seguimiento permanente de la evolución de los precios de los productos energéticos y de la tecnología asociada a la automoción. Este producto se elabora con el apoyo de las delegaciones de la Agencia EFE en el mundo y, en especial, de las instaladas en los principales países fabricantes de automóviles.

## Turismo

La actualidad diaria del sector turístico. Noticias sobre todos los acontecimientos que pudieran afectar a la marcha de los negocios, iniciativas regionales, empresariales o

institucionales, oferta y demanda de destinos, contenidos relacionados con la cultura y los espectáculos.

#### EFEAgro

Ganadería, avicultura, aceite, cereales, gastronomía, hortofruticultura, vinos y bebidas, pesca, medio ambiente, desarrollo rural, empresas y consumo; legislación nacional y comunitaria, resúmenes de prensa, mercados. El periodismo agrario de EFE Agro, empresa filial de EFE.

#### Unión Europea

Noticias de actualidad elaboradas por las delegaciones de EFE en todo el mundo y en especial en la delegación de Bruselas y las capitales de los países de la UE.

#### **5.3.7.1.e. EFE-DowJones**

Es un producto en castellano elaborado conjuntamente por la Agencia EFE y Dow Jones (líder en información financiera). Se compone de un flujo de diario de noticias, análisis y comentarios redactados por periodistas especializados con el apoyo local e internacional de ambas compañías.

Se trabaja con noticias económicas y financieras en tiempo real, dirigido a webs que no se dedican a operaciones comerciales. Combina los contenidos informativos de las dos grandes empresas: EFE y Dow Jones, con el análisis de las empresas que componen el Ibex- 35 y una selección de noticias internacionales. Las noticias se explican y comentan de manera comprensible para hacer accesibles a todo el mundo los asuntos económicos.

#### **5.3.7.1.f. Segmentados**

A partir de las líneas informativas de texto de la Agencia EFE, se segmentan los contenidos informativos desde múltiples perspectivas y criterios: por importancia, por temáticas, por territorio, por palabras clave, por temporalidad... De esta manera se multiplica la oferta informativa de la agencia y se cubren todas las demandas del mercado. Mediante la utilización inteligente de los diversos criterios de búsqueda existente, se puede recuperar cualquier contenido de la producción informativa de EFE en los últimos diez días.

### **5.3.7.1.g. Personalizados**

Productos diseñados a medida a partir de la producción general de EFE en formato texto. Disponen de un gran equipo de periodistas especializados en todas las disciplinas para crear y diseñar servicios y productos que satisfagan plenamente las necesidades específicas de información de cada cliente. A partir de los servicios informativos básicos --nacional, internacional, deportes, economía, etc.- elaboran productos segmentados desde múltiples perspectivas y criterios: por grado de importancia, por temas, por territorio, por palabras clave, por temporalidad y por idiomas, entre otros.

EFE puede proporcionar información completa y variada sobre cualquier tema de interés: desde los últimos datos del empleo en España hasta la información más relevante de la cultura colombiana, o el seguimiento de la actividad, sector y competencia de una empresa en concreto.

### **5.3.7.2. Audio**

Ofrecen amplios y completos servicios de información en audio. Estos servicios se componen de programas informativos, boletines horarios, crónicas, cortes de voz, etc., e incluyen retransmisiones en directo de los acontecimientos más relevantes de la actualidad mundial. Además, su red de delegaciones y corresponsales en todo el mundo les permite recoger, también en audio, toda la información de interés.

#### **5.3.7.2.a. 24 horas**

Disponen de completos productos de interés para el mercado español, dirigidos a emisoras de radio u otros soportes digitales. Estos productos incluyen informativos de media hora, un informativo de veinte minutos, boletines horarios de cinco minutos, microespacios, programas deportivos y espacios musicales de continuidad. Los informativos incluyen publicidad de diferentes anunciantes, centralizada en la sede de Madrid. Producto adaptado a emisoras locales por su flexibilidad de contratación y emisión de parrilla. Las emisoras que reciben el producto pueden contratar publicidad local para lo cual EFE hace desconexiones.



#### **5.3.7.2.b. Crónicas de voz**

Facilitan un producto informativo con las noticias diarias de primera plana, contadas por sus corresponsales desde las principales capitales del mundo. Estas crónicas se elaboran en sus delegaciones internacionales en el lugar donde se produce la noticia.

#### **5.3.7.2.c. Cortes de voz**

Ofrecen un producto informativo en audio que recoge las voces de los protagonistas de la actualidad allí donde se produce. Están grabadas en las ruedas de prensa y entrevistas, grabadas en Madrid (España) y las delegaciones nacionales e internacionales de la Agencia EFE. Se seleccionan y editan en la central de Madrid para su comercialización.

#### **5.3.7.2.d. Microespacios**

Microespacios de interés general y en su mayoría atemporales de una duración entre dos y tres minutos.

#### **5.3.7.2.e. Segmentados**

A partir de las líneas informativas en formato audio de la Agencia EFE, se segmentan los contenidos informativos desde múltiples perspectivas y criterios: por importancia, por temáticas, por territorio, por palabras clave, por temporalidad... De esta manera se multiplica la oferta informativa de la agencia y se cubren todas las demandas del mercado. Mediante la utilización inteligente de los diversos criterios de búsqueda existente, se puede recuperar cualquier contenido de la producción informativa de EFE en los últimos diez días.

#### **5.3.7.2.f. Personalizados**

Productos diseñados a medida a partir de la producción general de EFE en formato audio. Sus productos informativos cubren en audio todos los grandes acontecimientos mundiales, deportivos, culturales, políticos, etc., desde el lugar de la noticia. Están disponibles en cualquiera de los formatos: cortes de voz, crónicas, etc.

### 5.3.7.3. Foto e Infografía



Desde los orígenes de la Agencia EFE, la información se ha distribuido a los abonados con la mayor celeridad. En sus comienzos, en 1939, contaba con cuatro radiotelegrafistas que recibían en Madrid información, la redactaban y la repartían junto con las imágenes, por medio de un ciclista a los periódicos y emisoras más importantes de la ciudad.

La Agencia EFE siempre ha contado con fotógrafos que efectuado las imágenes que acompañaban a los textos. La formación de estos fotógrafos ha sido variada: unos entraban en la Agencia y aprendían el oficio; algunos comenzaron como ordenanzas, aprendiendo posteriormente el oficio en el laboratorio y terminando como fotógrafos y otros, entraban como ayudantes de fotógrafos formándose en la propia Agencia. Ahora los fotógrafos proceden de las universidades y también de las escuelas como la EFTI<sup>42</sup>.

Como ya se ha señalado, en 1951 se instaló en la Agencia el primer receptor de telefotografía para recibir información gráfica de la UPI (United Press International), un servicio que proporcionaba un determinado número de fotografías al día. La recepción

---

<sup>42</sup> Conversación mantenida con Rosario Pons, directora del departamento de Gráfica de la Agencia EFE el 18 de julio de 2012.

se producía mediante las estaciones de radio lo que ocasionaba interferencias en las telefotografías. Tras recibirse la radiofoto, era llevada al laboratorio para generar un negativo de la misma y poder efectuar las copias oportunas. Estas reproducciones se enviaban a los abonados (mediante los ciclistas y motoristas en Madrid) y por correo aéreo a los abonados de otras provincias. Señala Olmos (1997:194) que «el primer aparato de telefotografía que se instala en la Agencia, procede de una exposición de telecomunicaciones que se había celebrado a mediados de 1951 en el Palacio de Cristal del parque del Retiro madrileño. Al clausurarse la exposición, EFE convence a los directivos del Servicio de Correos y Comunicaciones para que les permita quedarse con el aparato y comienza a hacer experimentos recibiendo telefotografías».

En 1963 EFE estableció la primera línea permanente de telefotografía en España mediante un contrato con la estadounidense UPI por el cual recibía fotos de forma continua las veinticuatro horas del día. La primera foto que se recibió en la Agencia fue el 22 de noviembre de 1963 del atentado del presidente Kennedy. Señala Olmos (1997:195) que «en el transcurso de aquellas tensas veinticuatro horas informativas, durante las cuales no dejó de trabajarse ni un minuto en CIFRA Gráfica, se recibieron unas treinta telefotos diferentes que, junto con otras cincuenta llegadas en días posteriores, fueron convertidas por la sección gráfica de EFE en unas tres mil copias distribuidas a todos los periódicos españoles. Y como la inmensa mayoría de los medios nacionales a los que servía EFE tampoco disponían de receptor de telefonía, los empleados del departamento gráfico se pasaron hora tras hora metiendo las copias de las fotos en sobres que inmediatamente se llevaron al aeropuerto de Barajas para ser colocadas en los vuelos que salían a las distintas capitales donde tenían a los abonados. A los clientes de Madrid se las hizo llegar por ciclista, y a los de Barcelona, donde si había un receptor en la delegación de EFE, se les llevó también en mano».

El éxito obtenido por la distribución de las fotografías de Kennedy, llevó en 1963 a la sección gráfica de EFE a establecer conexiones directas con los abonados que recibían el material gráfico. EFE recibía de UPI y de sus delegaciones y corresponsales, unas cuarenta fotos diarias que eran seleccionadas para reenviarlas a los abonados.

En 1982 cuando Luis María Ansón era presidente-director general de EFE, contrató también los servicios de AP y como señala Caballo (2003:148) «absorbió el

departamento Gráfico de Europa Press, incluido su personal de laboratorio, telefotografía, reporteros gráficos, agentes de ventas y algunos empleados de archivo».

En esos momentos, EFE era la única agencia en España con una red de telefotografía. La transmisión de imágenes a color tuvo lugar en los años 80 pero en la Agencia EFE no se impuso el trabajo con materiales cromogénicos de forma general hasta la Exposición Universal de Sevilla en 1992.

El cambio tecnológico de analógico al digital se produjo en los años 90 y ha supuesto un gran avance en la recepción y transmisión de materiales gráficos.

Actualmente, la Agencia EFE distribuye tres millones de noticias al año en los diferentes soportes informativos: texto, fotografía, audio, video y multimedia, que llegan diariamente a más de dos millares de medios de comunicación en el mundo.

El archivo gráfico de EFE almacena más de veintitrés millones de documentos de los que el fondo de imágenes de la agencia cuenta con dieciseis millones de fotografías, incluyendo tanto documentos en placas de cristal, como negativos y diapositivas. Unos cuatro millones de fotos están ya en soporte digital e integran la fototeca, accesible desde internet y puerta de entrada a una de las más grandes colecciones de fotoperiodismo del mundo. Un material que se enriquece con más de mil quinientas fotos diarias.

La videoteca de EFE contiene documentos que almacenan imágenes y programas desde 1989.

Canal EFE es un canal informativo multimedia que integra foto, texto y vídeo, dividido en secciones temáticas con espacios publicitarios, listo para emitirse vía ADSL en cualquier tipo de pantalla de televisión.

Las nuevas tecnologías utilizadas en EFE, con nuevos sistemas de catalogación, documentación, procesamiento, tratamiento y selección de imágenes, permiten crear colecciones en línea a disposición de los clientes. Las colecciones van dirigidas al mercado editorial o exclusivamente de uso expositivo, donde EFE ofrece un servicio completo que abarca desde la creación de la colección conjuntamente con el cliente, la conceptualización del espacio hasta la edición del catálogo.

Miles de directores, editores, jefes de redacción, jefes de servicios y redactores de medios de comunicación, abonados de EFE en el mundo, reciben los comunicados de sus clientes. Los comunicados de texto y foto, redactados y gestionados por el cliente, y en vídeo, producido íntegramente por EFE y en colaboración con el cliente, y que se difunden a los abonados de EFE a través de sus canales de distribución. Estos canales de distribución son específicos y diferenciados de los dedicados a la información noticiosa.

El producto Foto e Infografía ofrece servicios de información gráfica elaborados por los profesionales de EFE presentes en todo el mundo, con las imágenes de la actualidad con cobertura internacional en diferentes versiones dependiendo de las licencias de comercialización y los mercados a los que se dirigen.

Sus redactores e informadores gráficos gozan de reconocimiento internacional y muchos de ellos han sido galardonados por su magnífica labor. Además, como socios de la EPA (European Pressphoto Agency), cuentan con imágenes de la propia agencia europea y del resto de sus socios, que enriquecen considerablemente sus productos.

EFE puede proporcionar un documento gráfico de cualquier acontecimiento de relevancia que sea noticia. Elaboran productos gráficos en distintas lenguas, dirigidos a cada uno de los mercados en los que operan.

Distribuyen la información gráfica a través de varias plataformas de envío como satélite, FTP, correo electrónico y SMS. Además, sus bases de datos están disponibles 24 horas al día en Internet.

El producto Foto e Infografía ofrece información gráfica con imágenes de la actualidad internacional de interés para América y el resto del mundo e incluyen productos específicos adaptados a los diferentes mercados. Todos ellos son creados por los redactores gráficos de EFE que permanecen pendientes de los acontecimientos en cualquier rincón del mundo e incorporan todas las imágenes procedentes de multitud de puntos informativos en los cinco continentes.

En relación con el mercado hispanoamericano, se recogen las instantáneas de la actualidad mundial de interés para este mercado, con especial incidencia en el mundo

hispanico. Además, se preparan productos territoriales que complementan con instantáneas de carácter local al producto general.

#### **5.3.7.3.1. Servicio Gráfico General para España**

Este servicio proporciona información gráfica de ámbito nacional e internacional sobre cualquier hecho noticioso que ocurra en el mundo y que sea de interés para España. Todo ello es elaborado por los redactores gráficos de Efe localizados por todo el territorio español. La producción proviene tanto de contenidos propios de la Agencia EFE como de las agencias asociadas de EPA.

La Agencia cuenta con fotógrafos de plantilla y con colaboradores que se contratan en función de las necesidades.

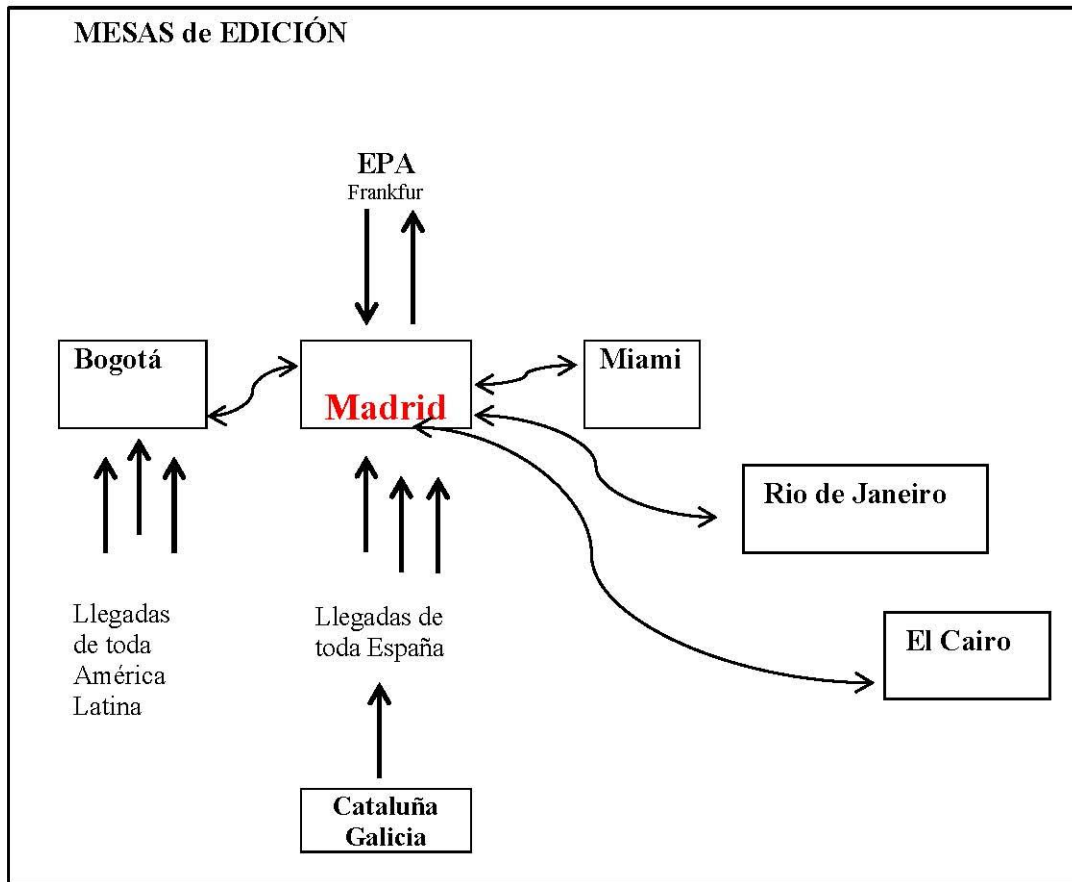
La Agencia convoca todos los días en la tarde noche a todas las secciones más TV y gráfica para preparar los eventos del día siguiente. Una vez finalizada la reunión, desde el departamento de Gráfica se realiza una previsión de trabajo y se asigna el personal para cubrir los eventos.

Al día siguiente se realizan los encargos y se envían las fotos a la Agencia donde son editadas (niveles y encuadres) y se les añade el pie de foto para poder ser distribuidas. Las fotos de la Audiencia de Madrid son un pool de la Agencia EFE, lo que significa que sólo ella las distribuye. Otras veces, pueden ser imágenes cedidas como por ejemplo en el supuesto que tenga lugar un incendio y el cuerpo de bomberos realice las fotos. EFE las recibe y distribuye poniendo en el pie de foto «cedidas por el cuerpo de bomberos/EFE».

Hasta el 2007, las fotos se enviaban por satélite a los abonados por lo que se necesitaban grandes antenas que resultaron ser contaminantes. En la actualidad este sistema convive con Internet que es más barato y menos agresivo.

Los abonados de la Agencia EFE reciben las fotografías en función del servicio contratado, es decir, pueden recibir todo el servicio, una pieza o un segmento. Todas las fotos que se envían cuentan con el nombre del autor, fecha, descripción y categoría.

Suelen generarse unas 1.300 fotos al día (las generadas en España más América Latina más las fotos de la EPA) pero varía en función de los acontecimientos.



### Regionales

El servicio de información gráfica de Regionales, reúne todas las imágenes relacionadas con la actualidad de cada comunidad autónoma. Además contiene fotografías de cualquier acontecimiento internacional que sea noticia para cada territorio. De esta forma, puede haber fotografías tomadas en cualquier lugar del mundo. En este momento hay 17 servicios de CC.AA. disponibles.

#### **5.3.7.3.2. Deportes**

Se elabora información gráfica deportiva de ámbito internacional sobre cualquier hecho deportivo que ocurra en el mundo. Se presenta con dos versiones diferenciadas para España y América.

La producción proviene tanto de contenidos elaborados por la Agencia EFE como de las agencias asociadas de EPA.

#### **5.3.7.3.3. Revistas**

Se trata de un producto gráfico que incluye contenidos informativos centrados en temas de sociedad, cultura, personajes, interés humano, curiosidades... y todo aquello que tradicionalmente tiene un especial interés para las revistas.

Los mayores proveedores externos para este producto son las agencias asociadas a EPA.

#### **5.3.7.3.4. Infografía plana**

Ofrece un producto de información de actualidad en formato de gráficos vectoriales planos que presenta la noticia construida a modo de gráfico explicativo destinado a reforzar visualmente la noticia. Sus amplios contenidos están clasificados por temas y recogen toda la actualidad informativa internacional.

Están elaborados en dos y tres dimensiones, preparados para publicarse en papel, incorporarse a bibliotecas y fuentes de documentación, formar parte de noticias en soportes digitales, publicarse en páginas web o en otros soportes.

#### **5.3.7.3.5. Exposiciones fotográficas**

Es un servicio de fotografía dirigido a crear, completar y sugerir todo tipo de exposiciones sobre cualquier tema de interés, basado en la explotación del material gráfico del archivo de EFE.

Organizan y gestionan todos los aspectos que conforman el proyecto del cliente: elección de la mejor ubicación, desarrollo del concepto estético, ejecución de la obra, gestión y promoción de la exposición

#### **5.3.7.3.6. Segmentados**

A partir de las líneas informativas gráficas de la Agencia EFE, se segmentan los contenidos informativos desde múltiples perspectivas y criterios: por importancia, por



temáticas, por territorio, por palabras clave, por temporalidad.... De esta manera se multiplica la oferta informativa de la agencia y se cubren todas las demandas del mercado. Mediante la utilización inteligente de los diversos criterios de búsqueda existente, se puede recuperar cualquier contenido de la producción informativa de EFE en los últimos diez días.

#### **5.3.7.3.7. Personalizados**

Productos diseñados a medida a partir de la producción general de EFE en formato gráfico.

#### **5.3.7.4. Vídeo**

La Agencia de noticias en formato audiovisual ubicada en la sede central en Madrid, dispone de importantes recursos técnicos para la captación en formato vídeo de lo más representativo de la actualidad informativa, a cualquier hora del día y cualquier día del año.

A través de una extensa red de delegaciones y equipos de grabación repartidos por todo el territorio español, EFE capta las imágenes allí donde se produce la noticia y las transmite mediante TV convencional, Vsat, fibra óptica, Internet (web y broadcast), telefonía móvil y pantallas informativas. Todo ello con la inmediatez necesaria para que sus clientes elaboren sus propias crónicas o emitan los contenidos editados por EFE.

#### **5.3.7.4.1. Contenidos Informativos**

Ofrecen un completo servicio de noticias que recoge al momento todos los aspectos de la actualidad informativa. La redacción central de EFE selecciona a diario, y según el criterio de una redacción de informativos de TV, las informaciones más relevantes del día por su contenido y por su impacto audiovisual y presta una especial atención a la última hora.

Cada información está ampliamente documentada y acompañada de los textos necesarios para las distintas redacciones, así como de las escaletas de envío previas y definitivas. De esta forma los clientes saben en todo momento qué contenidos informativos van a recibir y en qué franjas horarias van a estar a su disposición.

Las características especiales de EFE en cuanto a equipos de redacción y producción, medios técnicos y sistemas de transmisión diversos, hacen posible que su oferta diaria se complete con un amplio abanico de productos específicos, de interés para los diferentes sectores del mercado audiovisual: televisiones, Internet, telefonía móvil, pantallas dinámicas y otros soportes tecnológicos con transmisión vía satélite (VSAT), fibra óptica y banda ancha, con calidad web y *broadcast*.

#### **5.3.7.4.2. EFE TV Broadcast**

Servicio diario de noticias de información general con lo más relevante del día sobre política, sociedad, sucesos, deportes y cultura en formato compactado. En la central de Madrid se preparan las imágenes que llegan de las grabaciones y se distribuyen a clientes que reciben por satélite. El 10% de los vídeos son aportaciones gratuitas de terceros. Con imágenes de España y el mundo, los 365 días del año. Imágenes grabadas en formato broadcast (máxima resolución, formato profesional).

#### **5.3.7.4.3. TVEFE España**

Es el producto audiovisual de información nacional y local de la Agencia EFE. Se elabora desde las 26 delegaciones en España y añade a la producción habitual de actualidad, noticias próximas a los ciudadanos, contenidos que acercan los aspectos más curiosos de la realidad. Economía, deportes, medio ambiente, cultura, sociedad, tendencias, ciencia; asuntos que interesan a todos presentados en vídeos compactados y piezas editadas, listas para publicar, especialmente diseñadas para el entorno digital.

#### **5.3.7.4.4. TVEEFE Internacional para España**

Es el producto audiovisual con información internacional de interés para España de la Agencia EFE. Elaborado desde más de 200 puntos de cobertura en el mundo, añade a la producción habitual de actualidad, noticias próximas a los ciudadanos, contenidos que acercan los aspectos más curiosos de la realidad para mostrar el lado más singular de la información. Los temas tratados son: economía, deportes, medio ambiente, cultura, sociedad, tendencias, ciencia. Se presentan en vídeos compactados y piezas editadas, listas para publicar, especialmente diseñadas para el entorno digital.

#### **5.3.7.4.5. Segmentados**

A partir de las líneas informativas audiovisuales de la Agencia EFE, se segmentan los contenidos informativos desde múltiples perspectivas y criterios :por importancia, por temáticas, por territorio, por palabras clave, por temporalidad. De esta manera se multiplica la oferta informativa de la Agencia y se cubren todas las demandas del mercado. Mediante la utilización inteligente de los diversos criterios de búsqueda existente, se puede recuperar cualquier contenido de la producción informativa de EFE en los últimos 10 días.

#### **5.3.7.4.6. Personalizados**

Productos diseñados a medida a partir de la producción general de EFE en formato audiovisual.

EFE hace un importante despliegue de equipos humanos y técnicos para cubrir cualquier tipo de acontecimiento especial: cumbres internacionales de Jefes de Estado y de Gobierno, visitas oficiales a España de diferentes personalidades, conflictos y catástrofes de cualquier naturaleza, acciones humanitarias, actos sociales de gran relevancia informativa, seguimientos informativos en los desplazamientos internacionales de la Casa Real y de la Presidencia de Gobierno, etc.

Disponen de servicios y productos creados y diseñados para atender las necesidades audiovisuales específicas de cada cliente.

Los profesionales de EFE ofrecen asesoramiento en todas las fases del proyecto y ponen a su disposición toda su creatividad y amplia experiencia para lograr un producto final que satisfaga plenamente las expectativas de cada cliente.

#### **5.3.7.5. Multimedia y soluciones llave en mano**

Se trata de un servicio continuo de noticias multimedia con textos, fotos, audios, vídeos, fotografías y módulos documentales.

La redacción multimedia está formada por expertos en nuevas tecnologías que seleccionan la información, la editan con criterios periodísticos, la actualizan a cada

momento en función del flujo informativo y la integran, para ofrecerla en óptimas condiciones a todo tipo de soportes digitales.

Todos los días del año y a cualquier hora del día, las informaciones se introducen en paquetes multiformato para su publicación directa y para facilitar la labor de las redacciones de los diferentes medios digitales. Ofrecen productos multimedia diseñados y elaborados para adaptarse a los nuevos formatos y dispositivos de acceso, como aplicaciones Flash, web llave en mano o envío de alertas informativas a través de mensajes sms o de correo electrónico.

#### **5.3.7.5.1. Servicio general multimedia para España**

El servicio general multimedia para España proporciona noticias multimedia internacionales organizadas en forma de paquetes multiformato con textos, fotos, audio, vídeo y módulos documentales, que recogen lo más relevante de la actualidad. Cada noticia multimedia se compone al menos de un texto y una foto. Temáticas: política, economía, deportes, sociedad, cultura, ciencia y tecnología.

##### Regionales

Este producto brinda 18 productos multimedia, uno por comunidad autónoma, con contenidos de todos los temas. Contienen al menos un texto y una foto y, cuando estén disponibles, audios o vídeos. Se elaboran a partir de la producción informativa de las delegaciones de EFE en cada una de las comunidades autónomas. La producción informativa varía según la comunidad autónoma.

##### Fotos del día

Contiene las imágenes de mayor interés informativo que se producen a lo largo del día según el criterio editorial de la Redacción Multimedia de la Agencia EFE.

##### Fotos de impacto

Imágenes seleccionadas por la Redacción Multimedia de la Agencia EFE por su impacto visual.

##### Efemérides

Sumario elaborado por la Redacción Multimedia de la Agencia EFE con lo que fue noticia, un día como hoy, a lo largo de la historia.

#### **5.3.7.5.2. Diario en línea para España**

Noticias multimedia, con un texto y una foto, que recogen lo más relevante de la actualidad en España como si fuera un diario electrónico. Es una sección del Diario en Línea, un producto que se compone de diferentes secciones (España, Mundo, Economía, Cultura, Deportes, Ciencia y técnica, Sociedad y Gente) con seis noticias cada una y con un orden jerárquico por importancia en cada sección. Se puede adquirir el paquete entero o por secciones.

#### **5.3.7.5.3. Revistas temáticas**

Productos multimedia que recogen noticias del día, crónicas y reportajes relacionados con contenidos de bienestar, ocio y entretenimiento. Están divididos en distintas secciones para posibilitar al cliente la suscripción completa o segmentada: salud, motor, viajes, cine, música, tecnología y moda-gente. Se actualiza las 24 horas, 7 días a la semana, siempre con texto y foto y cuando están disponibles, vídeo y audios. 30 paquetes multimedia de producción diaria aproximada. Con dos versiones, una para España y otra para América.

#### **5.3.7.5.4. Infografía digital e interactiva**

La infografía digital reúne los principales elementos de la plana, e incluye otras herramientas multimedia para proporcionar la información de una manera más efectiva gracias a la interactividad y la sencilla navegación. Específica para publicación web.

#### **5.3.7.5.5. Web llave en mano**

Es una web con contenidos multimedia de la Agencia EFE (textos, fotos, vídeos e infografías), actualización continua y un diseño competitivo y vanguardista. Ofrece la posibilidad de contratar un tema, una sección o incluso todo un sitio completo en poco tiempo, sin necesidad de incurrir en grandes gastos o desarrollos tecnológicos.

#### **5.3.7.5.6. Minuto a minuto fútbol**

Es un producto que proporciona al instante la información relativa a competiciones y partidos de fútbol, en tiempo real ofrece los datos de Medio Tiempo,

Tiempo Total, Goles (goleadores, minutos, tipo de goles), tarjetas amarillas y rojas de las principales competiciones de España y el mundo.

#### **5.3.7.5.7. Aplicaciones Flash**

Las aplicaciones Flash son productos basados en la tecnología de edición multimedia que permite crear pequeñas aplicaciones como animaciones, visores con contenidos digitales, juegos, listas, etc., para incluir como parte de webs o como sitios completos, permitiendo un grado de adaptación a la web tan alto como se quiera. Flash facilita la interactividad entre la web y el usuario presentando tantas capas de navegación como se quiera; así se presenta el contenido de forma atractiva facilitando al usuario el recorrido por los contenidos.

#### Marcadores y Medalleros

Productos que proporcionan al instante toda la información relativa a los encuentros deportivos de competición que se basan en jornadas y los resultados de los metales conseguidos en una competición, en un entorno gráfico atractivo y funcional.

#### **5.3.7.5.8. Especiales**

Eficaz y completa cobertura de los grandes acontecimientos informativos mundiales. Se elaboran en el lugar de la noticia con todo el despliegue necesario de medios técnicos y humanos.

#### Grandes acontecimientos

Servicios multimedia especiales que, de forma concreta, dan cobertura a los grandes acontecimientos que se desarrollan a lo largo del año. Habitualmente con noticias antes de la inauguración del acontecimiento y durante su desarrollo. Seguimiento multimedia con la información preparada para su publicación inmediata.

#### **5.3.7.5.9. Segmentados**

A partir de las líneas informativas multimedia de la Agencia EFE, se segmentan los contenidos informativos desde múltiples perspectivas y criterios: por importancia, por temáticas, por territorio, por palabras clave, por temporalidad, etc. De esta manera se multiplica la oferta informativa de la agencia y se cubren todas las demandas del

mercado. Mediante la utilización inteligente de los diversos criterios de búsqueda existente, se puede recuperar cualquier contenido de la producción informativa de EFE en los últimos 10 días.

#### **5.3.7.5.10. Personalizados**

Productos diseñados a medida a partir de la producción general de EFE en formato multimedia.

#### **5.3.7.5.11. Canal EFE**

Canal informativo con programación estándar para cualquier tipo de pantallas, que permite a los clientes gestionar los espacios publicitarios, bien a través de publicidad corporativa, bien a través de publicidad de anunciantes segmentando los mensajes según la audiencia y llegando a su público objetivo en sus propias instalaciones. Productos que se adaptan a la publicación en soportes audiovisuales dinámicos (pantallas LCD, plasma, etc.) y que forman, mediante una parrilla de contenidos, un canal informativo por sí mismo.

#### **5.3.7.5.12. Agenda digital Mundial**

Producto innovador en el que EFE ofrece una base de datos con los acontecimientos que se van a producir en el futuro, informativos y de ocio. Es alimentada por los departamentos y secciones de EFE en su central (Nacional, Internacional, Economía, Deportes, Gráfica, Radio y Archivo), por las delegaciones y corresponsalías de España y el resto del mundo, así como proveedores externos autorizados.

#### **5.3.7.5.13. Alertas Informativas**

Productos elaborados a modo de alerta informativa para ser enviados por correo electrónico o vía sms a los correos o dispositivos móviles de los clientes.

#### **5.3.7.5.14. Apps para dispositivos móviles**

Aplicaciones para dispositivos móviles. Información en tu mano.

#### **5.3.7.5.15. Web llave en mano**

Es una web con contenidos multimedia de la Agencia EFE (textos, fotos, vídeos e infografías), actualización continua y un diseño competitivo y vanguardista.

#### **5.3.7.5.16. Narración en vivo**

Es una potente herramienta que permite incorporar en tiempo real información en diferentes formatos, incluso los generados en redes sociales (por ejemplo de Facebook, Twitter y Google +, entre otros). Es un widget que puede integrarse en cualquier página web de grandes y pequeños clientes a través de un HTML sin necesidad de desarrollos tecnológicos. No necesita edición, está listo para publicar. Ofrece contenido multiformato en vivo y permite incorporar información proveniente de las redes sociales (tanto texto, como foto, video o ilustraciones), de la Agencia EFE en cualquiera de los formatos en los que trabaja, de otras fuentes informativas, de los protagonistas de la noticia, y de los usuarios de la web, si el cliente lo desea.

#### **5.3.7.6. Especiales**

Se ofrecen productos informativos que cubren los principales acontecimientos mundiales, deportivos, culturales, políticos, etc., desde el lugar de la noticia. La Agencia dispone de una gran capacidad y despliegue informativo que les permite estar siempre en los lugares donde se está produciendo la noticia, cubrirla y enviarla inmediatamente a nuestros clientes. Disponibles en todos los formatos.

##### **5.3.7.6.1. Grandes acontecimientos deportivos**

Eficaz y completa cobertura de los grandes acontecimientos deportivos mundiales. Se elaboran en el lugar de la noticia con todo el despliegue necesario de medios técnicos y humanos. Suelen ofrecerse en paquetes en diferentes formatos (texto, fotografías, vídeos, multimedia, reportajes, infografías...). Con versiones diferenciadas para los mercados de América y España. Juegos Olímpicos, Mundiales de fútbol, etc.

##### **5.3.7.6.2. Cultura, ocio y espectáculos**

Disponen de productos y servicios de información cultural y de entretenimiento elaborados por su interés informativo en un momento concreto. Festivales de cine,



Oscars, premios, exposiciones... En diferentes formatos informativos: texto, vídeos, reportaje, multimedia, infografía, etc.

#### **5.3.7.6.3. Elecciones**

Información especial en paquetes que incluyen varios formatos (texto, vídeo, multimedia, reportajes, infografías) cuando se producen elecciones en España y los principales países de América.

#### **5.3.7.6.4. Conferencias Internacionales**

Coberturas de las principales cumbres y conferencias internacionales.

#### **5.3.7.7. Reportajes**

Un servicio de reportajes con textos y fotografías. De actualidad, históricos e intemporales, elaborados por la redacción central, las delegaciones de la Agencia EFE y colaboradores en todo el mundo.

Sus productos editoriales son el resultado de una extensa producción en texto y foto sobre más de veinte materias diferentes de interés para los mercados en los que la agencia opera. Están elaborados por profesionales de reconocido prestigio preparados para satisfacer cualquier necesidad.

##### **5.3.7.7.1. Reportajes generales para España**

Se presenta una amplia producción mensual con un promedio de cuatro fotos por reportaje, clasificados en más de treinta temáticas.

Reportajes intemporales o de actualidad sobre asuntos que están en boga en España como gente, salud, belleza, moda, hogar, psicología, sexología, medioambiente, viajes, turismo, deportes, cultura, política, economía, consumo; asuntos próximos a los ciudadanos abordados con cercanía y frescura. Formato: texto y foto .

##### **5.3.7.7.2. Especiales**

Reportajes fuera de la línea de Reportajes General. Son reportajes de máxima calidad, con más y mejores fotos, en los que prima la actualidad y en los que se cuenta

con personajes de relevancia. Cuando un cliente lo compra lo tienes en exclusiva, no se ofrece a ninguna otra publicación, aunque en ocasiones puede hacerse si aceptan las condiciones las revistas interesadas.

#### **5.3.7.7.3. Segmentados**

A partir de las líneas informativas de reportajes de la Agencia EFE, se segmentan los contenidos informativos desde múltiples perspectivas y criterios: por importancia, por temáticas, por territorio, por palabras clave, por temporalidad. De esta manera, se multiplica la oferta informativa de la Agencia y se cubren todas las demandas del mercado. Mediante la utilización inteligente de los diversos criterios de búsqueda existente, se puede recuperar cualquier contenido de la producción informativa de EFE.

#### **5.3.7.7. 4. Personalizados**

Productos diseñados a medida a partir de la producción general de EFE en formato reportaje.

#### **5.3.7.8. Bajo demanda**

Línea de servicios dirigida a instituciones, partidos políticos, asociaciones, administraciones públicas, empresas y medios de comunicación, adaptados a las necesidades específicas de cada cliente.

Los productos bajo demanda de la Agencia EFE, cubren un gran abanico de necesidades a la carta. Coberturas especiales, vídeo comunicados, vídeos institucionales, clips divulgativos, reportajes RSC, asistencias técnicas, etc. que incluyen en la mayor parte de los casos, producción, difusión a medios y publicación en nuestros propios soportes.

##### **5.3.7.8.1. Coberturas informativas para medios**

Coberturas a la carta para medios de comunicación en cualquier formato.

#### **5.3.7.8.2. Crónicas internacionales en directo**

Noticias en formato audio de primera plana y de color, contadas por los periodistas de EFE desde cualquier rincón de España y el mundo, en el lugar donde se produce la noticia. El medio que las contrata conecta vía teléfono con el delegado o corresponsal de EFE en España y el mundo, que relata lo que está ocurriendo en el mismo lugar en el que se produce la información.

#### **5.3.7.8.3. Coberturas de eventos**

Coberturas en cualquier formato de los eventos o actos de carácter público o privado que emprendan nuestros clientes. No incluye guionización. El periodista de EFE simplemente hace la cobertura y narra lo que allí se está ofreciendo o presentando.

#### **5.3.7.8.4. Cobertura institucional**

Coberturas en cualquier formato de los acontecimientos o actos de las instituciones públicas. .

#### **5.3.7.8.5. Comunicación empresarial**

Coberturas en cualquier formato de los eventos o actos de carácter público o privado que emprendan nuestros clientes. EFE hace la cobertura y narra lo que allí se está ofreciendo o presentando. El cliente decide si adicionalmente quiere difusión por la Zona de Libre Descarga.

#### **5.3.7.8.6. Distribución de información**

EFE garantiza la publicación de la información bajo demanda en sus plataformas Canal EFE, EFE Agro, EFEverde, efe.com, EFE Youtube y EFE Radio, y la difunde al resto de medios. Todos los contenidos generados por EFE, salvo los vídeos institucionales, se distribuyen en la ZLD (zona de libre descarga), un espacio habilitado en EFE Servicios, a disposición gratuita de los medios, para que se descarguen los contenidos que han sido financiados por empresas. La plataforma de libre descarga es visionada diariamente por un gran número de periodistas. La práctica totalidad de los grandes medios de habla hispana pasan por EFE Servicios.

### **5.3.7.8.7. Asistencias técnicas de televisión**

#### Alquiler de platós y ENG

Servicio no informativo que complementa un servicio global de vídeo para satisfacer cualquier necesidad. EFE pone a disposición de sus clientes el alquiler de equipos ENG (Electronic News Gathering). Se compone de un operador y una cámara como mínimo, pero puede incluirse más equipo: ayudante realizador, productor... Se contratan por jornada completa, media jornada, días, etc. La central de Madrid dispone de platós dotados de equipamiento técnico sin personal de operación.

### **5.3.7.8.8. Asistencias técnicas de radio**

#### Alquiler de estudios de radio

Ofrece a sus clientes la posibilidad de alquilar los estudios y locutorios de EFE en la sede central en Madrid (España), para la grabación de programas, desarrollo de tertulias o entrevistas en programas en vivo, o cualquier otra utilización, con la asistencia de sus técnicos de sonido. El estudio de radio está equipado con dos líneas RDSI (ISDN), dos líneas telefónicas para comunicaciones exteriores y locutorio con capacidad para cuatro personas. Para grabaciones podemos entregar los trabajos en formato Mini Disc o en soporte CD en diversos formatos (MP3, WAV, WMA, y otros).

### **5.3.7.8.9. Crónicas en directo**

Noticias en formato audio de primera plana y de color, contadas por los periodistas de EFE desde cualquier rincón de España y el mundo, en el lugar donde se produce la noticia. El medio que las contrata conecta vía teléfono con el delegado o corresponsal de EFE en España y el mundo que relata lo que está ocurriendo en el mismo lugar en el que se produce la información.

### **5.3.7.8.10. Videonoticias en vivo (skipe)**

Noticias en formato vídeo de primera plana y de color, contadas por los periodistas de EFE desde cualquier rincón de España y el mundo, en el lugar donde se produce la noticia. El medio que las contrata conecta vía skype con el delegado o

corresponsal de EFE en España y el mundo, que relata lo que está ocurriendo en el mismo lugar en el que se produce la información.

#### **5.3.7.8.11. Divulgación de RS**

Ofrece a sus clientes coberturas especiales de EFE en acontecimientos divulgativos, de interés general y carácter institucional, asociados a causas sociales. RSC (Responsabilidad Social Corporativa).

#### **5.3.7.8.12. A medida**

EFE dispone de productos y servicios adaptados a las necesidades específicas de cada cliente. Los profesionales de EFE ofrecen asesoramiento en todas las fases del proyecto y ponen a su disposición toda su creatividad y amplia experiencia para lograr un producto final que satisfaga plenamente las expectativas de cada cliente. En todos los formatos.

#### **5.3.7.9. Fondos documentales**

La Agencia EFE produce gran cantidad de información en diferentes formatos, de la que se archiva lo más relevante. Dispone de bases de datos con información en formato texto, gráfico, audio y vídeo que recogen la información producida por la Agencia EFE a lo largo de su historia.

##### **5.3.7.9.1. EFEData**

Es la base de datos en línea con mayor volumen de información periodística en español. Contiene la información más relevante difundida por EFE en los últimos 22 años, incluida la más reciente actualidad. Una base de datos que crece día a día elaborada por más de 3.000 periodistas del mundo.

##### **5.3.7.9.2. La Fototeca**

El Archivo fotográfico de EFE, comenzó junto con la Agencia EFE, en enero de 1939 en Burgos, cubriendo los acontecimientos de la Guerra Civil española con corresponsales gráficos propios.

Hacia los años 60, EFE establece contratos con las más importantes agencias de información europeas y americanas, incluyendo en su fondo gráfico fotos de carácter internacional. Se organiza también en esta época la red de 700 corresponsales gráficos que cubren informativamente toda España.

Desde 1970, el Archivo Gráfico de EFE, intercambia información gráfica con diversas agencias internacionales: Associated Press, EPU, European Press Photo Union, Sipa. En 1985, el valor documental, histórico y económico del archivo fue tasado en más de 300 millones.

Actualmente, el volumen del material gráfico de EFE archivado es más de 23 millones de documentos gráficos incluyendo tanto negativos (placas de cristal y de plástico, negativos de 35 mm. y 6 x 8), como diapositivas y positivos en blanco y negro y color además de los archivos digitales.

El servicio de la fototeca.com ofrece cuatro millones de fotos en línea con temáticas que van desde finales del siglo XIX a la actualidad. Supone la puerta de entrada al mayor archivo gráfico del mundo de habla hispana. Es una plataforma que se enriquece con más de 1.000 fotos diarias procedentes de EFE y otras fuentes. Abarca cualquier perspectiva temática (arte y cultura, asuntos sociales, ciencia y tecnología, deportes, economía, educación, política, historia, celebridades, salud y belleza, religión, deportes, ocio, viajes ...)

La fototeca incluye imágenes periodísticas, publicitarias y artísticas para satisfacer las necesidades de comunicación, producción y decoración de usuarios, profesionales y empresas.

Todo el material se conserva en el archivo, tanto el procedente del servicio de red o de agencias, como el propio de EFE.

#### **5.3.7.9.2. a. Las fuentes actuales**

ANP (Holanda) es el proveedor de noticias más importante de los Países Bajos. ANP produce 160.000 noticias y 100.000 fotografías anuales adaptadas a las diferentes necesidades de los medios de comunicación. Está especializada en fotografía

periodística y deportiva que se complementa con fotografía sobre la realeza y personalidades locales.

Folha press. La agencia de noticias del Grupo Folha, uno de los principales conglomerados de medios de comunicación en Brasil que controla el periódico de mayor circulación e influencia del país, (Folha de S.Paulo). Trabaja en el campo de la fotografía editorial especializada en Brasil.

Image Source. Es líder mundial en fotografías libres de derechos para las industrias de publicidad, diseño y edición. Proporciona imágenes de contenido creativo y publicitario con gran impacto visual.

Milestone Media. Es una de las principales agencias de distribución de imágenes de otras agencias, fotógrafos reconocidos y nuevos talentos de talla mundial. Trabaja sobre la fotografía editorial italiana con especial hincapié en política y grandes eventos (Festival de cine de Venecia, conciertos, carnaval de Venecia...)

Ria Novosti. Es una de las más prestigiosas fuentes de la información expeditiva en Rusia. Dispone de una amplia red de corresponsalías en el territorio Ruso y en más de 40 países del mundo. Trabaja en fotografía editorial especializada en Rusia

RS Fotos. Es una agencia Gráfica especializada en entretenimiento de Argentina.

Zuma Press. Es una de las mayores agencias de prensa independiente del mundo con más de 2.100 fotógrafos en todo el mundo incorpora diariamente 9.000 nuevas fotografías a un archivo con más de 6 millones de imágenes. También trabaja la fotografía especializada en *celebrities* norteamericanas.

#### **5.3.7.9.2. b. Servicios**

Los servicios que ofrece la fototeca son: colecciones, exposiciones y catálogos.

El servicio de colecciones permite la catalogación y selección en colaboración con el cliente de un conjunto fotográfico de igual temática y con un mismo hilo conductor. Su sistema de catalogación, documentación y archivo permite agilizar y simplificar la búsqueda de fotografías para que los clientes puedan encontrar ágilmente las imágenes que mejor se adecuan a sus intereses.

El servicio de exposiciones ofrece la organización y gestión de todos los aspectos que conformen el proyecto expositivo. Ofrecen un servicio completo a los clientes: elección de la mejor ubicación; desarrollo del concepto estético; ejecución de la obra; gestión y promoción.

El servicio de catálogo procura asesoramiento y selección de las fotografías que más se adapten a las necesidades de cada institución, empresa o particular. También ofrece diseño, maquetación e impresión de los catálogos que el cliente requiera.

#### **5.3.7.9.2. c. Colecciones temáticas**

El acceso al catálogo comercial que ofrece la fototeca desde su página fototeca.com se divide en tres grandes colecciones temáticas: históricas, actualidad y creativas.

La sección de «Históricas» se subdivide en Fotos de Autor en la que se encuentran catalogados los fotógrafos más relevantes: Díaz Casariego, Juan Guzmán, Hermes Pato, Jaime Pato, Manuel López Contreras, Manuel Pérez Barriopedro y Manuel Hernández de León. Otros apartados son: España, Política, Cultura y Espectáculos, Sociedad, Deportes y Retrospectiva.

El apartado de «Actualidad» se subdivide en las siguientes secciones: En portada, Aniversarios, Personalidades, Deportes, Realeza, Cultura, Espectáculos y Especiales.

La sección de «Creativas» se subdivide en Aéreas, Amanecer, Amarillo, Animales, Arco iris, Atardecer, Aves, Azul, Aurora Boreal, Blanco, Colorido, Contraluz, Desierto, Dorado, Flores, Frutas, Gotas, Invierno, La luna, Mariposas, Movimiento, Negro, Nieve, La noche, Otoño, Primavera, Puestas de sol, Reflejos, Rojo, Rostros, Señales de tráfico, Simetría, Sombras, Tormentas, Tranquilidad, Verano y Volcanes.



### **5.3.7.9.3. Archivo Sonoro**

Más de 240.000 documentos sonoros digitalizados desde 2004, en diferentes formatos: cortes de voz, crónicas, boletines, microespacios e informativos. Los audios de años anteriores están archivados en cintas DAT y Minidisc.

### **5.3.7.9.4. Archivo audiovisual**

15.000 horas con noticias, programas y recursos. Las imágenes son exclusivamente de España.

### **5.3.7.10. Desarrollos tecnológicos**

Desde su experiencia en el sector de la comunicación, la Agencia EFE ofrece soluciones tecnológicas variadas para la integración de contenidos informativos y el desarrollo de aplicaciones y tecnologías de la información.

La Agencia EFE ofrece la posibilidad de desarrollar aplicaciones tecnológicas, integrar contenidos informativos, producir sitios web, etc.

#### **5.3.7.10.1. Integración de contenidos**

Todo lo necesario para que los contenidos informativos se puedan incluir dentro del proyecto que el cliente quiera poner en marcha.

#### **5.3.7.10.2. Desarrollo de aplicaciones**

La experiencia dentro del sector de la comunicación al servicio de la creación de aplicaciones informativas.

#### **5.3.7.10.3. Producción de sitios web**

Desarrollan proyectos completos con el aval de EFE y se encargan de todo (desde la maquetación a los contenidos).

## **CAPITULO VI**

### **ANÁLISIS TEXTUAL DE LA FOTOGRAFÍA**

## 6. ANÁLISIS TEXTUAL DE LA FOTOGRAFÍA

---

*«Así es la foto, no sabe 'decir' lo que se da a ver»*  
Jean-Marie Schaeffer

### 6.1. INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo se estudiará el calado del fotoperiodismo de la Agencia EFE en España y para ello se efectuará un análisis cualitativo, con un vaciado de contenidos, que se llevará a cabo desde una muestra recogida de entre las fotos más importantes realizadas por los fotógrafos de la Agencia en el siglo pasado (años 1900-2000). De la citada muestra, se desarrollará un análisis formal, un análisis de contenido: texto-contexto y, un análisis cuantitativo de las fotografías.

El estudio va a utilizar un proyecto informativo desarrollado durante varios años por la Agencia EFE. Un equipo de documentalistas de la Agencia ha estado trabajando en la clasificación de millones de fotografías recogidas y guardadas en sus archivos a lo largo de un siglo. En sus fondos se encuentran excepcionales materiales gráficos que les han permitido realizar la crónica del siglo XX. El criterio utilizado por los documentalistas de la Agencia para la selección de las imágenes, se ha basado en su valor gráfico y documental. Bajo el título «1900-2000 Un siglo de España» la Agencia recoge, en un libro, un total de 400 documentos fotográficos que testimonian la historia de España.

En la dirección del equipo de trabajo ha estado Miguel Platón, Director de Información. La coordinación la ha realizado Concha Tejedor, Directora de Documentación. En la documentación gráfica han estado Sol Valero de Bernabé, Redactora Jefe, María Ángeles Ruiz y Jaime Temprano. En el Archivo Gráfico han participado Paloma Puente, Rosa Abad, Ana Aragón, Juana Benet, Amelia de Castro, Ana Coronado, Gerardo Domínguez, Pilar Fernández, Julio Gutiérrez, Milena Karag, Soraya Martín, Pilar Mata, Elena Sánchez Lasso y Yolanda Vellido. En el Archivo de Prensa: Carmen Maillo, Martín Abad, Javier Díaz, Ana Martínez, Amalia Rodríguez, Isaac Pérez y Fernando Sanz. La Dirección Gráfica ha sido de Joaquín Muller-Thyssen, Director y de Manuel Barriopedro, Subdirector. En el Laboratorio han trabajado Luís Lavín, María Pastor, Nuria Artes, Daniel Caballo, Gabriel Díaz, Gonzalo Fernández,

Fernando García, Carlos Gómez, José M<sup>a</sup> González, Francisco Huesca, Antonio Huete, Carlos Ibañez, Daniel Lavín, Juan A. Lavín, Javier Lizón, Juan José Martín, Emilio Naranjo, Pedro Ortiz, Julio Pérez y Nazario Sierra.

Para el estudio que ahora se presenta, se realizará una selección entre los cuatrocientos documentos gráficos mostrados por la Agencia EFE para efectuar un vaciado de contenidos. La selección se basa en dos criterios objetivos. Primero, se realizará un análisis formal y de contenido de las imágenes seleccionadas para la portada y contraportada, por ser aquellos documentos gráficos que los documentalistas han utilizado como imágenes que condensan la memoria visual del siglo XX. Segundo, el libro en el que se recoge el estudio generado por la Agencia EFE, se muestra dividido en decenios (1900-1910, 1911-1920, 1921-1930, 1931-1940, 1941-1950, 1951-1960, 1961-1970, 1971-1980, 1981-1990 y 1991-2000), por ello, se ha planteado también el análisis formal y de contenido de las primeras imágenes que abren cada uno de los periodos por considerar que cada capítulo aborda un ciclo, con una de las imágenes emblemáticas de ese espacio temporal.

## **6.2. ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA**

En el campo del medio fotográfico no existe una tradición historiográfica y analítica propia que permita abordar el estudio de la imagen fotográfica desde una única perspectiva. El análisis de la fotografía y de la obra de arte se puede realizar desde diferentes perspectivas metodológicas que proponen diversos enfoques que atañen a distintas concepciones del arte y de los medios de masas.

Para la elaboración del análisis de las fotografías informativas, se ha utilizado la propuesta de análisis de la imagen fotográfica realizada desde la Universidad Jaume I, establecida en un trabajo de investigación realizado entre los años 2001-2004, dirigido por el Dr. Rafael López Lita, Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad y coordinado por el Dr. Javier Marzal Felici, Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad, y el Grupo de Investigación «ITACA-UJI» (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual).

Su planteamiento de análisis nace con el estudio de las principales escuelas y corrientes metodológicas. Se puede considerar que es una propuesta que utiliza metodologías historicistas, sociológicas, psicológicas (corrientes gestaltistas y psicoanalistas), de la Historia del Arte, de los estudios culturales, de trabajos tecnológicos (mediante el estudio de sus características técnicas), biográficas, estructuralistas, iconológicas, formalistas, del análisis formal y semióticas para conseguir un análisis global y completo. No se trata de una metodología de trabajo inédita sino que el planteamiento del grupo ITACA-UJI, parte de las metodologías ya existentes para desarrollar un modelo de análisis para la imagen fotográfica y por ello, y tras investigar diferentes modelos, esta propuesta se presenta como una de las más completas. En este modelo de estudio, se incluyen un amplio abanico de conceptos que sirven de guía y facilitan el análisis de una fotografía aportando informaciones y planteamientos.

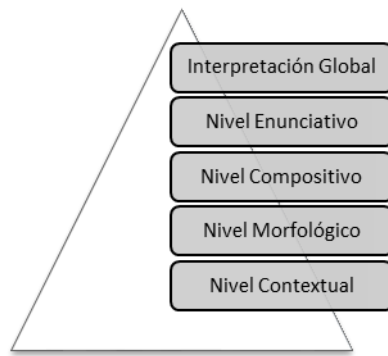
Marzal (2007:98), define la metodología de análisis como «un procedimiento o conjunto de procedimientos basados en conjuntos lógicos, que sirven de instrumento para alcanzar los fines marcados por una investigación, mediante el desarrollo de técnicas auxiliares».

Con el modelo de análisis que se utilizará, se pretenden establecer sus rasgos formales y de contenido y para ello se basa en las descripciones que se proponen como modelo de análisis de imagen y cuyos conceptos están desarrollados en el corpus analítico del trabajo que se puede consultar en su página web.<sup>43</sup> Señala Marzal (2007:170) que «es necesario que el estudio de la fotografía se despliegue a través del examen riguroso de las condiciones de producción, recepción y del propio estudio de la materialidad de la obra fotográfica. Esto significa que el texto fotográfico es una práctica significativa en la que confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político».

En el método propuesto para analizar una fotografía se pueden discernir varios niveles que se articulan para finalizar con una interpretación global del texto fotográfico.

---

<sup>43</sup> [www.analisisfotografia.uji.es](http://www.analisisfotografia.uji.es)



El primer nivel es el denominado nivel contextual en el que se indaga sobre el autor, la técnica empleada, el momento histórico en el que se toma la imagen, el movimiento artístico o escuela a la que pertenece, y la indagación sobre otros estudios críticos sobre la fotografía que pretendemos analizar; obteniendo con ello, una serie de datos que aportan informaciones útiles para el análisis posterior de la misma.

El segundo nivel de análisis, es el nivel morfológico en el que se examina la imagen basándose en una descripción formal, tratando de deducir cual(es) ha sido la(s) técnica(s) empleada(s): parámetros como el punto (presencia mayor o menor del grano fotográfico, puntos o centros de interés), la línea (rectas, curvas, oblicuas, etc.), el plano (distinción de planos en la imagen), el espacio, la escala (tamaño de los personajes PP, PM, PA, PE, etc.), la forma (geometría de las formas en la imagen), la textura, la nitidez de la imagen, el contraste, la tonalidad (en B/N o Color), las características de la iluminación (direcciones de la luz, natural/artificial, dura/suave, etc.). El conjunto de aspectos tratados permitirá constatar si la imagen es figurativa/abstracta, simple/compleja, monosémica/polisémica, original/redundante, etc.

El tercer nivel propone un análisis de los principales parámetros que se pueden seguir en el nivel compositivo o sintáctico de la imagen, en el que como señala Marzal (2007:175), «se trata de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico, conformando una estructura interna en la imagen». Entre los elementos a tratar, se puede destacar: la perspectiva (profundidad de campo; en relación con nitidez de la imagen; gradientes espaciales), el ritmo (repetición de elementos morfológicos, motivos fotográficos, etc.), la tensión (entre elementos morfológicos), la proporción (relacionado con escala / formato-encuadre), la distribución de pesos en la

imagen, la simetría/asimetría, centrado/descentrado, el equilibrio, el orden icónico, la estaticidad/dinamicidad de la imagen, la ley de tercios, la jerarquización del espacio visual y el recorrido visual. En este punto de la propuesta, también se toma en consideración la posibilidad de reflexionar en torno a la representación del espacio y el tiempo fotográficos. Por lo que respecta al espacio de la representación, se contemplan las nociones de campo/fuera de campo, abierto/cerrado, interior/exterior, concreto/abstracto, profundo/plano, habitable/no habitable por el espectador, puesta en escena. En lo que se refiere al tiempo de la representación, la ficha contempla la inclusión de conceptos como instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo y secuencialidad/narratividad de la imagen.

El siguiente nivel que se plantea en el análisis de la imagen, es el nivel enunciativo en el que se dirige la atención hacia aspectos como la articulación del punto de vista, las relaciones intertextuales y la valoración crítica que suscita esta imagen. La articulación del punto de vista se refiere a cuestiones como punto de vista físico (punto del espacio desde donde se fotografía –altura de la vista: picado, contrapicado, etc.-), actitud de los personajes (modelos, motivos, etc.), calificadores (ironía, sarcasmo, exaltación, emociones, etc.), transparencia / sutura / verosimilitud de la puesta en escena, marcas textuales (enunciador / enunciatario, presencia del autor y del espectador en la imagen), miradas de los personajes, etc. Una fotografía supone una selección de la realidad efectuada con una mirada enunciativa por ello se analizará la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, las relaciones intertextuales que la imagen presenta.

Finalmente, el desarrollo analítico sobre la imagen fotográfica estudiada se cierra con el nivel interpretativo. La interpretación global del texto fotográfico, de carácter fundamentalmente subjetiva, contempla la posibilidad de reconocer la presencia de oposiciones que se establecen en el interior del encuadre, la existencia de significados a los que pueden remitir las formas, colores, texturas, iluminación, etc.; las relaciones y oposiciones intertextuales (relaciones con otros textos visuales). El análisis finaliza con una interpretación global del texto fotográfico, que unifica los análisis anteriores y en la que se realiza una valoración crítica de la imagen estudiada.

### 6.3. NIVELES DE ANÁLISIS

Como ya se ha señalado, en el método propuesto de análisis se pueden discernir varios niveles que se articulan: desde la estricta materialidad de la obra y su relación con el contexto histórico-cultural, para finalizar con una interpretación global del texto fotográfico.

NIVEL CONTEXTUAL	Datos generales	Título Autor Nacionalidad Año Procedencia De La Imagen Género Género 2 Género 3 Movimiento
	Parámetros Técnicos	B/N / Color Formato Cámara Soporte Objetivo Otras Informaciones
	Datos biográficos y críticos	Hechos biográficos relevantes Comentarios críticos sobre el autor

NIVEL MORFOLÓGICO	Descripción del motivo fotográfico	
	Elementos morfológicos	Punto Línea Plano(s)-Espacio Escala Forma Textura Nitidez De La Imagen Iluminación Contraste Tonalidad / B/N-Color Otros
	Reflexión general	



NIVEL COMPOSITIVO	Sistema sintáctico o compositivo	Perspectiva Ritmo Tensión Proporción Distribución Pesos Ley De Tercios Estaticidad / Dinamicidad Orden Icónico Recorrido Visual Pose Otros Comentarios
	Espacio de la representación	Campo / Fuera De Campo Abierto / Cerrado Interior / Exterior Concreto / Abstracto Profundo / Plano Habitabilidad Puesta En Escena Otros Comentarios
	Tiempo de la representación	Instantaneidad Duración Atemporalidad Tiempo Simbólico Tiempo Subjetivo Secuencialidad / Narratividad Otros Comentarios
	Reflexión general	

NIVEL ENUNCIATIVO	Articulación del punto de vista	Punto De Vista Físico Actitud De Los Personajes Calificadores Transparencia / Sutura / Verosimilitud Marcas Textuales Miradas De Los Personajes Enunciación Relaciones Intertextuales Otros Comentarios
	Interpretación global del texto fotográfico	

### 6.3. ANÁLISIS TEXTUAL DE LAS FOTOGRAFÍAS: ESTUDIO DE CASO

1900-1910



1. San Sebastián, 1899.

*Retrato de la reina regente María Cristina en la terraza del Palacio de Miramar.*



2. Mogarraz (Salamanca), año 1900. *Maestro rodeado de niños en la escuela del pueblo.*



3. Mogarraz (Salamanca), año 1900. *Pequeñas mogarreñas en la escuela de la localidad acompañadas por la maestra.*





4. Madrid, 31-5-1906.  
*Atentado contra Alfonso XIII en la calle Mayor, el día de su boda con la princesa Victoria Eugenia de Battenberg.*



5. Madrid, 1907

*Los reyes de España Alfonso XIII y Victoria Eugenia presentan a su hijo primogénito, el infante Alfonso de Borbón y Battenberg.*

1911-1920



6. Madrid, 1912.  
*El presidente del Gobierno, José Canalejas, junto al rey Alfonso XIII. Foto: Rico de Estasen.*





7. Madrid. La reina María Cristina, madre de Alfonso XIII, reparte ropas a personas necesitadas en la iglesia de la Almudena.

1921-1930



8. La reina Victoria Eugenia, acompañada por la reina María Cristina, el infante don Juan y Alfonso de Orleans, primo de Alfonso XIII (izda.), en un acto oficial.



9. Marruecos, 1925.  
El general Primo de Rivera y el Alto Comisario de Marruecos, general Sanjurjo, pasan revista a las tropas una vez completadas las operaciones de Alhucemas.



1931-1940



10. Madrid, 12-4-1931.

*Mesas de asesoramiento a los electores durante el desarrollo de las Elecciones Municipales. Cuyo resultado, desfavorable a las candidaturas monárquicas en las grandes ciudades, abrió paso a la proclamación de la República dos días más tarde.*



11. Madrid 14-4-1931.  
*Ciudadanos festejan en la plaza de Cibeles la proclamación de la II República.*





12. Madrid, 9-1-1937

*Una joven sostiene a su hermano en brazos durante la visita a las ruinas de su casa después de un ataque aéreo sobre la capital.*

1941-1950



13. Roma, 3-3-1941.

*Los restos del rey Alfonso XIII son conducidos a la iglesia de Santa María de los Ángeles, para ser trasladados desde allí a la de Montserrat. Cubren el recorrido tropas del Ejército italiano.*



14. Barcelona, 1950.

*Auxilio Social organiza colonias de recuperación para los acogidos en sus diversos centros. Los niños de tierra adentro son trasladados temporalmente a playas, mientras que los del litoral conocen la vida de la montaña. Foto: Pérez de Rozas*



1951-1960



15. Madrid, 12-11-1951.  
*Tienda de ultramarinos.*



16. Madrid, 1952.  
*Vista de una calle de Madrid en la que aparecen un afilador y una castañera. Al fondo, una farmacia.*



17. Madrid, 22-12-1959.

*Franco despide al presidente Eisenhower, en la base aérea de Torrejón. Entre ambos el general Vernon Walters, intérprete de Eisenhower. A la izquierda el ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María de Castiella. (Foto: Jaime Pato)*



1961-1970



18. Madrid, 27-2-1961.

*El jefe del Estado, Francisco Franco, saluda con una caricia a su nieto José Cristobal a su llegada al Pardo tras el accidente sufrido con su escopeta de caza. Aparecen también la nieta mayor, Carmen Martínez Bordiú, Carmen Polo Franco y el ministro subsecretario de la Presidencia, Luis Carrero Blanco.*



19. Madrid, 1-4-1964.

*Un abuelo y su nieto ante el cartel conmemorativo de los XXV Años de Paz.* Foto: Luis Alonso.

1971-1980



20. Estoril (Portugal), 12-10-1972

*El infante Felipe de Borbón y Grecia se asoma por una puerta, durante la celebración de la boda de la infanta Margarita de Borbón y Carlos Zurita.*



21. Madrid, 20-12-1973.

*Lugar del atentado de ETA en el que perdió la vida el presidente de Gobierno, almirante Carrero Blanco.*



1981-1990



22. Madrid.  
*Adolfo Suárez durante un debate parlamentario.*



23. Madrid, 23-02-1981

*El Teniente Coronel Tejero irrumpe, pistola en mano, en el Congreso de los Diputados durante la segunda votación de investidura de Leopoldo Calvo Sotelo como presidente del Gobierno. Foto de Manuel Pérez Barriopedro.*



24. Madrid, 23-10-1981.

*Después de cuatro años de intensas negociaciones con los herederos de Picasso y los responsables del Museo de Arte Moderno de Nueva York, regresa a Madrid el famoso «Guernica» de Pablo Picasso y se expone en el Casón del Buen Retiro.*

1991-2000



25. Madrid, 29-10-1991.

*George Bush, el Rey de España, Mijail Gorbachov y Felipe González durante la cena ofrecida por S.M. en el Palacio de la Zarzuela a delegados de la Cumbre de Madrid. Foto: Manuel H. de León.*





26. Barcelona, 5-8-1992.

*Juegos Olímpicos. Una saltadora de trampolín durante la prueba de 10 metros. Al fondo, la ciudad de Barcelona con la Sagrada Familia. Foto: Txema Fernández.*



27. Barcelona, 9-8-1992

*La Familia Real y varios ministros del Gobierno celebran uno de los tantos conseguidos por España, en la final de waterpolo contra Italia. Foto: Barriopedro.*



28. Madrid, 13-6-1997

*El Presidente del Gobierno, José María Aznar, conversa con los anteriores presidentes constitucionales, a quienes ofreció un almuerzo en el Palacio de la Moncloa. De izquierda a derecha: Leopoldo Calvo Sotelo, Aznar, Adolfo Suárez y Felipe González. Foto: J. M. Espinosa*

De acuerdo con los parámetros de la sistemática a seguir, vamos a proceder al análisis de las imágenes previamente seleccionadas.

1



La imagen anteriormente reproducida que se pasa a analizar procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A *nivel contextual* debe señalarse que la fotografía es de autor desconocido y se titula *Retrato de la reina regente María Cristina en la terraza del Palacio de Miramar*. La toma fue realizada en San Sebastián en 1899 (no se especifica la fecha concreta de la misma).

María Cristina de Habsburgo era hija de los archiduques de Austria Carlos Fernando e Isabel Francisca y fue la segunda esposa del rey de Alfonso XII, con quien contrajo matrimonio después del fallecimiento de la reina María de las Mercedes. Debido al fallecimiento de Alfonso XII, la reina María Cristina de Habsburgo asumió la Regencia de la Corona española entre los años 1885 y 1902 a causa de la minoría de edad del príncipe de Asturias, don Alfonso de Borbón, hijo póstumo del monarca. Durante los periodos estivales, la Reina Regente María Cristina, trasladaba la Corte a San Sebastián.

El Palacio de Miramar, es un palacio de estilo inglés situado en la Bahía de la Concha, en San Sebastian, construido en 1893 según un proyecto encargado por la propia reina regente María Cristina al arquitecto inglés Selden Wornum.

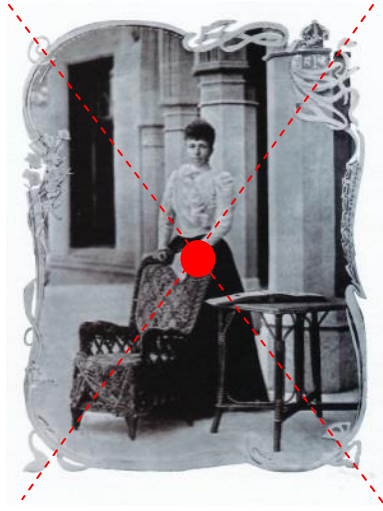
Se trata de una fotografía en blanco y negro cuyas dimensiones de copia son 13x18 cm. El tamaño y la técnica coinciden con el tipo de negativos de «media placa» empleados con el procedimiento al gelatino bromuro de plata sobre placa de vidrio utilizado desde 1878 hasta 1940. La fotografía está realizada con una cámara de placas dotada con un objetivo normal. La imagen se presenta con un marco decorativo utilizado en la época. La imagen se encuadra en el género de retrato. Se puede considerar un posado de la reina regente en lo que podría contemplarse como un retrato ambientado.

En el *nivel morfológico* comenzaremos haciendo una descripción del motivo fotográfico en que se observa un alto grado de figuración. La imagen muestra a la reina regente María Cristina en la terraza del Palacio de Miramar. La reina se encuentra de pie en el centro de la imagen apoyando sus manos en el respaldo de un sillón de mimbre vacío que se halla a su izquierda. Su mano izquierda porta un abanico y la mano derecha se encuentra tapada por él. A su derecha se localiza una mesa con un álbum de fotos abierto. Como fondo se presenta una estructura arquitectónica formada por varias columnas y una puerta abierta. La reina regente tiene el pelo recogido en un moño y viste, en la parte superior, camisa blanca con manga larga de farol y cuello cisne con un ornamentado de volantes dispuestos en diagonal que se cierra en la cintura estrechándola. El cuello de la blusa se encuentra adornado por un broche. En la parte inferior, viste falda larga oscura.

La imagen fotográfica se presenta en un formato vertical y el tipo de plano empleado es un plano de conjunto. La toma se ha realizado frontalmente con un ligero contrapicado.

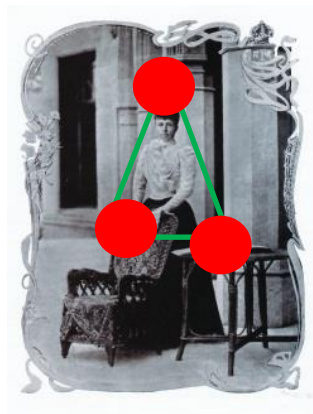
El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto y este coincide con la mano que se encuentra tapada por el abanico. El peso visual de la imagen recae sobre la reina regente María Cristina que se encuentra colocada en el centro de la imagen estabilizando la composición y dando una sensación de equilibrio. El grano fotográfico es perceptible en la fotografía y evidencia al punto como materia expresiva.





En la fotografía podemos evidenciar tres puntos que generan una atracción visual creando una forma triangular con fuerte presencia. El rasgo estructural en la composición interna que sobresale en la imagen es ese triángulo formado por la reina regente y el atrezzo (el sillón y el álbum), que provocan tensión.

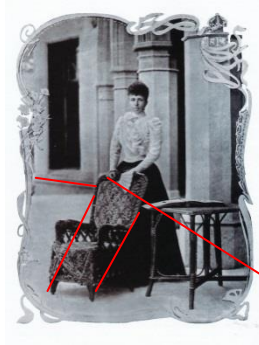
En la fotografía, la textura cobra importancia por la visibilidad del grano que la forma y por la transmisión de sensaciones visuales como la calidez de las telas frente a la frialdad de la piedra.



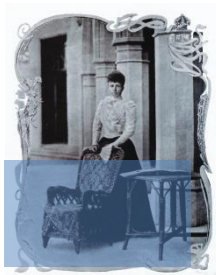
La imagen fotográfica se encuentra caracterizada por un claro predominio de líneas verticales que (ya llegan marcadas por el propio formato vertical) como son el cuerpo de la reina regente, las columnas de la terraza, la puerta del fondo, el sillón de mimbre y las patas de la mesa.



También se encuentran representadas las líneas oblicuas que aportan direccionalidad.



La imagen está compuesta en tres planos. En el primer término, se encuentra el atrezzo: un sillón de mimbre vacío y una la mesa con un álbum de fotos abierto. En un segundo término está situada la reina regente María Cristina y, en el tercer término, el fondo arquitectónico formado por las columnas y una puerta que aporta profundidad a la imagen.



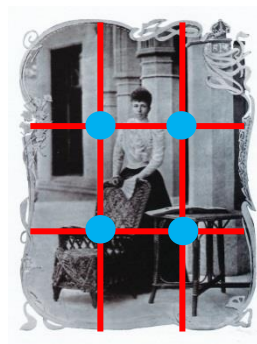
En cuanto a la nitidez de la fotografía cabe señalar que está directamente relacionada con el tamaño del grano de la emulsión, y con la textura. El control del enfoque se encuentra localizado en el triángulo citado lo que obliga a dirigir la atención hacia el centro de la misma. El fondo juega con un ligero desenfocado para que no se produzca una competencia con el motivo principal.

La fotografía ha sido tomada con luz natural difusa, la que se produce en un día nublado y que ocasiona sombras suaves; se distribuye uniformemente eliminando contrastes. La gama de tonalidades reproducidas va desde el blanco hasta el negro, con predominio de los grises medios. La luz suave entra en la escena cenitalmente ya que las sombras que arroja son muy pequeñas como se puede ver en la sombra arrojada por el sillón de mimbre.



Como reflexión general en el plano morfológico señalar que la imagen que se analiza es una representación de carácter figurativo, estructuralmente sencilla pero bien articulada. Busca mostrar a la reina regente María Cristina con elegancia y distinción en un ambiente relajado.

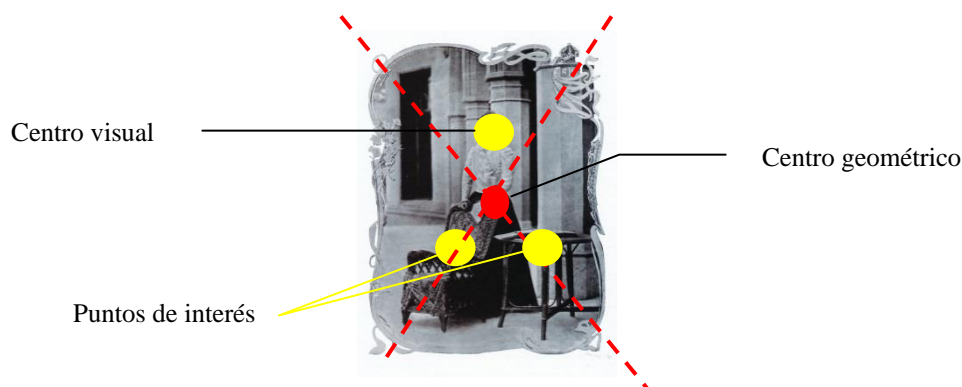
En el *nivel compositivo* se verá cómo se relacionan todos los elementos anteriores para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección aurea, se aplica una simplificación conocida bajo el nombre de la regla de los tercios y se puede apreciar cómo una vez dividida la imagen en tercios, la figura de la reina regente se encuentra totalmente centrada.



Ya se ha señalado que el centro geométrico se encuentra situado en la mano derecha de la reina regente, pero el centro visual, el centro óptico que se percibe como



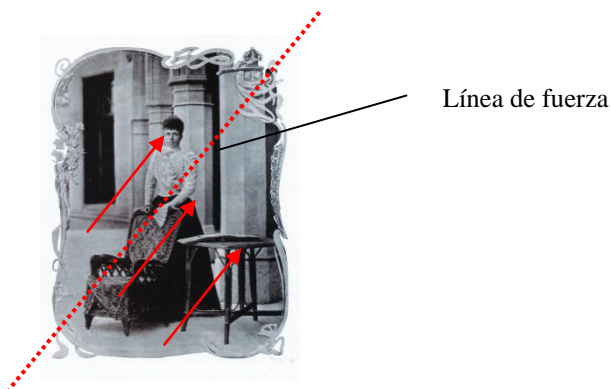
centro real de la imagen, está situado en su rostro. Los otros dos puntos de interés son la silla de mimbre y la mesa.



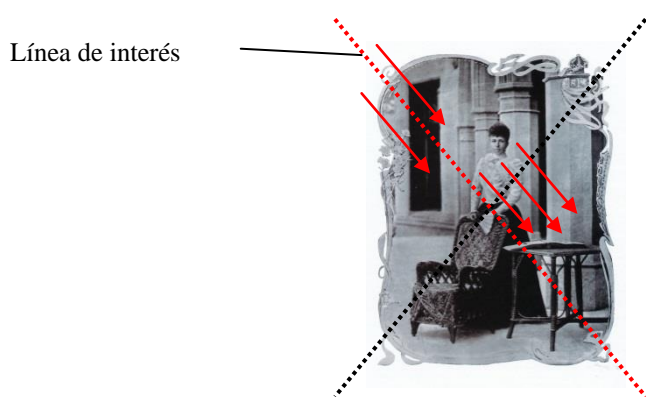
La perspectiva se encuentra representada en las líneas que conforman las columnas y llegan hasta la puerta añadiendo tridimensionalidad y profundidad a la imagen. La figura de la reina regente está dispuesta un poco ladeada con los hombros paralelos a las columnas marcando también la direccionalidad hacia el punto de fuga. También aporta direccionalidad a la composición el ritmo, que viene marcado por la repetición de las columnas. Se podría hablar de tensión en la orientación oblicua de la figura femenina y las columnas y en la formación del triángulo anteriormente citado. En lo referente a la proporción, no hay distorsión en la representación de la figura humana y los elementos responden a la percepción natural.

Las zonas de mayor atracción o peso visual, se sitúan en la cara de la reina regente y sobre las líneas imaginarias que han quedado trazadas al aplicar la regla de los tercios y en especial, sobre sus puntos de intersección, los puntos de fuerza en los que se sitúa el sillón de mimbre vacío y la mesa con el álbum de fotos. La imagen transmite estaticidad y un equilibrio sereno marcado por la posición de la figura humana como elemento principal en la composición.

En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando trazamos la línea de fuerza, se aprecia cómo se puede establecer un recorrido visual desde el sillón de mimbre vacío hacia la reina regente María Cristina.



Asimismo cuando se traza la línea de interés, se aprecia igualmente como la mesa con el álbum de fotos cobra protagonismo en la imagen.



La reina regente María Cristina posa conscientemente. Se trata de una foto institucional cuya característica fundamental es el formalismo. La reina regente se encuentra situada en el centro de la imagen, apoyando sus manos en el sillón vacío de mimbre. Los hombros están un poco ladeados, paralelos a las columnas y su cabeza mira frontalmente a la cámara.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar que se trata de una composición, estudiada y elaborada, centrada en la figura femenina con importantes elementos connotativos.

Dentro del nivel compositivo y pasando ahora a analizar el *espacio de la representación* y hay que comenzar examinando el campo fotográfico. En este se muestran una serie de elementos que aparecen en el campo visual perfectamente reconocibles como son la reina regente, la silla de mimbre, la mesa y una puerta oscura al fondo intuyéndose, así mismo, un fuera de campo.

Se trata de un espacio abierto, exterior, representado con profundidad de campo en la que el foco se encuentra en el primer término; un espacio habitable para el espectador en el que puede sentirse identificado. La puesta en escena resulta un poco artificial por la posición de todos los elementos que la conforman y por ello se ha hablado anteriormente de un posado. Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza muestra un espacio privado en que como observadores, se comparte un momento con la reina regente.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, como ya se ha señalado, el retrato está marcado por un posado de la reina que, bajo la apariencia de instantaneidad, está compuesto. Todo lo que aparece en la imagen es estático. La representación del tiempo simbólico en la escena se encuentra en el álbum abierto encima de la mesa y en la silla de mimbre vacía que parecen evocar una ausencia, la de su marido. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo el espectador puede proyectarse en esa rememoración de la ausencia. Desde el punto de vista temporal, la fotografía remite al alejamiento de un ser querido cuya presencia se hace patente.

En lo que respecta al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado frontalmente a la escena con un ligerísimo contrapicado. Con la elección del encuadre, el fotógrafo selecciona un espacio y un tiempo respondiendo a un punto de vista, a una determinada manera de mirar. El título de la fotografía sitúa al espectador en la terraza del Palacio de Miramar, pero la toma, ajustada a la figura femenina y al atrezzo, no ofrece ni el aspecto, ni las dimensiones de la terraza del Palacio. Con esta articulación del punto de vista, el fotógrafo dirige toda la atención hacia la reina regente. Respecto a la actitud del personaje, se ha de señalar que posa de pie con elegancia y con una actitud seria y serena, mirando directamente a la cámara. En lo que se refiere a los modos de calificación del personaje por parte de la instancia enunciativa, se ha de destacar que el punto de vista (la posición de la cámara, la distancia), la iluminación, la escenografía escogida y la sobria puesta en escena, constituyen los calificadores hacia la reina regente que resultan coherentes con su actitud, postura y su pose. La pose de la reina regente y la disposición del atrezzo son suficientes para romper la transparencia de la imagen aunque el enunciador no hace físicamente acto de presencia. La presencia de marcas textuales se pueden advertir en la disposición y ubicación de los elementos que componen la imagen bajo esa percepción triangular que forma la silla, la reina regente y

la mesa. Aunque en la fotografía de prensa normalmente la presencia del fotógrafo se oculta no mostrando la mirada de los personajes hacia la cámara, en el caso que se analiza no ocurre así: la reina regente María Cristina posa mirando hacia la cámara con un semblante de calma. El ente enunciador está presente en la disposición del atrezzo, en la colocación de la reina regente y en la elección del punto de vista y la selección del encuadre mostrándonos una escena cotidiana con aparente intimidad para conferir a la imagen un valor de autenticidad.

Respecto a las relaciones intertextuales señalar que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso que nos ocupa, apuntar que desde mediados del siglo XIX, numerosos fotógrafos trabajaban el retrato fotográfico y que fue utilizado para mostrar la posición social y reflejar la influencia y el prestigio, así como motivo de recuerdo. Nadar dio un paso más inventando el retrato fotográfico psicológico mostrando en sus imágenes la personalidad de los retratados en lugar de su mera identidad. En 1900 sobresale la figura de Edward Steichen conocido como mejor retratista del mundo que sirvió de influencia a sus contemporáneos y a fotógrafos posteriores. Desde el punto de vista enunciativo se ha visto que los elementos que aparecen en la imagen han sido colocados con una evidente voluntad por lo que el enunciador está presente en la fotografía.

Como interpretación global de texto fotográfico se puede afirmar que forma parte de un típico retrato institucional, en el que el personaje aparece perfectamente iluminado, en ligero contrapicado que acentúa su relevancia social y política y en un ambiente aparentemente lúdico. Se está, pues, ante una composición sencilla en la que los elementos formales se interrelacionan con los significados de la ausencia del rey muerto y su recuerdo. La lectura reflexiva de la imagen se considera que aporta esas significaciones complejas que van más allá de un mero retrato posado de un miembro de la familia real.

2



Mogarráz (Salamanca), año 1900. *Maestro rodeado de niños en la escuela del pueblo.*

3



Mogarráz (Salamanca), año 1900. *Pequeñas mogarreñas en la escuela de la localidad acompañadas por la maestra.*

Las dos imágenes que se pasa a analizar proceden del libro *1900-2000 Un siglo de España*. Las fotografías originales forman parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE. Las dos fotografías objeto del presente análisis se situadas una encima de la otra, tal y como se han dejado anteriormente reproducidas. Dado que de una simple

consideración inicial se observan en las dos fotografías características compositivas muy similares, se procede seguidamente al análisis conjunto de las mismas.

En lo referente al *nivel contextual* debe señalarse que ambas imágenes son de autor desconocido y llevan, respectivamente, el título de *Maestro rodeado de niños en la escuela del pueblo* y *Pequeñas mogarreñas en la escuela de la localidad acompañadas por la maestra*, cuyas tomas fueron realizadas en Mogarraz (Salamanca), en fechas que no se especifican del año 1900.

Mogarraz es una villa, capital del municipio del mismo nombre, situada a 82 kilómetros de Salamanca. El municipio pertenece a la comarca de Sierra de Francia-Quilamas, en la propia provincia de Salamanca. La disposición urbanística de la villa de Mogarraz muestra una planificación típicamente medieval, con calles estrechas y trazado regular. Según datos de Instituto Nacional de Estadística, en 1900 se encontraban censados en Mogarraz 1065 personas.

La colección *La mirada del tiempo*, memoria gráfica de la historia y la sociedad española del siglo XX, en su volumen tercero titulado *La Guerra Civil I*, incluye la fotografía *Pequeñas mogarreñas en la escuela de la localidad acompañadas por la maestra* y la datan en 1920<sup>44</sup>.

Las reproducciones que seguidamente se analizan vienen presentadas en unas dimensiones de copia de 19x 11,2 cm. Se pueden considerar unos gelatinos bromuros de plata sobre placas de vidrio (método utilizado desde 1878 hasta 1940). Se trata de dos fotografías en blanco y negro que se pueden estar realizadas con una cámara de placas dotada con un objetivo normal. Las imágenes se encuadran dentro del el género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el fotorreportaje y la fotografía social.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, la fotografía titulada *Maestro rodeado de niños en la escuela del pueblo*, destacar que muestra a un maestro sentado sobre un taburete de pequeño tamaño rodeado de treinta y seis niños

---

<sup>44</sup> En la página [http://www.elpais.com/especiales/2006/mirada/fotogaleria\\_3\\_5.html](http://www.elpais.com/especiales/2006/mirada/fotogaleria_3_5.html) aparece un artículo firmado por Nuria Tesón en el que entrevistas a Josefa Herrero, una de las niñas que aparece en la fotografía.

colocados en varias filas a ambos lados del maestro, en su mayoría con los brazos cruzados y rostro serio. En el fondo se encuentran la maestra (en una posición central pero un poco ladeada hacia la derecha) y dos personas adultas que serían ambos auxiliares del maestro, uno situado a la derecha y una mujer situada a la izquierda del grupo. El maestro y el auxiliar masculino visten con traje y corbata y llevan una boina en la cabeza. La maestra y la auxiliar femenina visten con un traje negro con cuello a la caja y el pelo recogido. Todos miran hacia la izquierda como si las madres de los pequeños estuvieran llamando su atención para mantenerlos tranquilos. La fotografía está tomada en el exterior. Como fondo de la imagen, se observan dos grandes ventanales situados uno a cada lado y un arbolito en la zona central en lo que parece ser la escuela del pueblo.

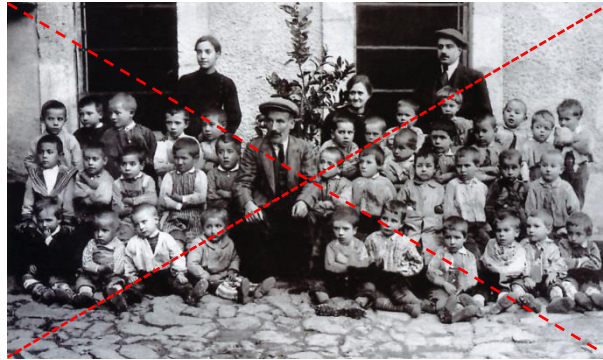
En la fotografía que se analiza bajo el título *Pequeñas mogarreñas en la escuela de la localidad acompañadas por la maestra* se observa a la maestra sentada sobre un taburete de pequeño tamaño, dispuesta en el centro de la imagen rodeada de cuarenta y seis niñas colocadas en varias filas con semblante serio y brazos cruzados y en cuya parte posterior y a la izquierda se encuentra situada de pie la auxiliar de la maestra. Como ya ha quedado señalado, la maestra viste camisa negra abotonada en la parte central con cuello a la caja y falda negra larga sobre la que se apoya su mano derecha. Las niñas tienen el rostro serio y van vestidas unas con blusas y faldas, otras con vestidos y otras con dengues o reboncillos. Las niñas de la primera fila se encuentran sentadas en el suelo empedrado y la quinta niña comenzando por la derecha no tiene zapatos. La maestra auxiliar viste con blusa negra con cuello a la caja y falda negra. Tiene el pelo recogido y las manos hacia delante. La fotografía está tomada en el exterior tomando como fondo una fachada que puede considerarse como la escuela en la que se observan dos grandes ventanales situados uno a cada lado y un arbolito en la zona central. Como en la imagen anterior, todas las niñas miran hacia la izquierda como si las madres de las pequeñas estuvieran llamando su atención.

Las imágenes fotográficas se presentan en un formato horizontal y el tipo de plano empleado en un plano de conjunto. Las tomas se han realizado frontalmente con un ligero picado.



En lo que concierne al punto como *elemento morfológico* se observa que el grano fotográfico es apenas perceptible en las dos fotografías no comprometiendo el grado de figuración en las mismas.

El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto y este es que coincide con el brazo izquierdo del maestro. El centro de atención de la imagen está situado sobre el maestro que se encuentra ubicado en el centro de la imagen.



En la fotografía titulada *Pequeñas mogarreñas en la escuela de la localidad acompañadas por la maestra* el centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que coincide también con el brazo izquierdo de la maestra que tiene apoyado sobre sus piernas. El peso visual de la fotografía recae sobre la maestra que se encuentra colocada en el centro de la imagen equilibrando la composición.

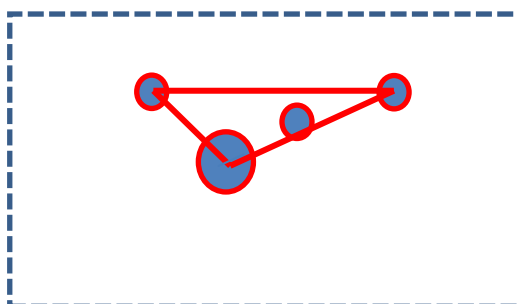


Los rostros dibujan formas redondeadas ofreciendo pequeños puntos de interés a las imágenes. En la primera fotografía podemos resaltar cuatro puntos de interés que corresponden con las personas adultas de la imagen y que forman un triángulo con un fuerte poder de atracción visual.





El rasgo estructural en la composición interna que sobresale en la imagen es ese triángulo formado por el maestro, la maestra, el auxiliar de maestro y la auxiliar de maestra.



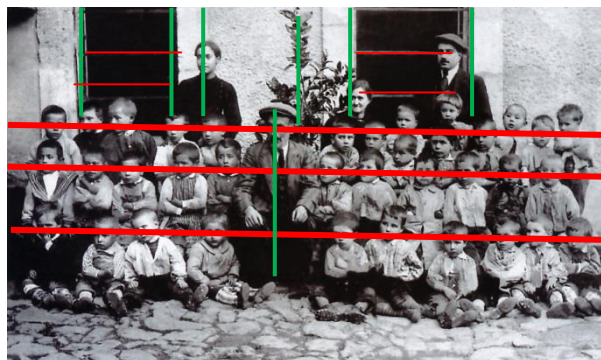
En la fotografía *Pequeñas mogarreñas en la escuela de la localidad acompañadas por la maestra* se perciben dos centros de interés que no coinciden con el centro geométrico de la fotografía: son el rostro de la maestra y el rostro de la maestra auxiliar. Cada uno de estos puntos se ve sometido a una atracción visual con un elevado poder dinámico. Los rostros de las niñas dibujan formas redondeadas ofreciendo otros pequeños puntos uniformes, de interés a la imagen.





La iluminación con la que se han realizado las dos fotografías es lateral por lo que se potencia el punto como grano en la reproducción de textura de las superficies, como es el caso de la pared del fondo y del suelo (formado por piedras irregulares que se perciben como puntos aleatorios en la conformación de la imagen).

Las dos imágenes fotográficas se encuentran determinadas por un claro predominio de líneas horizontales que ya llegan marcadas por el propio formato horizontal que le aporta narrativa y la disposición en hileras de los niños que produce quietud en la imagen.



En las fotografías también se cuenta con la presencia de líneas verticales como puede observarse en las ventanas, en la figura del maestro y de los maestros auxiliares, en la presencia del árbol y en las ventanas de la escuela situadas en el fondo provocando estabilidad y reposo.

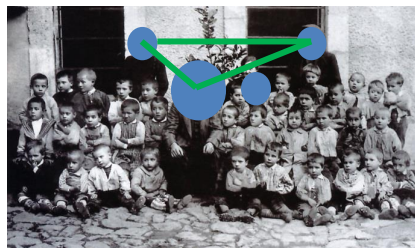
La imagen puede considerarse que está compuesta en cinco planos. En el primer término, existe una fila de niños sentados en el suelo. En un segundo plano se halla la fila de estudiantes sentados con el maestro en el centro. En tercer término, otra fila de

niños de pie y en el cuarto término la maestra, los maestros auxiliares y el árbol. En el quinto plano está situada la pared de la escuela con dos grandes ventanales.



En lo referente a la escala, al tamaño de la figura en la imagen, se puede considerar un plano de conjunto. En las fotografías conviven adultos y niños. En la primera imagen aparecen sentados el maestro y la maestra y en posición erguida los maestros auxiliares. Se observa el pequeño tamaño de los niños y niñas en comparación con los maestros lo que obliga a establecer un cotejo de escala entre ambos.

Se destaca de forma general un predominio de las líneas rectas horizontales en las dos fotografías. Cabe, no obstante recordar, como ha quedado anteriormente señalado, que en la primera imagen, se observa una forma triangular constituida por el maestro, la maestra, el auxiliar de maestro y la auxiliar de maestra de fuerte presencia estructural.



A pesar de la imperceptible presencia de grano fotográfico, se puede valorar diferentes texturas apreciables por la nitidez que ofrecen las fotografías. La ropa de los niños y de los maestros, su piel, la pared, las ventanas y el suelo. La iluminación lateral

genera los volúmenes y las texturas. Se aprecia la rugosidad en el suelo empedrado y en la pared de la escuela situada en el último plano.

Como se acaba de indicar, las imágenes se presentan foco en todos sus planos con lo que se consigue un máximo efecto de realidad.

Las fotografías están tomadas en el exterior por lo que la iluminación es natural. Parecen haber sido tomadas el mismo día porque la iluminación es muy similar y los maestros visten de la misma forma. La fuente de luz, el sol, se encuentra situado a la izquierda. La luz entra en las escenas cenitalmente lo que es deducible por las sombras que arrojan los cuerpos y las que se producen en los lados derechos de los rostros.

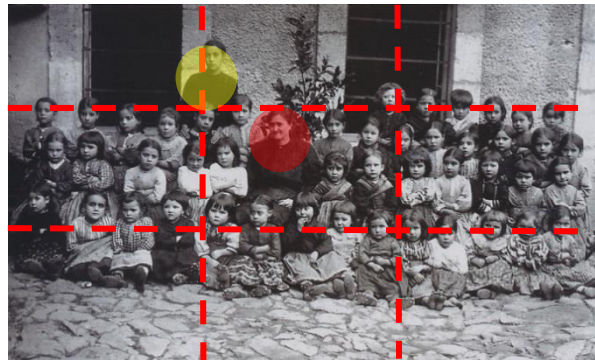
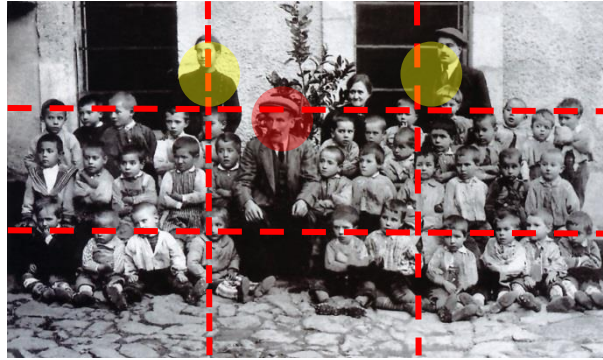


La gama de tonalidades reproducidas va desde el blanco hasta el negro, con predominio de los grises medios. El contraste en las fotografías es medio. Las sombras son suaves por lo que contornean los volúmenes.

Como reflexión general en el plano morfológico se ha de señalar que las imágenes analizadas son representaciones de carácter figurativo, estructuralmente sencillas y formalmente simples. Son unas imágenes predominantemente descriptivas.

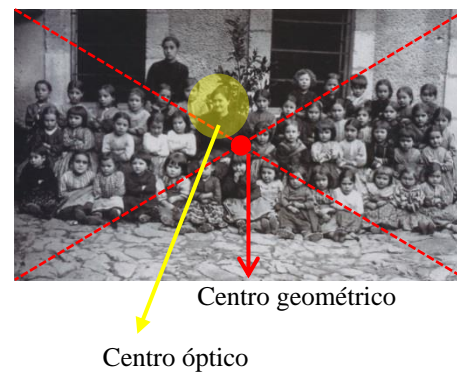
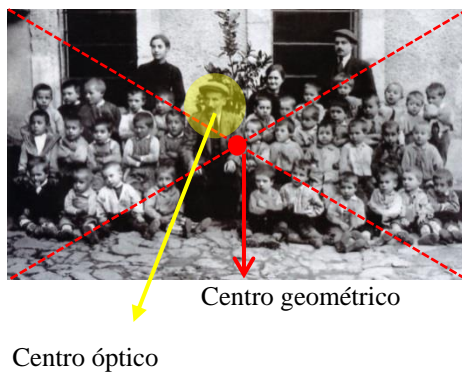
En el *nivel compositivo* puede verse cómo se relacionan todos los elementos anteriores para conformar la estructura interna de la imagen. Utilizando la regla de los tercios se puede distinguir como, una vez dividida la imagen en tercios, la figura del maestro en la primera imagen y de la maestra en la segunda imagen, se encuentran en el tercio central de las mismas.





Los puntos en los que las líneas se cruzan son centros de interés más dinámicos que el propio centro del formato. En la primera fotografía se encuentran las figuras de los maestros auxiliares y, en la segunda fotografía, en el tercio superior izquierdo, el rostro de la maestra auxiliar.

Ya ha quedado señalado que el centro geométrico se encuentra situado en la mano derecha de los maestros, pero los centros visuales, los centros ópticos que se perciben como centros reales de las imágenes, están situados en sus semblantes. Otros puntos de interés son los rostros de los maestros auxiliares.



Las fotografías presentan escasa perspectiva y no puede hablarse de la existencia de punto de fuga. Las imágenes analizadas se presentan con profundidad de campo y se encuentran a foco.

El ritmo es un elemento dinámico que aporta temporalidad a la percepción de la imagen y constituye un parámetro estructural en la misma. La repetición de los mismos elementos en la organización de la imagen, crean sensación de ritmo.



Pese a la estaticidad aparente que presentan las dos fotografías, se crea una tensión en las mismas confluyente en el triángulo de la primera imagen como figura tensional y en la diagonal que se establece entre las dos maestras en la segunda imagen.

No se observan distorsiones significativas en la reproducción de las proporciones. La figura humana se presenta proporcionada en el espacio de la composición. En las dos fotografías se favorece una lectura transparente.

Las zonas de mayor atracción o peso visual, se sitúan en las caras de los maestros y sobre las líneas imaginarias que se han trazado al aplicar la regla de los tercios y en especial, sobre sus puntos de intersección, los puntos de fuerza en los que se

sitúan los maestros auxiliares. Las imágenes transmiten un equilibrio simétrico en la composición al tener una ubicación centrada.

En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo hacia los centros de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, se puede establecer un recorrido visual desde el ángulo inferior izquierdo hacia el superior derecho señalando dichos centros de interés.



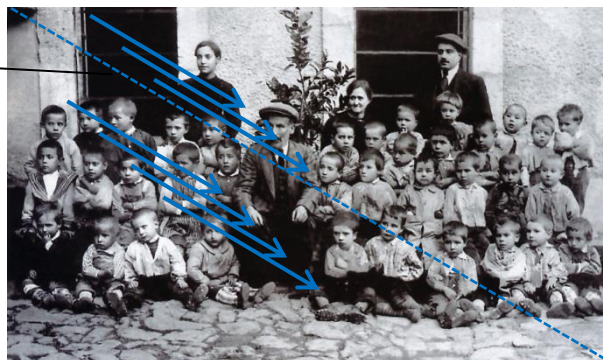
Línea de fuerza



Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, se observa como cobran protagonismo en la imagen todos los niños que forman parte de la composición.

Línea de interés



Línea de interés



Dentro del nivel compositivo y pasando ahora a analizar el *espacio de la representación* se ha de comenzar examinando el campo fotográfico que se encuentra formado por los maestros y los niños, que son los integrantes de la escuela de Mogarraz. El fuera de campo viene sugerido por las miradas hacia el lado izquierdo. Los sujetos no miran directamente al fotógrafo que se sitúa frontalmente sino que observan a alguien que llama su atención en el instante de ser tomada la fotografía. Esto ocurre en las dos tomas por lo que se intuye como una forma de mantener la atención en los grupos.

Se trata de un espacio abierto, exterior, representado con profundidad de campo en la que el foco se encuentra toda la imagen; un espacio habitable para el espectador en el que puede sentirse identificado; un espacio concreto, el exterior de la escuela de Mogarraz. La puesta en escena es artificial por la posición de todos los elementos que la conforman y por ello hay que hablar de un posado.

Haciendo referencia al tiempo de la representación, no se considera que en la realización de estas fotografías se haya producido un instante decisivo, es decir, que si se hubiera perdido esta imagen (problemas de foco, sobrexposición, subexposición, movimiento...) perfectamente se podría volver a captar este momento. La escena ha necesitado una preparación por parte del fotógrafo para disponer a todos los sujetos de forma apropiada para poder visualizar sus rostros.

Se observa una congelación del tiempo en el momento del disparo utilizando una velocidad rápida para evitar la representación de borrosidad y congelar los motivos para su posterior identificación. Las dos imágenes presentan marcas temporales como el



vestuario, que remiten al año 1900. Se están fotografiando a unas personas en un lugar y momento concreto para dejar constancia de su paso por la escuela. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo, el espectador puede proyectarse sobre la representación rememorando su propia experiencia propia.

El tiempo en la representación fotográfica está sugerido por la propia fotografía desde el instante en que se capta y sirve para identificar testimoniar y rememorar ese momento.

En lo que respecta al *nivel interpretativo*, se puede señalar que ambas fotografías están extraídas de un trozo de realidad. El fotógrafo se ha situado frontalmente a las escenas con un ligerísimo picado. Con la elección del encuadre, el fotógrafo selecciona un espacio respondiendo a un punto de vista, a una determinada manera de mirar. Los títulos de las fotografías sitúan la escena en Mogarráz y se muestran a unos maestros y a unos niños vestidos para la realización de las fotos entre los que se intuyen diferentes status sociales.

Con esta articulación del punto de vista, el fotógrafo dirige toda la atención hacia los sujetos. Respecto a las actitudes de los personajes señalar que posan con el semblante serio y sereno. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa apuntar que el punto de vista (la posición de la cámara, la distancia), la iluminación, la escenografía escogida y la sobria puesta en escena, constituyen los calificadores hacia los alumnos y profesores, que resultan coherentes con su actitud, postura y su pose. Las poses de los sujetos y su disposición son suficientes para romper la transparencia de la imagen aunque el enunciador no hace físicamente acto de presencia. La presencia de marcas textuales se pueden advertir en su colocación y disposición. En la fotografía de prensa la presencia del fotógrafo se oculta no mostrando la mirada de los personajes hacia la cámara. El ente enunciador está presente en la colocación, en la elección del punto de vista y la selección del encuadre mostrándonos una escena que confiere a la imagen un valor de autenticidad.

El lugar elegido para realización de las fotografías ha sido importante por el contexto que se les confiere y por tener luz suficiente para la realización de las tomas. La focal utilizada permitió al fotógrafo acercarse lo máximo posible al grupo a

fotografiar. El límite lo ha marcado la elección del encuadre que permitió no cortar a ningún sujeto. Al posicionarse cercano, ha podido obtener un mayor detalle de todos sus rostros. Las fotografías no están realizadas con mucha profundidad disponiéndose los grupos en filas lo que ha ayudado a mantener el foco en todos los planos. En las fotos grupales el fotógrafo puede perder el control de los motivos a fotografiar cosa que no ha ocurrido en las imágenes estudiadas. Se intuye la presencia de un ayudante del fotógrafo que atrae la atención del grupo en el momento de realización de la toma. Las dos imágenes se componen alrededor de la figura de los maestros ubicados en el centro de las fotografías para destacar su importancia.

Respecto a las relaciones intertextuales se ha de señalar que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y los casos examinados remiten a Jacob Riis como reportero en su afán de documentar la realidad social. En las fotografías analizadas el observador puede detenerse frente a ellas y reflexionar sobre la sociedad y el paso del tiempo. La finalidad de imágenes era ser utilizadas en la prensa del momento.

De acuerdo con los parámetros de la sistemática al inicio enunciada, se pasa a continuación al análisis de la siguiente imagen:

4



La imagen a analizar, arriba reproducida procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A *nivel contextual* se ha de constatar que se trata de una fotografía de autor desconocido titulada *Atentado contra Alfonso XIII en la calle Mayor, el día de su boda con la princesa Victoria Eugenia de Battenberg*, cuya toma fue realizada en Madrid el 31 de mayo de 1906.

Alfonso León Fernando María Jaime Isidro Pascual Antonio de Borbón y Habsburgo-Lorena (Madrid, 17 de mayo de 1886 – Roma, 28 de febrero de 1941), fue hijo póstumo de Alfonso XII y María Cristina de Habsburgo-Lorena y proclamado Rey de España el mismo día de su nacimiento. Su madre ejerció la regencia desde 1885 hasta 1902, año este último en el que cumplió 16 años y fue declarado mayor de edad.

El 31 de mayo de 1906 tuvo lugar el matrimonio, en la iglesia de los Jerónimos de Madrid, entre Alfonso XIII y la princesa británica Victoria Eugenia de Battenberg (1887-1969). Tras la ceremonia, cuando regresaban al Palacio Real, la carroza en la que viajaban sufrió un atentado frente al número 88 de la calle Mayor. El anarquista Mateo Morral lanzó una bomba escondida en un ramo de flores. Los reyes lograron salir ilesos, como consecuencia de la explosión de la bomba lanzada, murieron más de sesenta personas entre oficiales, soldados del séquito real y personas que se encontraban en la calle y en los balcones, resultando heridas a más de un centenar de las que presenciaban el paso del cortejo<sup>45</sup>.

Se conservan otros documentos sobre el mismo suceso (algunos de ellos se encuentran en el archivo de la agencia EFE), realizados por Pérez Pech, Caterina Lefevre, y de fotógrafos anónimos que, animados por el incentivo económico que propuso el diario *ABC* para la ocasión, salieron a la calle para cubrir la ceremonia del monarca.

*Atentado contra Alfonso XIII en la calle Mayor, el día de su boda con la princesa Victoria Eugenia de Battenberg* es una fotografía en blanco y negro, un gelatino bromuro de plata cuyas dimensiones de copia son 23,8 x 15,7 cm. La imagen se encuadra dentro del género de la fotografía informativa. Esta imagen está considerada como el inicio del fotoperiodismo en España y en ella el fotorreportero demostró

---

<sup>45</sup> Se tiene conocimiento del autor de una de las fotografías del suceso pero no se le atribuye a Eugenio Mesoneros la autoría de la misma. «En el atentado de la calle Mayor, hubo un testigo de excepción. Se trataba de un joven estudiante de Medicina de 17 años de edad, Eugenio Mesoneros Romanos, nieto del famoso escritor. Habiendo anunciado el diario *ABC* que pagaría 25 pesetas por cada fotografía de la comitiva regia, se dispuso a ver si ganaba la recompensa y habiendo comprado aquel mismo día una cámara fotográfica por 12 duros, se situó en un balcón de la calle Mayor. Casi agotadas las placas, quiso tomar una foto cuando pasó la carroza del Rey bajo su balcón. Y en el preciso momento que accionaba la cámara, Morral lanzaba la bomba. La foto conseguida fue impresionante. Captó las víctimas en el suelo, la multitud en pánico, los caballos encabritados, soldados que apuntaban sus fusiles sin saber a dónde estaba el enemigo. *ABC* pagó al joven estudiante una cantidad exorbitante para entonces, 300 pesetas y publicaba al día siguiente dicha foto. Fue todo un éxito para el joven estudiante y para el periódico» [http://www.gorgas.gob.pa/museoafc/loscriminales/magnicidios/mateo\\_morral.htm](http://www.gorgas.gob.pa/museoafc/loscriminales/magnicidios/mateo_morral.htm). [Fecha de consulta: 16 de marzo de 2013].

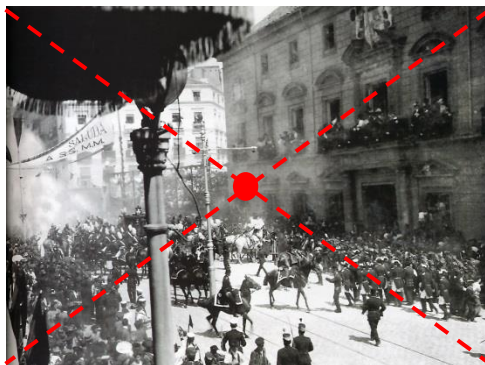
«Un fotógrafo entre la multitud había captado el momento de la explosión y envió la foto a *ABC* por la que recibió 300 pesetas, una cantidad impensable para la época. Al día siguiente la foto aparece en portada, la repercusión de esta nueva prensa hace que el interés por leer y escribir se fuese contagiando entre la sociedad». <http://cienciacultural.wordpress.com/2009/11/19/breve-historia-del-periodismo-en-espana/> [Fecha de consulta: 16 de marzo de 2013].

capacidad técnica y destreza para congelar el tiempo de los acontecimientos y atrapar el momento preciso.

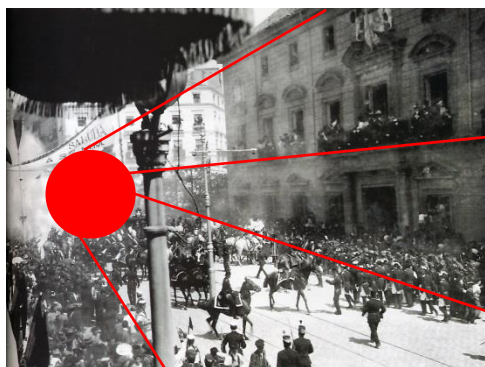
En el *nivel morfológico* se ha de apuntar inicialmente la descripción del motivo fotográfico que reproduce el momento preciso del atentado ante el ataque con una bomba. Este instante fugaz muestra la calle Mayor llena de gente desordenada. Se observan militares vestidos de gala a pie y a caballo y civiles a ambos lados de la calzada y en los balcones. La fachada del palacio de Uceda situado a la derecha de la imagen, se encuentra engalanado con motivo de boda real. A la izquierda de la fotografía se puede leer una pancarta que dice «Saluda a S.S.M.M.».

La imagen fotográfica se presenta en un formato horizontal y el tipo de plano empleado es un plano general.

El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que coincide con una ventana del palacio de Uceda.

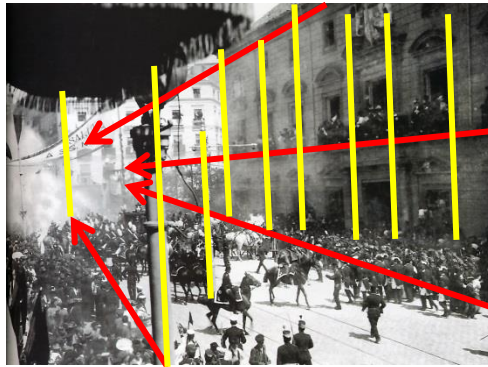


El centro de interés formal queda representado en la nube blanca que produjo el estallido de la bomba, que no coincide con el centro geométrico de la escena pero sí coincide con el punto de fuga.



El grano fotográfico es perceptible y es materia expresiva como punto en la composición. El grano parece resaltar como efecto de la ampliación de la copia. Este aspecto no queda confirmado al no analizarse directamente el negativo de la fotografía.

La imagen fotográfica se encuentra caracterizada por un claro predominio de líneas diagonales que aportan direccionalidad y dinamismo a la composición junto con las verticales que transmiten equilibrio.



Se puede considerar que la imagen está compuesta en tres planos o términos que aportan profundidad a la imagen. En el primer término, encontramos la farola, un trozo de balcón situado a la izquierda y lo que parece ser un adorno del balcón. En un segundo plano, la nube de humo blanco y en un tercer plano el fondo arquitectónico.



En cuanto a la nitidez de la imagen se ha de señalar que está directamente relacionada con el tamaño del grano de la emulsión y con la textura. La presencia de grano fotográfico se hace más evidente en la fachada del palacio pero no por ello se puede considerar una falta de nitidez en la fotografía. La imagen está tomada con máxima profundidad de campo lo cual obliga a estimar que el diafragma empleado era un  $f/22$  o similar.

La fotografía está tomada con luz natural en un día soleado lo que ocasiona sombras duras y contrastes pronunciados entre las zonas bañadas por el sol y las que se

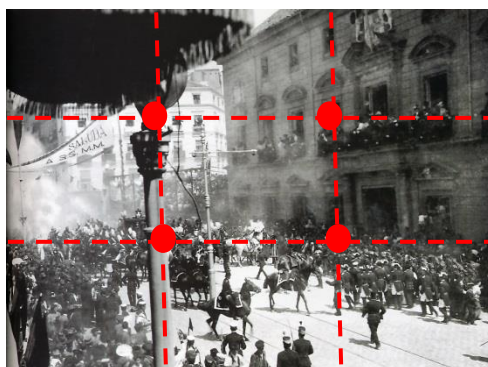


encuentran en la sombra. La gama de tonalidades reproducidas va desde el blanco hasta el negro, con predominio de fuertes contrastes tonales. La luz dura entra en la escena cenitalmente como se puede apreciar en las sombras arrojadas por los motivos.

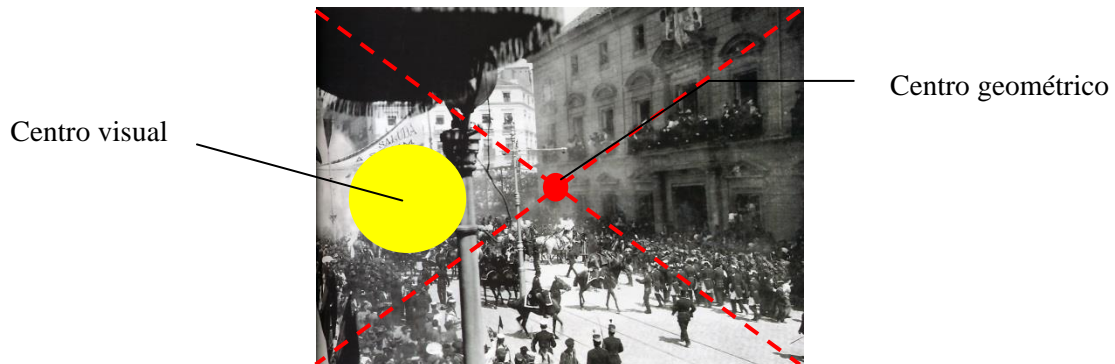


Como reflexión general en el plano morfológico cabe concluir aseverando que la imagen que se analiza es una representación de carácter figurativo, de simplicidad estructural, que busca captar el momento en que el que están sucediendo los hechos.

En el *nivel compositivo* se ha de ver cómo se relacionan todos los elementos anteriormente reseñados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la regla de los tercios se distingue como, una vez dividida la imagen, la farola y el adorno del balcón que se encuentran sobre la línea izquierda cobran un protagonismo excesivo, creando un marco y llevando la mirada del espectador hacia el humo blanco. Por su ubicación, la farola divide la imagen en dos partes: a la izquierda el momento del estallido y a la derecha la reacción ante el suceso. Todas las personas que aparecen en la fotografía se encuentran de espaldas a la cámara observando lo que ha acaecido.



Ya quedó señalado que el centro geométrico se encuentra situado en una ventana del palacio de Uceda, pero el centro visual, el centro óptico que se percibe como centro real de la imagen, está situado en el tercio izquierdo.



La perspectiva juega un papel fundamental en la interacción de las líneas de composición y se encuentra representada en las líneas de fuga. La forma rectangular del palacio de Uceda se percibe como oblicua. En función de los gradientes de tamaño, se van ubicando en las líneas de fuga los edificios. Todo ello se ve potenciado por la ubicación del fotógrafo que realiza la toma desde el margen izquierdo incrementando la profundidad.

Se puede constatar la presencia de elementos visuales que aparecen repetidos en las figuras de los militares uniformados y en las ventanas de los edificios. Estos elementos seriados dotan muy sutilmente a la imagen de ritmo.

Así mismo, se puede hablar de tensión en la composición porque estamos ante de un equilibrio dinámico en el que la disposición asimétrica de las masas se compensan. La representación de las líneas en perspectiva y la presencia de orientaciones oblicuas son elementos concluyentes en el modo de organizar el interior del encuadre. También es responsable de la tensión el contraste entre las luces y las sombras.

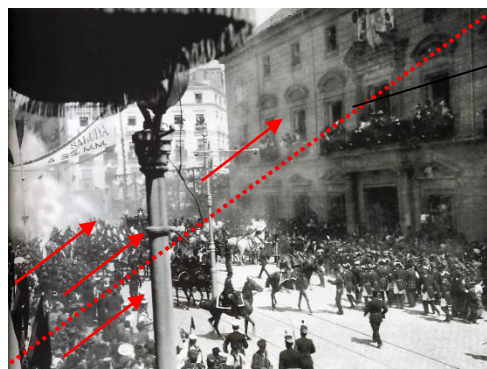
En lo referente a la proporción, hay distorsión en la representación del adorno del balcón producida por el punto de vista elegido por el fotógrafo y en la representación de los edificios. Los elementos responden a la percepción natural pero no el ángulo de toma.



La zona de mayor atracción o peso visual se sitúa en el lado izquierdo, en la carroza tapada parcialmente por la columna, en los militares a caballo y en el humo blanco; de este modo, se genera un equilibrio asimétrico compensado por la zona derecha de la imagen responsable de la tensión generada en la fotografía.

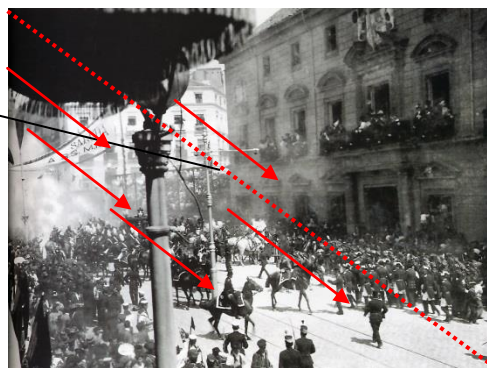
Se puede afirmar que la imagen es dinámica fruto de los movimientos de los soldados y de la fuerte presencia de las líneas diagonales.

En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, se ve cómo se puede establecer un recorrido visual desde la esquina inferior izquierda hacia la carroza y hacia los balcones del palacio de Uceda.



Línea de fuerza

Igualmente cuando se traza la línea de interés se observa cómo, otra vez, la carroza real cobra protagonismo en la imagen. Los soldados de a pie que acompañan a los reyes y los soldados a caballo han perdido la formación y se encuentran diseminados en la composición.



Línea de interés

Mediante el recorrido visual, cabe establecer relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador recorre rápidamente la calle desde la esquina inferior derecha (en donde se percibe una menor presencia de

personajes) hasta la zona de humo blanco, siguiendo las líneas diagonales que marcan los raíles del tranvía que, a su vez, conducen hacia carroza real, focalizando toda la atención en ese punto. Los personajes no posan para el fotógrafo que capta un instante de la realidad. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar que no es una imagen con una cuidada estructura interna lo que le confiere mayor verosimilitud y realismo. Está representada la profundidad de campo y una marcada perspectiva que hace dirigir la mirada hacia el punto de la acción.

Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía objeto del presente análisis es una selección de la realidad que conscientemente realizó el fotógrafo, conforme a unos intereses: captar lo que en ese momento estaba sucediendo.

El campo visual se presenta reconocible y se intuye, así mismo, un fuera de campo. El fuera de campo manifiesta que ha ocurrido algo enunciado por el humo. Se trata de un espacio amplio y abierto, exterior, representado con profundidad de campo. El espacio es concreto, la calle Mayor de la ciudad de Madrid.

Frente a un atentado, el espacio nunca puede ser habitable para el espectador. La puesta en escena resulta natural por la posición de todos los elementos que la conforman aunque frente a un atentado nunca se puede hablar de puesta en escena. Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza muestra un espacio público que permite compartir un suceso con el observador.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía está marcada por la instantaneidad que comunica un tiempo concreto, en un país concreto. Todo lo que aparece en la imagen está congelado por lo que la toma se realizó a una velocidad elevada y sólo se advierte una ligera borrosidad en la pata de un caballo.



La imagen sugiere cierta atemporalidad que se puede reconocer en lo que se refiere a la plasmación de momentos de cualquier muerte, o de cualquier atentado; por ello es posible hablar de un tiempo simbólico y de un tiempo subjetivo en la presente escena extrapolable a otros sucesos.

La fotografía analizada presenta una alta narratividad en la que cobra importancia la capacidad del fotógrafo para transmitir aquello que está viendo. Desde el punto de vista temporal, la fotografía funciona como imagen informativa de un suceso que transmite el concepto de tragedia y de muerte.

En lo que respecta al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado a unos metros del suelo, en un balcón de la calle para poder tener una visión de conjunto al paso de la comitiva real y con la cámara fotográfica levemente picada y ligeramente ladeada.

No resulta posible observar los rostros de los personajes que aparecen en la imagen, pero sí su actitud de desconcierto ante lo que acaba de suceder plasmada en la ubicación desordenada de los mismos. Todos ellos aparecen congelados cuando tras el estruendo, se vuelven hacia la carroza real y en ese mismo instante, el fotógrafo acciona el obturador.

Analizando la fotografía se observa una espontaneidad en la toma que permite interpretar la escena como transparente y sin huellas enunciativas evidentes salvo en la elección del punto de vista y la selección del encuadre.

Se pueden considerar marcas textuales la altura, la ubicación de la cámara como huellas de la presencia del enunciadador en la imagen. La presencia del fotógrafo, en la fotografía de prensa, suele estar ocultada, no mostrando las miradas de los personajes como sucede en este caso.

Respecto a las relaciones intertextuales, todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado tiene implicaciones con la foto de William Warnecke realizada en 1910, *Atentado contra el alcalde William J. Gaynor de Nueva York* en la que la realización de un encargo de rutina situó al fotógrafo en el momento en que un asesino disparó al alcalde dos tiros de revolver.

Esta fotografía está considerada como una de las primeras imágenes que forma parte de la historia de la fotografía de la prensa española. La fotografía parece deberse a una casualidad, pero el fotógrafo estaba allí y preparado para recoger el momento y mostrar el suceso y la sorpresa que causa en los presentes al acto el atentado.

A partir de fotografías como esta, los fotorreporteros empiezan a ser conscientes de la importancia de su trabajo y cada uno contribuirá con su personal visión de los acontecimientos y de los personajes, para encontrar esos «los instantes decisivos» fruto del tesón y el buen hacer.

De acuerdo con los parámetros de la sistemática anteriormente descrita, se procede a continuación al análisis de la siguiente imagen:

5



La imagen reproducida procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual es preciso señalar que se trata de una fotografía de autor desconocido titulada *Los reyes de España Alfonso XIII y Victoria Eugenia presentan a su hijo primogénito, el infante Alfonso de Borbón y Battenberg*, cuya toma fue realizada en Madrid en 1907.

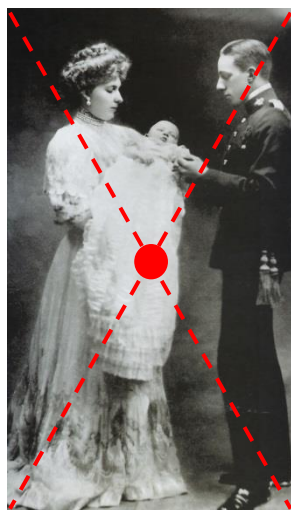
*Alfonso de Borbón y Battenberg* fue el hijo primogénito de los reyes Alfonso XIII (1886-1941) y Victoria Eugenia (1887-1969). Fue Príncipe de Asturias y heredero al trono de España desde su nacimiento. Alfonso de Borbón y Battenberg (Madrid 1907-Miami 1938) fue bautizado en el Palacio Real el 18 de mayo de 1907 recibiendo los nombres de *Alfonso Pío Cristino Eduardo Francisco Guillermo Carlos Enrique Eugenio Fernando Antonio y Venancio*. Su Majestad la Reina doña María Cristina fue su madrina y monseñor Rinaldini su padrino, en representación de Su Santidad el Papa. Por expreso deseo del Rey, le fueron impuestos el collar de la Insigne Orden del Toisón de Oro y de la Real y Distinguida Orden de Carlos III y la Cruz de Isabel la Católica.

Se trata de una fotografía en blanco y negro, una gelatino bromuro de plata cuyas dimensiones de copia son 14,5x25 cm. La imagen se encuadra en el género de retrato y como subgéneros se incluyen el reportaje social y la fotografía informativa. Se puede considerar un posado de los reyes de España Alfonso XIII y Victoria Eugenia con su hijo, el infante Alfonso de Borbón y Battenberg. Por la época, parece que la cámara empleada para el retrato habrá sido una cámara de placas dotada de un objetivo normal.

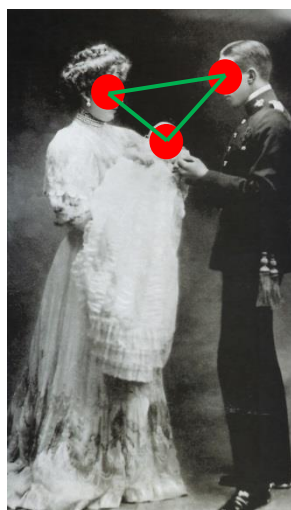
A nivel *morfológico*, y como descripción sucinta del motivo fotográfico, se puede señalar que en la escena se observa un alto grado de figuración. La imagen muestra a la reina Victoria Eugenia elegantemente ataviada con su hijo el infante Alfonso de Borbón y Battenberg en brazos, vestido con un traje de cristianar y al rey de España Alfonso XIII, con traje miliar, que coge una mano del infante.

La imagen fotográfica se presenta en un formato vertical y el tipo de plano empleado es un plano de conjunto cuya toma ha sido realizada frontalmente.

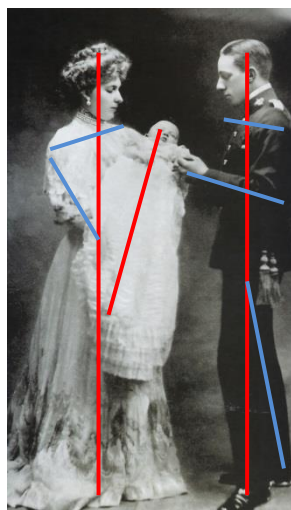
El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que coincide con el faldón del traje que lleva el infante. El peso visual de la imagen recae sobre el rostro del infante Alfonso de Borbón y Battenberg que se encuentra colocado en el centro de la imagen. A ambos lados se sitúan sus padres, estabilizando la composición y dotándola de equilibrio. El grano fotográfico es perceptible en la fotografía y evidencia el punto como materia expresiva.



En la imagen se puede apreciar tres puntos de interés que se ven sometidos a una fuerte atracción visual creando una forma triangular con enérgica presencia. El rasgo estructural en la composición interna que sobresale en la imagen es ese triángulo formado por la reina, el infante y el rey, dominado por líneas oblicuas que provocan tensión. En la fotografía, la textura cobra importancia por la visibilidad del grano que la forma y por la transmisión de sensaciones visuales como la calidez de las telas frente a la uniformidad del fondo.

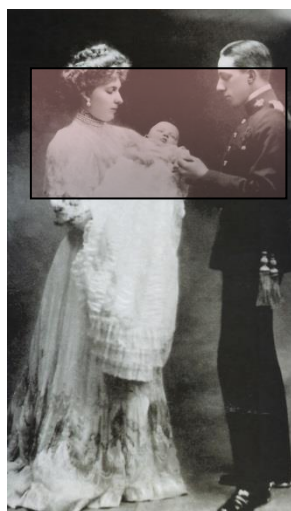


La imagen se encuentra caracterizada por un claro predominio de verticalidad que ya llega marcada por el propio formato vertical y, los cuerpos representados enteros del rey y de la reina. Los reyes se sitúan ladeados mirando al bebe de manera que se generan líneas diagonales en sus hombros, brazos, en la disposición de la pierna derecha del rey y, fundamentalmente por la diagonal formada por el niño que dinamiza la escena.



La línea de contorno es el elemento que permite distinguir una figura de un fondo perceptivo –ley de la figura-fondo-, como señala la teoría de la Gestalt. Se perciben las figuras de los reyes con pregnancia aun cuando las mismas se han tomado con un ajustado encuadre.

La imagen está compuesta en dos planos. En el primero, se encuentran los reyes y el infante y en un segundo término, el fondo uniforme que no compite con la imagen sino que sirve para enfatizar los personajes que se encuentran en el primer plano.



Los reyes de España Alfonso XIII y Victoria Eugenia aparecen representados en un plano entero, con aire en la parte superior de la imagen y con un cuidado encuadre.

En cuanto a la nitidez de la imagen señalar que está directamente relacionada con el tamaño del grano de la emulsión, que es visible en toda la imagen, y con la



textura. El enfoque está situado en los rostros de los reyes y del infante y se va perdiendo en los pantalones y zapatos de rey y en la parte inferior del vestido de la reina. El control del enfoque se encuentra localizado en el triángulo citado lo que obliga a dirigir la atención hacia los rostros de los personajes. El fondo está desenfocado para que no se produzca una competencia con el motivo principal.

Se trata de una fotografía en la que se ha utilizado una fuente de luz situada en el lateral derecho. No se observan focos que puedan identificarse en el espacio registrado en la imagen.



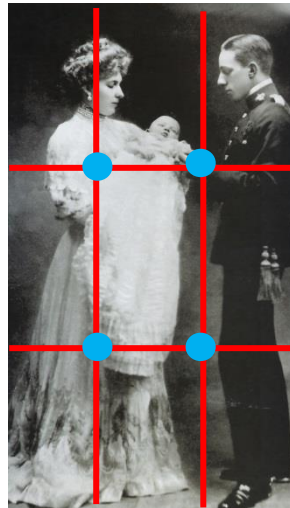
La luz es suave y se percibe como tal tanto en la ropa de la reina y en faldón del infante como en los rostros del rey, la reina y del bebe. En las figuras se aprecia un amplio contraste tonal con blancos con textura y detalle en el vestido de la reina y del infante, y negros en el traje del rey y en el fondo.

Como reflexión general en el plano morfológico cabe indicar que la imagen que se analiza es una representación de carácter figurativo, estructuralmente sencilla pero bien articulada. Busca mostrar a los reyes y al infante con elegancia y distinción en una pose relajada.

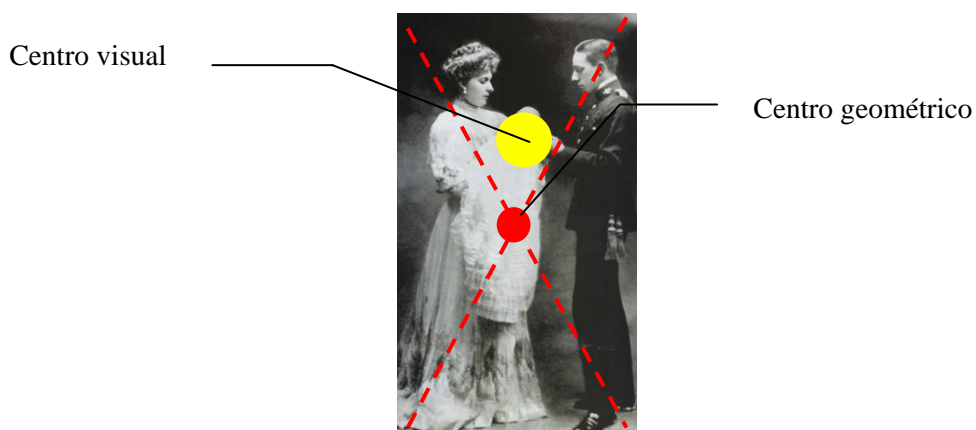
En lo que respecta al *nivel compositivo*, más concretamente, al sistema sintáctico, se observa que se trata de una fotografía en la que la profundidad de campo está insinuada; en ella se puede percibir el fondo, pero para el mismo, se ha elegido un segundo término neutro que no compita con el motivo principal.

A continuación se pasa a examinar cómo se relacionan todos los elementos anteriores para conformar la estructura interna de la imagen.

Con apoyo en la sección áurea y aplicando una simplificación conocida bajo el nombre de la regla de los tercios, se aprecia, una vez dividida la imagen en tercios, la figura de la reina se encuentra sobre la línea del tercio izquierdo y la mano del rey que coge la manita del infante en el punto de cruce de la líneas superior derecho.



Ya se ha señalado que el centro geométrico de la fotografía se encuentra situado en el faldón del traje del infante, pero el centro óptico que se percibe como centro real de la imagen, está situado en su rostro y en la mano del rey. Los otros dos puntos de interés son la cara de la reina y del rey.



Como ha quedado anteriormente apuntado, se observa que la fotografía que se está analizando no destaca ni por su profundidad, ni por su perspectiva que vienen insinuadas por las posiciones ladeadas de los reyes y la diagonal que asimismo insinúa

la posición del infante. La aparente simetría compositiva (figura femenina-niño-figura masculina) elimina la posibilidad de ritmo en la imagen. Se puede considerar cierta tensión en las miradas de los reyes hacia el infante y del infante hacia el fuera de campo y en las orientaciones oblicuas de las figuras de los reyes.

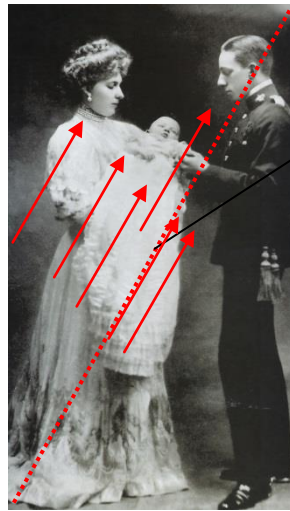


En lo referente a la proporción, no hay distorsión en la representación de la figura humana y los elementos responden a la percepción natural.

La zona de mayor atracción o peso visual, se sitúa, como ya se ha apuntado, en la mano del rey y el rostro del infante situados en la zona central de la fotografía. Se percibe en la parte superior una “V” que parte de la cabeza del bebe hacia los rostros de los padre que provoca optimismo, alegría, esperanza.

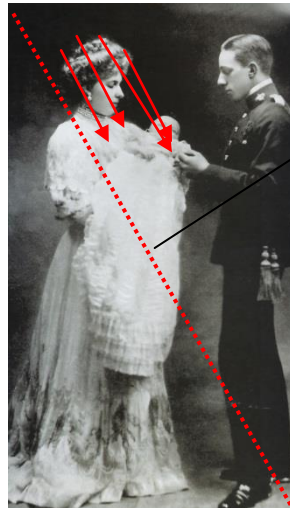


En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, se comprueba que señala hacia el faldón y rostro del infante y a las caras de los reyes.



Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, se constata, a su vez, como la mirada de la madre, y el gesto cariñoso del padre cobran protagonismo en la imagen.



Línea de interés

En la fotografía se percibe una proporcionada distribución de pesos en la colocación de las figuras humanas. Existen tensiones visibles en las diagonales: en la posición del bebé, los hombros del rey, sus piernas, la postura de los brazos y también en la colocación de la reina; todas ellas dotan de actividad a la imagen presentando un equilibrio dinámico. Los reyes posan conscientemente y su actitud denota espontaneidad marcada por el gesto del rey y en las miradas de ambos hacia su hijo.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar que se trata de una composición, construida y estudiada que se ha permitido una aparente naturalidad con importantes elementos connotativos.

Dentro del nivel compositivo y analizando el *espacio de la representación* se pasa a examinar primeramente el campo fotográfico. En el campo visual se aprecian una serie de elementos perfectamente reconocibles: la reina, el infante y el rey. Se trata de un espacio representado sin profundidad de campo en el que el foco se encuentra en los rostros de la familia real. El fuera de campo queda enunciado a través de la mirada del niño. Es un espacio cerrado al tratarse de un interior en lo que parece ser una habitación o un estudio fotográfico en que se han situado los personajes y cuyo fondo se asemeja un ciclorama. La puesta en escena resulta elegante y austera: sólo aparecen los miembros de la familia real. Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza enseña un espacio aparentemente privado en el que el espectador comparte un momento de aparente espontaneidad con los reyes de España que muestran al infante Alfonso de Borbón y Battenberg.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, se percibe un tiempo determinado. En la fotografía se puede apreciar la captación de un momento concreto por la pose distendida del rey y el gesto hacia su hijo, aunque este retrato real esté marcado por un posado que bajo la apariencia de instantaneidad, está perfectamente compuesto y preparado. El carácter realista de los sujetos fotografiados remite a otras realidades conocidas por lo que la representación del tiempo simbólico en la escena se encuentra en ese instante que simboliza un tiempo más extenso: el de los bautizos y las instantáneas obtenidas para la rememoración de los mismos. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo el espectador puede proyectarse en esa rememoración del momento de la presentación de un niño bautizado. El orden visual y las direcciones de lectura permiten reconocer en la fotografía la presencia de una historia de cariño y afecto ante la llegada de un ser querido. Desde el punto de vista temporal, la fotografía sugiere diferentes disquisiciones en lo que respecta a la articulación del tiempo en la representación.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado frontalmente a la escena con un ligerísimo contrapicado. Con la elección del encuadre, el fotógrafo selecciona un espacio y un tiempo respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar. El título de la fotografía sitúa al espectador en la presentación del hijo primogénito de los reyes de España tras su bautizo, pero no ofrece ningún dato sobre el aspecto, ni las dimensiones del lugar que se ha elegido por como

idóneo para efectuar la fotografía. Con esta articulación, el fotógrafo dirige toda la atención hacia la familia real, sin ningún tipo de artificios. Respecto a la actitud de los personajes se ha de destacar que posan de pie con elegancia y con una actitud seria y serena mirando con ternura a su hijo en un instante de aparente intimidad. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa cabe apuntar que el punto de vista (la posición de la cámara, la distancia), la iluminación y la escenografía escogida en la sobria puesta en escena, constituyen los calificadores hacia los reyes que resultan coherentes con su actitud, postura y su pose. El objetivo es hacer verosímil la escena y que el espectador crea que está presenciando ese momento en el que muestran al infante recién bautizado. La espontaneidad y naturalidad de la toma permiten interpretar la escena como transparente y sin huellas enunciativas evidentes aunque el ente enunciator se supone presente en la disposición y colocación de los reyes, en la elección del punto de vista y en la selección del encuadre, mostrando una escena con aparente intimidad para conferir a la imagen un valor de autenticidad.

La presencia del fotógrafo se oculta no mostrando la mirada de los personajes hacia la cámara. Respecto a las relaciones intertextuales se ha de señalar que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado recordar que, desde mediados del siglo XIX, numerosos fotógrafos han trabajado el retrato fotográfico como el caso de Gaspard-Félix Tournachom (Nadar). El retrato fue utilizado para mostrar la posición social y también como motivo de recuerdo tal y como se presenta en el caso que ahora examinado.

Como conclusión global de lo anteriormente analizado, se puede afirmar que se trata de un retrato institucional, en el que los personajes aparecen representados con relevancia social y política pero transmitiendo ternura por la llegada de su hijo.

6



La imagen anteriormente reproducida que se pasa a analizar, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse se trata de una imagen titulada *El presidente de Gobierno, José Canalejas, junto al rey Alfonso XIII* cuya toma fue hecha en Madrid, en 1912 (no se especifica la fecha concreta de la misma), realizada por el fotógrafo Rico de Estasén.

José Canalejas y Méndez nació en El Ferrol el 31 de Julio de 1854. Abogado y político, fue ministro de Fomento, de Gracia y Justicia, de Hacienda y ministro de Agricultura, Industria, Comercio y Obras Públicas durante la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y Presidente del Consejo de Ministros y nuevamente ministro de Fomento y ministro de Gracia y Justicia durante el reinado de Alfonso XIII. En 1910, estando ya en el trono Alfonso XIII, fue nombrado Presidente del Gobierno. Durante su primera etapa como Presidente, le correspondió enfrentarse a muchos problemas políticos: la independencia catalana, la cuestión religiosa, la inestabilidad en Marruecos, la agresividad de los conservadores... Pero, sin duda, el mayor problema al que se tuvo que enfrentar fue a la huelga revolucionaria de los ferroviarios de octubre de 1912, que resolvió con una energía y un tacto extraordinarios, con lo que demostró sus magníficas dotes de hombre de Estado. Promovió la denominada "Ley del candado" conforme a la que todas las religiones podrían practicarse libremente, así como sus cultos públicos. Estuvo en tres partidos diferentes: en el Demócrata, en Progresista y en el Liberal. Asumió la presidencia del Gobierno, en dos ocasiones, en 1910 y, la segunda, en 1912. Las principales medidas políticas de Canalejas durante el tiempo que presidió el Gobierno, se centraron en dos aspectos fundamentales: por una lado en mantener un papel activo e intervencionista del Estado en materia social y laboral (temas como la duración de la jornada laboral, el trabajo de mujeres y niños, y la prestación de seguridad social por parte del Estado), y, por otro, en un intento de conseguir la secularización de la vida política, mediante la separación entre la Iglesia y el Estado. Canalejas fue asesinado en Madrid en noviembre de 1912 por el anarquista Pardiñas.

La reproducción viene presentada con unas dimensiones de copia de 23,3 x 15,7 cm. Se puede considerar un gelatino bromuro de plata sobre placa de vidrio (método utilizado desde 1878 hasta 1940). Se trata de una fotografía en blanco y negro posiblemente realizada con una cámara de placas dotada con un objetivo normal. La imagen se encuadran dentro del el género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con la fotografía social.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico* de la fotografía titulada *El presidente de Gobierno, José Canalejas, junto al rey Alfonso XIII* se ha de destacar que muestra al rey Alfonso XIII sentado en una butaca de respaldo bajo y de



brazos acabados en volutas con una combinación de tapicería y madera. El rey se encuentra vestido de uniforme militar con el brazo izquierdo descansado en el brazo de la butaca y el brazo derecho apoyado en las piernas sujetando un bastón blanco. Su actitud es seria, mirando a cámara, con pose erguida y piernas levemente cruzadas. A su lado derecho, de pie, se encuentra el presidente del Gobierno, José Canalejas que mira al rey. Se encuentra ataviado con pantalón y abrigo oscuro, camisa blanca, corbata y con su mano derecha reposando en el respaldo de la butaca del rey. El suelo está cubierto por una alfombra y como fondo un artesonado ligeramente desenfocado.

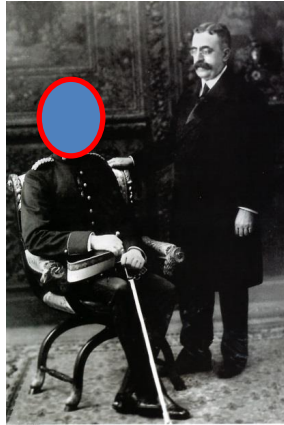
La imagen fotográfica se presenta en un formato vertical y el tipo de plano empleado es un plano entero. La toma se ha realizado frontalmente.

En lo que concierne al punto como *elemento morfológico* se observa que el grano fotográfico es apenas perceptible en la fotografía no comprometiendo el grado de figuración en la misma.

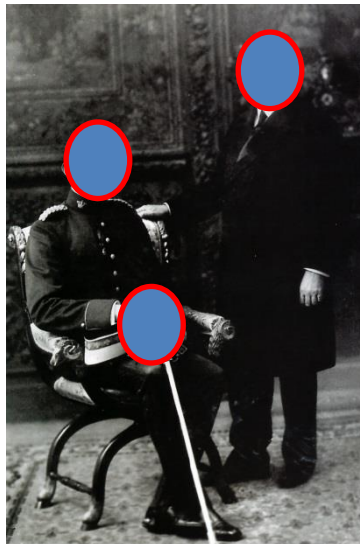
Al trazar las diagonales del formato para averiguar el centro geométrico de la imagen, se observa que corresponde con un punto situado entre el rey Alfonso XIII y José Canalejas.



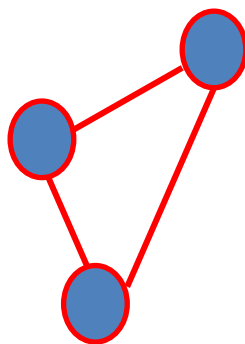
El centro de atención de la imagen está situado sobre rostro del rey en el que recae todo el protagonismo.



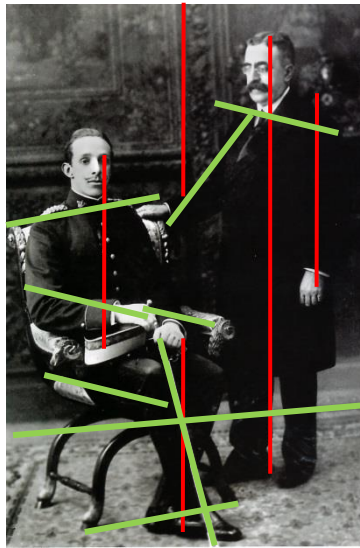
Los rostros dibujan formas redondeadas ofreciendo pequeños puntos de interés a la imagen y lo mismo ocurre con las manos del rey y de aquí que se puedan resaltar tres puntos de interés.



El rasgo estructural en la composición interna que sobresale en la imagen, es ese triángulo formado por el rostro del rey, el del presidente del Gobierno y las manos del rey formando un triángulo con un fuerte poder de atracción visual.



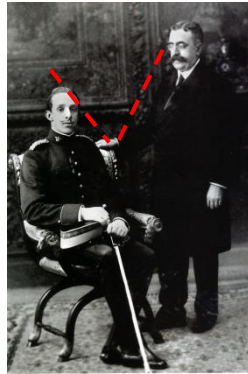
La imagen fotográfica se encuentra caracterizada por un claro predominio de líneas verticales que ya llegan marcadas por el propio formato vertical como son: el bastón del rey, el cuerpo del presidente del Gobierno y la marquetería del fondo. También se encuentran representadas las líneas oblicuas que aportan direccionalidad y dinamismo.



La fotografía está compuesta en tres planos. En el primer término, se halla el rey Alfonso XIII sentado en el sillón; en un segundo término se encuentra el presidente del Gobierno, José Canalejas y en tercer término, el fondo de la sala.



Se percibe en la parte superior una “V” cuyo vértice es la mano de Canalejas que provoca optimismo y esperanza.



En cuanto a la nitidez de la imagen señalar que está directamente relacionada con el tamaño del grano de la emulsión, y con la textura. El control del enfoque se encuentra localizado la figura del rey lo que obliga al observador a dirigir la atención hacia su rostro. La cara de José Canalejas se encuentra un poco desenfocada aunque el máximo desenfoco se sitúa en el fondo para que no se produzca una competencia con el motivo principal.

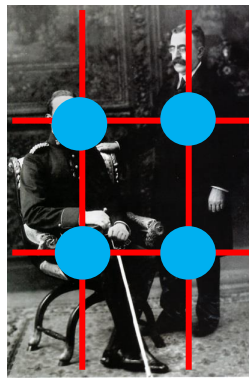
La fotografía está tomada con luz difusa, como proveniente de un gran ventanal situado a la izquierda, fuera del campo visual. Ocasiona sombras suaves y se distribuye uniformemente eliminando contrastes. La gama de tonalidades reproducidas va desde el blanco hasta el negro, con predominio de los grises medios. La luz suave que entra en la escena proyecta sombras muy pequeñas, como se puede observar en la sombra arrojada por el sillón.



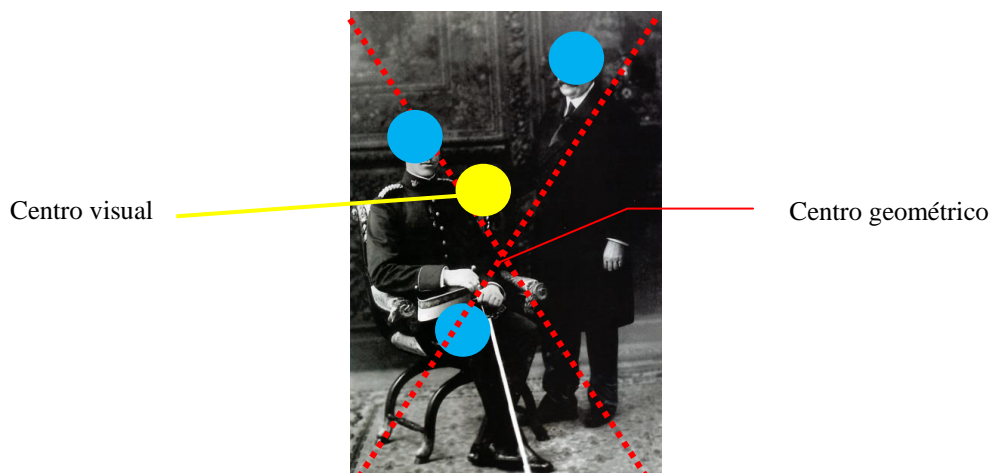
Como reflexión general en el plano morfológico puede destacarse que la imagen que se está analizando es una representación de carácter figurativo, estructuralmente

sencilla pero bien articulada. Busca mostrar al rey Alfonso XIII y al presidente del Gobierno José Canalejas con elegancia y distinción.

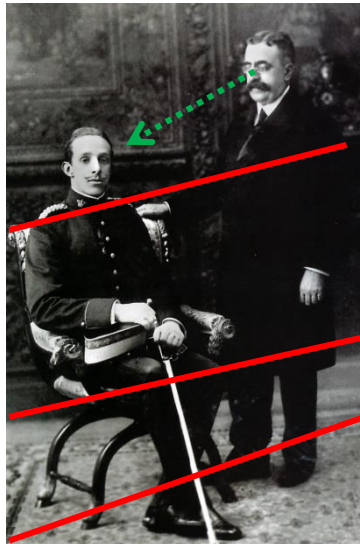
En el *nivel compositivo* podrá verse cómo se relacionan todos los elementos anteriores para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección aurea, y aplicando la simplificación conocida bajo el nombre de la regla de los tercios, se puede comprobar cómo, una vez dividida la imagen en tercios, la cara del rey se encuentra en las líneas de cruce del tercio superior izquierdo y sus manos en el inferior izquierdo, mientras que José Canalejas se sitúa en el tercio superior derecho coincidiendo con dos de los puntos de mayor peso visual.



Ya se quedó señalado que el centro geométrico se encuentra situado entre el rey Alfonso XIII y José Canalejas, pero el centro óptico que se percibe como centro real de la imagen, está situado en la mano que apoya José Canalejas en el sillón del rey. Los otros puntos de interés, como anteriormente se ha indicado son el rostro del rey, sus manos y el semblante de José Canalejas.



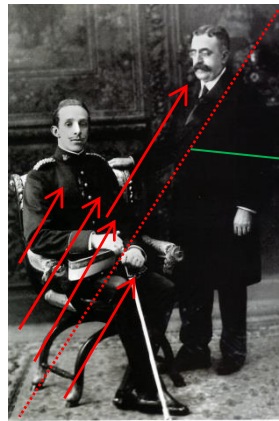
La perspectiva se encuentra representada en la disposición de rey Alfonso XIII y de José Canalejas que añade tridimensionalidad y profundidad a la imagen. El rey está ubicado en el sillón situado a la izquierda, que está colocado un poco perpendicular marcando la direccionalidad hacia el punto de fuga. Se podría hablar de tensión en la orientación oblicua de la figura de la figura del rey y en la línea visual que se establece por la mirada de José Canalejas hacia el rey.



En lo referente a la proporción, no hay distorsión en la representación de las figuras humanas y los elementos responden a la percepción natural.

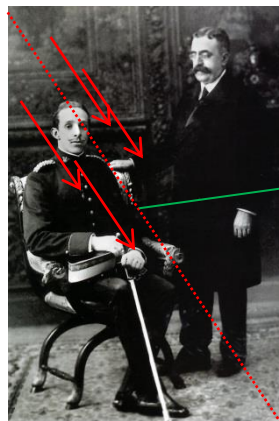
Las zonas de mayor atracción o peso visual, se sitúan en la cara del rey y sobre las líneas imaginarias que han quedado trazadas al aplicar la regla de los tercios y en especial, sobre sus puntos de intersección; los puntos de fuerza en los que se sitúan sus manos, y el rostro y la mano del presidente del Gobierno. La imagen transmite equilibrio sereno marcado por la posición de la figura humana como elemento principal en la composición.

En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo del observador hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, se aprecia cómo se puede establecer un recorrido visual desde el rey hacia José Canalejas.



Línea de fuerza

Asimismo cuando se traza la línea de interés, se aprecia como las manos del rey con su bastón de mando y la mano de Canalejas apoyada en el sillón del rey cobran protagonismo en la imagen.



Línea de interés

El rey Alfonso XIII y el presidente del Gobierno José Canalejas posan conscientemente. Se trata de una foto institucional cuya característica fundamental es el aparente formalismo. El rey se deja retratar mirando hacia la cámara, con pose autoritaria y firme, mientras que José Canalejas se encuentra de pie con una pose más distendida y con la mirada baja hacia el rey, apoyando su mano en el sillón en señal de respeto.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar que se trata de una composición, estudiada y elaborada, centrada en la figura del rey con importantes elementos connotativos.

Dentro del nivel compositivo y analizando el *espacio de la representación* hay que comenzar examinando el campo fotográfico. En este se muestran una serie de elementos que aparecen en el campo visual perfectamente reconocibles como son: el

rey, sentado en el sillón; José Canalejas, de pie a su lado; la alfombra en el suelo, y el fondo, intuyéndose, así mismo, un fuera de campo. Se trata de un espacio cerrado, interior, representado con poca profundidad de campo en la que el foco se encuentra en el primer término, en el rey. Es un espacio habitable para el espectador en el que puede sentirse identificado. La puesta en escena resulta muy austera, para centrar el protagonismo en las dos figuras masculinas, y posada, como se ha señalado anteriormente. Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza muestra un espacio privado en que como observadores, se comparte un momento con el rey Alfonso XIII y el presidente del Gobierno José Canalejas.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación* y como ya se ha señalado, el retrato está marcado por un posado que, bajo la apariencia de instantaneidad, está compuesto y remite a construir una representación fotográfica que defina y califique la personalidad de los retratados. La representación del tiempo simbólico en la escena se encuentra personificada en el poder del rey frente al cargo electo del presidente del Gobierno como cabeza de un partido político de izquierdas. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo, el espectador puede proyectar sobre la representación su propia temporalidad subjetiva. Ya se ha considerado que en la fotografía analizada se presentan una serie de elementos que posibilitan la conversión de la imagen en una narración lo que precisa de la participación del espectador para la interpretación de la misma. Desde el punto de vista temporal, la fotografía remite a la captación de una instantánea pero, como se ha señalado anteriormente, la imagen ha sido preparada y la actitud de los personajes y el entorno responden a una especulada puesta en escena.

En lo que respecta al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado frontalmente a la escena con un ligerísimo picado. Con la elección del encuadre, el fotógrafo selecciona un espacio y un tiempo respondiendo a un punto de vista, a una determinada manera de mirar. La fotografía sitúa al espectador en una habitación de aparente sobriedad de la que no se ofrecen ni el aspecto, ni las dimensiones. Con esta articulación del punto de vista, el fotógrafo dirige toda la atención hacia el rey Alfonso XIII y hacia el presidente del Gobierno José Canalejas. Respecto a la actitud de los personajes, se ha de señalar que el rey posa con una actitud seria y serena, mirando directamente a la cámara y José Canalejas observa desde un segundo plano la actitud del rey. En lo que se



refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, se ha de destacar que el punto de vista (la posición de la cámara, la distancia), la iluminación, y la sobria puesta en escena, constituyen los calificadores hacia el rey y el presidente del Gobierno que resultan coherentes con su actitud, postura y su pose. La pose del rey su disposición son suficientes para romper la transparencia de la imagen aunque el enunciador no hace físicamente acto de presencia. La presencia de marcas textuales se pueden advertir en la disposición y ubicación de los elementos que componen la imagen. Aunque en la fotografía de prensa normalmente la presencia del fotógrafo se oculta no mostrando la mirada de los personajes hacia la cámara, en el caso que se analiza no ocurre así: el rey Alfonso XIII posa mirando hacia la cámara con una actitud regia. El ente enunciador está presente en la colocación de los personajes, en la elección del punto de vista y en la selección del encuadre.

Respecto a las relaciones intertextuales señalar que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el presente caso se ha de apuntar, que el retrato fotográfico corresponde con un género en el que se muestran las cualidades físicas o morales de las personas que aparecen en las imágenes fotográficas. Durante el siglo XIX se enfatiza el sentimiento de identidad individual que encuentra su manifestación en el retrato. Con la aparición de la *carte de visite* de Disderi) en 1854, y la aparición de los álbumes, se acentúa el uso de la fotografía como instrumento fundamental en las relaciones sociales que llegará hasta principios del siglo XX. Las fotos del rey se difundían oficialmente como tarjetas de visita y la gente las compraba en las tiendas de los fotógrafos; su finalidad era promocional. Desde el inicio de la fotografía el retrato ha sido una constante como el caso de David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, Carjat o Nadar. En España sobresalen grandes retratistas como Portela, «Kaulak» (Antonio Cánovas del Castillo), Fernando Debas, el francés J. Laurent, el danés Christian Franzen, y los hermanos Alonso entre otros.

Como interpretación global de texto fotográfico se puede afirmar que la fotografía es un retrato institucional, en el que el rey Alfonso XIII aparece perfectamente iluminado acentuando su relevancia social y política junto al presidente del Gobierno José Canalejas en un ambiente aparentemente tranquilo y sobrio. La lectura reflexiva de la imagen se considera que aporta significaciones complejas que van más allá de un mero retrato posado del rey con el presidente del Gobierno.



La imagen anteriormente reproducida que se pasa a analizar, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A *nivel contextual* debe señalarse que se trata de una fotografía, cuyo autor se desconoce titulada *La reina María Cristina, madre de Alfonso XIII, reparte ropas a personas necesitadas en la iglesia de la Almudena* cuya toma fue realizada en Madrid, hacia 1920 (aunque no se especifica la fecha concreta de la misma).

María Cristina de Habsburgo-Lorena nació en Židlochovice, Moravia, el 21 de julio de 1858 y falleció en el Palacio Real de Madrid el 6 de febrero de 1929. Fue la segunda esposa del rey Alfonso XII, con quien contrajo matrimonio después del fallecimiento de la reina María de las Mercedes. A la muerte de Alfonso XII, la reina María Cristina de Habsburgo asumió la Regencia de la Corona española entre los años 1885 y 1902 durante la minoría de edad de don Alfonso de Borbón, hijo póstumo de dicho monarca. Don Alfonso había sido proclamado rey el mismo día de su nacimiento, bajo la regencia de su madre.

En 1902, al cumplir el 17 de mayo 16 años de edad, Alfonso XIII fue declarado mayor de edad, jurando el mismo día lealtad a la Constitución e iniciándose de modo

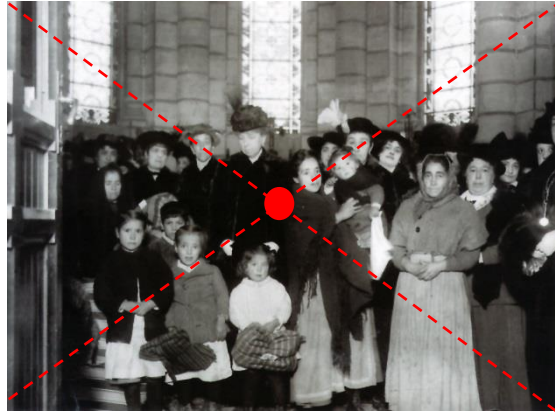
efectivo su reinado. A partir de esa fecha, la reina María Cristina se dedicó a las obras de caridad y a su vida familiar. Cuando en 1906 su hijo Alfonso XIII contrae matrimonio con Victoria Eugenia de Battenberg, pasó a utilizar el título de «Reina Madre».

Se trata de una fotografía en blanco y negro cuyas dimensiones de copia son 14x19 cm. El procedimiento empleado es un gelatino bromuro de plata sobre placa de vidrio utilizado desde 1878 hasta 1940. La fotografía está realizada con una cámara de placas dotada con un objetivo normal. La imagen que se analiza puede encuadrarse en el género de la fotografía de prensa.

En el *nivel morfológico* se ha de hacer inicialmente una descripción del motivo fotográfico en que se observa un alto grado de figuración. La imagen muestra a la reina María Cristina en el interior de la iglesia de la Almudena en Madrid posando para la fotografía rodeada de personas necesitadas (mujeres y niñas) y de damas de la alta sociedad. La reina viste abrigo de piel y traje oscuro y un sombrero con adorno en la parte izquierda. A su izquierda hay cuatro niños (tres niñas y un niño detrás de ellas). La reina mira a los niños. Dos de las niñas portan unas mantas. Justo detrás de ellos, una mujer con la mirada baja, pañuelo en la cabeza y con un paquete de ropa. A la derecha de la reina, una mujer lleva en brazos a un niño pequeño y, a su lado, otra mujer de mayor edad con un pañuelo en la cabeza y las manos cruzadas. Rodeando a todo este conjunto un grupo de mujeres de la alta sociedad con sombreros, pieles y bien vestidas mirando a la cámara. A la izquierda se observa una hoja de puerta con tirador y en el fondo, una pared de piedra con tres grandes ventanales con vidrieras y columnas.

La imagen fotográfica se presenta en un formato horizontal y el tipo de plano empleado es un plano de entero corto en el que aparecen cortados los pies de las personas retratadas. La toma se ha realizado disponiendo la cámara fotográfica frontalmente a los retratados.

El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto el cual, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide con el brazo derecho de la reina María Cristina. El peso visual de la imagen recae sobre la reina que se encuentra colocada casi en el centro de la fotografía. El grano fotográfico no es perceptible en la reproducción.



En la fotografía se puede evidenciar un punto principal que coincide con el rostro de la reina y con el resto de los rostros que se pueden considerar como otros puntos de interés que crean, en su conjunto, una forma triangular con fuerte presencia. El rasgo estructural en la composición interna que sobresale en la imagen es un triángulo formado por la reina y las otras personas que componen la fotografía y que se pueden unir por líneas oblicuas provocando tensión a la composición.



La imagen fotográfica se encuentra caracterizada por un claro predominio de líneas verticales: la puerta, las personas, los ventanales y las paredes.



La imagen está compuesta por varios planos. En un primer plano, encontramos la puerta situada a la izquierda que sirve de marco a la fotografía. En un segundo plano,

se halla la primera fila de personas; en el tercer término, la reina María Cristina destacando del resto de mujeres de la alta sociedad y en el último plano, la pared del fondo y los grandes ventanales.



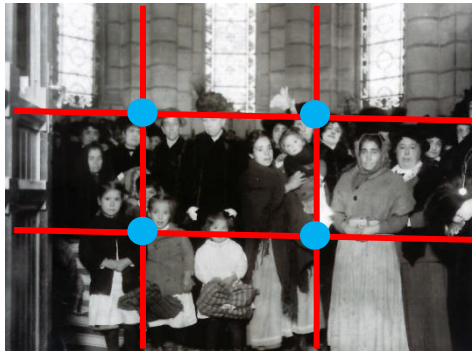
La textura cobra importancia por la transmisión de sensaciones visuales como la calidez de las telas en la ropa. La nitidez en la imagen es plena y la profundidad de campo viene marcada por la diferencia de distancia entre las personas y el fondo.

La fotografía ha sido tomada en el interior de la iglesia pero con la puerta abierta lo que ha permitido una iluminación frontal. Todos los rostros y la escena están bien iluminados y se percibe el reflejo de la luz en un colgante con forma circular que lleva una mujer situada a la derecha de la fotografía. El fondo se encuentra iluminado por la luz que entra por los grandes ventanales rellenando todo el espacio.

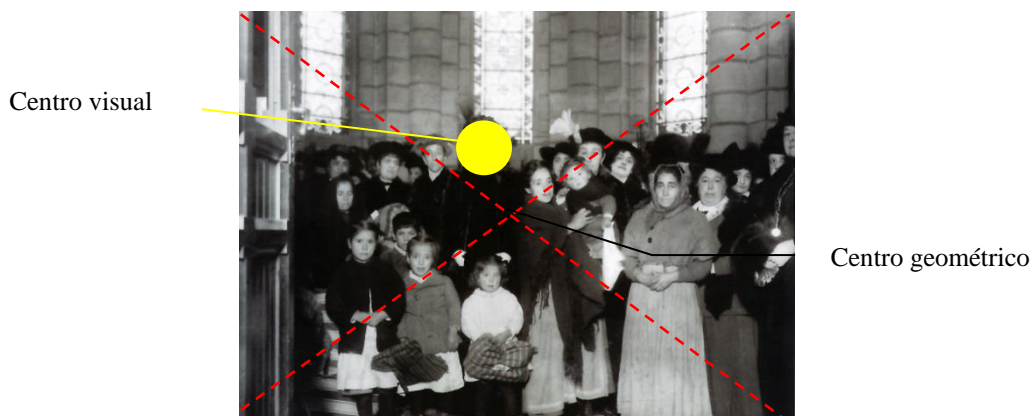


La fotografía que se analiza presenta una extensa gama tonal de grises que van desde el blanco hasta el negro, con un contraste tonal amplio. Como reflexión general en el plano morfológico se ha de señalar que la imagen analizada es una representación de carácter figurativo, estructuralmente sencilla aunque con gran fuerza expresiva. Busca mostrar a la reina María Cristina tras la entrega de ropa, rodeada de niños y mujeres necesitadas en compañía de otras mujeres de la alta sociedad cuyas diferentes actitudes se observan en los rostros.

En el *nivel compositivo* se puede ver cómo se relacionan todos los elementos anteriores para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como una vez dividida la imagen en tercios, la figura de la reina se encuentra centrada en el tercio central de la fotografía.



Ya se ha señalado que el centro geométrico de la fotografía se encuentra situado en el brazo izquierdo de la reina, pero el centro óptico que se percibe como centro real de la imagen, está situado en su rostro.



Como ha quedado anteriormente apuntado se observa que la fotografía que se está analizando tiene profundidad que viene marcada por las diferentes hileras de personas y el fondo arquitectónico. No puede hablarse, sin embargo de la existencia de un punto de fuga en la imagen que ahora se analiza.

Existe una aparente simetría compositiva: la figura de la reina y a ambos lados otras personas. El ritmo es un elemento dinámico que aporta temporalidad a la percepción de la imagen y constituye un parámetro estructural en la misma. La repetición de los mismos elementos en la organización de la imagen, crean sensación de ritmo como se observa en la fotografía en los rostros de las mujeres y los niños.





Se puede considerar cierta tensión en la mirada de la reina hacia las niñas situadas a su izquierda y en la comparativa que se puede establecer entre las mujeres de la alta sociedad y las personas necesitadas.

En lo referente a la proporción, no hay distorsión en la representación de la figura humana y los elementos responden a la percepción natural. Existe una equilibrada distribución de los pesos que forman una «V» invertida en el que la punta de la pirámide está situada en el rostro de la reina.

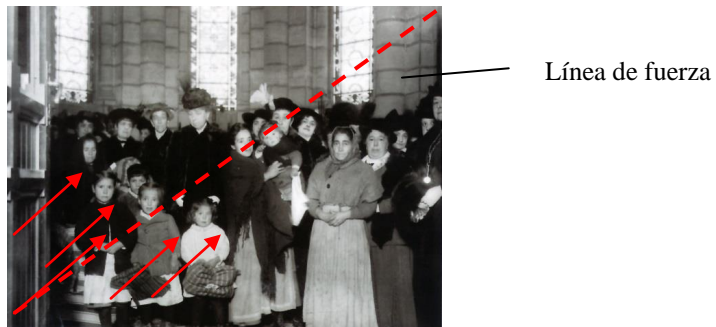


Se ha de señalar la aparente descompensación entre la masa de personas que ocupa la parte inferior y el fondo con los grandes ventanales de la parte superior, lo que se supone, ha obligado al fotógrafo a cortar los pies de las personas que aparecen retratadas.

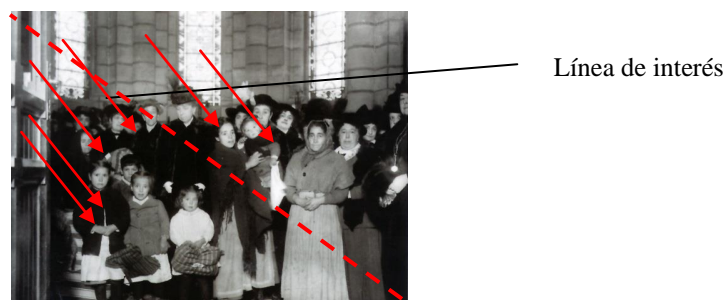
Pese a ser una composición estática, transmite una sensación contradictoria puesto que las personas que la forman están capturadas en un instante. Los sujetos fotográficos están posando conscientemente con una actitud seria y disciplinada lo que hace pensar en su preparación, aunque tenga un valor de instantánea. En la fotografía se

capta ese momento en el que la reina observa a los niños con actitud reflexiva y semblante preocupado.

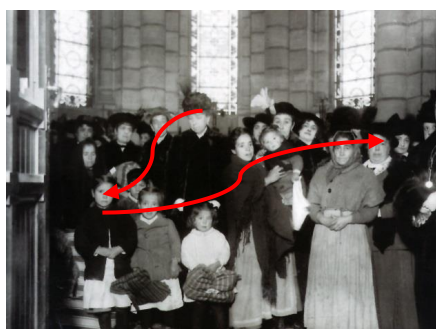
En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, destacan el rostro de la reina y los de las personas necesitadas.



Cuando, a su vez, se traza la línea de interés, se constata, la importante presencia de esos niños necesitados que se encuentran en primera fila y acaparan la atención de la reina.



Respecto al recorrido visual, este comienza en el rostro de la reina y se dirige hacia los niños situados a la izquierda en el primer término desembocando en las mujeres situadas a la derecha de la reina.





Respecto a la pose, se observa una dicotomía entre la postura y la actitud natural de las personas necesitadas y el talante artificioso de las mujeres de la alta sociedad que miran a cámara con actitud desafiante posando conscientemente desde su status. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo se observa una composición construida que se centra en la figura de la reina, en las personas necesitadas y en las mujeres de la alta sociedad con importantes elementos connotativos.

Dentro del nivel compositivo y analizando el *espacio de la representación* se pasa a examinar primeramente el campo fotográfico. En el campo visual se aprecian una serie de elementos perfectamente reconocibles: la reina, los niños, las personas necesitadas y las mujeres que acompañan a la reina. Se trata de un espacio representado con profundidad de campo en el que el foco se encuentra en los rostros de estas personas. Es un espacio cerrado en el que el margen izquierdo se encuentra señalado por la hoja de la puerta y el derecho sugiere un fuera de campo representado por una mujer que está cortada por el encuadre realizado por el fotógrafo. Se trata, además, de un espacio concreto, identificado por el título de la fotografía: la iglesia de la Almudena de Madrid. La puesta en escena es artificial por la posición de todos los elementos que la conforman y por ello hay que hablar de un posado. Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza enseña un espacio público en el que el espectador comparte un momento con la reina.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, se percibe un tiempo determinado. En ella puede apreciarse la captación de un momento concreto por la pose y actitud de la reina con el rostro y los ojos ligeramente inclinados observando a los niños desfavorecidos. Bajo la apariencia de instantaneidad, la fotografía está compuesta y preparada. El carácter objetivo de los sujetos fotografiados remite a otras situaciones conocidas por lo que la representación del tiempo simbólico en la escena se encuentra en ese instante que simboliza un tiempo más extenso: el de las obras de caridad. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo, el espectador puede proyectarse en esa rememoración del momento de la entrega de las ropas a las personas más desfavorecidas. El tiempo de la representación fotográfica está sugerido en la captación de ese instante en el que la reina observa preocupada a los niños desfavorecidos

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado frontalmente a la escena. Con la elección del encuadre, el fotógrafo selecciona un espacio y un tiempo respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar. Con esta articulación, el fotógrafo dirige toda la atención hacia la reina, las personas necesitadas y las acompañantes de la reina, sin ningún tipo de artificios. Respecto a la actitud de los personajes se ha de destacar que posan de pie con una actitud seria mirando a cámara todos menos la reina. Ya se ha señalado la actitud ostentosa de las señoras que acompañan a la reina frente a la actitud humilde de los niños y de las personas necesitadas. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa cabe apuntar que el punto de vista (la posición de la cámara, la distancia), la iluminación y la escenografía escogida, constituyen calificadores hacia la reina que resultan coherentes con su actitud, postura y su pose. El objetivo es mostrar lo que acaba de ocurrir y que el espectador pueda presenciar ese momento. La aparente espontaneidad en la toma permite interpretar la escena sin huellas enunciativas evidentes. La presencia del fotógrafo no se oculta ya que la mirada de los personajes se dirige hacia la cámara. El ente enunciador está presente en la disposición y colocación de las personas, en la elección del punto de vista y la selección del encuadre mostrando la escena tras la donación de ropas a los más desfavorecidos.

Respecto a las relaciones intertextuales se ha de señalar que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite a Jean Laurent que trabajó casi todos los temas, incluidos retratos a los miembros de la familia real. Laurent ostentó el título de "*Fotógrafo de Su Majestad la Reina*" (Isabel II).

Como conclusión global de lo anteriormente analizado, se puede afirmar que se trata de un retrato institucional, en el que la reina aparece representada participando en un acto de caridad. Por las características de la foto, la finalidad de la misma sería servir a la prensa del momento para ilustrar las acciones de beneficencia de la reina María Cristina.



La imagen anteriormente reproducida que se pasa a analizar, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una fotografía titulada *La reina Victoria Eugenia, acompañada por la reina María Cristina, el infante don Juan y Alfonso de Orleans, primo de Alfonso XIII (izqda.), en un acto oficial* cuya toma fue realizada hacia 1921 (aunque no se especifica la fecha concreta de la misma) y cuyo autor se desconoce.

María Cristina de Habsburgo-Lorena nació en Brno, Moravia, el 21 de julio de 1858 y falleció en el Palacio Real de Madrid el 6 de febrero de 1929. Fue la segunda esposa del rey Alfonso XII, con quien contrajo matrimonio después del fallecimiento de la reina María de las Mercedes. A la muerte de Alfonso XII, la reina María Cristina de Habsburgo asumió la Regencia de la Corona española entre los años 1885 y 1902

durante de la minoría de edad de don Alfonso de Borbón –Alfonso XIII-, hijo póstumo del monarca, proclamado Rey a la fecha misma de su nacimiento.

En 1902 Alfonso XIII alcanzó la mayoría de edad al cumplir la edad de dieciséis años, dedicándose desde entonces fundamentalmente la reina María Cristina a la realización de obras de caridad y a su vida familiar. Cuando en 1906 su hijo Alfonso XIII contrae matrimonio con Victoria Eugenia de Battenberg, pasó a utilizar el título de «Reina Madre».

Victoria Eugenia Julia Ena de Battenberg nació en el Castillo e Balmoral, Escocia el 24 de octubre de 1887 y falleció en Lausana, Suiza el 15 de abril de 1969.

Se casó el 31 de mayo de 1906 con Alfonso XIII celebrándose el matrimonio en la iglesia de San Jerónimo. Una vez finalizada la ceremonia, cuando el cortejo nupcial se dirigía de regreso al Palacio Real sufrió un atentado perpetrado por el anarquista Matero Moral mediante el lanzamiento a la carroza real de una bomba lanzada desde un balcón que mató a gran número de personas que se encontraban en ese momento presenciando el acontecimiento.

El matrimonio tuvo un total de siete hijos, cinco hombres y dos mujeres: Alfonso Pío Cristino Eduardo (1907–1938), Jaime Leopoldo Isabelino Enrique (1908–1975), Beatriz Isabel Federica Alfonsa Eugenia (1909–2002), Fernando, (nacido muerto en 1910), María Cristina Teresa Alejandra (1911–1996), Gonzalo Manuel María Bernardo (1914–1934) y Juan Carlos Teresa Silvestre Alfonso (1913–1993) que es el que aparece en la fotografía con su madre la reina Victoria Eugenia, la reina madre María Cristina y Alfonso de Orleans.

Los años en la corte de Madrid no fueron fáciles para la reina Victoria Eugenia debido a su carácter reservado y a una difícil relación con la reina madre María Cristina de Habsburgo-Lorena que siempre conservó su soberanía sobre la familia real y su influencia sobre el rey.

Alfonso María Francisco Antonio Diego, Alfonso de Orleans y Borbón, nació en Madrid el 12 de noviembre de 1886 y falleció el 6 de agosto de 1975. Fue infante de España y V Duque de Galliera. Era hijo de la infanta Eulalia de Borbón y del príncipe

Antonio de Orleans y Borbón. En 1906 comenzó su formación militar convirtiéndose años más tarde, en uno de los más importantes aviadores militares españoles.

La reproducción que seguidamente se analiza viene presentada con unas dimensiones de copia de 9,5x11,9 cm. Se puede considerar un gelatino bromuro de plata sobre placas de vidrio (método utilizado desde 1878 hasta 1940). Se trata de una fotografía en blanco y negro que se puede considerar realizada con una cámara de placas dotada con un objetivo normal. Las imágenes se encuadran dentro del el género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje y la fotografía social.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, la fotografía titulada *La reina Victoria Eugenia, acompañada por la reina María Cristina, el infante don Juan y Alfonso de Orleans, primo de Alfonso XIII (izqda.), en un acto oficial*, se ha de destacar que muestra a la derecha, a la reina madre que lleva un abrigo y vestido oscuro, sobre una camisa de cuello cisne clara y sombrero de época. En la mano izquierda lleva guante y un gran ramo de flores sobre en el brazo izquierdo. Sobre el pecho, en la parte izquierda, porta una medalla. A su lado se encuentra la reina Victoria Eugenia, que lleva un vestido con dibujos y cinturón en la cadera. Lleva sombrero, guantes largos de color claro, un collar de perlas de dos vueltas y en el lado izquierdo del pecho, varias condecoraciones. En su brazo izquierdo porta un gran ramo de flores que apoya sobre su pierna izquierda. A su izquierda se encuentra Alfonso de Orleans que viste traje militar y en el lado derecho del pecho luce varias condecoraciones. Delante de la reina madre y de la reina Victoria Eugenia, se encuentra el infante don Juan vestido de militar con la mano izquierda en actitud de saludo y la derecha pegada al cuerpo. Detrás Alfonso de Orleans se encuentra una bandera y varios militares con diferentes uniformes.

La imagen fotográfica se presenta en un formato vertical. La toma de la imagen se ha realizado frontalmente.

En lo que concierne al punto como *elemento morfológico* se observa que el grano fotográfico es apenas perceptible en la fotografía no comprometiendo el grado de figuración en la misma.

Al trazar las diagonales del formato para averiguar el centro geométrico de la imagen, se observa que corresponde con un punto situado sobre el pecho del infante don Juan.



Los centros de atención de la imagen están situados sobre rostro de la reina Victoria Eugenia, del infante don Juan y de la reina María Cristina en los que recae todo el protagonismo y, con una importancia secundaria, en Alfonso de Orleans al que han cortado, por el tipo de encuadre realizado por el fotógrafo, su brazo izquierdo.



La imagen fotográfica se encuentra caracterizada por un claro predominio de líneas verticales que ya llegan marcadas por el propio formato vertical. También se encuentran representadas las líneas oblicuas que aportan direccionalidad y dinamismo



La imagen está compuesta en tres planos. En el primer término, se encuentra con el infante don Juan en el centro de la fotografía; en un segundo término, se hallan Alfonso de Orleans, la reina Victoria Eugenia y la reina María Cristina. En tercer término están situados los militares. El resto se puede considerar como fondo.



El tipo de plano empleado para la toma de esta fotografía es un plano entero o plano figura.

El rasgo estructural en la composición interna que sobresale en la imagen es la de un triángulo invertido formado por el rostro de la reina Victoria Eugenia (y de Alfonso de Orleans), del infante don Juan y de la reina María Cristina que construyen, esta forma geométrica con un fuerte poder de atracción visual.



En cuanto a la representación de la textura, ya se ha señalado que el grano fotográfico es apenas perceptible en la fotografía. La iluminación contribuye a resaltar la textura de la escena y cobra importancia en la transmisión de sensaciones visuales como la calidez de las telas de las vestiduras que llevan los personajes retratados. Todos los elementos de los tres primeros planos están a foco y el fondo se percibe ligeramente desenfocado.

La fotografía ha sido tomada en exterior en un día nublado por lo que no hay grandes contrastes en la imagen. Todos los rostros y la escena están bien iluminados por una luz suave y difusa que no provoca sombras y rellena todo el espacio.

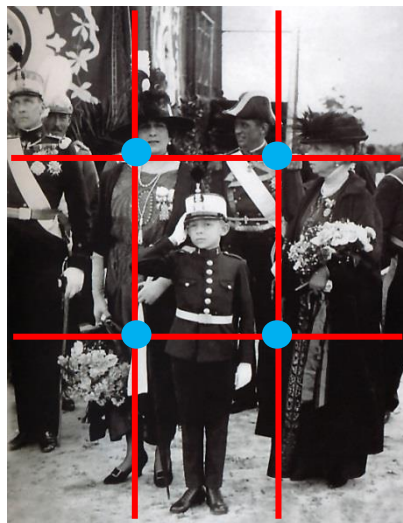




La fotografía que se analiza presenta una extensa gama tonal que va desde el blanco hasta el negro pasando por una gama de grises, con un contraste tonal amplio.

Como reflexión general en el plano morfológico se ha de señalar que la imagen que se analiza es una representación de carácter figurativo, estructuralmente sencilla. Busca mostrar a los miembros de la familia real en un acto oficial.

En el *nivel compositivo* se puede comprobar cómo se relacionan todos los elementos anteriores para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, y aplicando la regla de los tercios, se observa como una vez dividida la imagen en tercios, la figura de la reina Victoria Eugenia se encuentra en el cruce de las líneas del tercio superior izquierdo. La reina madre se encuentra situada en el cruce de las líneas del tercio superior derecho y el infante don Juan, se encuentra centrado en el tercio central de la fotografía.



Al tratarse de una fotografía con profundidad de campo, se ha de destacar la existencia de perspectiva en la fotografía. El punto de fuga coincide con el fondo de la imagen y las líneas guían la mirada hacia el fondo confiriendo profundidad a la toma.



El ritmo es un elemento dinámico que aporta temporalidad a la percepción de la imagen y constituye un parámetro estructural en la misma. La repetición de los rostros en la organización de la imagen, de las condecoraciones y elementos circulares, crean sensación de ritmo en la composición.



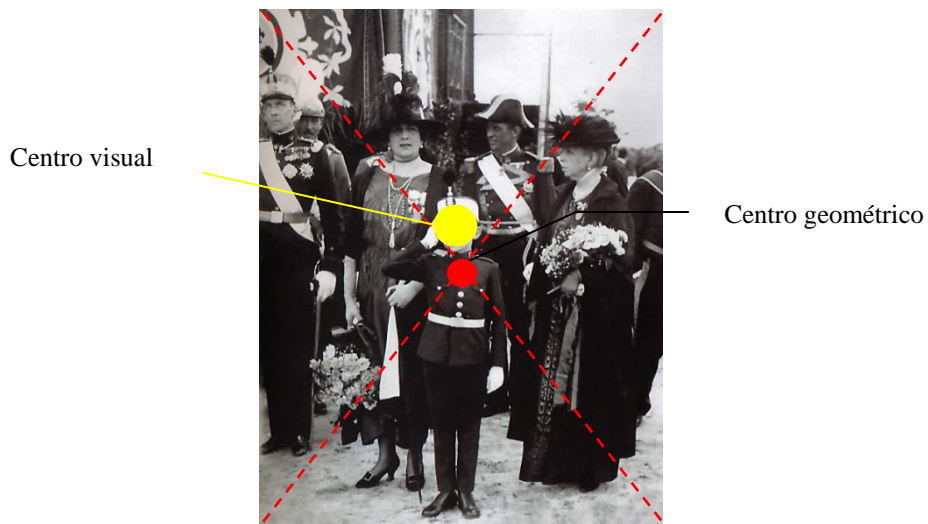
Se puede considerar cierta tensión en la mirada de la reina madre María Cristina y del militar situado a su derecha hacia la izquierda frente a las miradas del infante don Juan, la reina Victoria Eugenia y del militar con bigote que se encuentra detrás del Alfonso de Orleans que miran directamente a la cámara.

En lo referente a la proporción, no hay distorsión en la representación de la figura humana y los elementos responden a la percepción natural. Existe una equilibrada

distribución de los pesos que forman una «V» en el que la punta del ángulo está situada en el infante don Juan.



Ya se ha señalado que el centro geométrico de la fotografía corresponde con un punto situado sobre el pecho del infante don Juan, pero el centro óptico que se percibe como centro real de la imagen, está situado en su rostro.



Esta fotografía se encuentra a medio camino entre la estaticidad y la dinamicidad. Por una parte, los sujetos fotográficos son conscientes de ello y están posando y por otra, el gesto de la reina madre María Cristina y del militar situado a su derecha son captados en un instante en el que giran su rostro hacia algo que sucede a su izquierda situado fuera del campo visual.

La fotografía está construida con una aparente simetría compositiva situando al infante don Juan en el centro de la misma y a las reinas a ambos lados. En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo del observador hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, destacan el rostro del infante don Juan, el de la reina Victoria Eugenia y el de la reina madre María Cristina.



Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, se constata, a su vez, la importancia de la presencia de del infante don Juan la primera fila.



Línea de interés

Respecto al recorrido visual, parte del infante don Juan, situado en el centro de la imagen y en el primer plano, hacia la reina madre y, posteriormente, hacia la reina Victoria Eugenia.



Respecto a la pose, se observan una serie de gestos de pose en los cuerpos erguidos de Alfonso de Orleans, la reina Victoria Eugenia y del infante don Juan, en una actitud seria, mientras que la reina madre María Cristina es captada en un instante de aparente distracción.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo se observa una composición construida que se centra en la figura del infante don Juan, en su madre y en la reina madre María Cristina.

Dentro del nivel compositivo y analizando el *espacio de la representación* se pasa a examinar primeramente el campo fotográfico. En el campo visual se aprecian una serie de elementos perfectamente reconocibles: la reina Victoria Eugenia, el infante don Juan, la reina madre María Cristina, y una serie de militares que los acompañan. Alfonso de Orleans situado a la izquierda de la imagen y otro militar a la derecha que también aparece recortado, señalan un fuera de campo que viene enfatizado por la mirada de la reina madre y del militar que se encuentra a su izquierda apuntando hacia algo que está ocurriendo y no es mostrado.

Se trata de un espacio representado con profundidad de campo en el que, como ya se ha apuntado, el foco se encuentra en los rostros de estas personas situadas en un primer y segundo plano. Es un espacio abierto, que no resulta significativo, captado con profundidad. El espacio mostrado en la fotografía puede ser habitado por el espectador para observar la acción. La puesta en escena parece natural por la posición de todos los elementos que la conforman pero hay que hablar de un posado consciente de los retratados. Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza enseña un espacio público en el que el espectador comparte un momento con la familia real.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, se percibe un tiempo determinado con motivo de un acto oficial. En la fotografía puede apreciarse la captación de un momento concreto por la pose y actitud de los fotografiados. El carácter objetivo de los sujetos remite a otras situaciones conocidas por lo que la representación del tiempo simbólico en la escena, se encuentra en ese instante que simboliza un tiempo más extenso: el de los actos oficiales. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo el espectador puede proyectarse en esa rememoración del momento de la presencia de la

familia real en un acto oficial. El fotógrafo decidió cual era ese instante en el que los elementos que conformaban la escena estaban ubicados y preparados para ser captados. El tiempo de la representación fotográfica está mencionado en la captación de ese instante en el que la reina madre gira su rostro hacia la izquierda mientras la reina Victoria Eugenia y el infante don Juan son conscientes del retrato que se les está realizando.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado frontalmente a la escena. Al recortar o dejar fuera de campo a la personas situadas a la derecha y al primo de Alfonso XIII, Alfonso de Orleans, ha favorecido que la atención recaiga sobre el centro de la imagen. Con la elección del encuadre, el fotógrafo selecciona un espacio y un tiempo respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar. El título de la fotografía sitúa al espectador en un acto oficial pero no se muestran las dimensiones del lugar. Con esta articulación, el fotógrafo dirige toda la atención hacia las reinas y el infante. Respecto a la actitud de los personajes se ha de destacar que posan de pie serios y mirando a cámara todos menos la reina madre y el militar situado a su izquierda. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa cabe apuntar que el punto de vista, la posición de la cámara y la distancia de toma constituyen calificadores hacia la familia real patentes en ese distanciamiento en toma que implica respeto. El objetivo es mostrar lo que está ocurriendo, plasmarlo y que el espectador pueda presenciar ese momento. La aparente espontaneidad en la toma permite interpretar la escena sin huellas enunciativas evidentes. La presencia del fotógrafo no se oculta ya que la mirada de algunos de los personajes se dirige hacia la cámara. El ente enunciator está presente en la elección del punto de vista y la selección del encuadre. Respecto a las relaciones intertextuales se ha de señalar que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite a los trabajos de Charles Clifford y de Jean Laurent, dos autores emblemáticos en el desarrollo fotográfico del siglo XIX.

Como conclusión global de lo anteriormente analizado, se puede afirmar que la fotografía que se acaba de examinar tiene como finalidad servir a la prensa del momento captando a miembros de la familia real en un acto organizado por las instituciones del Estado con motivo de conmemoraciones o acontecimientos de carácter nacional, provincial, regional o municipal.



La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen titulada *El general Primo de Rivera y el Alto comisionado de Marruecos, general Sanjurjo, pasan revista a las tropas una vez completadas las operaciones de Alhucemas* cuya toma fue realizada en Marruecos en el año 1925 (no se especifica la fecha concreta de la misma) y cuyo autor se desconoce.

La reproducción citada viene presentada con unas dimensiones de copia de 23,8x13,8 cm. Se trata de una fotografía en blanco y negro. Se puede considerar un gelatino bromuro de plata sobre placas de vidrio (método utilizado desde 1878 hasta 1940) realizada con una cámara de placas dotada con un objetivo normal. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.



Miguel Primo de Rivera y Orbaneja nació en Jerez de la Frontera en 1870. Con catorce años ingresó en la Academia Militar siendo enviado, tras su instrucción, a Melilla en donde rápidamente ascendió a capitán. La mayor parte de su carrera se desarrolló en plazas coloniales, como Marruecos, Cuba y Filipinas. En 1908 ascendió a coronel y en 1909 fue destinado al norte de África, participando en la guerra de Marruecos. En 1912 fue nombrado general de brigada, por sus méritos militares. En 1915 volvió a la península, como gobernador militar de Cádiz. Posteriormente nombrado capitán general de Valencia, Madrid y Barcelona.

El 13 de septiembre de 1923, Primo de Rivera dio un golpe de Estado con el apoyo de diversos sectores de la sociedad española dejando suspendida la constitución de 1876, prohibiendo la libertad de prensa, disolviendo el Gobierno y el Parlamento. Reforzó la presencia española en Marruecos en 1925 mediante el desembarco de Alhucemas en el que el mismo dirigió al ejército y a la flota española, resultando un éxito. Falleció en París en 1930.

José Sanjurjo Sacanell nació en Pamplona en el año 1872. Fue un importante militar los primeros años del siglo XX. Participó en el desembarco de Alhucemas durante la Guerra del Rif y el rey Alfonso XIII le concedió el título de Marqués del Rif. En 1932 protagonizó un fallido golpe de estado, exiliándose posteriormente a Portugal. Falleció en Portugal en 1936 cuando regresaba a España en un accidente de aviación.

El 8 de septiembre de 1925 la Armada española, el ejército y, en menor medida, un contingente aliado francés, realizan un desembarco de trece mil soldados trasladados desde Ceuta y Melilla en el centro de la zona rebelde, en Alhucemas, que favorece la definitiva victoria, y el fin de la Guerra del Rif. La operación estuvo dirigida por el general Miguel Primo de Rivera y por el general José Sanjurjo. Se le considera el primer desembarco aeronaval de la historia mundial.

Entre los militares participantes en la acción, se encontraba el entonces coronel Francisco Franco, el cual, por su trabajo al frente de las tropas de la Legión, fue ascendido a general de brigada.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, la fotografía titulada *El general Primo de Rivera y el Alto comisionado de Marruecos, general*

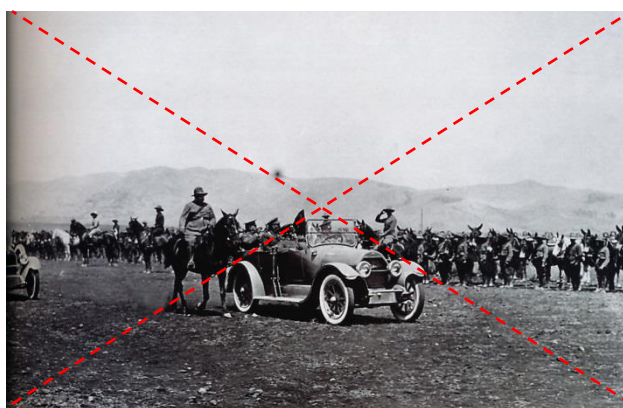


*Sanjurjo, pasan revista a las tropas una vez completadas las operaciones de Alhucemas* capta el momento en el que el jefe que manda el ejército, y la máxima autoridad militar presente con mando sobre esa fuerza, pasan revista a la tropa en Marruecos. En ella se puede apreciar un paisaje desértico en el que los militares forman una fila en formación situándose junto al caballo o burro que tienen a su lado; sólo los mandos militares de esa tropa se encuentran montados en caballos. Las máximas autoridades se desplazan saludando y pasando revista a la tropa desde un coche descapotable.

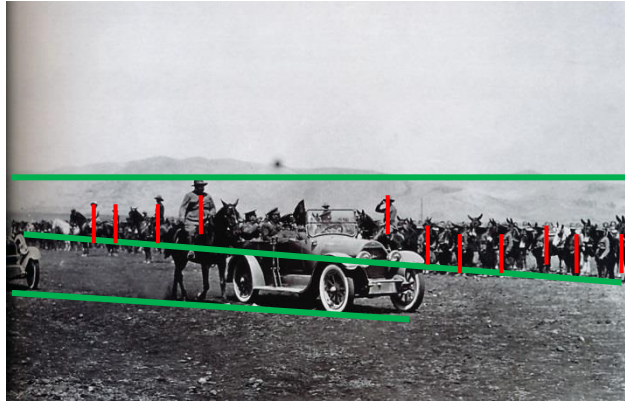
La imagen fotográfica se presenta en un formato horizontal. Para la toma de la imagen, el fotógrafo se ha posicionado lateralmente al motivo aportando con este punto de vista profundidad a la imagen.

En lo que concierne al punto como *elemento morfológico* se observa que el grano fotográfico es apenas perceptible en la instantánea no comprometiendo el grado de figuración en la misma.

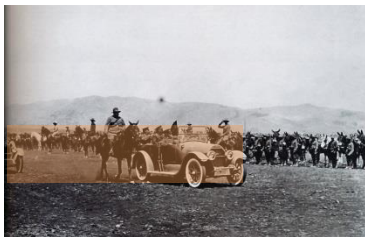
Al trazar las diagonales del formato para averiguar el centro geométrico de la imagen, este corresponde con un punto situado encima del coche oficial que transporta al general Primo de Rivera y al Alto comisionado de Marruecos, general Sanjurjo.



La imagen fotográfica se encuentra caracterizada por un claro predominio de la horizontalidad que ya llega marcada por la utilización, por parte del fotógrafo, del formato horizontal; los soldados y la cadena montañosa situada al fondo, potencian esa horizontalidad. También se encuentran representadas las líneas verticales que contribuyen a dotar de dinamicidad por su repetición a la imagen y de líneas oblicuas que aportan direccionalidad y dinamismo.

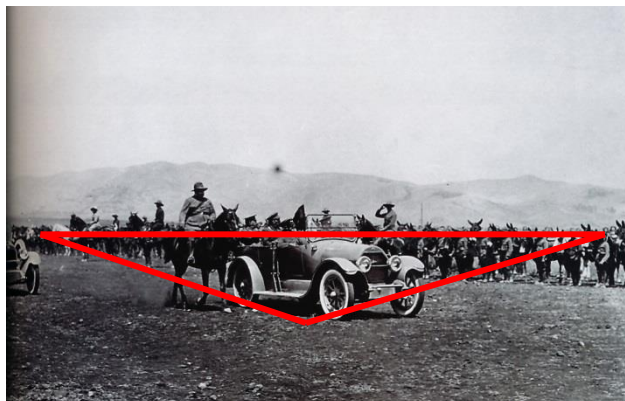


Puede apreciarse la existencia de tres planos o términos en la imagen que se analiza. En el primer término se encuentran los coches y el militar que va a caballo detrás del primer coche; en segundo término se sitúa la tropa en formación; finalmente, y al fondo, se observa unas montañas.



Se trata de una toma general, que hace ver el espacio de la representación y sitúa los motivos fotográficos en un escenario casi desértico.

Por lo que respecta a las formas presentes en la imagen, cabe destacar la presencia de un triángulo invertido en cuyo vértice se sitúa el coche situado en el centro de la composición.



La nitidez en el primer término permite visualizar la textura del suelo, las telas de los uniformes de los militares y también apreciar la lisura de la chapa de los automóviles.

Todos los elementos que se encuentran en esta primera zona (los coches y el militar a caballo) están a foco; en los siguientes términos reproducidos, la nitidez va descendiendo hasta llegar a las montañas que se visualizan pero en las que no se llega a apreciar ninguna definición destacable salvo la presencia de un punto en la parte superior de las montañas debido a un reflejo.

La fotografía está tomada con iluminación natural. La luz es dura y el sol está situado encima de los militares proyectando las sombras justo bajo los elementos que conforman la imagen.

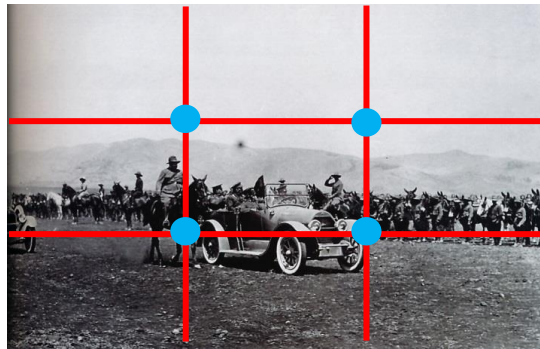


La fotografía que se analiza presenta una extensa gama tonal con fuertes contrastes producidos por esta iluminación dura. La gama tonal representada va desde el blanco hasta el negro pasando por una gama de grises.

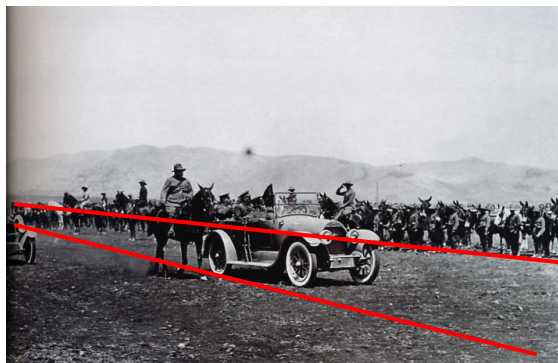
Como reflexión general en el plano morfológico se ha de concluir que la imagen objeto del presente análisis es una representación de carácter figurativo, con fuertes contraste tonales y estructurada, que busca mostrar el momento en que se produce el paso de revista a las tropas en lo que constituye un acto oficial militar.

Dentro del *nivel compositivo*, en el *sistema sintáctico*, se puede comprobar cómo se relacionan todos los elementos anteriores para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, y aplicando la regla de los tercios, se observa

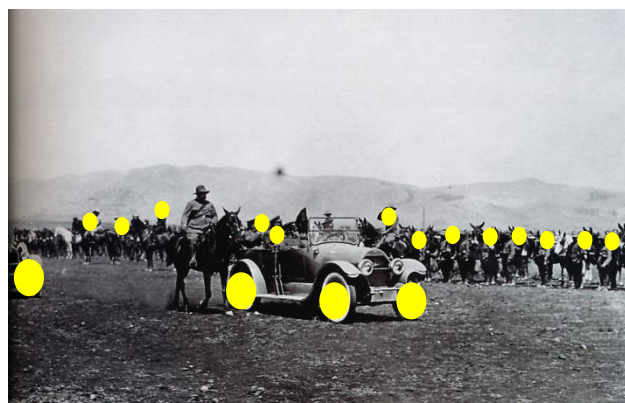
como una vez dividida la imagen en tercios, el coche oficial que traslada a los altos mandos se encuentra ubicado en el centro de la imagen.



Se percibe asimismo que la fotografía *El general Primo de Rivera y el Alto comisionado de Marruecos, general Sanjurjo, pasan revista a las tropas una vez completadas las operaciones de Alhucemas* presenta una composición en perspectiva y con profundidad de campo. El punto de fuga se encuentra al final de la fila de soldados.



Se puede afirmar que esta fotografía tiene ritmo visual siendo ello deducible por la repetición de formas y tonos que dotan a la imagen de una armonía rítmica y de estructura en la composición.



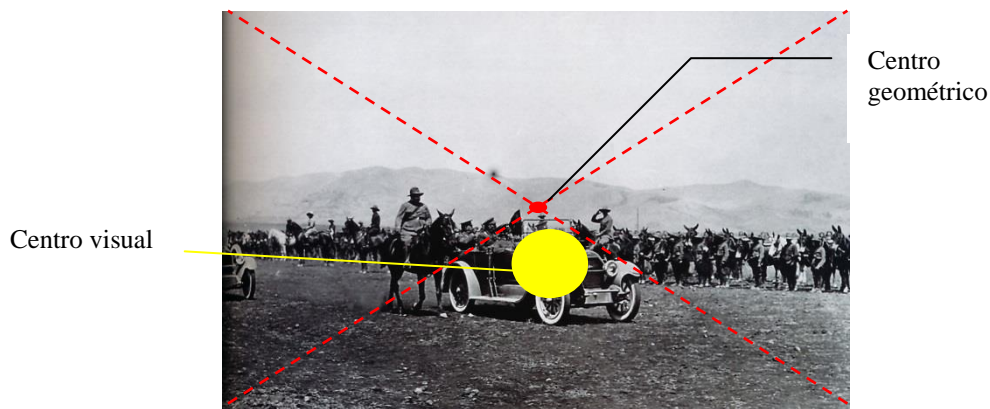
Se puede considerar cierta tensión en la pose rígida de los soldados que permanecen inmóviles ante el paso de los mandos.

En lo referente a la proporción, no hay distorsión en la representación de la figura humana y los elementos responden a la percepción natural.

Por lo que respecta a la distribución de los pesos, existe una equilibrada colocación de los mismos en la imagen. El primer coche se encuentra ubicado en el centro de la composición, con gran peso visual en la misma, y la fila de soldados tomada en perspectiva, equilibra y dinamiza la imagen.

Se acaba de apuntar la presencia de equilibrio dinámico en la presente fotografía, que cabe atribuir a la disposición de los dos automóviles, la composición en perspectiva, el ritmo visual, la presencia de elementos texturados, etc.

Ya se ha señalado que el centro geométrico de la fotografía corresponde con un punto situado encima del coche oficial que transporta al general Primo de Rivera y al Alto comisionado de Marruecos, general Sanjurjo, pero el centro visual estaría ubicado un poco más abajo, en el vehículo.

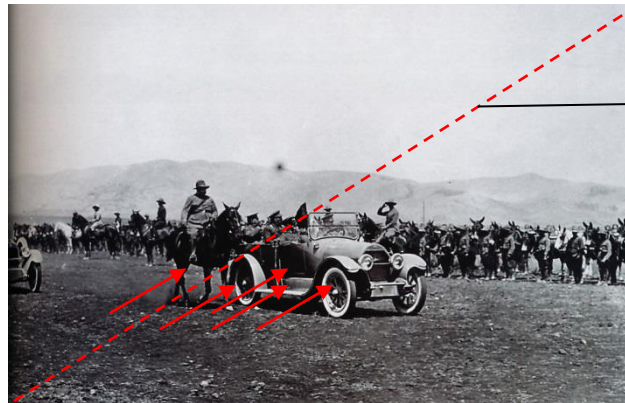


Esta fotografía se encuentra a medio camino entre la estaticidad y la dinamicidad. Por una parte, los militares en formación fotografiados están inmóviles pero los vehículos y el militar a caballo están captados en un instante congelando el momento.

En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo del observador hacia el centro de interés. Cuando

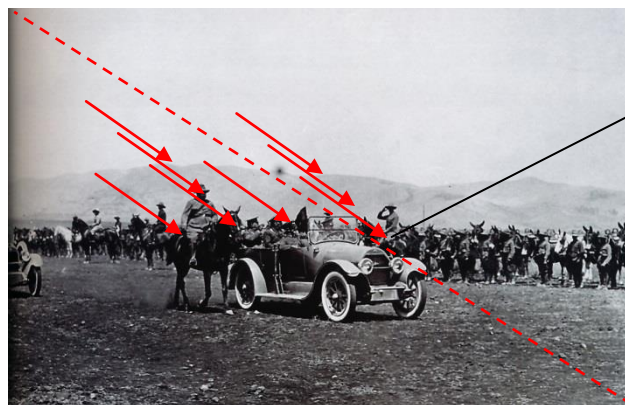


se traza la línea de fuerza, se reitera la importancia del coche en el que viajan los altos mandos.



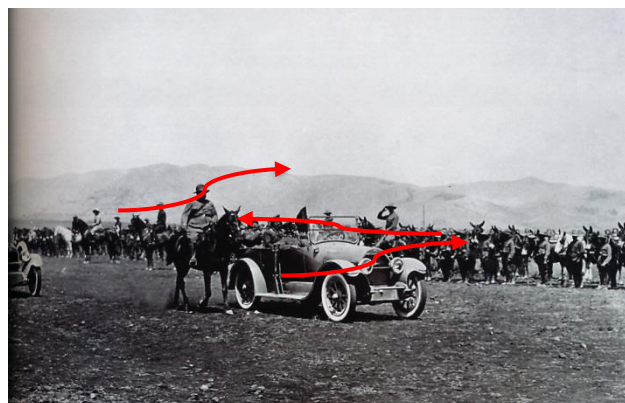
Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, se constata, a su vez, la importancia de la presencia del general Primo de Rivera y del Alto comisionado de Marruecos, general Sanjurjo y la presencia de las tropas.



Línea de interés

Respecto al recorrido visual, parte del vehículo de los altos mandos situado en el centro de la imagen hacia las tropas y posteriormente hacia el fondo, las montañas.



Respecto a la pose, se observan una serie de gestos en los cuerpos erguidos de los militares pero no cabe apreciar que estén posando para la fotografía. El fotógrafo capta simplemente el momento en el que se pasa revista a las tropas, por lo que debe descartarse hablar de posado.

A nivel sintáctico puede comentarse que se observa una composición centrada en las figuras del general Primo de Rivera y del general Sanjurjo que ocupan el centro de la fotografía pero tomada en perspectiva y con un plano amplio para mostrar el momento.

Dentro del nivel compositivo y analizando en primer lugar el *espacio de la representación* se pasa a examinar primeramente el campo fotográfico. En el campo visual, se aprecian una serie de elementos perfectamente reconocibles: una gran explanada, dos vehículos descapotables, unos militares montados a caballo y otros en posición de firmes junto a los animales (caballos y mulos) y al fondo, las montañas.

Se trata de un espacio captado con profundidad de campo en el que, como ya se ha apuntado, el foco se encuentra en el coche situado en el centro de la composición. Es un espacio abierto, que no resulta significativo, representado con profundidad. El espacio mostrado en la fotografía puede ser habitado por el espectador para observar la acción. La puesta en escena es militar, un pase de revista a las tropas pero, como antes se dejó expresado, no se puede hablar de un posado consciente de los retratados. Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza enseña un espacio público que muestra al espectador un protocolo militar.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, se percibe un tiempo determinado con motivo de un acto oficial. En la fotografía puede apreciarse la captación de un momento concreto por la pose y actitud de los fotografiados. El carácter objetivo de los sujetos remite a otras situaciones conocidas por lo que la representación del tiempo simbólico en la escena, se encuentra en ese instante que simboliza un tiempo más extenso: el de los actos oficiales. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo, el espectador puede proyectarse en esa rememoración del momento. El fotógrafo decidió cual era ese instante en el que los elementos que conformaban la escena estaban ubicados y preparados para ser captados. El tiempo de la representación

fotográfica está mencionado en la captación de ese instante en el que coche oficial se encuentra ubicado en el punto central de la composición elegida por el fotógrafo para accionar el disparador.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado lateralmente a la escena. Ha cortado al segundo coche y a los militares situados a la derecha, favoreciendo con ello que la atención recaiga sobre el centro de la imagen. Con la elección del encuadre, el fotógrafo selecciona un espacio y un tiempo respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar. El título de la fotografía sitúa al espectador en un acto oficial. Enseña las dimensiones del lugar, una gran llanura con montañas al fondo. Con esta articulación, el fotógrafo dirige toda la atención hacia los altos mandos. Respecto a la actitud de los personajes se ha de destacar que se hallan con un gesto serio mirando al coche oficial. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa cabe apuntar que el punto de vista, la posición de la cámara y la distancia de toma constituyen calificadores hacia ese momento institucional. El objetivo es mostrar lo que está ocurriendo para que el espectador pueda visualizar ese momento. La aparente espontaneidad en la toma permite interpretar la escena sin huellas enunciativas evidentes. La presencia del fotógrafo se oculta ya que la mirada de los personajes se dirige al motivo principal. El ente enunciator está presente en la elección del punto de vista y la selección del encuadre.

Como conclusión global de lo anteriormente comentado, se puede afirmar que la fotografía que se acaba de analizar tiene como finalidad servir a la prensa del momento captando un acto militar organizado en Marruecos tras el desembarco en Alhucemas y poder ponerlo en conocimiento del público.





La imagen anteriormente reproducida que se pasa a analizar, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A *nivel contextual* debe señalarse que se trata de una imagen realizada en Madrid el 12 de abril de 1931, titulada *Mesas de asesoramiento a los electores durante el desarrollo de las Elecciones Municipales, cuyo resultado, desfavorable a las candidaturas monárquicas en las grandes ciudades, abrió paso a la proclamación de la República dos días más tarde* y cuyo autor se desconoce.

La citada reproducción viene presentada con unas dimensiones de copia de 16x23,1 cm. Se trata de una fotografía en blanco y negro. Se puede considerar un gelatino bromuro de plata sobre placas de vidrio (método utilizado desde 1878 hasta 1940) realizada con una cámara de placas dotada con un objetivo normal. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

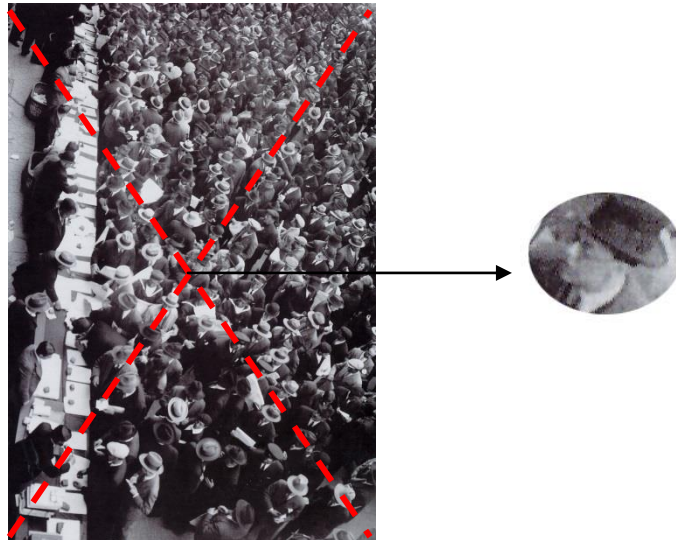
Después de la Dictadura de Primo de Rivera, se impuso otra dictadura, la del general Berenguer que fracasó tras lo cual, el rey Alfonso XIII, nombró en febrero de 1931 al almirante Juan Bautista Aznar, presidente del gobierno. Bautista Aznar convocó Elecciones Municipales para el día 12 de abril de 1931 en las que se votaban unos ochenta mil concejales para todos los ayuntamientos de España.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, la fotografía capta las consultas que se produjeron en las mesas de asesoramiento a los electores durante el desarrollo de las Elecciones Municipales. En ella se puede apreciar una muchedumbre de hombres con diferentes sombreros y papeles en las manos haciendo desordenadas colas para poder alcanzar una larga mesa llena también de papeles, sujetos con piedras en su parte superior, donde varios individuos que se encuentran tras la misma, parecen tener la misión de informar a la multitud.

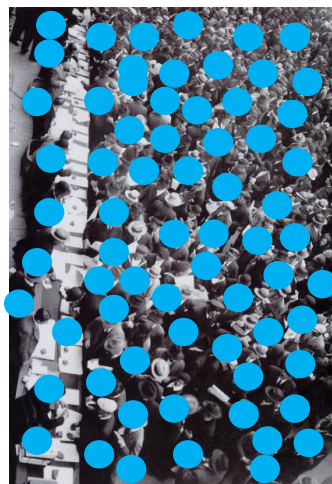
La imagen fotográfica se presenta en un formato vertical. La toma de la fotografía se ha realizado con un acusado picado, una toma cenital, registrando la escena en un plano general.

En lo que concierne al punto como *elemento morfológico* se observa que el grano fotográfico es apenas perceptible en la fotografía no comprometiendo el grado de figuración en la misma.

Al trazar las diagonales del formato para averiguar el centro geométrico de la imagen, se observa que corresponde con el rostro de un hombre vestido con traje y corbata, sombrero y gafas.

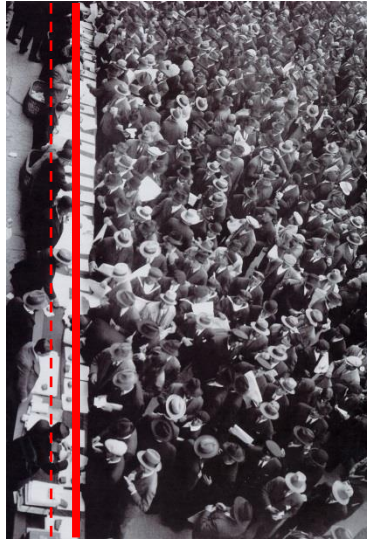


En la imagen se puede identificar el punto en la circularidad de las cabezas y los sombreros de todas las personas que aparecen en la fotografía, y en las piedras colocadas encima de los papeles que se encuentran en la larga mesa situada a la izquierda. Se trata de una imagen en la que el punto se representa como elemento reiterativo que genera ritmo en la composición.





En la imagen fotográfica que se analiza, se visualiza una larga línea vertical configurada por la una larga mesa sobre la que se encuentran colocados unos papeles o impresos de color blanco; tras la mesa, se observa a unos hombres vestidos de oscuro. También señalar que esta vertical viene potenciada a su vez por el propio formato también vertical de la imagen.



Se puede hablar de la existencia de tres planos que generan profundidad en la imagen: el primero, ubicado a la altura de todas las cabezas con sombrero de los hombres; el segundo, a la altura de la mesa y, el tercero, en el suelo.



Se trata de una plano general, que muestra el abigarrado espacio de la representación.

Por lo que respecta a las formas presentes en la imagen, cabe destacar la presencia de un rectángulo, la mesa, sobre la cual se conforma toda la fotografía dividiendo la escena en dos partes.

Hay diversidad de texturas que se perciben en la ropa de los asistentes y sus sombreros frente a los impresos situados sobre las mesas. La nitidez es absoluta en todos los elementos.

La fotografía está tomada con iluminación natural. La fuente de luz, el sol, está situado alto y hacia la derecha proyectando sombras hacia la izquierda.

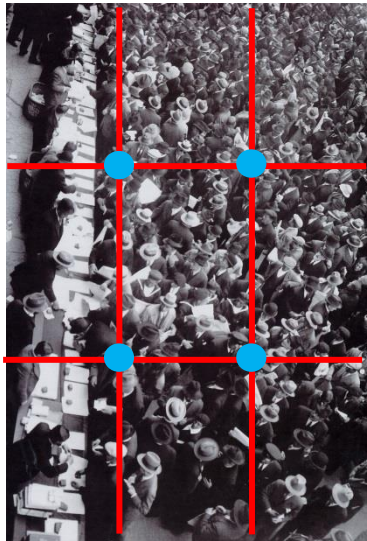


La imagen presenta una extensa gradación tonal que va desde el blanco hasta el negro pasando por una gama de grises.

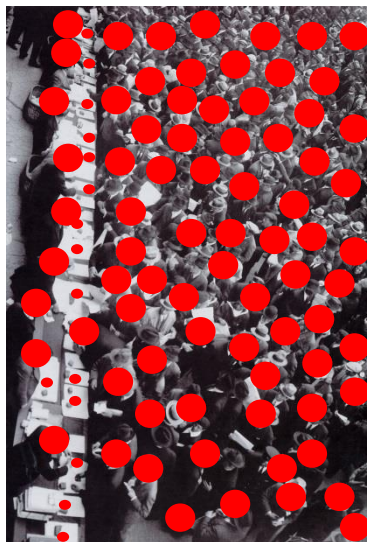
Como reflexión general en el plano morfológico se ha de señalar que la imagen que se analiza es una representación de carácter figurativo, con amplios contrastes tonales en la que predomina el punto como elemento configurador de la misma en la que se busca mostrar el momento en que los ciudadanos se acercan a las mesas de asesoramiento durante las Elecciones Municipales.

En el *nivel compositivo*, el *sistema sintáctico* viene marcado por una ausencia de perspectiva producida por la angulación de la cámara.

Con apoyo en la sección áurea, y aplicando la regla de los tercios, se observa como una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la misma recae en la parte izquierda que se compensa con los dos tercios de la derecha que conforma el gentío.



Se puede afirmar que una de las características de esta fotografía es su ritmo visual, lo que se constata en la repetición de formas y tonos que confieren a la imagen una regularidad rítmica en la composición.



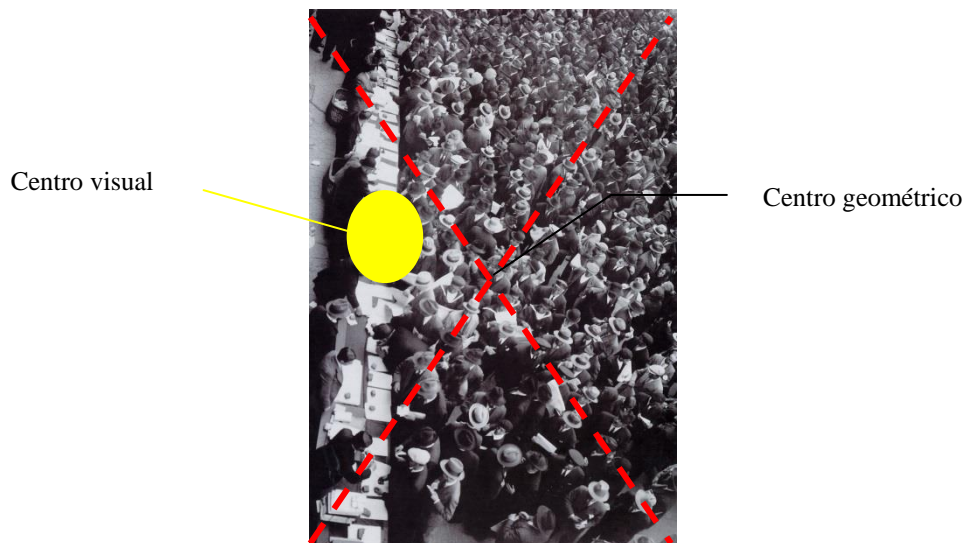
Se observa cierta tensión desde el punto de vista compositivo en la contraposición de los elementos curvilíneos con la vertical de la mesa.

En lo referente a la proporción, no hay distorsión en la representación de la figura humana y los elementos responden a la percepción natural aunque no el ángulo empleado en la toma fotográfica.

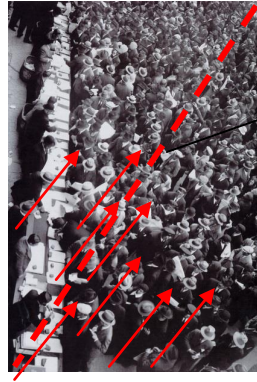
Por lo que respecta a la distribución de los pesos se conforman de manera irregular. Los dos tercios de la derecha de la imagen están formados por personas y en el tercio izquierdo predomina la línea vertical de la mesa que se compensa con resto de la imagen.

La fotografía que se analiza es dinámica fruto del movimiento de los personajes aunque la toma se haya realizado con una velocidad de obturación alta congelando ese momento.

Ya se ha señalado que el centro geométrico de la fotografía corresponde con un punto situado en el rostro de una persona anónima pero el centro visual estaría ubicado un poco más a la izquierda, sobre la larga mesa llena de papeles.

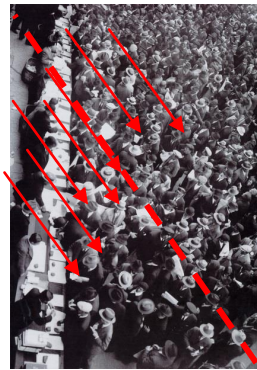


En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo del observador hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, se reitera la importancia de esa masa de electores, representados como «puntos» y que ocupan dos tercios de la imagen.

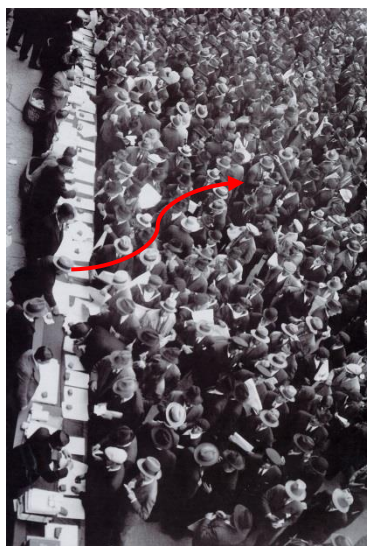


Línea de fuerza

Cuando, en cambio, se traza la línea de interés, se constata, a su vez, la importancia de esa larga mesa vertical de asesoramiento que dinamiza y estabiliza a la fotografía y obliga a dirigir la mirada hacia la muchedumbre congregada ante la mesa.



Respecto al recorrido visual, la mirada del espectador parte de la mesa vertical situada a la izquierda de la fotografía, hacia la derecha de la fotografía.





En cuanto a la pose, se observa en la imagen el valor de toma instantánea, no pudiendo hablarse de posado.

Como comentario a nivel sintáctico, se observa una composición centrada en la angulación y en el ritmo generado por la repetición de elementos.

Dentro del nivel compositivo y analizando el *espacio de la representación* se debe destacar primeramente el campo fotográfico. En el campo visual se aprecian una serie de elementos perfectamente reconocibles: una larga mesa sobre la que se encuentran en bloques una serie de papeles con una piedra encima; a la izquierda de la mesa, unos hombres de pie se encuentran inclinados sobre ella y, al otro lado de la misma, una muchedumbre con sombrero y papeles en las manos que se agolpa hacia la mesa para hacer lo que parece ser una consulta o, al menos, una recogida de impresos. Se intuye un fuera de campo que daría continuidad a la escena recogida en ese picado. El espacio es abierto pero descontextualizado; también se puede afirmar que el espacio es concreto aunque por el tipo de angulación y composición induzcan hacia un cierto nivel de abstracción. La representación tiene poca profundidad (anteriormente se ha comentado la existencia de tres planos) y la iluminación, que contornea los todos los volúmenes, ayuda a generar esa profundidad. La representación del espacio debido a la angulación de la toma, hace a la imagen no ser habitable ya que esta no puede ser esta la mirada del espectador. La puesta en escena es mínima salvo la elección por parte del fotógrafo del punto de vista y del momento de captación de la instantánea. En cuanto a la representación del espacio, en la fotografía que se analiza se intuye un espacio público en el que el espectador comparte un instante con los electores durante el desarrollo de las Elecciones Municipales.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, se percibe un tiempo determinado con motivo de un acto electoral. En la fotografía puede apreciarse la captación de un momento concreto del continuo temporal pero no se puede hablar de del «instante decisivo» de Cartier-Bresson. El tiempo se congela por la utilización de una alta velocidad de obturación seleccionada por el fotógrafo. El carácter objetivo de los sujetos fotografiados lleva a otras situaciones conocidas por lo que la representación del tiempo simbólico en la escena, se encuentra en ese instante que remite a un tiempo más extenso: el de los actos electorales. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo,

el espectador puede proyectarse en esa rememoración del momento en un acto de elecciones. El fotógrafo decidió cual era ese instante en el que los elementos que conformaban la escena estaban ubicados y preparados para ser captados conforme a un encuadre y accionó el disparador. La imagen narra lo que en ese momento estaba sucediendo.

Como reflexión general a nivel compositivo, debe concluirse que la composición en la fotografía analizada, es el elemento principal. El espacio y el tiempo se encuentran subordinados a la elección del punto de vista y del encuadre elegidos por el fotógrafo.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado en un lugar elevado y ha picado la cámara hacia la escena. La elección de la mesa en la parte izquierda del encuadre, ha favorecido que la atención recaiga sobre ella prolongándose posteriormente hacia el resto de la imagen. Con la elección del encuadre, el fotógrafo ha seleccionado un espacio y un tiempo respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar. El título de la fotografía sitúa al espectador en un acto de consulta durante las Elecciones Municipales. No se muestran las dimensiones del lugar pero con esta articulación, el fotógrafo dirige toda la atención hacia lo que está sucediendo. Respecto a la actitud de los personajes se ha de destacar que son ajenos a la toma de la fotografía. De la observación de la misma se intuye un momento de preocupación ante la avalancha que intenta consultar en las mesas de asesoramiento. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa cabe apuntar que el punto de vista, la posición de la cámara y la distancia de toma constituyen calificadores hacia los personajes como masa, como grupo y promueve un alejamiento del espectador. La citada angulación y el punto de vista impiden hablar de transparencia enunciativa, pero si se puede hablar de verosimilitud de la imagen en lo referente a los elementos que la componen. El ente enunciativo está presente en la elección del punto de vista, la angulación y en la selección del encuadre.

Respecto a las relaciones intertextuales se ha de señalar que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite a los trabajos de los constructivistas de la vanguardia rusa como Alexander Rodtchenko y a la obra del artista de la Bauhaus László Moholy-Nagy, entre otros.

Como conclusión global de lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que la fotografía que se acaba de analizar tiene como finalidad servir a la prensa del momento captando un acto público desde un punto de vista diferente. Se puede pensar que el fotógrafo quería recoger todo lo que sucedía en ese tumulto de gente que se agolpa ante las mesas de asesoramiento y la manera de plasmarlo ha sido utilizando ese punto de vista con esa angulación anulando a las personas como entes individuales y potenciando a la masa.



La imagen anteriormente reproducida que se pasa a analizar, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A *nivel contextual* debe señalarse que se trata de una imagen realizada en Madrid el 14 de abril de 1931, titulada *Ciudadanos festejan en la plaza de Cibeles la proclamación de la II República* y cuyo autor se desconoce.

La citada reproducción viene presentada con unas dimensiones de copia de 19x13,8 cm. Se trata de una fotografía en blanco y negro y se puede considerar un gelatino bromuro de plata sobre placas de vidrio (método utilizado desde 1878 hasta 1940) realizada con una cámara de placas dotada con un objetivo normal. La imagen se

encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

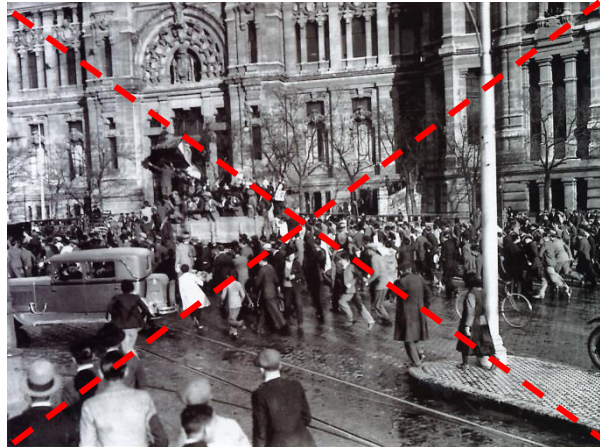
Después de la Dictadura de Primo de Rivera, se impuso otra dictadura, la del general Berenguer que fracasó tras lo cual, el rey Alfonso XIII, nombró en febrero de 1931 al almirante Juan Bautista Aznar, presidente del gobierno. Bautista Aznar convocó Elecciones Municipales para el domingo 12 de abril de 1931 en las que se votaba la elección de unos ochenta mil concejales para todos los ayuntamientos de España. Las elecciones arrojaron una mayoría republicana que había triunfado en 41 capitales de provincia. El 14 de abril de 1931 se proclama la Segunda República Española, en sustitución de la monarquía de Alfonso XIII, que partió para el exilio sin abdicar formalmente. La Segunda República duró hasta el 1 de abril de 1939, fecha del final de la Guerra Civil Española, que precedió a la dictadura del general Franco.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, la fotografía capta un momento de euforia en la plaza de Cibeles en la ciudad de Madrid tras conocerse los resultados de las Elecciones Municipales y proclamarse la II República. La plaza de Cibeles es uno de los lugares más simbólicos de la capital. En la fotografía que ahora se analiza se puede apreciar una muchedumbre que avanza hacia la izquierda. Todas las personas que aparecen en la imagen se encuentran de lado o de espaldas a la cámara; la gran mayoría van a pie (unos andando y otros corriendo) y como fondo de la misma, el Palacio de Comunicaciones que es uno de los primeros ejemplos de arquitectura modernista, de fachada con alusiones neoplateresca y barroco salmantino. El edificio fue diseñado por Antonio Palacios y Joaquín Otamendi, dos arquitectos españoles.

La imagen fotográfica se presenta en un formato horizontal. La toma de la fotografía se ha realizado con un punto de vista un poco elevado y con un ligero picado registrando la escena con un plano general.

En lo que concierne al punto como *elemento morfológico*, se observa que el grano fotográfico es apenas perceptible en la fotografía no comprometiendo el grado de figuración en la misma.

Al trazar las diagonales del formato para averiguar el centro geométrico de la imagen, se observa que corresponde con la cabeza de un hombre situado a lo lejos.



El centro de interés lo constituye el camión situado un poco a la izquierda del centro geométrico. Se puede evidenciar la presencia del punto en la circularidad de las cabezas de los viandantes, en las ruedas de la bicicleta situada hacia la derecha y en lo que parece una rueda de motocicleta.

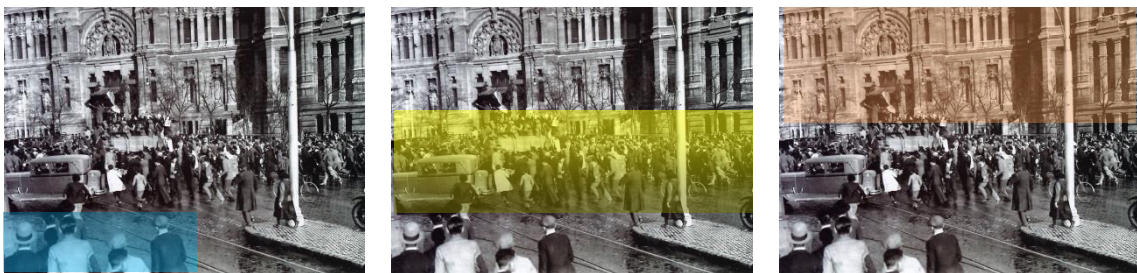


La imagen fotográfica que se analiza se caracteriza por un claro predominio de líneas diagonales que aportan direccionalidad y dinamismo a la composición, junto a las líneas verticales que transmiten equilibrio.





Se puede considerar que la imagen está compuesta en tres planos o términos que aportan profundidad a la imagen. En el primer término, encontramos un grupo de ocho personas de espaldas situados a la izquierda de la fotografía; en el segundo estaría la muchedumbre, el coche y el camión cargado de ciudadanos; y en el tercer plano, el fondo arquitectónico.



Respecto a la escala, se ha señalado que la imagen está tomada con un plano general. En cuanto a la forma, los rasgos estructurales que sobresalen son las representaciones geométricas rectangulares y triangulares; se pueden ver las rectangulares en el fondo arquitectónico y las triangulares en los grupos de las personas. Otro recurso que se ha empleado en la composición de esta imagen ha sido el uso de la perspectiva que viene marcada por esas diagonales que guían la mirada hacia un punto no aparece registrado en la fotografía.



Hay diversidad de texturas que se perciben en la ropa de los ciudadanos, el pavimento de la vía pública, la farola, el coche el camión, la bicicleta, la rueda de la moto y la fachada arquitectónica del Palacio de Comunicaciones.

La nitidez es absoluta en todos los elementos lo que ha permitido crear una imagen con gran profundidad de campo.

En cuanto a la nitidez de la imagen se ha de señalar que la imagen está tomada con máxima profundidad de campo lo cual obliga a estimar que el diafragma empleado era un  $f/22$  o mayor ya que todos los elementos estáticos se encuentran a foco. El movimiento está captado por la utilización de una velocidad de obturación media que ocasiona cierta borrosidad o falta de nitidez alguno de los ciudadanos que como elementos móviles que caminan o corren apresuradamente. En el primer término de la parte izquierda de la imagen, se observa también una reducción en la nitidez que podría estar marcada por la distancia mínima de enfoque de la óptica empleada.

La fotografía está tomada con luz natural en un día soleado aunque se puede apreciar, en el suelo, que había llovido con anterioridad. La luz es dura y entra en la escena ligeramente cenital haciéndose visible por las sombras alargadas arrojadas por los cuerpos de algunas personas y en las sombras que arroja el edificio.



La iluminación dura ocasiona sombras fuertes y contrastes pronunciados entre las zonas bañadas por el sol y las que se encuentran en la sombra como se puede apreciar en la fachada del edificio situado como fondo. La gama de tonalidades reproducidas va desde el blanco hasta el negro, con predominio de grises medios.

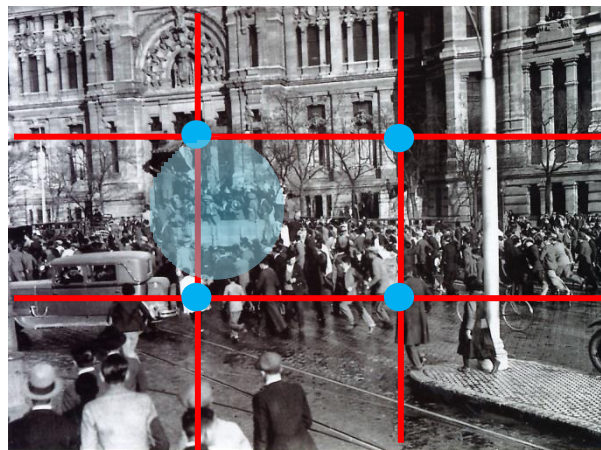
Como reflexión general en el plano morfológico se ha de señalar que la imagen que se analiza es una representación de carácter figurativo en la que predominan las



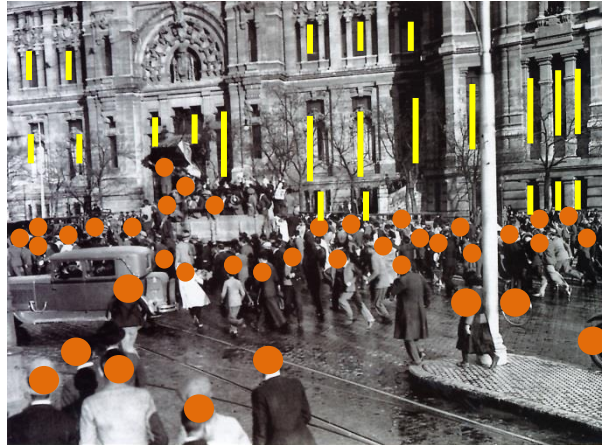
líneas como elemento configurador de la misma. La instantánea busca mostrar ese momento en que los ciudadanos acuden apresurados a la plaza de Cibeles para festejar la proclamación de la II República.

En el *nivel compositivo*, se ha de ver cómo se relacionan todos los elementos anteriormente reseñados para conformar la estructura interna de la imagen. Como ya se ha apuntado, la fotografía presenta una acentuada profundidad de campo. La perspectiva se encuentra representada en las vías del tranvía situadas en la calzada aportando direccionalidad y dinamismo a la composición.

Con apoyo en la sección áurea, y aplicando la regla de los tercios, se observa como una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la misma recae en la izquierda de la fotografía, sobre la zona del camión cargado de hombres.



Una de las características de esta fotografía es que posee ritmo visual y se constata la presencia del mismo, en la repetición de formas y tonos: las figuras humanas, el fondo arquitectónico con sus ventanas oscuras y su fachada de piedra clara..., todo ello confiere a la imagen fotográfica una estructura rítmica.



Así mismo, se puede hablar de tensión en la composición porque presenta un equilibrio asimétrico en el que la disposición de las masas se compensan y esta diferencia de distribución de pesos en las mismas, aporta dinamicidad a la fotografía. La representación de las líneas en perspectiva constituyen el interior del encuadre y direccionan la mirada hacia la izquierda de la imagen.

En lo referente a la proporción, no existe distorsión en la representación de la figura humana y, los elementos que aparecen en la fotografía, demuestran una percepción casi natural salvo el matiz del picado empleado en la toma fotográfica.

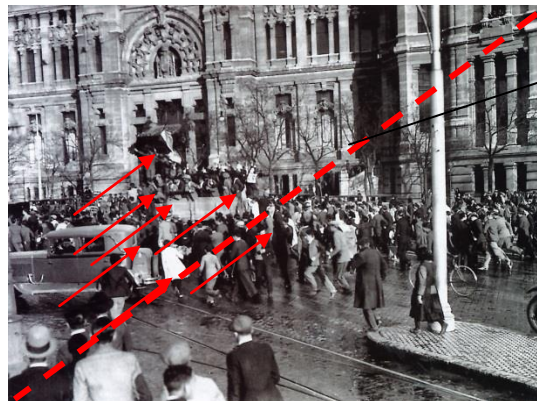
Por lo que respecta a la distribución de los pesos, se puede destacar que es irregular. La parte izquierda contiene mayor número de elementos con diferentes gradientes de tamaño que queda compensada en la derecha, con esa calzada en diagonal y la farola en vertical.



La fotografía que se analiza resulta dinámica, producto de la captación del movimiento de los personajes congelando el momento y, también, de la utilización de direcciones implícitas en la composición como el uso de las diagonales.

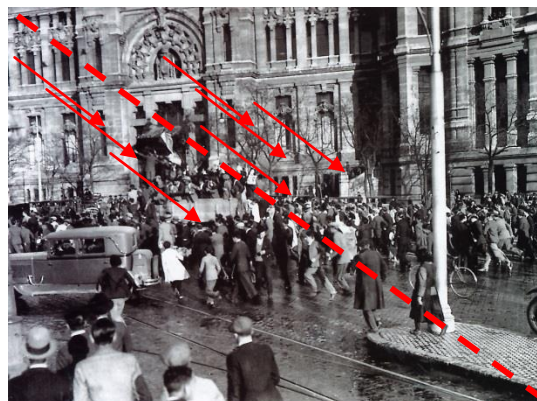
En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo del observador hacia el centro de interés.

Cuando se traza la línea de fuerza, se reitera la importancia del camión que se encuentra, como ya se ha señalado, en la parte derecha de la composición.



Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, se acentúa la presencia de la masa de personas que se agolpa en la zona derecha y es hacia la que acuden todos los viandantes. No se ven rostros, sólo las espaldas de los viandantes que se dirigen hacia un lugar que no es mostrado.



Respecto al recorrido visual, la mirada del espectador parte de la derecha de la imagen en la que está situada la acera y la farola hacia la izquierda de la imagen.



En cuanto a la pose, se observa en la imagen el valor de instantánea, no pudiendo hablarse de posado.

Como comentario a nivel sintáctico cabe señalar que la imagen que ahora se está analizando, no presenta una cuidada estructura interna lo que le confiere mayor veracidad. Es una imagen tomada con máxima profundidad de campo, angulación en el encuadre y ritmo generado por la repetición de elementos.

Dentro del nivel compositivo y analizando el *espacio de la representación* se debe destacar primeramente el campo fotográfico. En el campo visual se aprecian una serie de elementos perfectamente reconocibles: hombres, mujeres y niños en la calle, vehículos de transporte y, como fondo de la misma, el Palacio de Comunicaciones. Se intuye un fuera de campo que daría continuidad a la escena fotografiada. El espacio es abierto y concreto situando la acción fotografiada en la plaza de Cibeles. La representación del espacio es profunda y se recoge el suceso que acontece en ese mismo momento. La representación del espacio es habitable; el espectador puede sentirse identificado con el lugar donde se muestra el suceso. La puesta en escena es mínima salvo la elección por parte del fotógrafo del punto de vista y del momento de captación de la instantánea. Desde el punto de vista de la representación del espacio, en la fotografía que se analiza se distingue un espacio público en el que el espectador comparte un instante con los manifestantes durante el festejo de la proclamación de la II República.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, se percibe un tiempo determinado en el que puede apreciarse la captación de un momento concreto del continuo temporal pero no se puede hablar del «instante decisivo». El carácter objetivo de los sujetos fotografiados traslada a otras situaciones conocidas por lo que la

representación del tiempo simbólico en la escena remite a un tiempo más extenso. En cuanto a la representación del tiempo, el espectador puede proyectarse en esa rememoración del momento en un acto. Como reflexión general a nivel compositivo debe concluirse con que la fotografía analizada muestra una escena espontánea reflejada en la congelación del movimiento de las figuras y representada con una amplia profundidad de campo.

En lo referente al *nivel interpretativo* y en lo relativo al punto de vista físico, el fotógrafo se ha situado en un lugar un poco elevado y ha picado ligeramente la cámara hacia la escena. Ha situado el dispositivo fotográfico ladeado hacia la izquierda y ha seleccionado un espacio y un tiempo respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar. Los protagonistas se encuentran ajenos a la presencia del fotógrafo por lo que no aparecen indicios de pose. Respecto a los modos de calificación de los personajes respecto a la instancia enunciativa señalar que se encuentran integrados en su entorno; son mostrados pero no se perciben los rostros de las personas y el espectador adopta una posición de «voyeur» respecto a la fotografía. La composición se encuentra alejada de todo rasgo de artificiosidad por lo que se podría hablar de una imagen transparente. Respecto a las marcas textuales se observa la presencia del enunciador en el propio texto visual, en la elección del punto de vista en la realización de la toma. En cuanto a la actitud de los personajes, se ha de destacar que son ajenos a la captación de la fotografía. De la observación de la misma se intuye un momento de alegría y exaltación que lleva a los personajes a dirigirse apresuradamente hacia un punto de encuentro que no es mostrado en la imagen que se analiza. No es una fotografía en la que se aprecien huellas enunciativas salvo lo anteriormente descrito. Respecto a las relaciones intertextuales se ha de señalar que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado puede remitir a los trabajos del fotógrafo mexicano Agustín Víctor Casasola, y Agustí Centelles, entre otros.

Como conclusión global de lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que la imagen que se acaba de analizar, tiene como finalidad servir a la prensa del momento. El fotógrafo recoge en la fotografía, el ambiente de un momento de exaltación que congrega a la gente en la plaza de Cibeles ante la proclamación de la II República.





La imagen anteriormente reproducida que se pasa a analizar, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

En lo que respecta al *nivel contextual* debe señalarse que se trata de una imagen captada en Madrid el 9 de enero de 1937, titulada *Una joven sostiene a su hermano en brazos durante la visita a las ruinas de su casa después de un ataque aéreo sobre la capital* y cuyo autor se desconoce.

Los republicanos fueron los grandes vencedores de las elecciones regionales del 12 de abril, y proclamaron la República el 14 de Abril de 1931. El rey Alfonso XIII decidió suspender el ejercicio de la potestad real y se exilió de España; una constitución democrática entró en vigor.

El 10 de mayo de 1936 fue elegido presidente de la República, Azaña que nombra a Francisco Largo Caballero, socialista próximo a los comunistas, como la cabeza del gobierno. Los choques entre republicanos y nacionalistas provocaron el comienzo en España de la guerra civil iniciada el 18 de julio de 1936. La guerra civil española ha sido el resultado de una crisis social, política y religiosa. En el año 1937, en plena guerra civil, la ciudad de Madrid estaba dominada por el ejército republicano. La conquista de Madrid fue el objetivo principal del ejército nacional sobre la que se produjeron diversos ataques.

La fotografía que se analiza, se encuadra en el género de reportaje social y participa del género del retrato fotográfico. Se trata de una fotografía en blanco y negro, un gelatino bromuro de plata cuyas dimensiones de copia son 14x23,3 cm. La fotografía parece estar realizada con una cámara dotada con un teleobjetivo.

En el nivel morfológico y como descripción sucinta del motivo fotográfico se puede señalar que la escena presenta a una joven que lleva un vestido de lunares y el pelo recogido a la nuca, con un niño en brazos vestido solo con una camisa y desnudo de la cintura hacia abajo. Se observa una calle devastada.

La imagen fotográfica se presenta en un formato vertical y el tipo de plano empleado es un plano americano; la toma se ha realizado frontalmente. El uso de una película sensible hace que podamos percibir el grano fotográfico como punto siendo una característica que predomina en toda la fotografía.

Al trazar las diagonales del formato para averiguar el centro geométrico de la imagen, se observa que corresponde con la muñeca del brazo izquierdo de la joven.



El centro de interés lo constituye el rostro de la joven situado por encima del centro geométrico. También se puede observar la presencia del punto en la circularidad de las cabezas de los dos hermanos.

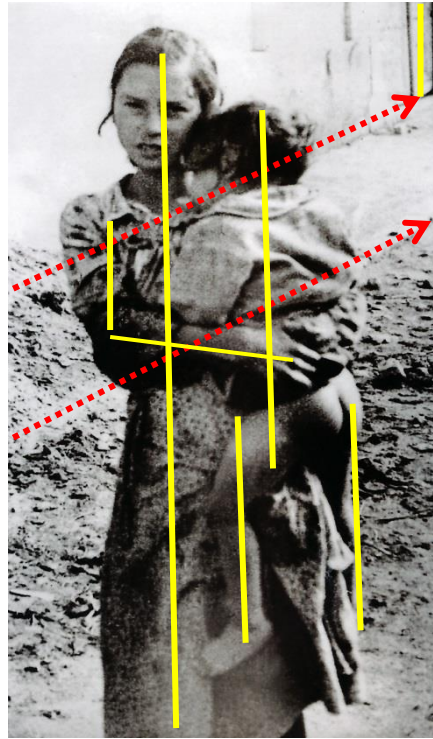


En la fotografía se puede evidenciar tres puntos que se ven sometidos a una atracción visual creando una forma triangular con fuerte presencia. El rasgo estructural en la composición interna que sobresale en la imagen es ese triángulo formado por la el rostro de la joven, su hermano y un atisbo de una puerta situada al fondo, lo que provoca tensión en la fotografía.





En la imagen fotográfica que se analiza, se percibe la presencia de líneas diagonales que aportan direccionalidad a la composición junto con las líneas verticales que transmiten equilibrio.



Se puede considerar que la imagen está compuesta por dos planos o términos que aportan profundidad a la imagen. En el primer término, encontramos a la joven con su hermano en brazos y en el segundo término se encuentra la pared blanca que funciona como fondo.



Respecto a la escala, señalar que el personaje principal está tomado con un plano americano. La escena la integran la joven y su hermano, captada con aire a su alrededor para que la atención recaiga sobre ellos, sin ningún elemento que perturbe la composición.

En cuanto a la forma, los rasgos estructurales que sobresalen son el rectángulo formado por la púber y su hermano, y el triángulo que forman ellos con respecto al punto de fuga. Otro recurso que se han empleado en la composición de esta imagen ha sido el uso de la perspectiva que viene marcada por las diagonales que guían la mirada hacia un punto no mostrado.

Se puede considerar la textura como un elemento que sobresale en la fotografía ya que el grano fotográfico es totalmente perceptible. La iluminación potencia las texturas tanto en las ropas como en el suelo de la calle.

La nitidez está condicionada por la utilización de una película de alta sensibilidad lo que provoca la visibilidad del grano fotográfico afectando por ello al grado de nitidez. La velocidad de obturación ha sido rápida ya que la muchacha con su hermano caminaban en dirección a la cámara y fueron captados en un instante.

La fotografía está tomada con luz natural dura y entra en la escena por la derecha a unos 90° respecto a la posición del fotógrafo.



Como reflexión general en el plano morfológico se ha de señalar que la imagen que se analiza es una representación de carácter figurativo en la que predomina el grano fotográfico y la pérdida de detalles. Por el tipo de iluminación utilizada se genera una

imagen que puede considerarse como de alto contraste con zonas fuertemente iluminadas y zonas oscuras. La instantánea busca mostrar la crudeza de la guerra.

En lo que respecta al *nivel compositivo*, más concretamente al sistema sintáctico, se puede señalar como ya se ha apuntado, que la fotografía representa la profundidad mediante la elección del punto de vista y la utilización de un diafragma cerrado. La perspectiva se encuentra representada en la fachada utilizada como fondo y en lo que parece ser una acera en contraposición con la calzada que aparece llena de tierra y escombros.



Con apoyo en la sección áurea, y aplicando la regla de los tercios, se observa cómo, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la misma se encuentra situado en el centro de la imagen aunque se puede considerar que en el tercio superior izquierdo, sobre los rostros de los protagonistas, recae mayor peso visual.



El ritmo visual no es un aspecto relevante en la fotografía aunque se puede señalar la presencia de repeticiones en la configuración del suelo.

Se observa una imagen equilibrada. La joven que aparece en la imagen, mantiene una mirada frontal mientras que la de su hermano, es perpendicular a la suya generando tensión en la composición.



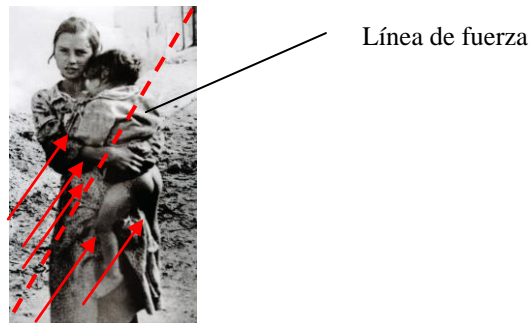
En lo referente a la proporción, no existe distorsión en la representación de la figura humana. El peso de la composición se sitúa en el rostro de la joven que no se encuentra emplazado en el centro de la imagen sino, en el tercio superior izquierdo y en el cuerpo semidesnudo del hermano que mantiene en brazos. Las líneas de fuga conducen hacia la parte superior izquierda estableciéndose una tensión entre estos dos puntos.



La fotografía que se analiza tiene cierto dinamismo generado por la elección del encuadre, por la utilización de direcciones implícitas en la composición (como el uso de

la diagonal), y por la congelación de ese momento en el que la joven avanza hacia la cámara situando su pierna izquierda un poco más adelantada que la derecha.

En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo del observador hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, se observa a una joven-niña con aspecto cansado, que ejerce de madre con un pequeño en brazos que comparando los tamaños de ambos hermanos, supone casi un setenta por cien de la joven. También se evidencia la desnudez del pequeño y el esfuerzo de la joven por sujetarlo contra su cadera izquierda.



Cuando se traza la línea de interés, el rostro cansado de la joven y el niño en brazos, cobra todo el protagonismo.



Respecto al recorrido visual, la mirada del espectador parte del rostro de la joven hacia el niño para pasar, posteriormente hacia el fondo.



Respecto a la pose, se observa en la imagen el valor de instantánea. La joven camina hacia la cámara no pudiendo hablarse de posado. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo, cabe señalar que la imagen que ahora se analiza gira en torno a la tensión de la escena fotografiada. En lugar de mostrar el bombardeo, el fotógrafo capta a una joven con su hermano en brazos durante una visita a las ruinas de su casa después de un ataque aéreo, como indica el propio pie de la fotografía.

Dentro del nivel compositivo y analizando el *espacio de la representación* se debe destacar primeramente el campo fotográfico. En el campo visual se aprecian una serie de elementos perfectamente reconocibles: una joven con un niño medio desnudo en brazos, una calle vacía, y un suelo cubierto con escombros y derruido. En la imagen se intuye el fuera de campo en la mirada de la joven que daría continuidad a la escena fotografiada. Se observa el desolado rostro de la niña que mira su casa destruida. El espacio es abierto y abstracto situado en una calle de Madrid. El espacio representado tiene profundidad pero no es habitable; el espectador no puede sentirse identificado con el lugar donde se muestra el suceso. Se puede considerar que no existe puesta en escena y que la fotografía no ha sido preparada, sino que el fotógrafo captó el suceso que acontecía en ese mismo instante.

Desde el punto de vista de la representación del espacio, cabe apuntar que la fotografía que se analiza, ha sido realizada en un espacio público en el que el espectador comparte un momento de desolación con la joven ante la destrucción de su hogar.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, el fotógrafo recoge un instante de dolor ante el hogar demolido por un ataque aéreo. Respecto a la duración, se observa la utilización de una velocidad alta para congelar a la joven y su hermano en su caminar por la calle destruida. Se puede considerar la imagen analizada como una fotografía atemporal. Se reconoce en la fotografía un tiempo simbólico, ya que representa el tiempo de la guerra y de la destrucción. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo, el espectador puede proyectarse en esa rememoración de las consecuencias producidas por los actos bélicos. Se puede construir una historia sobre los personajes, pero esa joven simboliza las consecuencias terribles de la beligerancia. Como reflexión general a nivel compositivo debe concluirse con que la fotografía

analizada muestra una escena conmovedora realizada sin artificios ni grandes recursos, dotada de naturalidad.

En lo referente al *nivel interpretativo* y en lo que respecta al punto de vista físico, el fotógrafo se ha situado en un lugar un poco elevado y ha picado ligeramente la cámara hacia la escena. El fotógrafo se ha situado frente a la joven y su hermano y ha enmarcado un espacio y captado un tiempo respondiendo a su punto de vista y a una determinada manera de mirar. Los protagonistas parecen hallarse ajenos a la presencia del reportero por lo que no aparecen indicios de pose.

En cuanto a los modos de calificación de los personajes respecto a la instancia enunciativa, destacar que el rostro de la joven y su mirada parece informar de sus sentimientos. El hermano en brazos subraya el papel de responsabilidad de la joven-niña haciendo que el espectador participe de la situación que está viviendo. La composición se observa sin ninguna marca de artificiosidad por lo que se puede percibir como una imagen transparente. Respecto a las marcas textuales, la presencia del enunciador se atisba en la elección del punto de vista.

En lo concerniente a la mirada de los personajes, se ha de señalar que la joven presenta una mirada perdida, ajena a la captación de la fotografía lo que revela un fuera de campo. No es una fotografía en la que se estimen huellas enunciativas excepto en lo anteriormente señalado. Respecto a las relaciones intertextuales se ha de considerar que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado puede remitir a los trabajos de los fotógrafos documentalistas como Dorothea Lange o Lewis Wickes Hine entre otros.

Como conclusión global de lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que la imagen que se acaba de analizar, tiene como finalidad testimoniar las terribles consecuencias de la guerra y ser publicada en la prensa del momento.





La imagen anteriormente reproducida que se pasa a analizar, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

En lo referente al *nivel contextual* debe señalarse que la imagen ha sido realizada en Roma, el 3 de marzo de 1941, titulada *Los restos del rey Alfonso XIII son conducidos a la iglesia de Santa María de los ángeles, para ser trasladados desde allí a la de Monserrat. Cubren el recorrido tropas del Ejército italiano*, cuyo autor se desconoce.

Alfonso León Fernando María Jaime Isidro Pascual Antonio de Borbón y Habsburgo-Lorena (Madrid, 17 de mayo de 1886 – Roma, 28 de febrero de 1941), fue hijo póstumo de Alfonso XII y María Cristina de Habsburgo-Lorena y proclamado Rey de España el mismo día de su nacimiento. Su madre ejerció la regencia desde 1885



hasta 1992, año este último en el que cumplió 16 años y fue declarado mayor de edad. El 31 de mayo de 1906 tuvo lugar el matrimonio entre Alfonso XIII y la princesa británica Victoria Eugenia de Battenberg (1887-1969) en Madrid. Tuvieron seis hijos: Alfonso, Jaime, Beatriz, Cristina, Gonzalo y Juan, al que nombró sucesor de los derechos dinásticos.

La victoria electoral de los socialistas y republicanos en las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 hizo que el monarca abandonara el país, en un intento de evitar una lucha civil, momentáneamente sorteada con la proclamación de la II República, el 14 de abril de 1931.

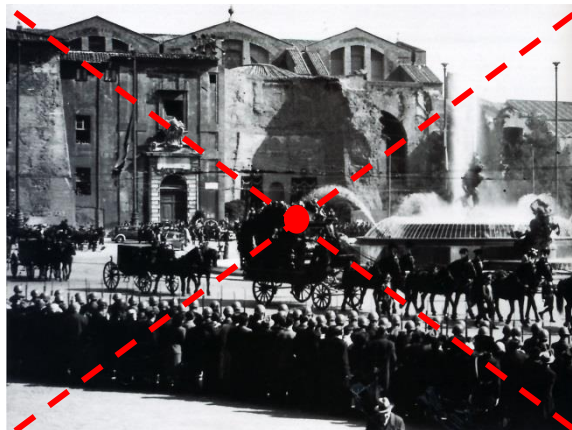
Alfonso XIII vivió en el exilio diez años hasta su muerte en 1941, en Roma. En 1980, sus restos mortales se trasladaron al Panteón de los Reyes del Monasterio de El Escorial en Madrid.

La citada reproducción viene presentada con unas dimensiones de copia de 23,7x15,8 cm y está realizada en película fotografía de blanco y negro. Se puede considerar un gelatino bromuro de plata y parece estar realizada con una cámara dotada con un objetivo normal. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

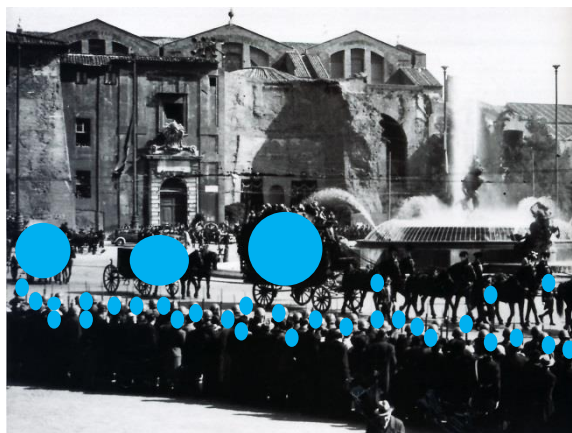
Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, la fotografía capta un momento en el recorrido del cortejo fúnebre que porta los restos mortales del rey Alfonso XIII hacia la iglesia de Santa María de los Ángeles. En ella se observa a un hombre en dirección a la cámara y unos espectadores presenciando el acontecimiento junto a unos militares en formación. En el siguiente plano, se ve el cortejo fúnebre formado por militares a pie y la carroza que transporta el féretro, junto con otros carruajes, todos ellos tirados por caballos. En siguiente plano, una fuente y en el fondo, un edificio con zonas derruidas, unos coches y personas a su alrededor.

La imagen fotográfica se presenta en un formato horizontal y el tipo de plano empleado es un plano general. El fotógrafo se ha posicionado a cierta altura, frontalmente al edificio situado al fondo y ha picando ligeramente la cámara para realizar la toma.

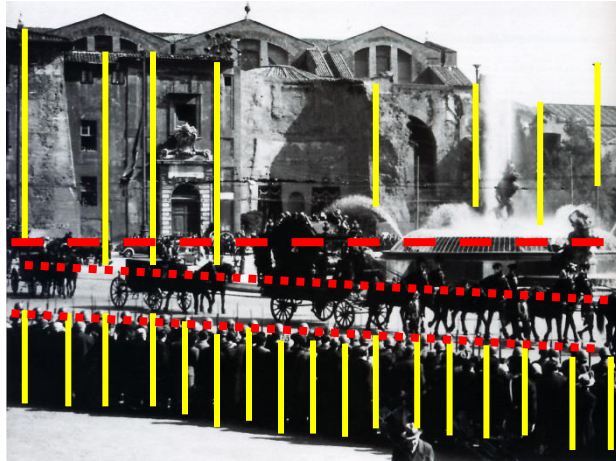
Al trazar las diagonales del formato para averiguar el centro geométrico de la fotografía, se observa que corresponde con el coche o carroza que porta el féretro del rey Alfonso XIII y coincide con el centro de interés formal.



Al observar la fotografía no resulta perceptible el grano fotográfico por lo que no se constituye como materia expresiva en la composición. Se puede identificar el punto en la circularidad de las cabezas de los soldados, en sombreros de todos los personajes que aparecen registrados en la fotografía y en los carruajes. Se trata de una imagen en la que el punto se representa como elemento reiterativo.



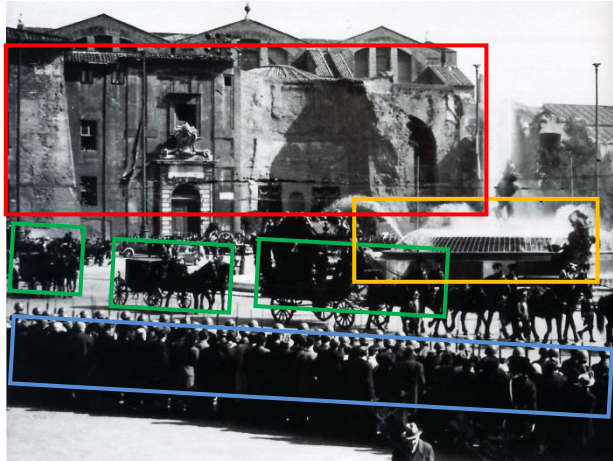
En la imagen fotográfica que se analiza se percibe la presencia de líneas horizontales que aportan estabilidad a la composición junto con líneas verticales que transmiten equilibrio y diagonales que transmiten direccionalidad.



Se puede considerar que la imagen está compuesta en cinco planos o términos que aportan profundidad a la misma. En el primer término, se observa a un civil que camina hacia la cámara. En un segundo plano, se sitúan los militares en formación y algunos espectadores que contemplan el paso del cortejo fúnebre; en un tercer plano se sitúa el propio cortejo fúnebre formado por las carrozas y los militares que las acompañan. En un cuarto plano se encuentra situada la fuente y, el quinto plano lo compone el fondo formado por la fachada arquitectónica y por los coches y personajes que allí se encuentran.



Los personajes aparecen representados en un plano general y todos los elementos respetan la escala. En cuanto a la forma, el rasgo estructural que sobresale es el rectángulo; se puede reconocer en los soldados del segundo plano, en los carruajes, la fuente y el fondo arquitectónico y todos ellos aportan estabilidad a la composición.



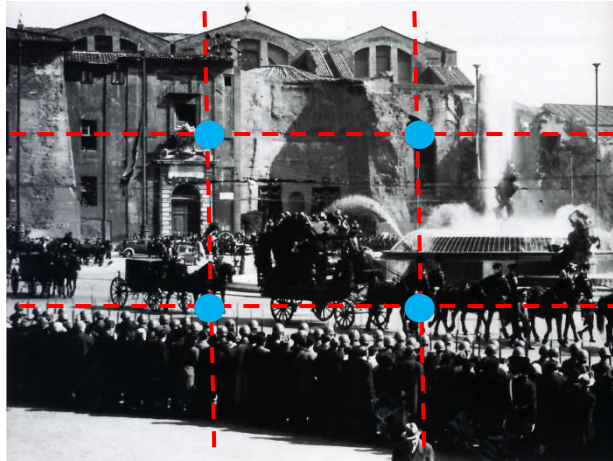
Respecto a la nitidez de la imagen se ha de señalar que está directamente relacionada con la utilización de un diafragma cerrado que permite máxima profundidad de campo y permite tener todos los elementos prácticamente a foco.

La fotografía está tomada con luz natural en un día soleado lo que ocasiona sombras duras y contrastes pronunciados entre las zonas bañadas por el sol y las que se encuentran en la sombra. La gama de tonalidades reproducidas va desde el blanco hasta el negro, con predominio de fuertes contrastes tonales. La luz dura entra en la escena por la derecha como se puede apreciar en las sombras arrojadas por las personas, los carruajes y el edificio del fondo.



Como reflexión general en el plano morfológico se puede considerar que la fotografía que se analiza es una representación de carácter figurativa y estructuralmente sencilla.

En el *nivel compositivo* se ha de analizar cómo se relacionan todos los elementos anteriormente reseñados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la regla de los tercios se distingue como, una vez dividida la imagen en tercios el elemento principal, la carroza que porta los restos mortales del rey Alfonso XIII, se encuentra ubicada en el tercio central de la composición fotográfica.



La estructura se plantea en perspectiva conformada por las líneas formadas por los militares y civiles, y por el cortejo fúnebre. Se puede constatar la presencia de elementos visuales que aparecen repetidos generando ritmo en la imagen: en las figuras de los militares uniformados, en los civiles y en las ventanas del edificio situado en el fondo.

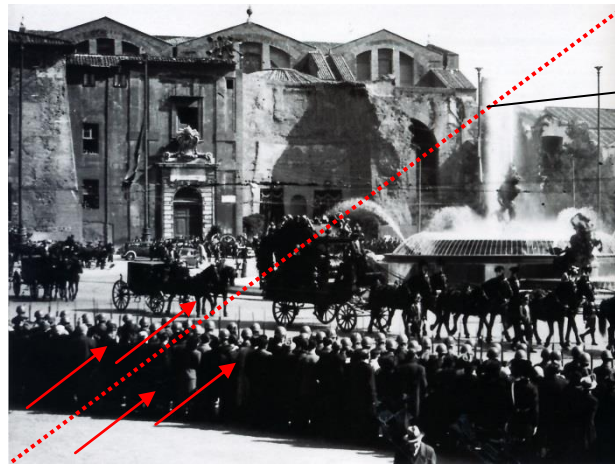
Así mismo, se puede hablar de tensión en la composición al contrastar la quietud en los militares y espectadores, frente al «movimiento» generado al paso de la carroza que transporta el féretro del rey. En lo referente a la proporción, todos los elementos responden a una percepción natural pero no ocurre lo mismo con el ángulo de toma seleccionado para la captación de la instantánea.

La zona de mayor atracción o peso visual se sitúa en el centro de la imagen, en la carroza que transporta el féretro del rey Alfonso XIII generando un equilibrio simétrico.

En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, se ve cómo se puede establecer un recorrido desde la esquina inferior

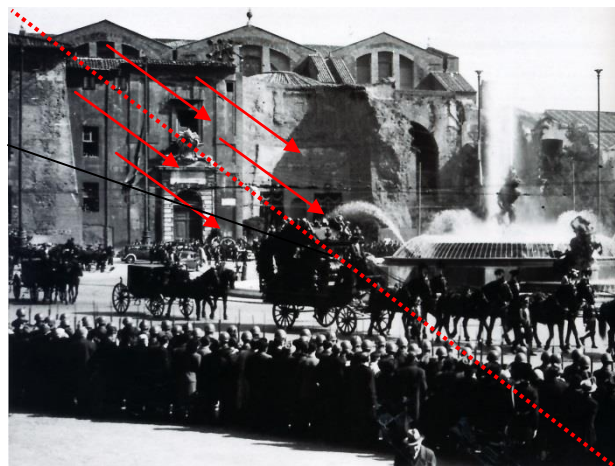


izquierda enfatizando la formación de las tropas del Ejército italiano hacia el coche del cortejo fúnebre en el que se encuentra el féretro de rey Alfonso XIII.



Línea de fuerza

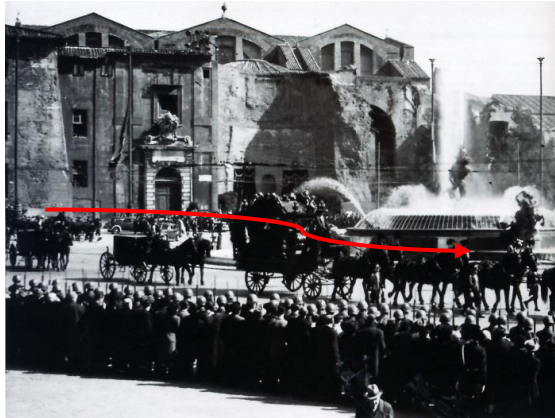
Cuando se traza la línea de interés se observa cómo el cortejo fúnebre cobra protagonismo en la imagen.



Línea de interés

Se puede afirmar que la imagen que se analiza es dinámica fruto de la captación de los movimientos de los soldados y los caballos.

Mediante el recorrido visual, cabe establecer relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador parte de la izquierda de la fotografía donde se encuentra la fachada del edificio situado al fondo y continúa por los coches de caballos del cortejo fúnebre.



Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar que no es una imagen con una cuidada estructura interna lo que le confiere mayor credibilidad y realismo y que está representada con un plano general y nitidez para hacer visible las dimensiones del acontecimiento fotografiado.

Desde el punto de vista de la representación del *espacio*, la fotografía objeto del presente análisis es una selección de la realidad que conscientemente realizó el fotógrafo. El campo visual se presenta reconocible y se intuye, así mismo, un fuera de campo. Se trata de un espacio amplio y abierto, exterior, representado con profundidad de campo. La fotografía de un funeral genera un espacio que puede ser habitable para el espectador y el punto de vista elegido junto con su configuración, permite la participación como observadores. La puesta en escena resulta natural por la posición de todos los elementos que la conforman. Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza presenta un espacio público que permite compartir un suceso.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía que ahora se analiza está marcada por la congelación de un instante que comunica un tiempo concreto. Todo lo que aparece en la imagen está prácticamente detenido por lo que la toma se realizó con una velocidad de obturación rápida. Se reconoce en la fotografía un tiempo simbólico, ya que el tiempo que representa es el del entierro. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo, el espectador puede proyectarse en esa rememoración de la muerte. La fotografía presenta una acción definida con una alta narratividad potenciada por la utilización de un formato horizontal. Como comentario

desde el punto del tiempo en la representación, la fotografía funciona como imagen informativa ya que narra un suceso específico con naturalidad y solemnidad.

Analizando el *nivel interpretativo* y en lo que respecta al punto de vista, el fotógrafo se ha situado en un lugar elevado para poder tener una visión general al paso de la comitiva fúnebre y con la cámara fotográfica levemente picada. En relación con la actitud de los personajes señalar que no posan, que son ajenos a la presencia del fotógrafo; no se pueden observar sus rostros, pero sí su actitud de respeto ante el paso de la comitiva fúnebre. Respecto a los modos de calificación de los personajes respecto a la instancia enunciativa señalar que los sujetos se encuentran integrados en el entorno, y la instancia enunciativa promueve un alejamiento del espectador ante el suceso haciendo al observador partícipe como mero «voyeur». Se puede considerar que la fotografía que se analiza es transparente y sin huellas enunciativas evidentes salvo en la elección del punto de vista y la selección del encuadre.

Como conclusión global de lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que la fotografía que se acaba de analizar tiene como finalidad servir a la prensa del momento registrando un acto público.





La imagen anteriormente reproducida que se pasa a analizar, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A *nivel contextual* debe señalarse que la imagen está realizada en una playa de la provincia de Barcelona entre 1941 y 1950 cuya fecha exacta se desconoce. El pie de foto viene formulado como *Auxilio Social organiza colonias de recuperación para los acogidos en sus diversos centros. Los niños de tierra adentro son trasladados temporalmente a las playas, mientras que los del litoral conocen la vida de la montaña*. El autor de la imagen es Pérez de Rozas.

El Auxilio Social fue una organización de socorro humanitario instituida durante la Guerra Civil (1936-1939). Comenzó denominándose Auxilio de Invierno y su origen se remonta a la «Winterhilfe», otro modelo similar de organización que ya funcionaba en la Alemania Nazi. El Auxilio Social fue fundado por Mercedes Sanz Bachiller, viuda

de Onésimo Redondo, e instituido en la zona franquista y posteriormente incluida dentro de la Sección Femenina de la Falange Española.

La imagen que se analiza, es una fotografía en blanco y negro cuyas dimensiones de copia son 18,8x13 cm. El procedimiento empleado es un gelatino bromuro de plata. La fotografía está realizada con una cámara dotada de un objetivo normal. La imagen puede encuadrarse en el género de la fotografía de prensa, en el campo del periodismo gráfico. Como subgénero podría encuadrarse en el retrato ambientado.

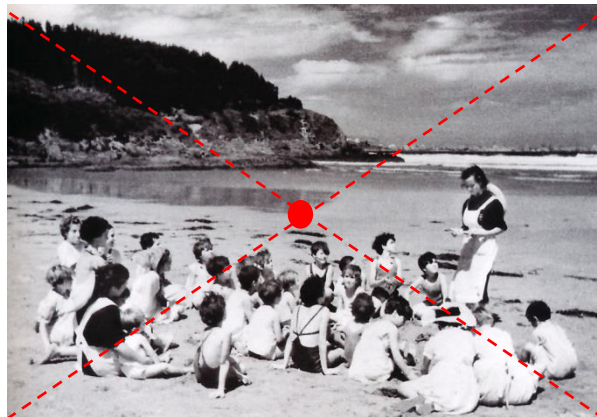
Carlos Pérez de Rozas Masdáu, nació en Madrid en el seno de una familia de la alta burguesía. En 1911 entró como ayudante en la redacción del diario «Las Noticias» de Barcelona. En 1913 se convierte en el fotógrafo de «Las Noticias» gracias a una casualidad. Salió a fotografiar con su hermano Miguel y su cámara de cajón, por el puerto de Barcelona. Unos días después, se entera de que uno de los barcos que él había fotografiado, había sido torpedeado en el Mediterráneo y decidió enviar la imagen al diario ABC, que la publicó en primera plana.

Éste ha sido el inicio de la saga de los Pérez de Rozas, que han publicado durante siete decenios en «La Vanguardia», «Las Noticias», «El Día Gráfico», «La Hoja del Lunes», «La Solidaridad Nacional», «La Prensa» y «la Agencia EFE». Al fundador de la saga lo acompañaron en su trabajo sus hermanos José y Manuel y también se unieron sus hijos José Luis (1918-1988), Carlos (1920-1990), Manuel, Julio, Enrique y Rafael (1932-1997). Todos ellos trabajaron en equipo en su casa-estudio y ahora lo siguen sus nietos, Carlos y Emilio. Este es el motivo por el que todas las fotografías de la saga lleven la firma genérica Pérez de Rozas, sin identificar el nombre concreto del fotógrafo. El apellido Pérez de Rozas es sinónimo de fotoperiodismo.

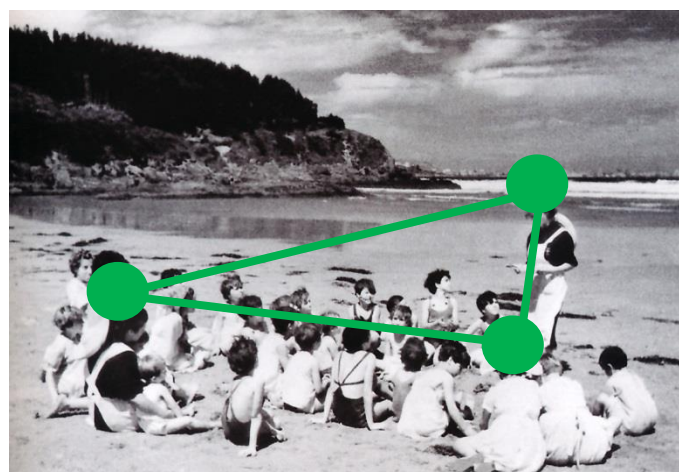
En lo que respecta al *nivel morfológico*, y como descripción del motivo fotográfico se observa en la imagen un grupo formado por veintiséis niños sentados en la playa con bañador, camiseta o vestido, y con dos monitoras uniformadas con un vestido negro y un delantal blanco. Una de ellas se encuentra de pie con un libro en las manos frente a los niños y la otra está sentada en la playa con un niño de corta edad entre sus brazos. En la parte baja, en el lado izquierdo de la fotografía, se observan

rocas y en la parte superior un bosque. En la derecha y al fondo, el mar con marea baja y en un último término, se intuye la presencia de una población.

El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide con una zona en la arena húmeda de la playa. El peso visual de la imagen recae sobre la cuidadora que se encuentra de pie frente a los niños colocada en la parte derecha de la fotografía. Se percibe el grano fotográfico de la emulsión por lo que parece se ha utilizado una película de alta sensibilidad.

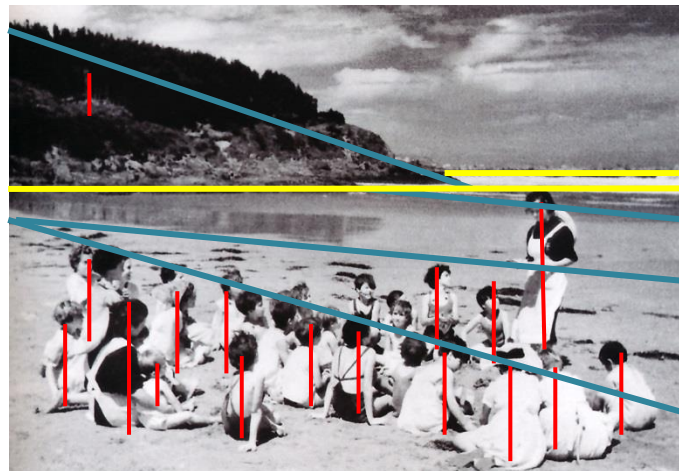


En la imagen se puede evidenciar un punto principal, como se ha señalado, que coincide con el rostro de la cuidadora que se encuentra incorporada. El resto de los rostros y cabezas, son otros puntos que crean, en su conjunto, una forma triangular con fuerte presencia provocando tensión a la composición.



Se puede constatar la presencia de líneas diagonales en la ubicación de los niños y monitoras y en la ladera de la montaña; horizontales en las olas y en el propio

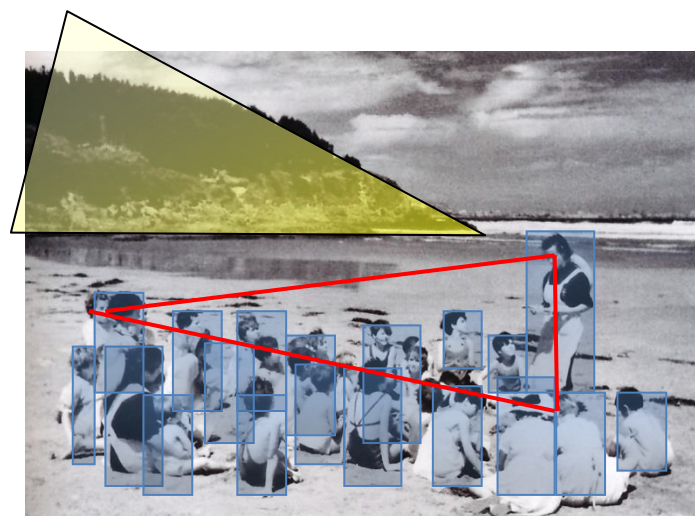
horizonte y verticales en los niños y las cuidadoras. El propio formato horizontal aporta estabilidad a la composición.



La imagen está compuesta por varios planos o términos. En un primer plano, se observa a los niños y a las monitoras. En un segundo plano, se encuentra la montaña y el mar y, en el tercer término, lo que parece ser una población.



Los sujetos se encuentran fotografiados en un plano general, con aire por la zona superior y por ambos lados. Respecto a la forma, predominan las formas geométricas rectangulares y triangulares.





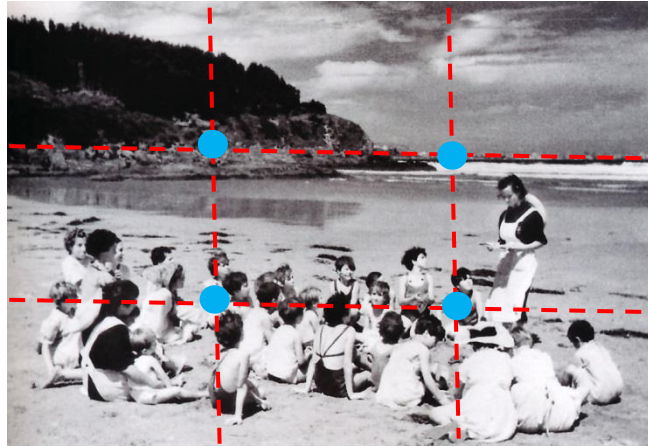
Respecto a la textura, ya se ha señalado la presencia de grano en la fotografía haciéndose más evidente tanto en la arena como en el cielo; cobra importancia por las sensaciones visuales que transmite que van desde la calidez de las telas al granulado de la arena.

La fotografía ha sido realizada con luz natural en un día soleado lo que ocasiona sombras y contrastes. El sol se encuentra alto por lo que las sombras que proyectan los cuerpos son muy pequeñas. La luz dura entra en la escena de forma cenital como se puede apreciar en las sombras que arrojan los cuerpos de las personas.

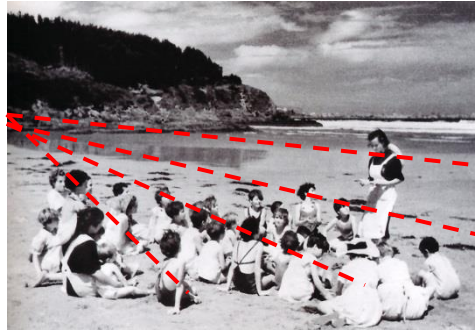


La gama de tonalidades reproducidas va desde el blanco hasta el negro, con predominio de contrastes tonales. El cielo ha sido tratado con un filtro de contraste para blanco y negro (un amarillo nº11 o un rojo nº25) o quizás con un filtro polarizador que producen ese cielo de aspecto dramático oscureciendo el azul y aclarando el blanco de las nubes. Como reflexión general en el plano morfológico, el aspecto más destacado es el tratamiento de la luz y la cuidada elaboración formal.

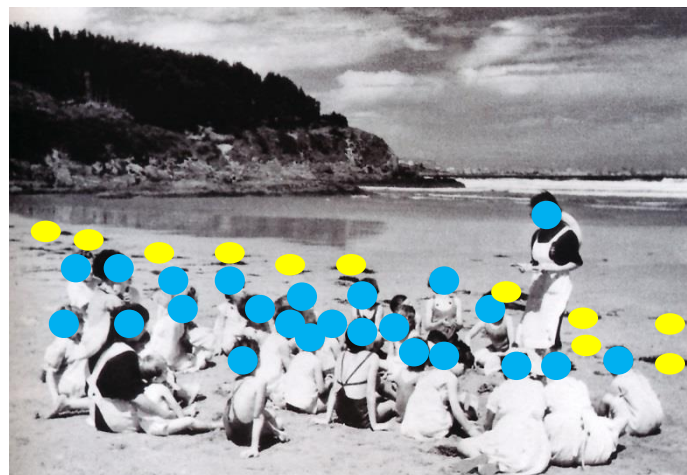
En el *nivel compositivo* se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo analizando cómo se relacionan todos los elementos anteriores mencionados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de los tres tercios inferiores es superior al resto de la fotografía que se compensan con la montaña y el fondo.



Se observa la perspectiva en la composición en las líneas formadas por los niños y en la selección del punto de vista que genera otras líneas que conducen a un punto de fuga.



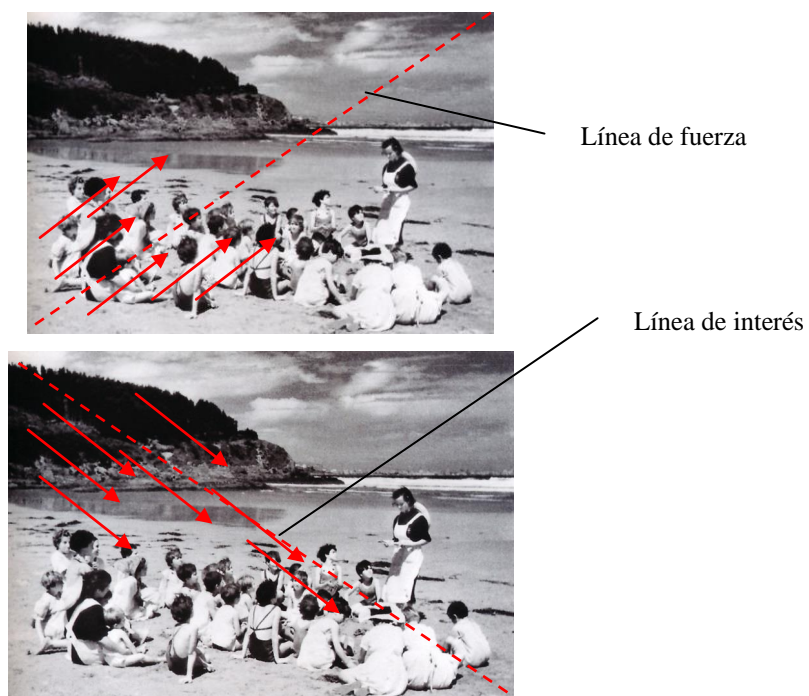
Así mismo, se puede constatar la presencia de elementos visuales en la fotografía que generan ritmo en la imagen, como son las figuras humanas y la presencia de algas en la playa.



Ya se ha comprobado que el rasgo estructural en la presente fotografía es un triángulo formado por la cuidadora que está en pie y las otras personas que componen la imagen; el triángulo produce tensión a la composición. En lo referente a la proporción, todos los elementos que se recogen en la fotografía responden a una percepción natural. Se trata de una composición en la que los pesos se distribuyen de forma asimétrica equilibrando la composición.

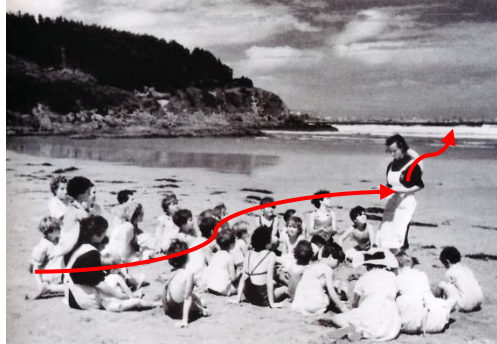
En la fotografía la presencia de movimiento se evidencia en el delantal de la monitora que está levantada y que parece mecerse con la brisa marina y en las olas.

En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen impone un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza se ve cómo se puede establecer un recorrido visual desde la esquina inferior izquierda hacia la superior derecha enfatizando las figuras de los niños que dirigen sus miradas hacia la monitora situada en la parte derecha de la fotografía. Cuando se traza la línea de interés, se observa como todo el protagonismo recae sobre los niños que parecen escuchar atentos lo que la monitora les está leyendo.



Se puede considerar que la imagen que ahora se analiza tiende a la estaticidad aunque, como ya se ha señalado, se evidencia la presencia de congelación de movimiento.

Mediante el recorrido visual, cabe establecer relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador parte de la izquierda de la fotografía hacia la monitora situada frente a los niños, y al fondo.



La estructura que ahora se analiza está correctamente compuesta y no se puede hablar de posado en los personajes que la configuran.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar, que es una imagen con una pensada estructura interna, captada ajena a presencia del fotógrafo (lo que confiere realismo a la toma) y recogida con profundidad de campo.

Dentro del nivel compositivo y analizando el *espacio de la representación* se pasa a examinar primeramente, el campo fotográfico. En el campo visual se aprecian una serie de elementos perfectamente reconocibles ya destacados anteriormente. El campo visual se presenta reconocible y se intuye, así mismo, un fuera de campo como continuación de lo representado. En la fotografía se refleja un espacio amplio y abierto, exterior, y como ya se ha señalado, representado con aparente nitidez en todos los planos, por lo se deduce que el fotógrafo empleó en la realización de la misma, una abertura de diafragma cerrada. La fotografía de un día en la playa representa un espacio que puede ser habitable. El punto de vista elegido por el fotógrafo sitúa al observador de la imagen como espectador. La puesta en escena resulta natural por la disposición de todos los elementos que la articulan.

Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía presenta un lugar público y permite compartir con el espectador una escena de playa.



En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía que ahora se examina muestra la captación de un momento de la realidad, marcada por la congelación de un instante que comunica un tiempo concreto. Para la realización de la misma se ha utilizado una velocidad de obturación rápida porque no hay presencia de estelas o borrosidades. Se reconoce en la fotografía un tiempo simbólico, el del periodo estival. Este tiempo simbólico podría considerarse como un tiempo subjetivo en el espectador puede proyectarse recordando los periodos vacacionales en la playa. La fotografía que se analiza, es narrativa, con un tiempo de lectura potenciado por la utilización de un formato horizontal. Como comentario desde el punto del tiempo en la representación, se intuye una carga denotativa con varias posibilidades de interpretación y describe un momento concreto con naturalidad.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo ha situado la cámara en la parte izquierda a la escena; con la elección del encuadre, selecciona un espacio respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar. El título de la imagen sitúa al espectador en una playa de Barcelona y con esta articulación, dirige toda la atención hacia los niños y las monitoras mostrando el enclave de los mismos. Respecto a la actitud de los personajes, se ha de subrayar que permanecen ajenos a la presencia del fotógrafo. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, cabe apuntar, que se registra la escena reafirmando la autoridad de la cuidadora que mantiene la atención de los niños situados a su alrededor. Se puede considerar que la fotografía que se analiza es transparente y sin huellas enunciativas evidentes, excepto por en la elección del punto de vista y la selección del encuadre.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que por las características de la imagen, tendría como finalidad servir a la prensa del momento para ilustrar las acciones de beneficencia realizadas desde el Auxilio Social.



La imagen anteriormente reproducida, que se pasa a analizar, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

Inicialmente y a *nivel contextual* debe señalarse que la imagen está realizada en Madrid, el doce de noviembre de 1951, titulada *Tienda de ultramarinos*, cuyo autor se desconoce. Se trata de una fotografía en blanco y negro cuyas dimensiones de copia son 16x10,7 cm. El procedimiento empleado es un gelatino bromuro de plata. La fotografía podría estar realizada con una cámara dotada con un objetivo normal. La imagen que se analiza puede encuadrarse en el género de la fotografía de prensa, en campo del periodismo gráfico y como subgénero, en el retrato ambientado.

Oficialmente el racionamiento en España comenzó el 14 de mayo de 1939, un mes y medio después del fin de la guerra civil española, y fue suspendido en mayo de

1952, exactamente trece años después. La fotografía que ahora se analiza corresponde al período del racionalismo, aunque ya casi al final de la etapa del mismo.

La década de los años 50, que fue una época señalada por la recuperación económica una vez finalizada la guerra civil y la segunda guerra mundial; se encuentra marcada por la política, la economía, ciertos avances tecnológicos, música, moda, cine, etc.

En 1951 regresan a España los embajadores de los países que habían aplicado las sanciones de la ONU y España ingresa en las dos agencias de las Naciones Unidas: la FAO (Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura) y la OMS (Organización Mundial de la Salud).

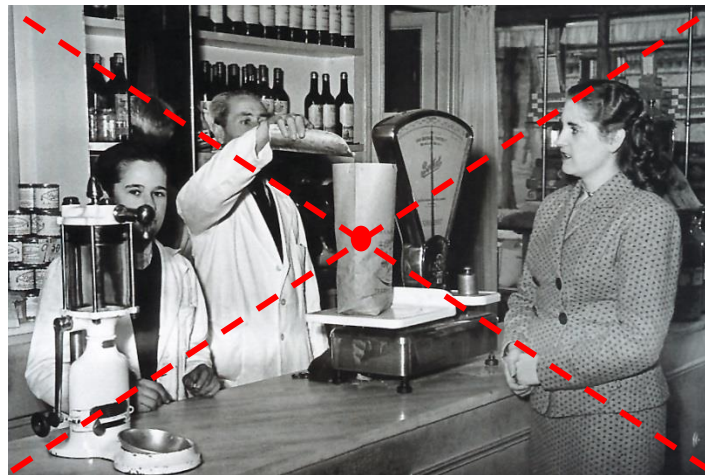
En 1951 se crea la Junta de Energía Nuclear (JEN), que tiene como misiones: investigar y asesorar al gobierno en temas relacionados con la energía nuclear, y de estar encargada de la seguridad, la protección radiológica y de la formación del personal que trabajara en este campo y la minería.

España se va consolidando como destino turístico con una oferta muy diversificada: cultura, historia, naturaleza, gastronomía, sol y playa. En 1951 el número de turistas supera por primera vez el millón de visitantes extranjeros. España trabajaba para convertirse en una auténtica industria del turismo ayudada por una política de promoción oficial impulsada primero por la dirección general de turismo (desde 1939) y, más adelante, por la subsecretaría de turismo, del Ministerio de Información y Turismo (1951-1977).

En el nivel morfológico y como breve descripción del motivo fotográfico se puede señalar que la escena presenta el interior de una tienda de ultramarinos. En la parte derecha se encuentra una mujer vestida con traje de chaqueta, con el pelo ondulado y echado hacia atrás que junta sus manos sobre el vientre y con una posición poco ladeada. Frente ella, un mostrador con una báscula y, tras el mismo, un tendero que viste bata blanca y que se encuentra con el brazo izquierdo levantado echando con un dosificador en una bolsa de papel. A su lado un chico que también viste bata blanca.

La tienda de ultramarinos es un establecimiento comercial que vende, principalmente, productos alimenticios, tanto frescos (que se despachan generalmente a «granel», al peso), como comida envasada en latas. La oferta de estas minitiendas era bastante limitada: leche, huevos, pan, latas de conserva, etc. Y no solían tener especialización en un único tipo de producto. El vocablo «ultramarino» proviene de los productos que antaño se vendían en estas tiendas, que solían proceder de territorios de «ultramar», indicando de esta forma, que eran productos de importación.

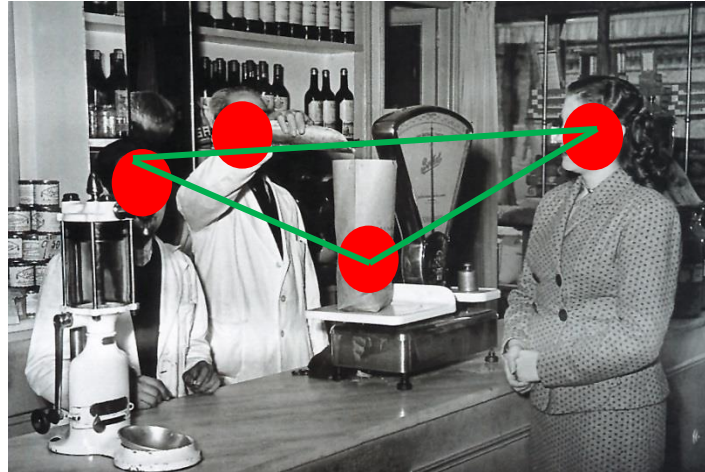
La imagen fotográfica se presenta en un formato horizontal y el tipo de plano empleado es un plano medio. En relación al punto y al trazar las diagonales del formato para averiguar el centro geométrico de la imagen, se observa que corresponde con la bolsa de papel situada en la báscula.



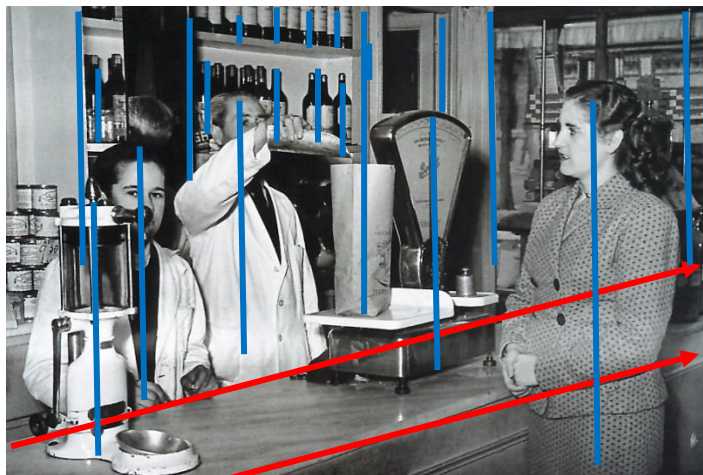
No se hace perceptible la presencia de grano fotográfico. Respecto a los puntos de interés en la fotografía cabría señalar: la citada bolsa, el rostro de la mujer y los del tendero y su ayudante.



Los puntos que se ven sometidos a una atracción visual configurando una forma triangular con fuerte presencia. El rasgo estructural en la composición interna que sobresale en la imagen, es precisamente ese triángulo que crea vectores de dirección en la lectura de la misma.



En la imagen fotográfica se observa la presencia de líneas diagonales que aportan direccionalidad a la composición junto con las líneas verticales que comunican equilibrio. Se ha de destacar la presencia de una línea implícita deducida de la mirada del ayudante o aprendiz que evidencia la presencia del fotógrafo.



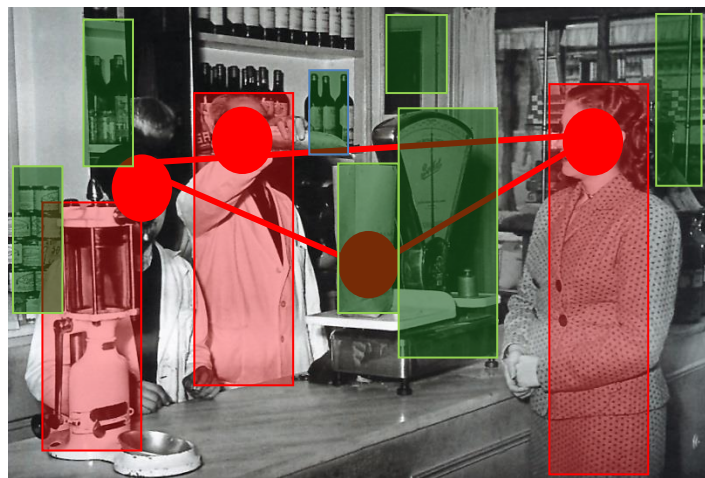
Aunque el espacio es único, se puede considerar que la imagen está compuesta por cuatro planos o términos, perfectamente nítidos que aportan profundidad a la fotografía. En el primer término encontramos una máquina dispensadora. En un segundo plano se encuentra situado el aprendiz. En el tercer término se sitúa la mujer, la



báscula y el tendero y, en un cuarto plano, las estanterías o anaqueles del fondo de la tienda.



Respecto a la escala, señalar que los personajes están tomados en un plano medio. Y en cuanto a la forma, destacar que predominan las formas geométricas regulares rectilíneas y una gran forma triangular que anteriormente se ha apuntado.



En lo referente a la textura, recordar que no hay presencia de grano fotográfico. Las sensaciones táctiles se observan en la calidez de las telas (el traje de la mujer, las batas del tendero y su ayudante) frente al mármol del mostrador, el metal de la báscula y del expendedor, y el cristal de las botellas. La fotografía posee máxima nitidez, y la profundidad de campo es total.

Al examinar la iluminación, señalar que en la fotografía no puede reconocerse una fuente de luz natural, pero puede intuirse que la puerta de la tienda pudiera estar abierta, lo que permitió una iluminación natural frontal, que iría acompañada de un flash de relleno, de un punto de luz situado un poco alto. Todos los rostros se encuentran bien iluminados y se percibe el uso del flash en las sombras que genera el joven ayudante, la báscula y la mujer.



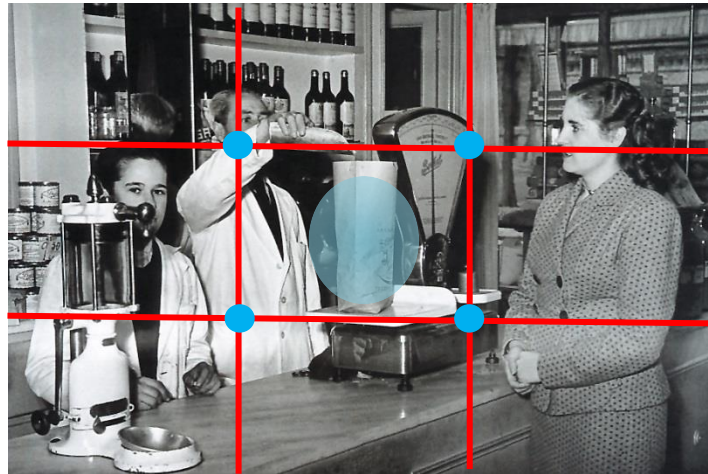
La fotografía que se analiza, presenta una extensa gama tonal de grises que van desde el blanco hasta el negro.

Como reflexión general en el plano morfológico se ha de señalar que la imagen es una representación de carácter figurativo y estructuralmente sencilla. La complejidad de la fotografía radica en ese triángulo formado por los rostros de los personajes que se saben observados y en esa mirada a cámara del joven. La diagonal del mostrador genera profundidad e invita a efectuar un recorrido sobre la misma.

En lo que respecta al *nivel compositivo*, más concretamente al sistema sintáctico, se puede ver cómo se relacionan todos los elementos anteriores para conformar la estructura interna de la imagen. Se puede señalar, que la imagen representa la profundidad mediante la elección del punto de vista y la utilización en cámara de un diafragma cerrado. La perspectiva, como ya se ha señalado, se encuentra representada la línea diagonal que conforma el mostrador de la tienda de ultramarinos.



Con apoyo en la sección áurea, y aplicando la regla de los tercios, se observa cómo, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición se encuentra situado en el centro de la imagen, en la bolsa que el tendero está llenando. La simetría que presenta la fotografía se rompe con la elección del punto de vista y la colocación de las personas situadas a ambos lados de la misma: una masa grande a la izquierda, la mujer y, a la derecha con bata blanca, el tendero y su ayudante.



El ritmo visual es un aspecto relevante en la fotografía con la presencia de elementos verticales repetidos a lo largo de la misma: el dispensador, los vendedores, la bolsa, la señora, las botellas de vino, las estanterías.



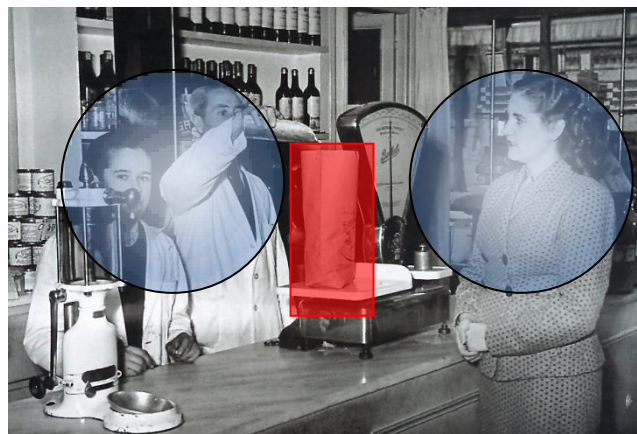
Respecto a la tensión, señalar que en la imagen que se analiza viene representada en el joven ayudante que aparece en la imagen y que mantiene una mirada frontal hacia la cámara.





También se observa tensión en el triángulo que forman los personajes y en la congelación del brazo izquierdo del vendedor que está vertiendo en la bolsa de papel situada en la báscula.

En lo referente a la proporción, no existe distorsión en la representación de la figura humana. El peso de la composición se sitúa en el centro de la imagen y la distribución del resto de los pesos se encuentra compensada.



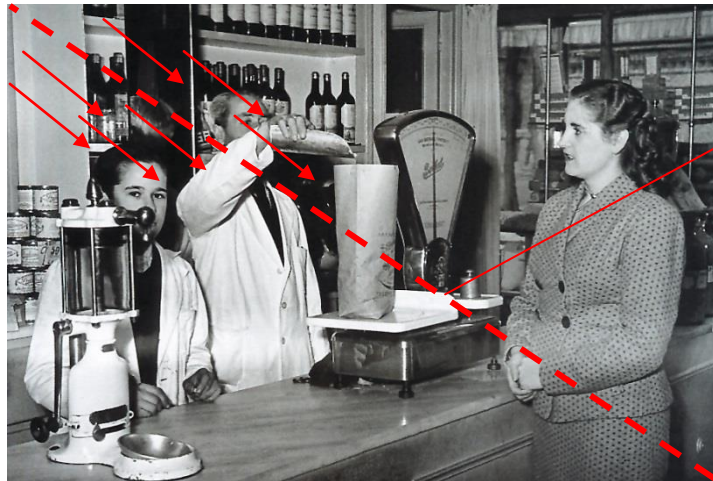
La fotografía que se analiza presenta cierto dinamismo generado por la congelación del instante en el que el tendero vierte el producto en la bolsa mientras la mujer lo observa y, por la utilización de direcciones implícitas en la composición, como el uso de la diagonal.

En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo del observador hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza sobre la fotografía, se observa como la mujer que efectúa la compra se configura como el motivo principal de la toma mostrándonos una España en el último año del racionamiento.



Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, cobra importancia el brazo del tendero con ese dosificador que utiliza para llenar la bolsa situada en la báscula.



Línea de interés

Respecto al recorrido visual, la mirada del espectador parte del brazo del tendero hacia la bolsa pasando seguidamente a la mujer y, posteriormente al joven.



Respecto a la pose, se observan una serie de gestos amortiguados por una aparente naturalidad ante un acto cotidiano como el ir a la compra, en los cuerpos del vendedor y la mujer, mientras que el joven ayudante constata con su mirada a cámara que es consciente del momento.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo se observa una composición construida que se centra en un momento de aparente cotidianidad haciendo uso de elementos de carácter connotativo.

Dentro del nivel compositivo y analizando el *espacio de la representación* se debe destacar primeramente el campo fotográfico. En el campo visual se aprecian una serie de elementos perfectamente reconocibles: el interior de una tienda abastecida con varios productos, una mujer que está comprando, el tendero que la está sirviendo y se intuye un fuera de campo en la mirada del joven ayudante.

Se trata de un espacio cerrado en el que se visualiza el lado izquierdo y el fondo, pero en el que la zona de la derecha, no es mostrada en sus límites físicos. El espacio es concreto pero la abstracción se desarrolla a través de la narratividad de la propia imagen.

La profundidad en la imagen resulta del punto de vista elegido en la toma y de la utilización de un diafragma cerrado que ha permitido al fotógrafo mantener a foco toda la fotografía.

La representación del espacio es habitable y el observador de la imagen puede sentirse identificado con el lugar donde se muestra el suceso y participar en él en calidad de espectador.

Como ya se ha señalado, se considera que existe una puesta en escena en cuanto a la disposición de los personajes y al encuadre elegido para la toma.

Desde el punto de vista de la representación del espacio, cabe indicar que la fotografía que se analiza, ha sido realizada en un espacio público en el que el espectador participa un momento de la actividad cotidiana como es el ir a la compra.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, el fotógrafo capta en su imagen un momento de la actividad comercial.

Ya se ha señalado cómo la puesta en escena ha sido preparada captando a los personajes en su entorno y con una actitud que responde a una situación cotidiana. Respecto a la duración, se observa la utilización de una velocidad alta para detener el momento.

Se puede considerar la imagen analizada como una fotografía atemporal ya que el acto de la compra sigue realizándose diariamente aunque matices como la báscula o el traje y peinado de la mujer, remita al pasado.

Se reconoce en la fotografía un tiempo simbólico que representa la postguerra y las consecuencias de la misma. En cuanto a la representación del tiempo subjetivo, el observador de la imagen puede proyectarse en ese recordatorio de las consecuencias producidas por la guerra. La imagen sugiere un tiempo que el espectador puede utilizar para construir una historia sobre los personajes y sobre ese momento, pero también simboliza los resultados de la guerra.

Como reflexión general a nivel compositivo debe concluirse con que los elementos tratados en este apartado hacen ver una escena cotidiana realizada sin sutilezas ni grandes recursos, dotada de una forzada sencillez.

En lo referente al *nivel interpretativo* y en concreto al punto de vista físico, el fotógrafo se ha situado un poco ladeado y con la cámara a cierta altura; ha encuadrado un espacio y captado un tiempo respondiendo a su punto de vista y a una determinada manera de mirar. Los protagonistas son conscientes de la presencia del fotógrafo aunque la mujer y el tendero parecen estar manteniendo una conversación mientras que el joven observa al fotógrafo.

En cuanto a los modos de calificación de los personajes respecto a la instancia enunciativa, destacar el papel pasivo de la mujer esperando a que le pongan las viandas frente al papel activo del dependiente que la está sirviendo y, como ya se ha apuntado, el joven que observa al fotógrafo.

En la composición se intuye una marca de artificiosidad en la actitud del chico y en la disposición de los personajes, por lo que no se trataría de una imagen transparente.

Respecto a las marcas textuales, la presencia del enunciador se atisba en la elección del punto de vista y en la mirada del chico.

En lo concerniente a la mirada de los personajes, se ha de señalar que la mujer y el tendero parecen ajenos al momento fotográfico, sin embargo, el joven mantiene la vista hacia la cámara rompiendo el realismo de la escena y revelando un fuera de campo en el que está apostado el fotógrafo. No es una fotografía en la que se estimen huellas enunciativas excepto en lo anteriormente señalado.

Respecto a las relaciones intertextuales se ha de considerar que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado puede remitir a los trabajos de los fotógrafos como Ramon Masats, Joan Colom, Xavier Miserachs entre otros.

Como conclusión global de lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que la imagen que se acaba de analizar, tiene como finalidad mostrar una actividad comercial característica de un período de postguerra y ser publicada en la prensa del momento.



La imagen anteriormente reproducida que se pasa a analizar, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

En lo referente al *nivel contextual* debe señalarse que la fotografía ha sido realizada en Madrid el 4 de abril de 1952. El pie de foto de esta imagen, viene formulado como *Vista de una calle de Madrid en la que aparecen un afilador y una castañera. Al fondo, una farmacia* y es de autor desconocido.



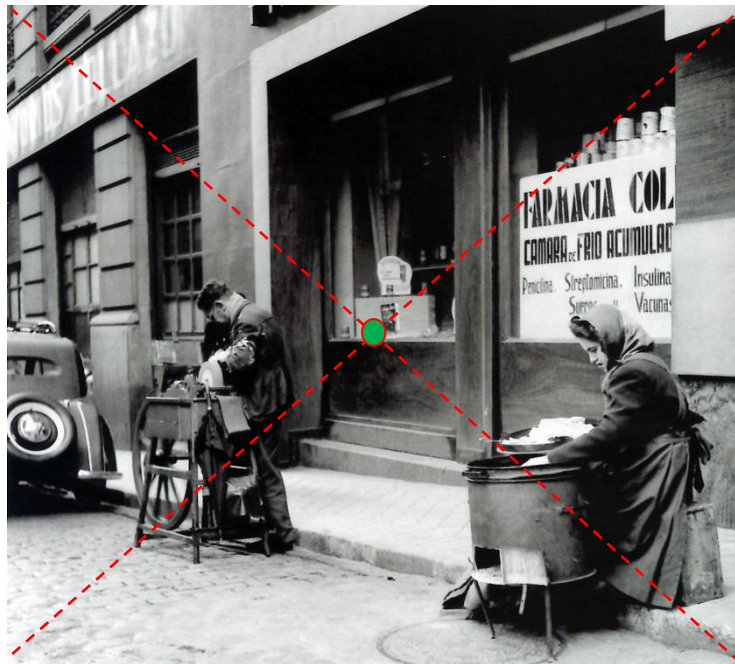
Se trata de una fotografía en blanco y negro cuyas dimensiones de copia son 19,1x21,3 cm. El procedimiento empleado es un gelatino bromuro de plata. La fotografía puede haber estado realizada con una cámara de placas dotada con un objetivo normal (si bien no consta información alguna sobre el formato y cámara utilizada) y puede encuadrarse en el género de la fotografía de prensa, en el campo del periodismo gráfico; como subgénero, un el retrato ambientado.

El oficio de afilador era un trabajo ambulante. El afilador, también llamado amolador, ofrecía sus servicios en la calle. Para anunciar su presencia solía emplear un silbato, llamado chiflo, que soplabo haciendo sonar sus tonalidades consecutivas, de grave a agudas y viceversa. Este comerciante ambulante, ofrecía sus servicios de afilar cuchillos, tijeras y también reparaban paraguas. Se desplazaba empujando una especie de rueda enorme con una correa que se llamaba tarazana.

Cuando llegaba el mes de noviembre con los primeros fríos, aparecían los primeros puestos de castañas. El oficio ambulante de vender castañas asadas en la calle comenzó siendo un oficio de mujeres, conocidas popularmente como castañeras. Trabajaban con un hornillo, el puchero y las castañas. Eran conocidas en los barrios donde se instalaban y su aspecto era casi siempre similar: vestían de negro, con pañuelo a la cabeza, toquilla sobre la espalda, guantes para sus manos y mantas para abrigar sus piernas y pies.

En lo que respecta al análisis de la imagen a nivel morfológico, y como descripción del motivo fotográfico, se puede determinar que se trata de una fotografía de calle que refleja una situación laboral de Madrid en los años cincuenta del pasado siglo. En ella se observa, en la parte derecha, a una joven castañera, vestida de negro, con un pañuelo en la cabeza, jersey y delantal. Se encuentra sentada sobre un cajón de madera y frente a ella, un hornillo de castañas. En la parte izquierda de la fotografía, un afilador de pie trabajando que viste chaqueta y pantalón oscuros y está haciendo girar la piedra de afilar. Tras el afilador, la parte trasera de un coche y como fondo, la fachada de una farmacia. No se registra ninguna persona próxima a los vendedores, por lo que se puede deducir que existe la posibilidad de que haya gente detrás del fotógrafo.

El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide con la parte baja del escaparate de la farmacia. El peso visual de la imagen recae, principalmente, sobre la castañera y el afilador que se encuentran a ambos lados del centro geométrico de la imagen. No se percibe el grano fotográfico por lo que parece se ha utilizado una película de sensibilidad normal o baja.

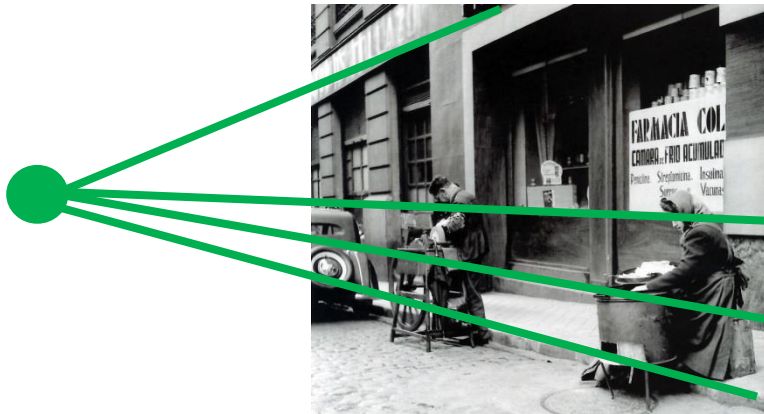


En la fotografía se puede evidenciar tres puntos principales, que se corresponden con la cabeza de la castañera, la del afilador y la publicidad del escaparate de a farmacia que crean, una forma triangular con fuerte presencia. El rasgo estructural en la composición interna que sobresale en la imagen es ese triángulo provocando tensión a la composición.

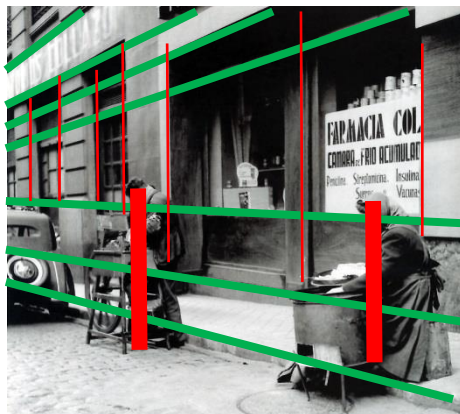




También se evidencia en la fotografía la presencia de un punto de fuga generado por la composición de la imagen.



Como se acaba de constatar, la imagen presenta en su composición una fuerte presencia de líneas diagonales frente a dos marcadas verticales formadas por la castañera y el afilador, además de las líneas que se forman en las fachadas. Siendo una fotografía casi cuadrada, el uso de estas diagonales le aporta profundidad a la fotografía.



La imagen está compuesta por dos planos o términos. En un primer plano, se observa a la castañera, al afilador y al coche. En un segundo plano, se encuentra la fachada de la farmacia y del edificio colindante.



Los sujetos se encuentran fotografiados en un plano de conjunto, con aire por la zona superior y por ambos lados que permite que las acciones desarrolladas por los personajes se ubiquen en su contexto y cobren protagonismo. Respecto a la forma, predominan las superficies rectilíneas, a excepción de la alcantarilla, el hornillo de la castañera, la rueda del afilador y la rueda del vehículo. También, como ya se ha señalado, se intuye una forma triangular que coincide con la cabeza de la castañera, la del afilador y la publicidad del escaparate de la farmacia.



Todos los elementos de la escena aparecen perfectamente nítidos y ello permite destacar la textura de las ropas, así como la rugosidad de la acera, la pared de piedra, el suelo, la madera de la fachada de la farmacia, el metal de coche y del hornillo de la castañera. La textura reproducida en la imagen proporciona mayor realismo a la escena.

Es una fotografía realizada con todos sus planos a foco, de ahí que se pueda deducir que ha sido tomada con un diafragma cerrado, si bien no consta información alguna sobre el formato y cámara utilizada.

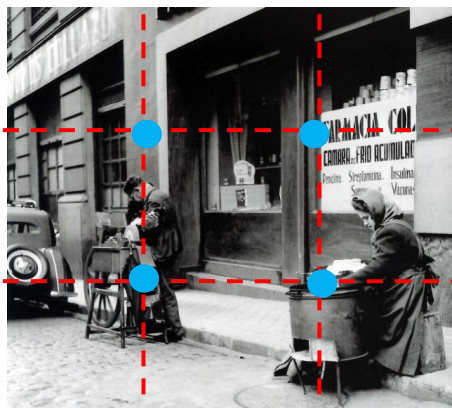
La fotografía ha sido realizada con luz natural en un día soleado lo que ocasiona sombras y contrastes. El sol se encuentra alto por lo que las sombras que proyectan los cuerpos son muy pequeñas como se puede observar debajo del hornillo de la castañera, del afilador y del coche.



La fotografía está realizada en blanco y negro, con predominio de contrastes tonales; el uso del blanco y negro le otorga una fuerte expresividad a la imagen.

Como reflexión general en el plano morfológico se ha de señalar que la imagen analizada es una representación de carácter figurativo, estructuralmente sencilla y predominantemente descriptiva.

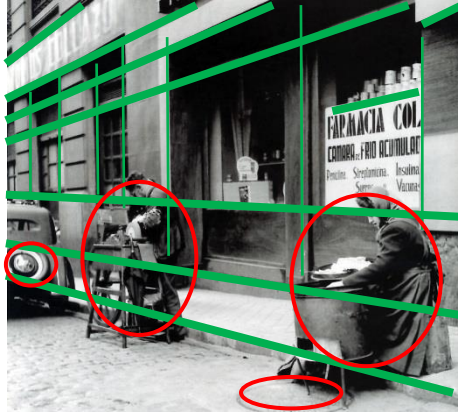
En el *nivel compositivo* se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo analizando cómo se relacionan todos los elementos anteriormente mencionados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición recae en los tercios inferiores, ubicando a los personajes en los cruces de las líneas aportando, con esta manera de disponer, mayor dinamicidad a la composición.



Cuando se prolongan las líneas de fuga contenidas en la fotografía, permite hablar de una composición en perspectiva.



Así mismo, se puede constatar la presencia de elementos visuales en la fotografía que en su reiteración generan ritmo en la imagen, como son las formas circulares y las líneas diagonales.



Ya se ha señalado que el rasgo estructural en la presente fotografía es una forma triangular formada por la cabeza de la castañera, la del afilador y la publicidad del escaparate de la farmacia que produce tensión a la composición.

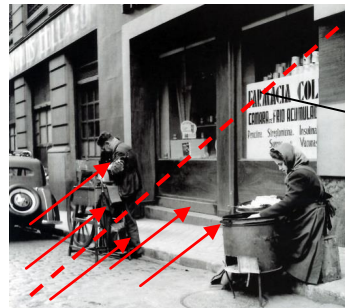
En lo referente a la proporción, todos los elementos que se recogen en la fotografía responden a una percepción natural y ocupan un espacio, que aplicando la regla de los tercios, permite observar que los personajes se encuentran ubicados en los puntos de fuerza distribuyendo de esta manera los pesos, cuyo resultado produce un equilibrio más dinámico.

Al tratarse de una representación en perspectiva, las proporciones de la imagen se ven afectadas y por ello se percibe una desproporción entre los dos personajes protagonistas (gradientes de tamaño) siendo la castañera, situada en primer término, la que está representada con un tamaño mayor, frente al afilador.

La distribución de pesos en la imagen que se analiza es regular y equilibrada fundamentada en un equilibrio asimétrico.

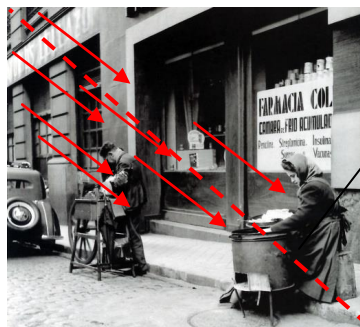
El dinamismo de esta imagen procede de su composición (diagonales, triangulación) y de la captación, por la utilización de una velocidad de obturación lenta, del movimiento de la rueda del afilador.

En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza se ve cómo se destacan los utensilios utilizados por los vendedores que se hallan en plena actividad.



Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, se observa como todo el protagonismo vuelve a recaer sobre las figuras de los vendedores que se encuentran abstraídos en sus trabajos.



Línea de interés

Mediante el recorrido visual, cabe establecer relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador parte de la derecha de la fotografía en la que se encuentra la castañera hacia el afilador, y, posteriormente, al fondo.



La composición que ahora se analiza está estudiada aunque no se puede hablar de posado en los personajes que la configuran.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar, que es una imagen con una estudiada estructura interna, captada aparentemente ajena a presencia del fotógrafo, lo que confiere un mayor realismo a la toma.

Dentro del nivel compositivo y examinando el *espacio de la representación* se pasa a reconocer primeramente, el campo fotográfico. En el campo visual se aprecian una serie de elementos perfectamente identificables ya destacados anteriormente. El campo visual se presenta reconocible y se intuye, así mismo, un fuera de campo como continuación de lo representado.

En la fotografía se refleja un espacio público y abierto, exterior, y como ya se ha señalado, representado con profundidad de campo. La fotografía de calle representa un espacio habitable para el espectador. El punto de vista elegido por el fotógrafo para la toma de la instantánea sitúa al observador de la imagen como espectador. La puesta en escena resulta natural por la ubicación de todos los elementos que la articulan.

Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza presenta un espacio público y permite compartir con el espectador, las acciones que en él se desarrollan.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía representa la captación de un momento de la realidad, marcada por la congelación de un instante que remite a un tiempo determinado. Para la realización de la misma se ha utilizado una velocidad de obturación lenta porque hay constancia de borrosidad en la rueda del afilador.

Se reconoce en la fotografía la presencia de un tiempo simbólico, de un ayer que es el recuerdo de un periodo pasado. Este tiempo simbólico podría considerarse como un tiempo subjetivo en el espectador que puede proyectarse reconstruyendo sus propias experiencias. La fotografía que se analiza, es descriptiva y narrativa y requiere un tiempo de lectura. Como comentario desde el punto de vista del tiempo en la

representación, se intuye una carga denotativa con varias posibilidades de interpretación y describe un momento concreto con naturalidad.

Como reflexión general a este tercer nivel de análisis fotográfico, el nivel compositivo, se puede añadir que su sistema compositivo se caracteriza por una gran sencillez, de la que hay que destacar cómo se entrelazan y complementan los elementos existentes que la disponen, ya que, como anteriormente ha quedado apuntado, remiten a una época determinada y a unos oficios hoy casi perdidos.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo ha situado la cámara a la derecha la escena; con la elección del encuadre, el fotógrafo delimita un espacio respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar. El título de la fotografía sitúa al espectador en una calle de Madrid y, con esta articulación, dirige todo el interés hacia los vendedores ambulantes revelando, de forma complementaria, el enclave de los mismos en la realización de sus oficios.

Respecto a la actitud de los personajes, se ha de subrayar que permanecen ajenos a la presencia del fotógrafo. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, cabe apuntar, que se registra la escena con aparente naturalidad.

El fotógrafo ha utilizado los elementos que forman parte de un escenario real para reflejar una situación determinada y la imagen captada, podría calificarse como transparente, sencilla y verosímil. Desde esta perspectiva, se puede considerar que la fotografía que se analiza sigue el principio de transparencia enunciativa y sin huellas evidentes salvo, por la elección del punto de vista y la selección del encuadre. Las líneas geométricas que marcan la estructura de la imagen, las figuras humanas, su naturalidad y el espacio abierto, se pueden considerar marcas textuales que informan de un momento determinado dentro de una época.

Los personajes que aparecen en la imagen no se miran entre sí; se encuentran ajenos al hecho de ser fotografiado. Se observa en la fotografía una clara enunciación hacia el espectador que mira hacia lo que está ocurriendo.

Respecto a las relaciones intertextuales, se ha de señalar, que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite al fotógrafo Eugène Atget.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar, por las características de la fotografía analizada, tendría como finalidad y servir a la prensa del momento para ilustrar los oficios ambulantes que se desarrollaban en el Madrid de 1952.





La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *Franco despide al presidente Eisenhower, en la base de Torrejón. Entre ambos generales Vernon Walters, intérprete de Eisenhower. A la izquierda el ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María de Castiella*, cuya toma fue realizada en Madrid el 22 de diciembre de 1959 y cuyo autor fue Jaime Pato.

La reproducción citada viene presentada con unas dimensiones de copia de 13,4x18,9 cm. Se trata de una fotografía en blanco y negro. Se puede considerar un gelatino bromuro de plata realizada con una cámara dotada con un objetivo normal. La

imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

Dwight David Eisenhower (Denison, Texas, 1890-Washington D. C., 1969) fue el Presidente nº34 de Estados Unidos de América. Estudió en la academia militar de West Point y tras graduarse en 1915, fue destinado a puestos de organización y oficinas que le mantuvieron alejado de los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial. En los años treinta sirvió como asistente del general MacArthur en Filipinas.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939) Eisenhower demostró su destreza con las tropas de reconocimiento que le valió el ascenso a general en 1941. La principal acción militar de la carrera de Eisenhower fue el mando sobre el desembarco de Normandía destinado a abrir definitivamente un frente occidental hacia el corazón de la Alemania nazi (*Operación Overlord*, 1944) que le proporcionó prestigio y popularidad. También dirigió la ofensiva final contra el Tercer *Reich* a través de Francia y de la misma Alemania, recibiendo la rendición incondicional del ejército alemán. Eisenhower alcanzó popularidad con sus victoria militares y fue objeto de invitaciones para entrar en política desde el mismo final de la guerra. Eisenhower fue nombrado presidente de los EEUU durante dos mandatos (1953-61) mostrándose durante los mismos, moderadamente conservador.

Francisco Franco Bahamonde (Ferrol, La Coruña, 4 de diciembre de 1892-Madrid, 20 de noviembre de 1975), fue un militar que estudió en la Academia de Infantería de Toledo y se graduó en 1910. Fue destinado a Marruecos e intervino en diversas acciones militares protagonizando una rápida carrera militar. Alcanzó la graduación de general en 1926. En 1927 fue nombrado director de la Academia Militar de Zaragoza por Primo de Rivera. En el año 1936 fue nombrado gobernador militar de Canarias, para atenuar un posible levantamiento militar. El 18 de julio de 1938 se produjo el alzamiento militar contra la República que desembocó en la Guerra Civil española. Alemania e Italia prestaron ayuda militar y logística a Franco, cuyo Gobierno reconocieron pronto, mientras que Francia, Reino Unido y Estados Unidos no lo hicieron hasta el fin de la contienda bélica.

Tras el fallecimiento del general Sanjurjo, la Junta Militar nombró a Franco generalísimo de los ejércitos y jefe de Estado español. Ejerció como Jefe de Estado de

España desde el término del conflicto, hasta su fallecimiento. Lideró el partido único Falange Española Tradicionalista y de las JONS.

El aislamiento del Régimen comenzó a romperse en los años cincuenta, cuando el Gobierno franquista negoció con Estados Unidos el establecimiento de bases militares en territorio español y la ONU admitió el ingreso de España como Estado miembro.

El 21 de diciembre de 1959 el presidente de EEUU visitó España y realizó un encuentro con el General Franco, lo que suele presentarse como una prueba de que España había conseguido salir del aislamiento que sufría tras el final de la II Guerra Mundial. El encuentro dio paso a un desarrollo durante la década de los 60 que se había iniciado con la firma del pacto de 1953 con Estados Unidos, continuado dos años después con el ingreso de España en la ONU. España también ingresa en la Organización Europea de Cooperación Económica.

Se establecieron nuevas bases militares estadounidenses en suelo español, como la de Torrejón de Ardoz, construidas con el apoyo de los Estados Unidos. Además de la cooperación militar entre España y Estados Unidos, ambos mandatarios hablaron de la crisis de la alianza atlántica y la situación económica española.

Tras una corta visita, el 22 de diciembre de 1959, antes de subir la escalerilla del avión presidencial, abraza a Franco. Ese fue el momento de la toma de la instantánea que ahora se pasa a analizar.



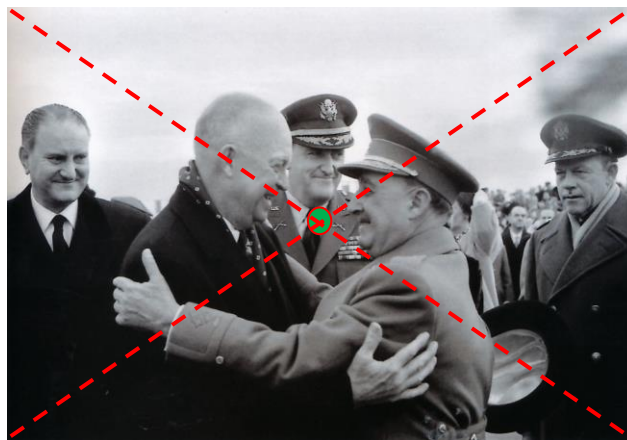
El autor de esta fotografía fue Jaime Pato que nació en Madrid (1922-2013) en el seno de una familia de periodistas. Tras graduarse en la Escuela Oficial de Periodismo en 1951, Pato trabajó como fotógrafo de la Agencia EFE, entre 1942 y 1965. Era hermano de los también periodistas Roberto y Arturo Pato.

Fue Premio Nacional de Fotografía por la imagen que captó con su cámara del abrazo de despedida de Franco y Eisenhower en la base de Torrejón en 1959, imagen que dio la vuelta al mundo. Pato, fue además redactor de la revista «Blanco y Negro», desde 1965 hasta 1980. Entre los galardones recibidos destaca el

Premio Mingote, en 1971, el de la International Paper Company, en 1982, o el Premio Javier Bueno, en 1993.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, la fotografía titulada *Franco despide al presidente Eisenhower, en la base de Torrejón. Entre ambos el general Vernon Walters, intérprete de Eisenhower. A la izquierda el ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María de Castiella*, reproduce el momento en el que Franco despide con un abrazo al presidente Eisenhower. Los dos son captados con un gesto de confraternización. Dwight David "Ike" Eisenhower lleva un abrigo de lana oscuro, camisa blanca, corbata y una bufanda alrededor del cuello y sostiene su sombrero con la mano derecha. Eisenhower sonrío, al igual que Francisco Franco Bahamonde, mientras se dan el abrazo. Franco viste con uniforme militar y gorra de plato. Tras ellos y a la izquierda, el ministro español de Asuntos Exteriores, Fernando María de Castiella, que lleva camisa blanca, una corbata y abrigo oscuros. En el centro, el general Vernon Walters, intérprete de Eisenhower, que también viste ropa militar y gorra de plato y, a la derecha, otro militar con abrigo, bufanda y gorra. Al fondo, una multitud que observa la escena.

En lo que concierne al punto como elemento morfológico se observa que el grano fotográfico es apenas perceptible en la fotografía no comprometiendo el grado de figuración en la misma. El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide con la corbata del general Vernon Walters, intérprete de Eisenhower.



Los centros visuales se encuentran ligeramente por encima del centro geométrico de la imagen estabilizando la composición y dando una sensación de

equilibrio; corresponden con los rostros de los personajes que aparecen recogidos en la instantánea.



Destacan, en primer término, las líneas verticales de los personajes y las diagonales que establecen sus brazos. La imagen fotográfica también se caracteriza por la horizontalidad del propio formato.



En la fotografía pueden apreciarse la existencia de tres planos o términos. En el primer término se encuentran Franco y el presidente Eisenhower dándose un abrazo; en segundo término se sitúan de izquierda a derecha el ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María de Castiella, el general Vernon Walters, intérprete de Eisenhower, y a su lado otro militar americano; finalmente, como fondo se percibe a una multitud observando la escena.



Se trata de plano medio en que se aprecia con claridad la expresión de los rostros mostrándonos la acción que está sucediendo. Por lo que respecta a las formas presentes en la imagen, cabe destacar la presencia de una forma piramidal cuyo vértice se encuentra hacia abajo provocando sensación de amplitud y optimismo.



Los elementos del primer y segundo plano aparecen perfectamente nítidos permitiendo centrar toda la atención en ellos mientras que el fondo en el que se encuentra la multitud se encuentra desenfocado. Esta nitidez de la imagen, permite distinguir la textura de las ropas, así como la fisonomía en los rostros de los personajes que aporta realismo al momento de la toma.

La fotografía ha sido realizada con luz natural en un día nublado lo que ocasiona una iluminación difusa y suave. El sol se encuentra cenital tapado por las nubes por lo que las sombras que proyectan sobre los rostros y cuerpos son muy pequeñas y suaves como se puede observar bajo la gorra de plato que portan los militares.



La fotografía está realizada en blanco y negro, con predominio de contrastes tonales. En lo referente al contraste, señalar que los personajes retratados en la imagen

presentan una amplia gama de valores tonales del blanco al negro pasando por grises medios. Como reflexión general en el plano morfológico permite comprobar que la imagen analizada es una representación de carácter figurativo, y descriptiva.

En el *nivel compositivo* se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo examinando cómo se relacionan todos los elementos anteriormente mencionados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso visual de la composición recae en los puntos de fuerza superiores en los cuales se encuentra situados los rostros de Eisenhower y de Franco.



La perspectiva no supone un aspecto relevante en esta fotografía. En la imagen que se analiza se puede probar la presencia de elementos visuales que con su repetición generan ritmo en la imagen, como son las formas circulares de los rostros de los presentes, y de los sombreros.





Se ha señalado anteriormente que el rasgo estructural en la presente fotografía es una forma triangular cuyo vértice se encuentra hacia abajo provocando sensación de amplitud y optimismo. La tensión se encuentra relacionada con las miradas de los personajes situados en el segundo plano que observan y controlan la escena.



En lo referente a la proporción, los sujetos principales Eisenhower y Franco ocupan el centro de la composición y todo en la imagen se encuentra proporcionado. En cuanto a la distribución de los pesos, se observa que la fotografía que se analiza es una imagen simétrica en la que se establece una regular distribución de los pesos visuales. Los protagonistas están colocados, como se ha señalado, centrados pero en los puntos superiores de fuerza (aplicando la regla de los tercios) obteniendo con ello, una mayor fuerza expresiva. Se puede considerar que la fotografía resulta es dinámica en cuanto a su ritmo compositivo y se encuentra representada con profundidad.

En lo referente al orden icónico, se observa una imagen con una organización interna basada en la jerarquización del espacio plástico que conduce a un equilibrio dinámico. Representa un suceso con realismo y espontaneidad.

En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga al ojo a dirigirse hacia el centro de interés. La línea de fuerza está marcada por los personajes situados en el primer plano, Eisenhower y Franco.





Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, se observa como el protagonismo recae sobre los tres sujetos situados en el segundo plano que observan atentos lo que está sucediendo.



Línea de interés

Mediante el recorrido visual, se establecen las relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador es conducida primeramente, al centro de la fotografía en la que se encuentran Eisenhower y Franco para pasar, posteriormente a la izquierda de la imagen desde donde se efectúa una lectura hacia la derecha.



En cuanto a la pose cabe señalar que los personajes no posan para la foto pero son conscientes de que todos sus movimientos son registrados por la prensa nacional y extranjera que recoge instantáneas de todo lo que está sucediendo.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar, que es una imagen, captada aparentemente ajena a presencia del fotógrafo, en la que este ha centrado el foco en los personajes del evento, dotando a la toma de mayor significación y realismo.

Dentro del nivel compositivo y examinando el *espacio de la representación* y en concreto, el campo fotográfico, se observa en el campo visual la importancia de las miradas que se cruzan los personajes. Son miradas dirigidas, de control ante una situación diplomática de gran envergadura. Se vislumbra, así mismo, un fuera de campo como continuación de lo representado.

En la fotografía se refleja un espacio público y abierto, exterior, en el que se ha centrado la atención y el enfoque, en el primer y segundo plano. Se trata de un espacio abstracto aunque la concreción sobre el mismo llega del pie de foto que sitúa el momento en la base aérea de Torrejón. A pesar de tratarse de una base aérea con lugares restringidos, se puede habitar proyectivamente la zona, convirtiéndose en un espacio habitable para el espectador.

Para el momento de la toma, el fotógrafo ha elegido un punto de vista frontal y sitúa al observador de la imagen como un espectador privilegiado. De la naturalidad de la acción se hace ver que la puesta en escena no está construida pero era previsible el saludo entre los mandatarios. Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza concentra la mirada sobre los personajes y sus gestos haciendo partícipe al espectador de ese momento.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía reproduce un momento histórico con ese abrazo entre el presidente americano Eisenhower y Franco. Recoge, según palabras de Cartier-Bresson, “un instante decisivo”. Para la captura de la toma se ha empleado una velocidad de obturación rápida que congela la fugacidad del momento.

La fotografía representa una huella de lo real en que se simboliza un tiempo más extenso: el de las relaciones institucionales. Este tiempo simbólico podría considerarse como un tiempo subjetivo en el espectador que puede proyectarse en el recuerdo de un periodo pasado. La articulación de los elementos morfológicos y sintácticos de los espacios lleva a considerar que la fotografía que se analiza, es narrativa, con un tiempo de lectura potenciado por la utilización de un formato horizontal.

Como comentario desde el punto del tiempo en la representación, la temporalidad es un elemento constatable y fundamental en esta imagen.

Por lo que respecta a una reflexión general en este tercer nivel de análisis fotográfico, el nivel compositivo, se puede añadir que la construcción de esta imagen es un elemento fundamental. El espacio y el tiempo se unifican en el momento de la toma.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el punto de vista físico utilizado en la toma por el fotógrafo ha sido situarse frontalmente a la escena, utilizando un plano medio para componer la imagen y recogiendo un momento lleno de significado.

Respecto a la actitud de los personajes se observa que se registran en la instantánea ajenos a la presencia del fotógrafo aunque dada la importancia de la visita del presidente norteamericano a España, tanto la prensa nacional e internacional estarían recogiendo todos los movimientos de la misma, incluido el presente, la partida.

En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, se observa, que se recoge la escena con gran naturalidad y que se subraya el protagonismo de Eisenhower y de Franco situándolos en el centro de la imagen perfectamente enfocados.

Cabría señalar que la escena captada por Jaime Pato sigue el principio de transparencia enunciativa o de borrado de las huellas enunciativas y se podría calificar como transparente y creíble excepto por la elección del punto de vista y la selección del encuadre.

Se pueden considerar marcas textuales la presencia de dos centros de interés en la fotografía, la tensión entre las formas, las líneas de los brazos, las direcciones de escena inducidas presentes en las miradas de los personajes que informan de la gran

riqueza de este texto fotográfico que le sirvió a su autor, para ganar el Premio Nacional de Fotografía, imagen que dio la vuelta al mundo.

Como sucede de forma habitual en la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo queda oculta ya que los personajes no han mirado directamente a la cámara.

En los recursos empleados en la realización de la imagen (selección realizada en el encuadre y la captación de las miradas, los gestos, la ubicación de los personajes) se reconoce la pericia del sujeto de la enunciación generando una multiplicidad de lecturas.

Respecto a las relaciones intertextuales, todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite al fotógrafo Henri Cartier-Bresson.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que por las características de la fotografía objeto de este análisis, es una imagen compleja cuya finalidad es ser utilizada por la prensa del momento.



La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *El jefe del Estado, Francisco Franco saluda con una caricia a su nieto José Cristóbal a su llegada a El Pardo tras el accidente sufrido con su escopeta. Aparecen también su nieta mayor, Carmen Martínez Bordiú, Carmen Polo de Franco y el ministro subsecretario de la Presidencia, Luis Carrero Blanco*. La toma fue realizada en Madrid el 27 de febrero de 1961 y cuyo autor se desconoce.

La reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 9,5x11,7 cm. Se trata de una fotografía en blanco y negro y puede considerarse un gelatino bromuro de plata realizado con una cámara dotada con un objetivo normal. La

imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

Francisco Franco Bahamonde (Ferrol, La Coruña, 4 de diciembre de 1892-Madrid, 20 de noviembre de 1975), fue un militar que estudió en la Academia de Infantería de Toledo y se graduó en 1910. Fue destinado a Marruecos e intervino en diversas acciones militares protagonizando una rápida carrera militar. Alcanzó la graduación de general en 1926. En 1927 fue nombrado director de la Academia Militar de Zaragoza por Primo de Rivera. En el año 1936 fue nombrado gobernador militar de Canarias, para atenuar un posible levantamiento militar. El 18 de julio de 1938 se produjo el alzamiento militar contra la República que desembocó en la Guerra Civil española. Alemania e Italia prestaron ayuda militar y logística a Franco, cuyo Gobierno reconocieron pronto, mientras que Francia, Reino Unido y Estados Unidos no lo hicieron hasta el fin de la contienda bélica.

Tras el fallecimiento del general Sanjurjo, la Junta Militar le nombró generalísimo de los ejércitos y jefe de Estado español. Ejerció como Jefe de Estado de España desde el término del conflicto, hasta su fallecimiento. Lideró el partido único Falange Española Tradicionalista y de las JONS.

Durante los años 60 se produce un desarrollo económico en España que permitió mejorar el nivel de vida de la mayoría de la población y ayudó a la formación de una clase media hasta entonces casi inexistente. Se produce una emigración rural hacia las ciudades (principalmente a Madrid, Cataluña y el País Vasco) y hacia Europa Occidental (Francia, Alemania, Suiza, Bélgica entre otros). La emigración supuso el abandono de las explotaciones agrícolas y ganaderas y un empobrecimiento de las zonas rurales que no tuvieron lógicamente el desarrollo que tuvieron lógicamente el desarrollo de actividad industrial ni del turismo. Se produce un aumento de la de la población, se reduce la tasa de mortalidad y aumenta la tasa de natalidad. Se desarrollan las prestaciones sanitarias y los sistemas de pensiones.

España comienza a ser destino turístico lo que aporta ingresos a la nación. Las inversiones extranjeras llegaron a España atraídas el incipiente desarrollo económico. La economía crece pero con desequilibrio entre las regiones españolas. La incipiente sociedad de consumo favoreció la movilidad y el acceso a la información.

Francisco Franco Bahamonde se casó con María del Carmen Polo y Martínez-Valdés el 23 de octubre de 1923 y tuvieron una única hija el 14 de septiembre de 1926, María del Carmen Franco y Polo. En 1950 la hija de Franco contrae matrimonio con el cirujano Cristóbal Martínez-Bordiú, X Marqués de Villaverde, con quien tuvo siete hijos: María del Carmen (1951), María de la O (1952), Francisco (1954), María del Mar (1956), José Cristóbal (1958), María Aránzazu (1962) y Jaime Martínez-Bordiú y Franco (1964).

En 1961, el dictador Francisco Franco sufrió un percance durante una cacería en los bosques de El Pardo; le explotó accidentalmente el cañón de una escopeta. La agencia Cifra emitió un breve comunicado en el que explicaba que Franco había sufrido fractura abierta del segundo metacarpiano y del dedo índice de la mano izquierda. Desde la agencia se divulgó las fotos del Caudillo con un aparatoso vendaje en su mano izquierda.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, que ahora se pasa a analizar, la fotografía muestra a Franco en el lado derecho de la imagen, con camisa blanca, corbata oscura, bufanda, sombrero, y abrigo claro. La mano izquierda recoge la cara de su nieto José Cristóbal y la derecha sobresale vendada del abrigo salvo los dedos corazón, anular y meñique. A su izquierda, su mujer Carmen Polo de Franco con el pelo recogido, vestido negro, un collar de perlas de tres vueltas, abrigo claro y bolso en la mano derecha y al lado de esta, su nieta mayor Carmen Martínez Bordiú, con camisa blanca, jersey oscuro, falda clara y con el pelo suelto sujeto con una diadema blanca. Delante de su nieta, su nieto José Cristóbal con camisa blanca, y tras él, otros dos niños. A la izquierda de la imagen, un hombre vestido de oscuro, sujeta por el hombro izquierdo a José Cristóbal. En un plano posterior, dos hombres vestidos de traje observan la escena. Detrás de Franco se encuentra el ministro subsecretario de la Presidencia, Luis Carrero Blanco con camisa blanca y americana oscura. La instantánea capta la llegada de Franco a El Pardo, después del accidente con la escopeta, donde es recibido por parte su familia.

En lo que concierne al punto como elemento morfológico destacar que el grano fotográfico no es perceptible en la fotografía por lo que no se compromete el grado de figuración de la misma. El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto

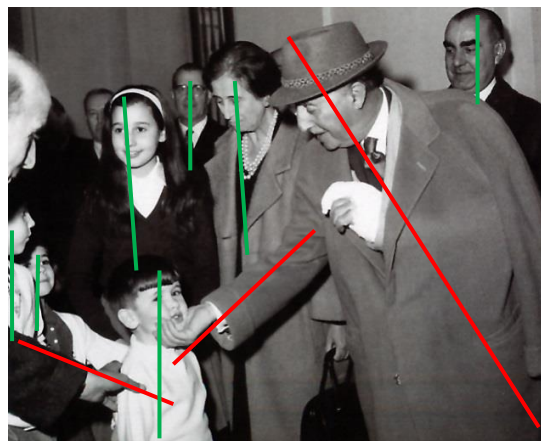
que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide entre el brazo izquierdo de Franco y el costado derecho de Carmen Polo.



Los centros visuales no concuerdan con el centro geométrico de la imagen y corresponden con los rostros de Franco, su mujer, su nieta Carmen, su nieto José Cristóbal y Luis Carrero Blanco, ministro subsecretario de la Presidencia.



Se pueden constatar la presencia de líneas oblicuas en el brazo del Franco, la inclinación de su cuerpo y el brazo del personaje que se encuentra a la derecha, líneas que aportan direccionalidad y dinamismo. Las líneas verticales aportan estabilidad a la imagen. La línea, como elemento morfológico, refuerza el motivo principal, la figura de Franco.



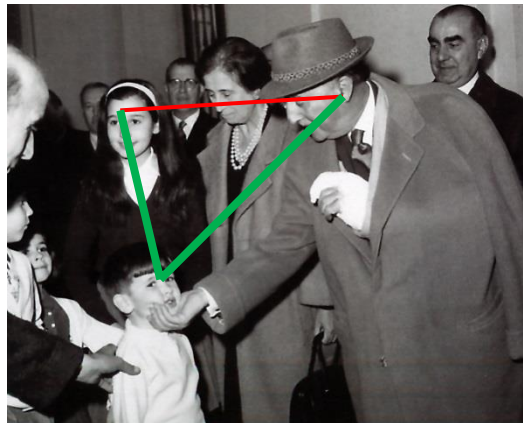


Aunque todos los personajes de la escena se encuentran a foco, se pueden considerar tres planos o términos. En el primer término, el niño José Cristóbal y el hombre situado a la izquierda que lo sujeta por el hombro; en segundo plano, Franco su mujer y su nieta mayor y, como fondo, los personajes situados tras ellos.



Se trata de un plano medio largo. Dicho plano resulta narrativo ya que permite observar la gesticulación de los personajes y su movimiento o postura.

Respecto a la forma, la disposición de los personajes posibilita intuir una forma triangular invertida, que coincide con la cabeza de Franco, la de Carmen Polo y la de su nieta y cuyo vértice es su nieto José Cristóbal. Como predomina la línea de dirección V, provoca sensación de optimismo.



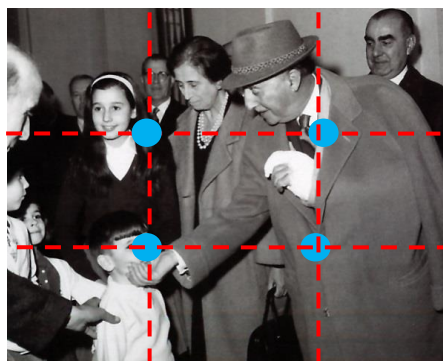
La nitidez y la iluminación de la imagen, facilitan, a su vez, la observación de la textura de la ropa y de la piel de los personajes. Se puede afirmar que todos los elementos de la imagen se encuentran a foco, por lo que puede entenderse que el fotógrafo habrá empleado un  $f/16$  o  $f/22$  para la realización de la misma.

La fotografía ha sido tomada con luz artificial lo que ocasiona sombras y contrastes. La fuente de iluminación se encuentra frente al motivo lo que genera que las sombras que proyectan los cuerpos se sitúen hacia atrás como se puede percibir en el brazo del personaje de la izquierda, en el brazo con el que Franco acaricia el rostro de su nieto y en la sombra que genera la cabeza del ministro subsecretario de la Presidencia, Luis Carrero Blanco sobre el fondo.

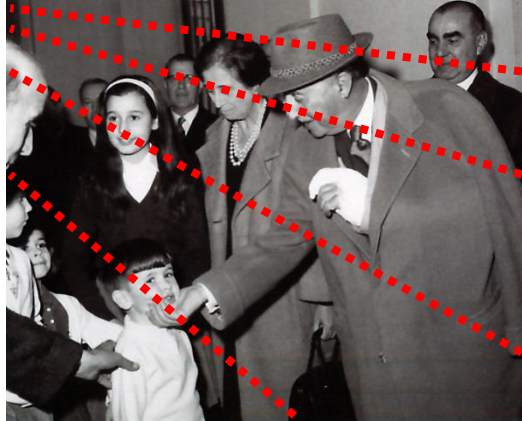


El uso de la luz artificial genera sombras muy duras por lo que se puede hablar de un fuerte contraste entre las zonas de luz y de sombra. La fotografía está tomada en blanco y negro y en la reproducción que se analiza podemos observar una gama amplia de grises y matices. Después de considerar los elementos morfológicos que presenta esta fotografía, se ha de señalar que la imagen es una representación de carácter figurativo, estructuralmente sencilla y predominantemente descriptiva.

En el *nivel compositivo* se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo analizando cómo se relacionan todos los elementos anteriores tratados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición recae en el rostro de Franco, en el de sus nietos y en su mano vendada.



No se puede hablar de una composición en perspectiva pero la disposición de los personajes, permite establecer, una confluencia en la prolongación imaginaria de las líneas de fuga.



Así mismo, se puede observar la presencia de elementos visuales que con su repetición generan ritmo en la imagen, como son las formas circulares de las cabezas de los personajes y el contraste entre los tonos de la imagen.



Ya se ha constatado que el rasgo estructural en la presente fotografía es una forma triangular invertida, formada por la cabeza de Franco, la de Carmen Polo y la de su nieta con vértice en su nieto José Cristóbal que confiere tensión a la composición. Al tratarse de una representación en perspectiva, el tamaño de los personajes retratados se ven afectados, ya que existe una desproporción entre los dos personajes protagonistas situados en el primer plano y los del fondo.

La distribución de pesos en la imagen que se analiza se apoya en los puntos de fuerza que surgen al dividir la imagen en tercios cobrando mayor peso visual Franco, su

mano lesionada y sus nietos. El dinamismo de esta imagen procede de su composición (diagonales, triangulación) y de la profundidad de campo presente en la imagen.

En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza se ve cómo la mano accidentada de Franco se configura como la protagonista.



Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, se observa como el gesto cariñoso de Franco hacia su nieto que le da bienvenida y el resto de los miembros de la familia y personal asistente adquieren relevancia.



Línea de interés

En la configuración de la composición, la mirada del espectador se dirige hacia Franco y su mano atraída por la blancura del vendaje prosiguiendo hacia su nieto, también vestido de blanco pasando, posteriormente, hacia su nieta.



Todos los personajes o actantes están posando. El nieto y el sujeto que se encuentra entre la nieta y la esposa de Franco se encuentran mirando hacia la cámara lo que evidencia la existencia del dispositivo fotográfico. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar, que la imagen que se analiza es una imagen dinámica, con elementos que producen tensión y con una equilibrada distribución de pesos.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación* dentro de nivel compositivo, se pasa a inspeccionar primeramente, el campo fotográfico. El campo visual se presenta identificable y se discierne, así mismo, un fuera de campo como continuación de lo representado. En la fotografía se refleja un espacio privado y cerrado, representado con profundidad de campo en el que está teniendo lugar el recibimiento al abuelo herido. Es un lugar interior aunque la fotografía no muestra los márgenes del mismo. El espacio es concreto, anclado por el título de la imagen que sitúa el momento en el palacio de El Pardo.

La fotografía que se analiza, representa un espacio habitable para el espectador aunque se muestre un aparente momento de intimidad familiar. La puesta en escena resulta natural y las poses y actitudes de todos ellos, corroboran que Franco se encuentra bien y que su familia le recibe cariñosa ante su regreso al palacio. Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza se presenta en un espacio privado en el que el fotógrafo sitúa al observador de la imagen como espectador.

Por lo que respecta al *tiempo de la representación*, la fotografía representa la captación de un instante de la realidad, en el que cada personaje que aparece en la imagen muestra una actitud risueña. Para la realización de la misma se ha utilizado una velocidad de obturación rápida porque todo lo representado se encuentra congelado. Esta imagen representa el regreso de una persona que ha sufrido un percance pero también atestigua que su estado de salud es bueno. En cierta manera, se reconoce en la fotografía la presencia de un tiempo simbólico, que remite a un la enfermedad y a la recuperación de la misma. Este tiempo simbólico podría considerarse como un tiempo subjetivo en el que el espectador se puede poner en lugar del accidentado rememorando sus propias experiencias.

La fotografía, por otra parte, es narrativa, cuenta una historia y requiere un tiempo de lectura. Es una imagen que sugiere diferentes interpretaciones en lo referente a la articulación del tiempo en la representación y describe un momento concreto con naturalidad. Como reflexión general a este tercer nivel de análisis fotográfico, el nivel compositivo, se puede añadir que presenta una estudiada organización interna en la que se entretajan y complementan, todos los elementos existentes generando dinamicidad y tensión.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado levemente hacia la derecha de la escena y con la cámara ligeramente picada; con la elección del encuadre el fotógrafo delimita un espacio respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar y con esta articulación, guía todo el interés hacia la figura de Franco.

Respecto a la actitud de los personajes, se perciben aparentemente distendidos y cercanos pero se observa un elemento de tensión en el brazo del personaje que sujeta al joven José Cristóbal. El niño es consciente del momento y de la presencia del fotógrafo.

En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, cabe apuntar, que se registra la escena con una supuesta gran naturalidad integrando a sujeto principal, Franco, con su entorno pero, la imagen no oculta un cierto carácter artificial, al recoger en la instantánea, ese brazo que empuja y sujeta al nieto delante de su abuelo.

El fotógrafo pretende reflejar una situación determinada como es el regreso del Franco a su casa, natural y verosímil, pero no sigue el principio de transparencia enunciativa y la mirada del nieto revela la huella evidente del fotógrafo.

Como ya se acaba de apuntar, el ente enunciativo está presente en el propio texto visual evidenciándose en la mirada de niño José Cristóbal. La composición de la imagen empuja a la mirada del espectador sobre la representación. Los personajes que aparecen en la imagen no se miran entre sí y se encuentran ajenos al hecho de ser fotografiado salvo la excepción anteriormente señalada.

Desde el punto de vista de la enunciación, se podría considerar que esta imagen ha sido realizada buscando una identificación con el espectador.

Respecto a las relaciones intertextuales, se ha de señalar, que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite a los fotógrafos José De María Capúa, Alfonso Sánchez Portela, José María Díaz Casariego o Luis Ramón Marín entre otros.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que por las características de la imagen fotográfica que se ha analizado y bajo un determinado contexto histórico y social, la finalidad de la misma era servir a la prensa del momento. Es una imagen que pretende confirmar el buen estado de salud de Franco tras el incidente y su incorporación a la vida habitual.





La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *Un abuelo y su nieto ante el cartel conmemorativo de los XXV Años de la Paz*. La toma fue realizada en Madrid el 1 abril de 1964 y su autor fue Luis Alonso.

La reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 11,8x19 cm. Se trata de una fotografía en blanco y negro que puede considerarse un gelatino bromuro de plata realizada con una cámara dotada con un objetivo normal. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.



En 1964 continúa en España el régimen de Franco, periodo de la historia comprendido desde el final de la Guerra Civil Española en 1939, hasta su muerte y sucesión en 1975.

España había firmado un Convenio Militar con Estados Unidos y un Concordato con la Santa Sede; también se había producido el ingreso en la ONU. Se liberalizó la economía, se recortó el gasto público, se abrió la economía al exterior, se devaluó la moneda y se facilitaron las inversiones extranjeras.

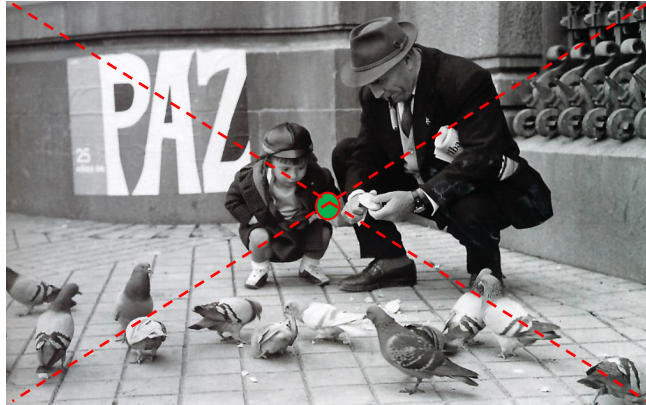
La consecuencia fue que, a partir de 1961, se produjo el crecimiento económico. Las inversiones extranjeras llegaron atraídas por los costes laborales reducidos. El desarrollo acabó con el paro. Se desencadenó la emigración desde las zonas rurales hacia las zonas industriales españolas y de otros países de Europa.

En 1964 Las Cortes aprueban la Ley de Asociaciones Políticas y comienzan las negociaciones con la Comunidad Económica Europea. Entra en funcionamiento el I Plan de Desarrollo Económico y Social (1964-1976) con el cual se prevé un notable crecimiento económico.

El ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne (Villalba, 23 de noviembre de 1922-Madrid, 15 de enero de 2012), puso en marcha una gran campaña propagandística para conmemorar los veinticinco años de paz en España asociándola a las mejoras económicas y sociales que empezaban a percibirse.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico* que ahora se pasa a analizar, la fotografía muestra a la derecha, a un hombre agachado en la calle, vestido con traje oscuro, camisa blanca, chaleco claro, corbata y sombrero. Lleva bajo su brazo derecho un periódico enrollado, introducido en el bolsillo de su chaqueta; en su boca tiene un cigarrillo con boquilla y en sus manos puede verse un trozo de pan que va partiendo para echárselo a las palomas. A su lado se encuentra, también en cuclillas, un niño que viste con pantalón corto, chaquetón, jersey claro y gorro, con las manos metidas en los bolsillos del chaquetón y mirando como comen las palomas que tienen ambos situadas delante. Tras ellos una pared en la que figura un cartel en el que se puede leer «25 años de Paz», en letras blancas y con la palabra Paz muy grande.

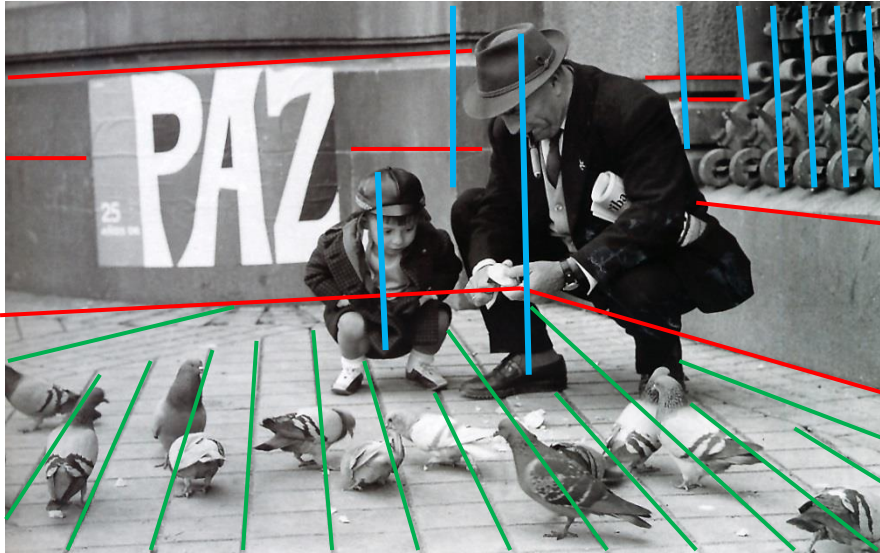
En lo que concierne al punto como elemento morfológico destacar que el grano fotográfico apenas es perceptible en la fotografía por lo que no se compromete el grado de figuración de la misma. El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que corresponde con el brazo derecho del niño.



Los centros visuales no coinciden con el centro geométrico de la imagen y corresponden con los del abuelo, nieto, las manos del abuelo, el cartel de los «25 años de Paz», las palomas y las migas de pan.



La línea también tiene presencia en la imagen creando direccionalidad y profundidad en la composición como se puede observar en la acera y en la pared del fondo. Las líneas verticales, como las formadas por el abuelo, el nieto, la pared y las rejas, aportan estabilidad a la imagen.



En la fotografía puede apreciarse la existencia de tres planos o términos. En el primer término se encuentran las palomas comiendo las migas de pan; en segundo término se sitúan de izquierda a derecha el nieto y su abuelo; y como tercer plano, el fondo en que está situado el cartel.



Se podría considerar que los actantes, abuelo y nieto, que se encuentran en cuclillas, están fotografiados en un plano entero, realizado con una toma baja.

Por lo que respecta a las formas presentes en la imagen, cabe destacar la presencia de una forma piramidal formada por el cartel, el nieto y el abuelo, cuyo vértice se encuentra en las palomas induciendo sensación de esperanza.



La textura se percibe en las ropas de los personajes, en las palomas, el suelo y las paredes. La fotografía presenta nitidez en el primer y segundo plano mientras que el fondo, se encuentra muy ligeramente desenfocado.

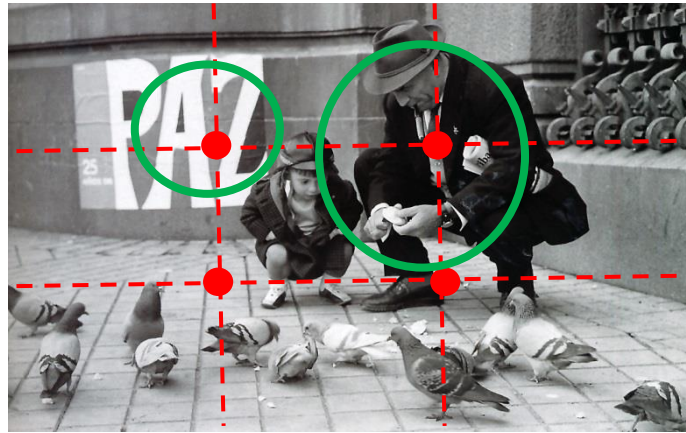
La imagen ha sido tomada con luz natural en un día aparentemente nublado lo que produce sombras tenues y una iluminación suave y difusa por lo que las sombras se encuentran levemente insinuadas como se percibe bajo los personajes y las palomas.



La fotografía está tomada con película de blanco y negro, y la imagen resultante presenta una amplia gama de grises del blanco al negro. En lo referente al contraste, se debe destacar que los personajes retratados en la imagen presentan una amplia gama de valores tonales, mientras que el suelo y el fondo, con la excepción del cartel, permanecen en un gris medio (el suelo un poco más claro). Como reflexión general el plano morfológico, esta fotografía es una representación de carácter figurativo, formalmente simple, que trata de transmitir al espectador la situación de tranquilidad que vive España en esa época.

En el *nivel compositivo* se debe comenzar analizando el sistema sintáctico o compositivo examinando cómo se relacionan todos los elementos anteriormente mencionados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el cartel de «25 años de Paz» y el abuelo coinciden con los puntos de intersección superiores de las imaginarias líneas que dividen a la imagen en tercios. Este hecho acentúa la dinamicidad en la composición.





Se puede hablar de perspectiva en la composición favorecida por la profundidad de campo existente.

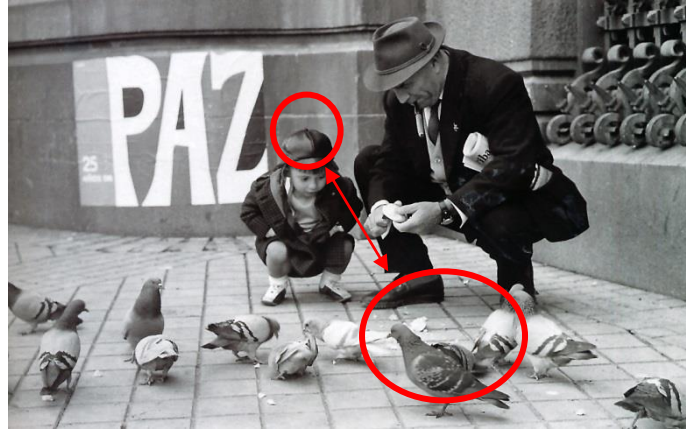


La repetición de elementos (las baldosas de la acera, las palomas, la reja de la ventana de la derecha, las migas de pan) contribuyen a generar ritmo en la imagen.

Ya se ha señalado que el rasgo estructural en la presente fotografía es una forma triangular invertida, formada por el cartel, el nieto y el abuelo, cuyo vértice se encuentra en las palomas que confiere esperanza, positividad.



Al tratarse de una representación en perspectiva, se plantea una ligera desproporción entre el tamaño de la paloma situada en el primer plano y la cabeza del niño.



La distribución de pesos en la imagen que se analiza, se apoya en los puntos de fuerza superiores que surgen al dividir la imagen en tercios cobrando mayor peso visual el cartel de «25 años de Paz» y el abuelo junto al niño.

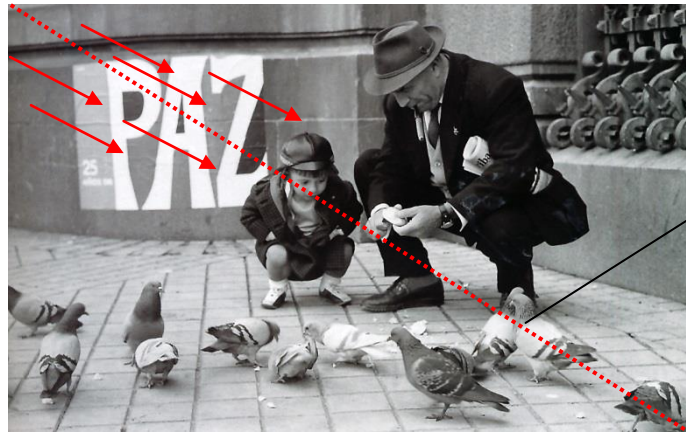
La fotografía cuenta con un cierto dinamismo procedente de las diagonales, la triangulación y de la profundidad de campo.

En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza se realza la importancia de las dos figuras centrales, el nieto y el su abuelo y del cartel de «25 años de Paz».



Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, se percibe la importancia del gesto del abuelo que alimenta a las palomas mientras el nieto observa atentamente.



Línea de interés

Respecto al orden icónico se puede considerar que la imagen presenta un equilibrio dinámico en la que los pesos visuales cartel-abuelo/nieto están compensados por su ubicación en los puntos de fuerza superiores, siendo equilibrada en su parte inferior, por las once palomas.

Mediante el recorrido visual, se establecen las relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador es conducida primeramente, hacia los rostros de los dos protagonistas para pasar, posteriormente hacia el cartel que devuelve la mirada al primer término donde se lleva a cabo la acción.



En cuanto a la pose, cabe señalar que los actantes no posan para el fotógrafo. La expresión del rostro del niño denota dulzura y fascinación observando a las palomas. El abuelo tiene la vista puesta en el pan que va partiendo y echando a las palomas. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar, que la imagen que se analiza tiene una composición dinámica basada en una equilibrada distribución de pesos.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación* dentro de nivel compositivo, se pasa a describir primeramente, el campo fotográfico. El campo visual se presenta identificable y muestra a los personajes en la calle. Se distingue, así mismo, un fuera de campo como continuación de la escena captada. Se trata de un espacio público y abierto. El espacio es concreto, una calle en la ciudad de Madrid. La abstracción tiene lugar a nivel interpretativo. La fotografía que se analiza, representa un espacio habitable para el espectador. La puesta en escena es mínima, salvo la elección del punto de vista y del momento. Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía se presenta en un espacio público en el que el fotógrafo concentra la atención sobre el cartel y los personajes.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía recoge un momento de intimidad entre un abuelo y su nieto, un momento de armonía. Para la toma se ha empleado una velocidad de obturación rápida que ha permitido congelar el incesante movimiento de las palomas.

La fotografía representa una huella de lo real que se simboliza un tiempo más extenso: la paz. Este tiempo simbólico podría considerarse como un tiempo subjetivo ya que el tiempo de la intimidad es un tiempo subjetivo. La fotografía, por otra parte, es narrativa, con un tiempo de lectura potenciado por la utilización de un formato horizontal.

Como comentario general desde la perspectiva del tiempo en la representación, resulta aquí un componente fundamental en la concepción y realización de la fotografía. Es un elemento verificable y fundamental en esta imagen para la que el fotógrafo ha utilizado el cartel «25 años de paz» frente a dos personajes de diferentes generaciones.

Por lo que respecta a una reflexión general en este tercer nivel de análisis fotográfico, el nivel compositivo, se puede añadir que esta imagen combina el espacio y el tiempo fotográfico.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el punto de vista físico utilizado en la toma por el fotógrafo ha sido situarse frontalmente a la escena, bajando la cámara a la altura de los personajes. La mirada del fotógrafo se sitúa en un encuadre que enfatiza la fuerza expresiva de la situación. Respecto a la actitud de los personajes señalar que se



encuentran ajenos a la presencia del fotógrafo. El niño mira el pan y a las palomas y su abuelo está mirando el pan que tiene entre las manos. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, se observa, que se registra la escena con gran naturalidad lo que promueve un acercamiento del espectador; los sujetos se encuentran integrados en su entorno.

Cabría señalar que la escena captada por Luis Alonso sigue el principio de transparencia enunciativa por lo que se podría calificar como transparente y creíble exceptuando por la elección del punto de vista y la selección del encuadre. Se pueden considerar marcas textuales la altura y la ubicación de la cámara utilizada por el fotógrafo, ya que esa posición no es la habitual y con ello consigue centrar la atención en el cartel de «25 años de paz».

Como sucede de forma habitual en la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo queda ocultada ya que los personajes no han mirado directamente a la cámara.

Desde el punto de vista enunciativo, se puede observar cómo esta fotografía constata la idea de «largo periodo de paz» (el abuelo, el niño, la situación, el cartel que lo rememora).

Respecto a las relaciones intertextuales, todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado puede remitir fotógrafo Robert Doisneau y sus fotos callejeras parisinas de niños y palomas. También se puede relacionar con la fotografía humanista por sus connotaciones con lo pacífico, la alegría de vivir después de la guerra como en la obra del fotógrafo y reportero Édouard Boubat, considerado como uno de los principales representantes de la fotografía humanista en Francia.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que por las características de la fotografía objeto de este análisis, es una imagen compleja cuya finalidad es ser utilizada por la prensa del momento.



La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A *nivel contextual* debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *El infante Felipe de Borbón y Grecia se asoma por una puerta, durante la celebración de la boda de la Infanta Margarita de Borbón y Carlos Zurita*. La toma fue realizada en Estoril (Portugal) el 12 octubre de 1972 y cuyo se desconoce.

La reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 18,8x13,2 cm. Se trata de una fotografía en color, aunque no se precisa si proviene de negativo o de diapositiva. La fotografía ha sido realizada con un objetivo normal. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

Felipe Juan Pablo Alfonso de Todos los Santos de Borbón y Grecia, Felipe de Borbón nació el 30 de enero de 1968, en Madrid. Es el tercer hijo de Juan Carlos Alfonso Víctor María de Borbón y Borbón-Dos Sicilias (1938), Juan Carlos I rey de España y de Sofía Margarita Victoria Federica de Grecia y Dinamarca (1938), la reina Sofía de Grecia.

Los padres del rey Juan Carlos I, Don Juan de Borbón, conde de Barcelona y María de las Mercedes de Borbón y Orleans tuvieron que instalarse en 1946 en Estoril con la dictadura de Franco, donde vivieron con sus hijos María del Pilar Alfonsa Juana Victoria Luisa Ignacia de Todos los Santos (1936), Juan Carlos Alfonso Víctor María de Todos los Santos (1938), Margarita María de la Victoria Esperanza Jacoba Felicidad Perpetua de Todos los Santos (1939), Alfonso Cristino Teresa Angelo Francisco de Asís y Todos los Santos (1941-1956).

Margarita María de la Victoria Esperanza Jacoba Felicidad Perpetua de Todos los Santos de Borbón y Borbón-Dos Sicilias, nació en Roma el 6 de marzo de 1939. Es la hija de Don Juan de Borbón, conde de Barcelona y de María de las Mercedes de Borbón y Orleans. Es la hermana menor del actual rey de España, Juan Carlos I. Margarita es invidente desde su nacimiento. Contrajo matrimonio con el médico Carlos Emilio Juan Zurita y Delgado (n. 1943) el 12 de octubre de 1972. Renunció a sus derechos de sucesión al trono español al contraer matrimonio con una persona ajena a alguna familia real como estipulaba la Pragmática Sanción del rey Carlos III, sobre matrimonios de los miembros de la familia real. Esta renuncia, al producirse con

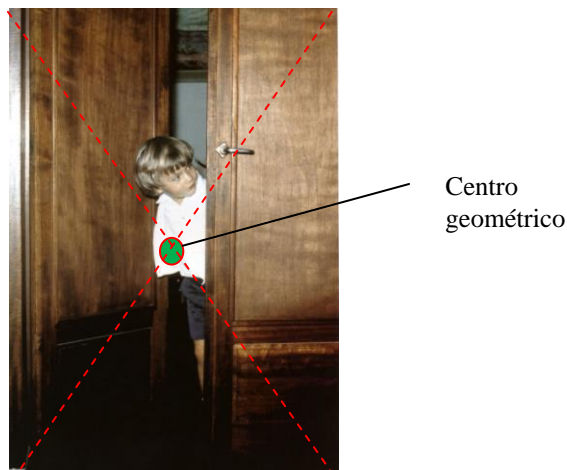
anterioridad a la aprobación de la Constitución y la restauración de la monarquía no ha sido ratificada por las Cortes Españolas.

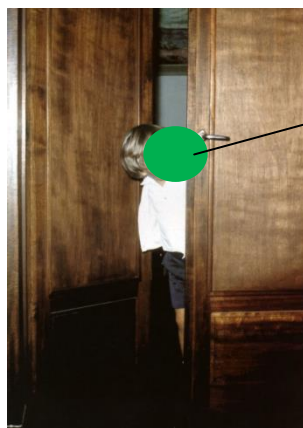
Carlos Emilio Juan Zurita y Delgado, (1943) es hijo de Carlos Zurita y González-Vidalte y de María del Carmen Delgado y Fernández de Santaella. Nació en Antequera, Málaga. Se licenció en Medicina por la Universidad de Sevilla y se doctoró en el Colegio de San Clemente de los Españoles en Bolonia. En 1971, Carlos Zurita se especializó en cardiología y obtuvo por oposición el puesto de profesor-jefe de servicio de la Escuela Nacional de Enfermedades del Tórax.

La imagen que ahora se analiza se realizó el doce de diciembre de 1972 en Estoril (Portugal), durante la celebración de la boda de la Infanta Margarita de Borbón y Borbón-Dos Sicilias y Carlos Zurita, cuando el infante Felipe de Borbón tenía cuatro años.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, que ahora se pasa a analizar, la fotografía muestra al infante Felipe de Borbón y Grecia vestido con camisa y chaqueta blancas y un pantalón corto gris asomándose por una puerta de madera.

En lo que concierne al punto como elemento morfológico destacar que el centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide con el pecho del infante. El centro visual no coincide con el centro geométrico de la imagen encontrándose un poco más arriba y corresponde con la cabeza del niño que se configura como centro de visual.



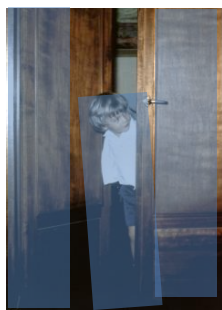


Centro  
visual

La mayor parte de los elementos que componen la fotografía son rectilíneos: las líneas horizontales y verticales de la moldura de la hoja derecha de la puerta y de la hoja izquierda exceptuando la diagonal que dibuja la parte inferior de la moldura de la hoja izquierda; la diagonal del cuerpo del infante y, por último, la horizontal del cuadro situado en la pared del fondo y de la manilla.



Se pueden considerar dos planos o términos. En el primer término, el infante Felipe; en segundo plano, la pared del fondo con el cuadro. El foco está mantenido en todo el primer término.

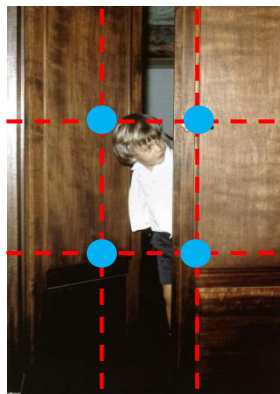


El sujeto fotográfico está en un plano entero aunque no se visualizan los pies por encontrarse estos tras la hoja derecha de la puerta. En cuanto a la forma, predominan los elementos rectilíneos que inducen la fuerza centrípeta hacia el rostro del infante.

Se observa la textura en el primer plano, en la parte superior de la imagen, debido a la nitidez y a la iluminación: la puerta de madera, el rostro y el pelo del infante, el pantalón. Al rebotar el flash sobre la blanca camisa y la chaqueta, se produce una reflexión de luz que no permite la visualización de la textura. Como ya se ha señalado, el foco se concentra en el primer término, visualizándose el cuadro del fondo pero ligeramente desenfocado.

La fotografía ha sido tomada con flash, una fuente de luz puntual que se evidencia en el reflejo que produjo en la puerta (creando un oscurecimiento en las zonas en las cuales la potencia utilizada no pudo cubrir, como ocurre con la parte baja de la puerta) estableciendo sombras y contrastes. La fotografía se realizó con película cromogénica y se observa una dominante anaranjada que transmite calidez. Tras el análisis de los elementos morfológicos, se ha de señalar que la fotografía es figurativa, y formalmente simple.

En el *nivel compositivo* se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo analizando cómo se relacionan todos los elementos anteriormente tratados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición recae en el tercio central, en el infante.



Como se ha señalado, la fotografía presenta una pequeña profundidad de campo. La perspectiva, materializada en esa diagonal que produce la puerta abierta, actúa aportando dinamicidad a la imagen.



Se puede constatar la presencia de elementos visuales que aparecen repetidos en las líneas horizontales y verticales anteriormente señaladas generando un muy sutil ritmo en la composición.

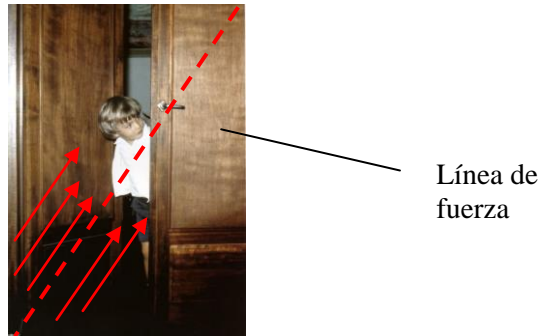
Aunque se observa una imagen en la que el protagonista está centrado en la misma, la posición inclinada de su cuerpo generando una línea oblicua, crea movimiento introduciendo tensión. En la presente fotografía todos los elementos están proporcionados. Se trata de una composición perfectamente equilibrada, con el sujeto fotográfico ubicado en el centro y con dos puertas iguales, situadas una a cada lado. Pese a tener situado en el centro de la imagen el motivo, cabe señalar que esta fotografía es dinámica cuyo dinamismo procede de la línea oblicua del cuerpo del infante y de su mirada.



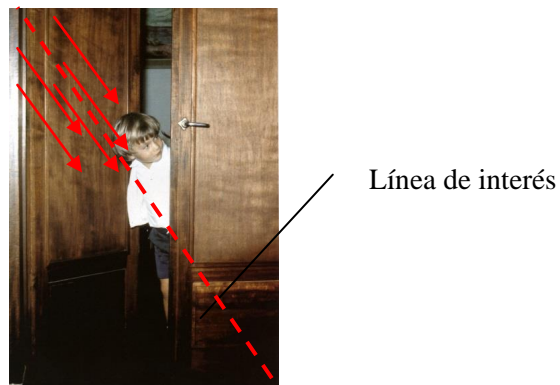
En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés.



Cuando se traza la línea de fuerza, el protagonismo se enfatiza sobre el infante Felipe de Borbón y Grecia.



Cuando se traza la línea de interés, se observa el instante en que la puerta que es abierta por el infante.



En la configuración de la composición, la mirada del espectador se dirige hacia la blanca camisa y al rostro del infante para pasar posteriormente al lado derecho, siguiendo la línea imaginaria de la proyección de su mirada.





No se puede hablar de posado. La fotografía pretende captar el gesto de espontaneidad de un niño de cuatro años que abre la puerta en el momento en el que se está celebrando la boda de su tía Margarita. En la fotografía no se evidencia la existencia del dispositivo fotográfico salvo en la luz e flash que se visualiza rebotada en el barniz de la puerta de madera y en la chaqueta y camisa del infante.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar, que la imagen que se analiza tiene una composición dinámica y equilibrada, en la que el protagonista está ajeno a presencia del fotógrafo, lo que confiere un mayor realismo a la instantánea.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación* dentro de nivel compositivo, se pasa a inspeccionar primeramente, el campo fotográfico. El campo visual de la composición habla de un importante fuera de campo como continuación de la escena captada sugerido por la expresión y la mirada del infante que observa atentamente lo que está sucediendo a su derecha. Se trata de un espacio cerrado y descontextualizado. El título de la fotografía fija y concreta el significado de la imagen realizando la función de anclaje. El espacio es concreto. La fotografía está realizada en un espacio interior en Estoril. La abstracción tiene lugar a nivel interpretativo, al analizar la fuerza icónica de los elementos.

La imagen posee profundidad debido a la oblicuidad de las líneas que confieren a la imagen cierta profundidad, así como a la sombra proyectada por la hoja izquierda de la puerta. La fotografía que se analiza, representa un espacio habitable para el espectador que se siente identificado con ese momento. La puesta en escena es minúscula, salvo la elección del punto de vista que ha utilizado el fotógrafo y el instante del disparo. Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, en la fotografía que se analiza lo más relevante es ese fuera de campo al que remite la mirada del infante.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía recoge un instante por lo que cabe la interpretación de un «instante decisivo» como lo llamaba Cartier-Bresson. La imagen se ha realizado utilizando una velocidad de obturación rápida que ha permitido congelar la acción.

En cuanto a la concepción y representación del tiempo como duración, la fotografía puede servir para cualquier tiempo en cuanto a la forma de transmitir la curiosidad que despierta en un niño una ceremonia. En cuanto al tiempo simbólico, este fragmento de realidad trasladada a un acto muy frecuente en los niños, que son curiosos por naturaleza, y observan y experimentan el entorno. Este tiempo simbólico podría considerarse como un tiempo subjetivo ya que el espectador proyecta su propia experiencia ante el hecho retratado.

Los elementos morfológicos y sintácticos permiten hablar de narratividad en la fotografía junto con el tiempo de lectura que es de naturaleza temporal. Como comentario general desde el punto del tiempo en la representación, el tiempo es un componente fundamental en la captación de ese instante en el que el infante se asoma tras la puerta para observar lo que está ocurriendo.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el punto de vista físico utilizado en la toma por el fotógrafo le ha situado frontalmente a la escena, acercando la cámara al personaje. Respecto a la actitud de los personajes señalar que el infante se encuentra ajeno a la presencia del fotógrafo. El niño mira lo que está ocurriendo.

En lo que se refiere a los modos de calificación del personaje por parte de la instancia enunciativa, se observa, que el sujeto fotográfico está integrado en el entorno y que la instancia enunciativa promueve proximidad en el espectador hacia la fotografía.

Cabría señalar que la acción captada por el fotógrafo sigue el principio de transparencia enunciativa por lo que se podría calificar como transparente y creíble exceptuando la elección del punto de vista y la selección del encuadre. Se pueden considerar marcas textuales la altura, la ubicación de la cámara y el uso del flash utilizados por el fotógrafo como huellas de la presencia del enunciador en la imagen.

Como suele ocurrir en la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo es ocultada no mostrando la mirada del infante hacia la cámara. Desde el punto de vista enunciativo, se puede observar cómo esta fotografía se basa en la estrategia de identificación, donde la impresión de realidad es el principal efecto buscado.

Respecto a las relaciones intertextuales, todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite al fotógrafo Henri Cartier Bresson por su capacidad para la observación y el encontrar el momento exacto para efectuar la toma.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que por las características de la fotografía objeto de este análisis, se trata de una imagen sencilla cuya finalidad es ser utilizada por la prensa del momento.



La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *Lugar del atentado de ETA en el que perdió la vida el presidente del Gobierno, almirante Carrero Blanco*. La toma fue realizada en Madrid el 20 de diciembre de 1973 y cuyo autor se desconoce.

La reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 13,4x19 cm. Se trata de una fotografía en blanco y negro que ha sido realizada con un objetivo gran angular. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

Luis Carrero Blanco (1904-1973) fue un militar y político español. Ocupó diversos cargos en la dictadura de Franco. En junio de 1973 fue nombrado Presidente del Gobierno y el 20 de diciembre de ese mismo año, fue asesinado por ETA.

Euskadi ta Askatasuna, conocida por sus siglas ETA, fue fundada en Bilbao el 31 de julio de 1959 por disidentes de Ekin, una formación juvenil universitaria creada siete años atrás en esa misma ciudad y que mantuvo una estrecha relación con las juventudes del Partido Nacionalista Vasco (PNV). ETA es una organización terrorista vasca que se proclama independentista, *abertzale*, socialista y revolucionaria.

Su primera víctima fue la niña Begoña Urroz Ibarrola, un bebe de 22 meses fallecida con la explosión una bomba colocada en la consigna de la estación donostiarra de Amara el 28 de junio de 1960. Tras este primer asesinato, ETA ha seguido matando indiscriminadamente.

Carrero Blanco era un hombre de costumbres. Todos los días a las 8:30, antes de ir a trabajar, iba a misa en la Iglesia de San Francisco de Borja. En el exterior, le esperaba su escolta personal. Tras finalizar la misa, hacia las nueve y veinte, salió de la iglesia, junto a su escolta, para ir a desayunar con su mujer.

Se montaron en un Dodge Dart que se dirigió por la calle Juan Bravo y giró hacia Claudio Coello. Cuando se encontraba a la altura del número 104 de esta calle, a las 9:28, se produjo la detonación de una gran carga explosiva, al paso del coche oficial en el que viajaban el presidente del Gobierno, almirante Luis Carrero Blanco, el policía de escolta, Juan Antonio Bueno Fernández, y el chófer oficial del almirante, José Luis Pérez Mogena.

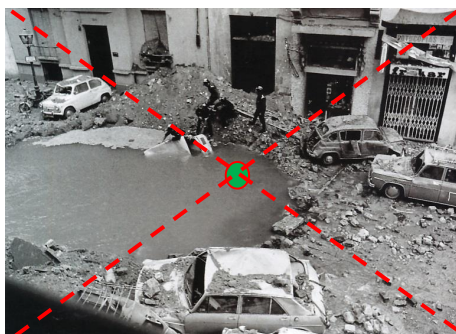
Miembros de la banda terrorista ETA habían excavado un túnel desde un semisótano del número 104 de la calle Claudio Coello hasta el centro de la misma y habían extendido un cable a través de la ventanilla del bajo. Cuando el vehículo blindado del presidente llegó a una señal roja pintada en la pared (que marcaba el punto exacto en el que estaba colocado el explosivo), uno de los terroristas (*Argala*, según unos, *Kiskur*, según otras versiones) accionó el mando y la explosión alcanzó de lleno el objetivo.

El coche se elevó treinta y cinco metros y fue a caer al patio interior de la residencia de los jesuitas de la Iglesia de San Francisco de Borja. El coche de escolta que viajaba a unos metros del Dodge Dart, perdió de vista el vehículo del presidente. Cuando el polvo y el humo provocado por la explosión empezaron a disiparse, contemplaron estupefactos un enorme cráter en la calle, pero ni rastro del coche de Carrero Blanco.

Los etarras habían colocado otro vehículo cargado de explosivos y aparcado en la calle en doble fila, para incrementar los efectos del atentado, aunque no llegó a estallar. Además de las tres víctimas mortales, en el atentado resultaron heridas numerosas personas, entre ellas los tres policías del coche de escolta, un taxista, la portera del inmueble del número 104 de la calle de Claudio Coello y su hija de corta edad.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, que ahora se pasa a analizar, la fotografía muestra la zona arrasada por la potente detonación de una bomba. A la derecha de la fotografía, dos coches destrozados y llenos de escombros. A su izquierda, cinco policías vestidos de oscuro y con casco; dos de ellos inclinados intentando sacar un coche casi hundido en un enorme cráter lleno de agua. Las fachadas de los edificios del fondo asoladas. A la izquierda de la imagen, otro coche blanco lleno de cascotes junto a una farola sobre la que se apoya una bicicleta. En el primer plano, otros tres coches siniestrados llenos de escombros.

En lo que concierne al punto como elemento morfológico destacar que el centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide con una enorme hoyo lleno de agua.



Este socavón corresponde con un centro visual de la fotografía como también lo son los coches diseminados a su alrededor.



El grano fotográfico apenas es perceptible en la fotografía por lo que no se compromete el grado de figuración.

En la imagen se observa la presencia de pequeñas líneas diagonales ubicadas en los coches que generan dinamismo, frente las líneas verticales de las fachadas de los edificios del fondo que aportan estabilidad a la imagen.



En la fotografía pueden apreciarse la existencia de cuatro planos o términos. En el primer término se encuentra la barandilla que aparece en la parte izquierda de la fotografía; en segundo término, los tres primeros coches; en el tercer plano, los policías y los siguientes cuatro coches y el fondo, las fachadas de los edificios.





El tipo de plano utilizado en la captación de la instantánea es un plano general que describe las consecuencias del atentado perpetrado.

Por lo que respecta a las formas presentes en la imagen, destaca ese inmenso círculo que ha ocasionado la detonación de la bomba que parece estar inscrito en un triángulo formado por los coches y que provoca una fuerza centrífuga sobre el mismo.



Como ya se ha apuntado, el grano fotográfico apenas es perceptible en la fotografía. La suave iluminación de la escena, contribuye a resaltar la textura de los coches, el suelo, los escombros, el agua y de las fachadas de los edificios que se encuentran como fondo de la imagen. Se puede confirmar que salvo el primer término de la izquierda, que se puede considerar fuera de la distancia mínima de enfoque, toda la fotografía está a foco.

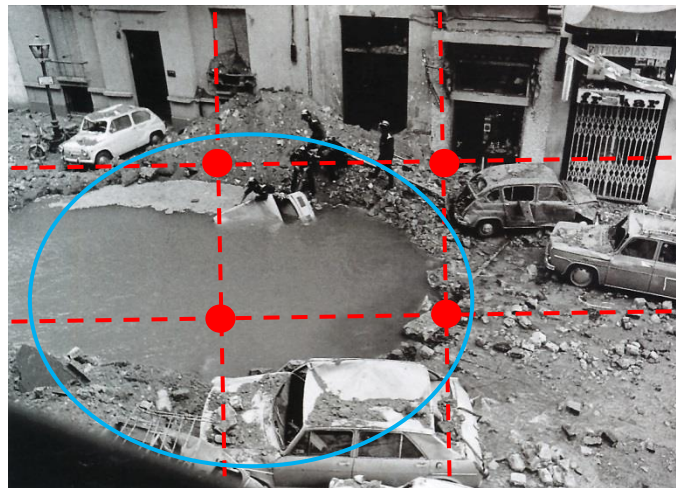
La fotografía ha sido tomada con luz natural en un día aparentemente nublado y con el sol situado ligeramente hacia la derecha, lo que ocasiona una iluminación suave y difusa. Se observan sombras levemente insinuadas hacia la izquierda, en los bajos de los coches





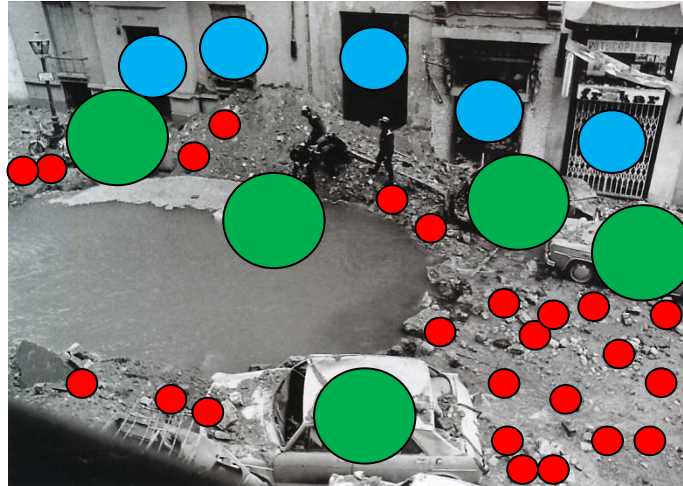
La fotografía está realizada en blanco y negro, lo que potencia el carácter dramático de la representación del suceso. La escala tonal es completa observándose matices en la imagen que van desde el blanco hasta el negro pasando por los grises medios. Como reflexión general en el plano morfológico se ha de señalar que la imagen analizada es una representación de carácter figurativo que busca una eficacia comunicativa describiendo el lugar del siniestro.

En el *nivel compositivo* se debe comenzar analizando el sistema sintáctico o compositivo, examinando cómo se relacionan todos los elementos anteriormente mencionados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición recae sobre los tercios medios e inferiores de la izquierda.



La imagen ha sido tomada desde cierta altura, en lo que parece un balcón, posicionando la cámara en un picado consiguiendo de esta manera, profundidad y direccionalidad.

La presencia de elementos visuales repetidos como son los coches, las piedras, las puertas de edificios y locales, permiten hablar de ritmo en la composición.



La tensión en composición se encuentra relacionada con el catastrófico escenario que muestra la fotografía: una zona arruinada por el estallido de una bomba.

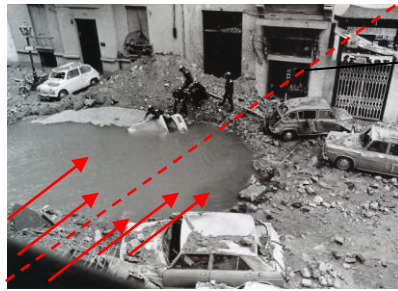
En lo referente a la proporción, los elementos recogidos en la fotografía responden a la percepción natural pero se encuentran alterados por el ángulo de toma utilizado.

La zona de mayor atracción o peso visual se sitúa en el lado izquierdo, en el cráter lleno de agua producido por la detonación, responsable de la fuerza expresiva de la escena representada, compensada con la distribución de los coches en el lado derecho de la imagen.

Se observa en la imagen un escenario desolado, de destrucción y muerte. No se puede hablar de elementos dinámicos salvo por la presencia de cinco policías que han sido congelados en las labores de rescate.

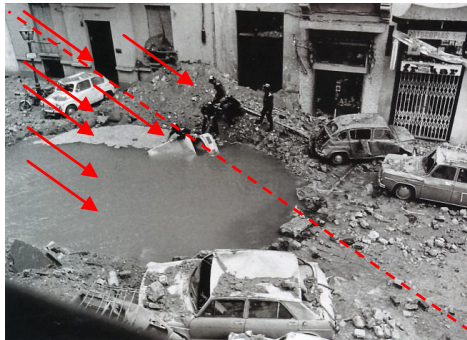
En lo referente al orden icónico, la imagen que se analiza presenta un equilibrio dinámico por la distribución de los pesos visuales en la imagen.

En la jerarquización del espacio visual, las direcciones visuales de la imagen imponen un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, se destaca la labor que están realizando los policías.

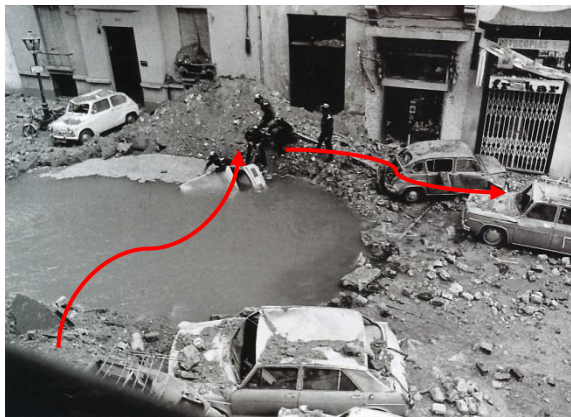


Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés se observa cómo ese gran cráter cobra protagonismo en la imagen.



Mediante el recorrido visual, cabe establecer relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador recorre rápidamente la calle desde la esquina inferior izquierda hacia los policías para pasar a la zona derecha de la fotografía.



En cuanto a la pose, cabe señalar que los actantes no posan para el fotógrafo. La dantesca escena se recoge como testimonio de lo que acaba de suceder. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo se debe destacar que no es una imagen con una cuidada estructura interna, aspecto que le confiere mayor verosimilitud y realismo. Está realizada con profundidad de campo para una mejor representación de la realidad.

Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía objeto del presente análisis, es una selección de la realidad que el fotógrafo realizó conscientemente, para captar lo que en ese momento estaba sucediendo. El campo visual se presenta reconocible y se intuye, así mismo, un fuera de campo como continuación del devastado escenario. Se trata de un espacio abierto, exterior, representado con profundidad de campo. El espacio es concreto, el número 104 de la calle Claudio Coello de la ciudad de Madrid.

Ante un atentado, el espacio nunca puede ser habitable para el espectador. No se puede hablar de puesta en escena. Desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza muestra un área pública que permite compartir con el espectador un terrible suceso.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía está marcada por la instantaneidad que comunica un tiempo concreto, en un país concreto. Los sujetos que aparecen en la imagen están estáticos por lo que la toma se realizó a una velocidad rápida pudiendo hablarse de congelación de un instante. La imagen sugiere cierta atemporalidad reconocible en la plasmación de las consecuencias de cualquier atentado; ello permite establecer un tiempo simbólico y un tiempo subjetivo en la presente escena extrapolable a otros sucesos.

La participación del espectador en la lectura de la imagen convierte la fotografía analizada en narrativa aunque la propia fotografía tiene la capacidad de transmitir aquello que ha sucedido. Desde el punto de vista temporal, la fotografía funciona como imagen informativa de un suceso que transmite desdicha y de muerte.

En lo que respecta al *nivel interpretativo*, el fotógrafo ha buscado una posición elevada para poder tener una visión de conjunto. La cámara fotográfica la dispuso picada y ligeramente ladeada hacia la izquierda y utilizó un gran angular, para poder abarcar mayor ángulo de toma pero se empequeñece la imagen alejándola de espectador. Otra consecuencia del uso de un objetivo gran angular es que tiende a distorsionar las líneas verticales como se puede observar sobre todo en los dos extremos, izquierda y derecha, de la fotografía.

No resulta posible observar los rostros de los personajes que aparecen en la imagen, pero sí su actitud de ayuda ante el suceso. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, se observa, que los sujetos fotografiados están integrados con el entorno y que la instancia enunciativa promueve proximidad en el espectador.

Analizando la fotografía no se puede interpretar la escena como transparente y sin huellas enunciativas evidentes tanto por la elección del punto de vista como por la selección del encuadre.

Los elementos figurativos, (cinco figuras humanas) y la composición utilizada, califican a la imagen como simple y realista. También se debe recordar la actitud natural en la que se encuentran los personajes, realizando sus tareas sin prestar atención a la cámara. Se pueden considerar marcas textuales la ubicación de la cámara y el uso del picado utilizados por el fotógrafo, que sirven como huellas de la presencia del enunciator en la imagen.

Como suele ocurrir en la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo es ocultada no mostrando la mirada de los personajes hacia la cámara. La fotografía muestra una tremenda situación que tiene como efecto un mayor realismo. Desde el punto de vista enunciativo, se ha señalado cómo la enunciación interviene; esta fotografía se basa en la estrategia enunciativa de identificación, donde la impresión de realidad es el principal efecto buscado.

Respecto a las relaciones intertextuales, todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite al trabajo de Claasen Hermann que fotografió las consecuencias de la guerra en la ciudad de Colonia (Alemania) y sus alrededores en un documento en el que denunciaba los horrores de la guerra.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que, por las características de la fotografía objeto de este análisis, se trata de una imagen sencilla que se convierte en testigo del suceso y cuya finalidad, es ser utilizada por la prensa del momento.



La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A *nivel contextual* debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *Adolfo Suárez durante un debate parlamentario*. La toma fue realizada en Madrid, entre 1981 y 1990 (la fecha exacta no consta) y cuyo autor se desconoce.

La reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 13x19 cm. Se trata de una fotografía en blanco y negro que ha sido realizada con un objetivo normal. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

Adolfo Suárez González (Cebreros, Ávila, 25 de septiembre de 1932- Madrid, 23 de marzo de 2014) después de licenciarse en Derecho por la Universidad de

Salamanca, desempeñó diferentes cargos dentro de las estructuras del régimen franquista hasta que en 1969 fue designado Director General de Radio Televisión Española, donde ya había desempeñado otros cargos entre 1964 y 1968. En abril de 1975 fue nombrado vicesecretario general del Movimiento, cargo que ocuparía hasta la muerte de su mentor, Fernando Herrero Tejedor, el 13 de junio de ese año. El 11 de diciembre de 1975 entró en el primer gabinete de Arias Navarro formado tras la muerte de Franco, por sugerencia de Torcuato Fernández Miranda.

En julio de 1976 el Rey Juan Carlos I le encomendó la formación del segundo gobierno de su reinado y la desintegración de las estructuras franquistas.

El 15 de junio de 1977 se celebraron en España por primera vez desde 1936, elecciones generales y Adolfo Suárez, resultó ganador en las mismas bajo las siglas UCD (Unión de Centro Democrático). Las Cortes salidas de aquellas elecciones, convertidas en constituyentes, aprobaron la Constitución, que fue refrendada el 6 de diciembre de 1978.

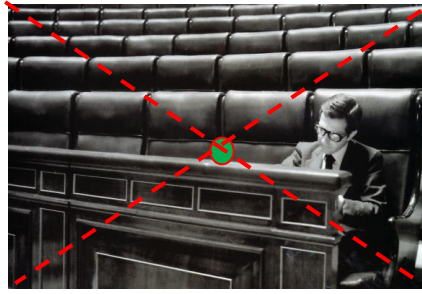
El 3 de marzo de 1979, Adolfo Suárez ganaba por segunda vez las elecciones generales, e iniciaba su tercer mandato como presidente del Gobierno. Esta última etapa de gobierno estuvo llena de dificultades políticas, sociales y económicas. En 1980, el PSOE presentó una moción de censura que no prosperó pero que deterioró aún más la imagen de un Suárez el cual se encontraba ya desprovisto de apoyos en su propio partido.

Finalmente la falta de sintonía con el rey Juan Carlos y las tensiones crecientes en su propio partido, le llevaron a presentar su dimisión el 29 de enero de 1981.

En lo que respecta al análisis de la imagen a *nivel morfológico*, y como descripción del motivo fotográfico, la imagen muestra a Adolfo Suárez, sentado en el hemiciclo, a la derecha de la imagen, con traje y corbata oscuros y gafas de pasta. El resto de asientos de la sala de sesiones que aparecen en la fotografía, no se encuentran ocupados.

El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide con el espacio entre dos butacas vacías.

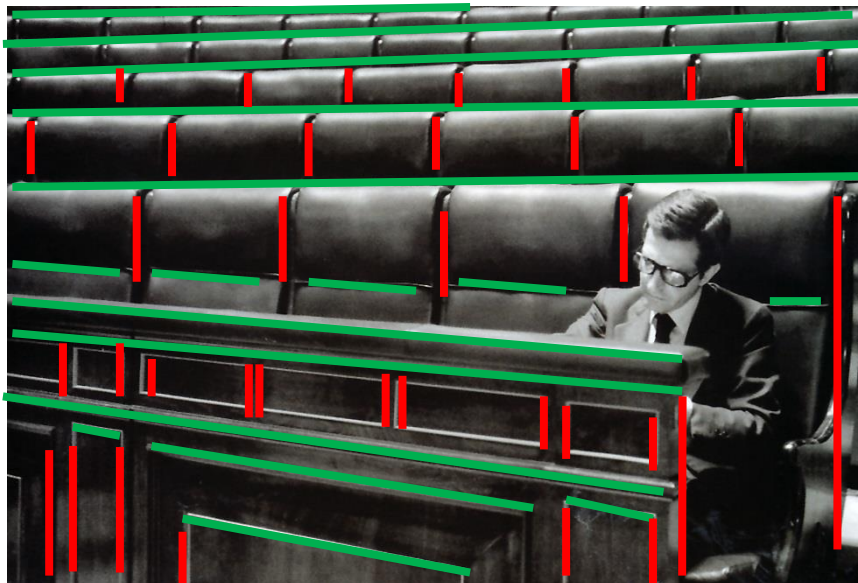




El centro de interés lo constituye el presidente Adolfo Suarez, situado desplazado del centro de la imagen, colocándose muy próximo a la línea imaginaria que propone el tercio izquierdo de la imagen.



Se percibe la presencia de grano fotográfico por lo que se habrá utilizado una película de sensibilidad alta. La mayor parte de los elementos que componen la fotografía son rectilíneos: las líneas horizontales que forman las butacas de los parlamentarios, la barandilla de madera situada en el primer término y las molduras horizontales y verticales de la barandilla. También se evidencia en la fotografía la presencia del punto de fuga ubicado a la izquierda, en el fuera de campo.





La imagen está compuesta por seis planos o términos. En un primer plano está situada la barandilla de madera; en el segundo plano, Adolfo Suarez sentado sobre la primera hilera de butacas; en tercer, cuarto, quinto y sexto plano lo configuran el resto de hileras de asientos.



En cuanto a la escala, se trata de un plano general en el que el sujeto fotográfico aparece en un plano medio largo.

En lo referente a la forma, predominan las superficies rectilíneas en una superposición de capas y la presencia de elementos simétricos rotos por el descentramiento en la colocación del centro visual, Adolfo Suarez.

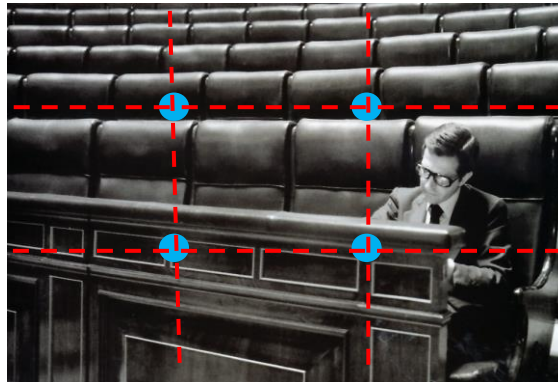
Se perciben las diferentes texturas de los elementos que configuran la imagen como la calidez de la madera de la barandilla, el cuero de los sillones y la textura del traje. La presencia de grano fotográfico, más evidente en el extremo derecho de la barandilla y un ligero desenfoque en la misma, hace que no se pueda hablar de nitidez total en la fotografía.

En lo que respecta a la iluminación, la imagen ha sido tomada con la luz ambiente. El foco de luz se encuentra situado cenitalmente y hacia la izquierda observable por la sombra lateral que arroja el sillón y el cuerpo de Adolfo Suarez.

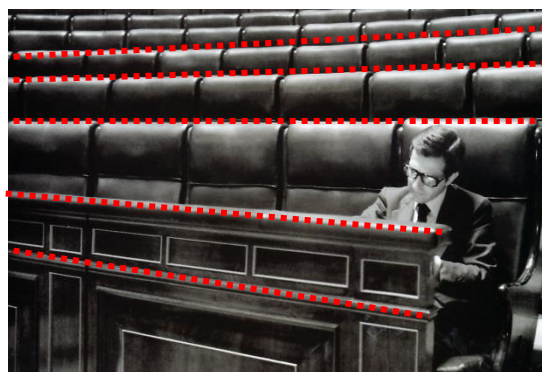


La imagen presenta un contraste medio con presencia de blancos, negros y grises. El uso del blanco y negro le otorga una fuerte capacidad comunicativa a la imagen. Como reflexión general desde el punto de vista morfológico se ha de señalar que la imagen analizada es una representación de carácter figurativo, en la que la complejidad estriba en el uso de las diagonales y en la colocación del peso visual generando propuestas connotativas.

En el *nivel compositivo* se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo analizando cómo se relacionan todos los elementos anteriormente mencionados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición recae en la derecha de la fotografía.



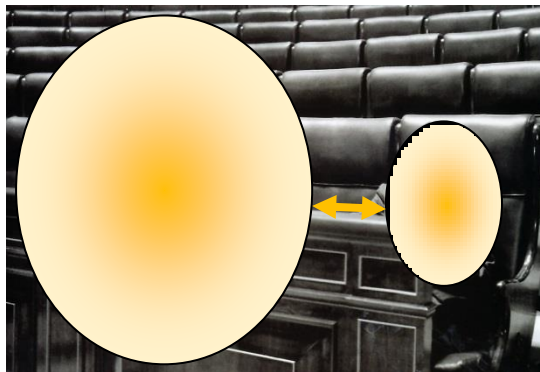
Cuando se prolongan las líneas de fuga contenidas en la imagen, permite hablar de perspectiva en la composición.



La repetición de elementos, fundamentalmente los sillones y las horizontales de las barandillas, generan ritmo interior en la imagen.

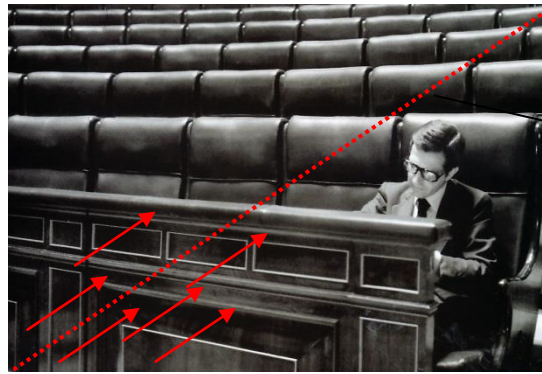


La tensión en la composición viene generada por la configuración en la derecha del centro visual, Adolfo Suárez, que contrarresta la linealidad del resto de la imagen. No existen desproporciones en la fotografía; todos los elementos responden a la percepción natural. Como ya se ha señalado, la distribución de los pesos es irregular. El centro de atención está situado a la derecha, lejos del centro geométrico, y se ve compensado en un equilibrio asimétrico, por el resto de la imagen.



Se ha comentado que la repetición de elementos seriados confiere a la composición cierto ritmo, pero al analizar el tiempo en la representación se ha de señalar representación estática.

En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza se destaca al personaje fotografiado, Adolfo Suárez.



Línea de fuerza

Cuando se traza la línea de interés, cobra relevancia el espacio vacío que rodea al personaje manifestándose la soledad.



Línea de interés

Mediante el recorrido visual, cabe establecer relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador parte del presidente, y recorre toda la superficie hacia el extremo opuesto.



Adolfo Suárez se encuentra absorto realizando su trabajo por lo que, aunque no se puede hablar de posado, se ha de destacar el estudiado encuadre de la fotografía para transmitir el aislamiento de sus últimos días de mandato.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar, que es una imagen con una muy cuidada estructura interna, captada aparentemente ajena a presencia del fotógrafo, lo que confiere un mayor realismo a la toma.

Dentro del nivel compositivo y examinando el *espacio de la representación* se pasa a reconocer primeramente, el campo fotográfico. La imagen muestra un campo que es una parte del hemicírculo y a un político sentado en su escaño. Los elementos presentes en la composición afirman la existencia de un fuera de campo más allá del encuadre utilizado. En la fotografía se refleja un espacio cerrado, contextualizado por el pie de foto y como ya se ha señalado, representado con profundidad de campo. Es un espacio habitable para el espectador que sitúa al observador de la imagen como espectador.

La puesta en escena resulta natural por la ubicación de todos los elementos que la articulan aunque el punto de vista elegido para toma designa la enunciación. Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, la espacialidad es un elemento relevante sobre el que se configura toda la fotografía.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía representa “un momento decisivo”, marcado por la congelación de un momento que remite a un tiempo determinado. Para la realización de la misma se ha utilizado una velocidad de obturación rápida que ha permitido la captación del instante. Se reconoce en la fotografía la presencia de un tiempo simbólico, de un tiempo de reflexión y soledad. Este tiempo simbólico podría considerarse como un tiempo subjetivo en el espectador que puede proyectarse reconstruyendo sus propias experiencias.

La fotografía que se analiza, es narrativa, con un tiempo de lectura potenciado por la utilización de un formato horizontal y la composición en perspectiva. Como comentario desde el punto de vista del tiempo en la representación, se percibe una fuerte carga denotativa que describe un periodo político concreto.

Como reflexión general a este tercer nivel de análisis fotográfico, el nivel compositivo, se puede afirmar que la composición se constituye como el elemento crucial. El tiempo parece dilatarse en ese instante concreto en que fue captada la fotografía.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo ha situado la cámara a la derecha de la escena y ligeramente ladeada y con un leve contrapicado; con la elección del encuadre, el fotógrafo delimita un espacio respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar.

Respecto a la actitud del personaje, se ha de subrayar que permanece ajeno a la presencia del fotógrafo revelando preocupación y soledad. En lo que se refiere a los modos de calificación del personaje por parte de la instancia enunciativa, cabe apuntar, que el fotógrafo registra la escena con voluntad enunciativa de poner en evidencia la falta de contacto con otras personas. El fotógrafo ha utilizado los elementos que forman parte de un escenario real para reflejar una situación determinada y la imagen captada, podría calificar como transparente, sencilla y verosímil. El espectador se convierte en testigo de ese momento. Desde esta perspectiva, se puede considerar que la fotografía que se analiza sigue el principio de transparencia enunciativa y sin huellas evidentes salvo, por la elección del punto de vista y la selección del encuadre.

La composición de la imagen incita a la proyección de la mirada del espectador sobre la fotografía respetando la intimidad del momento. Todo ello se puede considerar como marcas textuales que informan de un momento determinado dentro de una época. El personaje que aparece en la imagen no mira hacia la cámara; se encuentra ajeno al hecho de ser fotografiado. Se observa en la fotografía una clara enunciación hacia el espectador que observa la situación.

Respecto a las relaciones intertextuales, se ha de señalar, que todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite al fotógrafo Arnold Newman con sus retratos ambientados.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar, por las características de la fotografía analizada, en su composición puramente formal, que expresa un conflicto, una tensión en la situación parlamentaria de un momento. Su finalidad sería servir a la prensa del momento.





La imagen anteriormente reproducida, que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *El teniente coronel Tejero irrumpe, pistola en mano, en el Congreso de los Diputados durante la segunda votación de la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo como presidente del Gobierno*. La toma fue realizada en Madrid, el 23 de febrero de 1981 y cuyo autor fue el fotógrafo, Manuel Pérez Barriopedro.

En lo referente a los parámetros técnicos, la reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 13x19 cm. Se trata de una fotografía en

blanco y negro tomada con película de 135 Kodak TriX Pan de 400 ISO, realizada con una cámara SLR Nikon F2 dotada de un objetivo zoom 80-200 *f*/2.8. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

En lo que concierne al momento histórico de la toma de la imagen esta se produce durante el periodo de transición. España, vivió diversos acontecimientos como los problemas derivados de la crisis económica, las dificultades para articular una nueva organización territorial del Estado, las acciones terroristas protagonizadas por ETA y la resistencia de ciertos sectores del ejército a aceptar un sistema democrático, todos los cuales generaron un malestar que el gobierno de la UCD no consiguió resolver.

En el ejército se generó una trama mediante una acción coordinada que culminó en un intento de golpe de estado. El 23 de febrero a las seis en punto de la tarde comenzó la votación nominal para la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo como Presidente del Gobierno. A las 18:22 horas el teniente coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero, al frente de trescientos guardias civiles, asaltó el edificio del Congreso de los Diputados durante la sesión de votación de investidura.

El autor de la imagen fue Manuel Pérez Barriopedro (1947). Barriopedro empieza en la fotografía con los catorce años trabajando como aprendiz en el laboratorio fotográfico de la Agencia EFE. Con 20 años comienza a trabajar como fotógrafo de calle, y en los años setenta, cubre los últimos años de la transición y el final del franquismo.

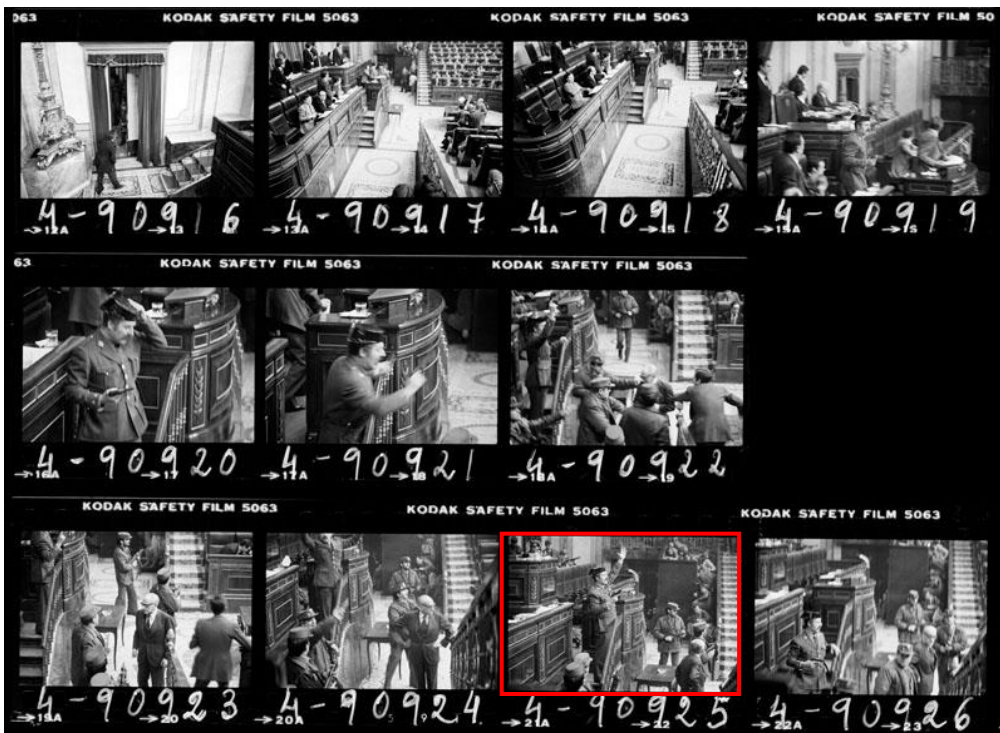
Dentro de la Agencia, va ocupando diferentes puestos a lo largo de su vida: de fotógrafo de calle a jefe de fotógrafos, a redactor jefe y llegando a posteriormente, Subdirector del servicio gráfico de la agencia.

El 23 de febrero de 1981, con motivo de la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo como Presidente del Gobierno, dos fotógrafos de la Agencia EFE, Manuel Pérez Barriopedro y Manuel Hernández de León son enviados a cubrir el evento. Barriopedro se encontraba en la tribuna de los fotógrafos de la parte izquierda según se mira de frente a la presidencia del congreso y la tribuna de fotógrafos de la derecha la ocupaba Hernández de León.





La serie que realizó Barriopedro comienza en el fotograma número 13 que muestra el inicio del golpe de Estado. Como ya se ha señalado, tomó la imagen con una Nikon F2 cargada por película TriX Pan 400 ISO y un 80-200mm *f*/2.8. Los originales se encuentran en una caja fuerte de la Agencia a los cuales se les ha dado un tratamiento químico para que no se sulfatasen con el paso del tiempo y se perdiesen las imágenes.



Tras la toma de las imágenes Barriopedro rebobina el carrete y lo saca de la cámara manteniéndolo escondido en su mano durante más de una hora y logra esconderlo en su zapato. Después de cuatro horas de cautiverio, liberan a los periodistas gráficos y Barriopedro y Hernández de León se trasladan a la Agencia EFE para revelar las imágenes y hacer las copias.

Luís María Ansón, director de la EFE en ese momento, mandó que se distribuyeran las fotografías a los abonados de España y del resto de países. La foto de Manuel Pérez Barriopedro dio la vuelta al mundo.

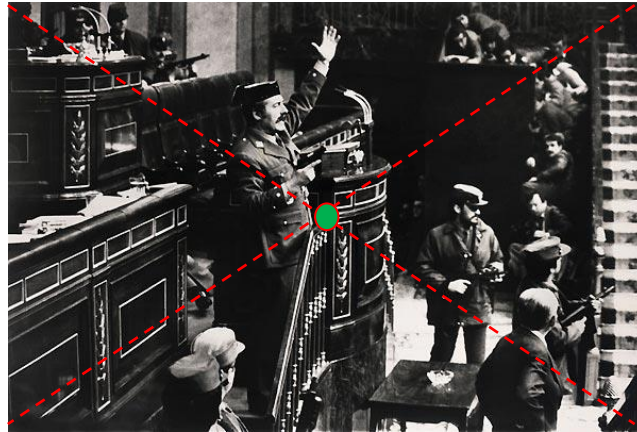
La imagen fue galardonada con varios premios como el prestigioso «World Press Photo» de ese año, máximo galardón del fotoperiodismo, el «Nacional de Periodismo», «EFE», «Libertad de Expresión», «Pablo Iglesias», «Universalía» y «Long Play».

En 1988, se le concede el «Premio Mingote». En 1993, se le otorga el premio «Ortega y Gasset de Periodismo» por su famosa foto de la familia real al completo celebrando un gol de la selección española de waterpolo en los juegos olímpicos de Barcelona 92. Está en posesión de la Medalla de Plata al Mérito del Trabajo por sus más de cuarenta años dedicados al periodismo gráfico.

En la actualidad se encuentra retirado del mundo profesional, aunque sigue involucrado en el mundo del periodismo.

En lo que hace referencia al análisis de la imagen a *nivel morfológico*, y como descripción del motivo fotográfico, la imagen muestra la tribuna de oradores del Congreso de los Diputados en la que se encuentra el teniente coronel Tejero vestido de militar con la mano derecha levantada y una pistola en la mano izquierda. En el primer término a la derecha aparecen las cabezas de dos militares que miran al teniente coronel Tejero y a la derecha y de espaldas, el vicepresidente y teniente general Gutiérrez Mellado, ladeado, mirando a dos guardias civiles con fusiles en las manos. Al fondo, a la derecha, los fotógrafos y la prensa agachados, observando a Tejero. Detrás del mismo, hacia la izquierda, otro militar con fusil apuntando al hemiciclo.

El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide con el final de la barandilla para subir a la tribuna de oradores.



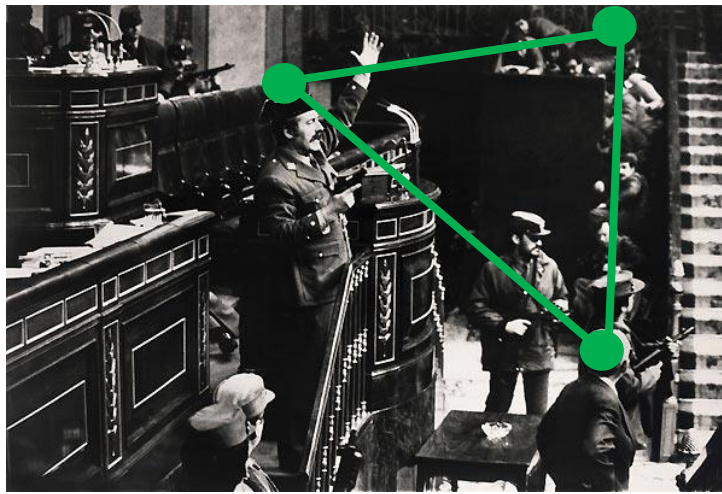
El centro de interés de la imagen lo constituye el teniente coronel Tejero, situado un poco hacia la izquierda del centro geométrico de la imagen y constituye el lugar donde se concentra la máxima atención.



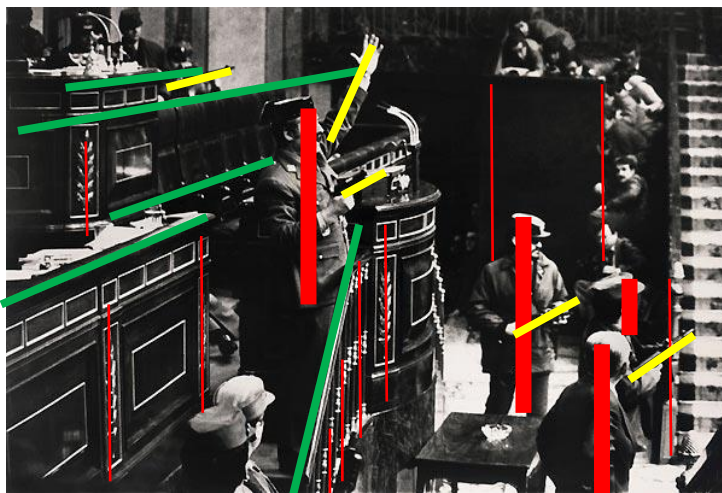
El grano fotográfico es perceptible en la imagen por la utilización de una película de alta sensibilidad. Las cabezas del resto de personajes también constituyen otros puntos de interés.

En la fotografía se pueden evidenciar tres puntos principales, que se corresponden, uno, con la cabeza del teniente coronel Tejero, el segundo, con la del vicepresidente y teniente general Gutiérrez Mellado, y, el tercero, se focalizaría en la

prensa. El rasgo estructural que en la composición interna de la imagen sobresale es ese triángulo que provoca tensión a la composición.



Se observa en la fotografía la presencia de líneas de fuga generadas por el punto de vista adoptado por el fotógrafo para la toma. La presencia de las líneas diagonales se contraponen con las verticales formadas por el teniente coronel Tejero, los guardias civiles situados bajo la tribuna y el teniente general Gutiérrez Mellado así como las formadas por el mobiliario de la tribuna del hemiciclo. Otras diagonales son las formadas por las armas que portan los guardias civiles y el brazo del teniente coronel Tejero.



La imagen está compuesta por tres planos o términos. En un primer plano se observa, en la parte izquierda, las cabezas de dos guardias civiles y, a la derecha, la espalda del teniente general Gutiérrez Mellado. En un segundo plano, se encuentra el



teniente coronel Tejero y los dos guardias civiles situados bajo la tribuna y, en tercer plano, los militares situados a la izquierda por encima del teniente coronel Tejero y los periodistas que se encuentran agachados en las escaleras la derecha de la fotografía.



El sujeto principal, el teniente coronel Tejero, se encuentran fotografiado en un plano de conjunto, con aire por ambos lados y por la parte inferior, que permite la captación del ambiente y de otros personajes ubicados en el contexto.

Respecto a la forma, como ya se ha señalado, se intuye una forma triangular que dinamiza la imagen y la carga de tensión.

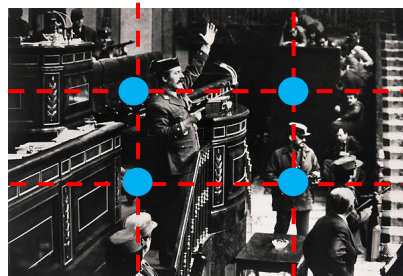
Se perciben las texturas de los elementos que conforman el primer y segundo término de la fotografía: muebles, barandilla, ropa... acentuadas por la iluminación existente en la escena. El plano de enfoque está situado entre el primer término y en el teniente coronel Tejero a partir del cual, la imagen se vuelve ligeramente desenfocada por lo que se presupone la utilización de un tele corto y una abertura de diafragma media.

Al tratarse de un interior, la iluminación es artificial y procede de una luminaria situada cenitalmente. La luz es difusa y realza las texturas de las ropas de los personajes que aparecen captados en la imagen. Se observa una sobreexposición en el pelo del teniente general Gutiérrez Mellado que aparece, en su parte superior, sin textura ni detalle.



La fotografía está tomada con material sensible negativo en blanco y negro y presenta un alto contraste registrando toda una gama de tonalidades desde el blanco hasta el negro. En el plano morfológico, se puede concluir con que la imagen que se analiza es figurativa, con una estructura compleja y predominantemente narrativa.

En lo referente al *nivel compositivo*, se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo analizando cómo se relacionan todos los elementos anteriormente mencionados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición recae en el tercio central y superior de la composición.



Las líneas de fuga, anteriormente señaladas, actúan como guía de la mirada hacia el teniente coronel Tejero, permitiendo hablar de representación en perspectiva.

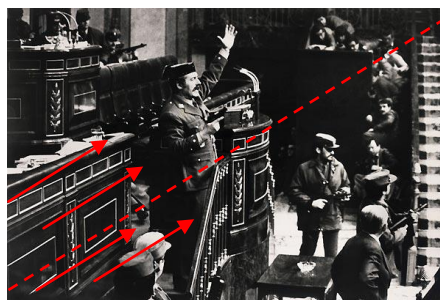
La fotografía contiene elementos visuales que por su reiteración, generan ritmo en la imagen, como son los peldaños de las escaleras, las cabezas de los personajes, las molduras del mobiliario, los barrotes de la barandilla de la tribuna de oradores.



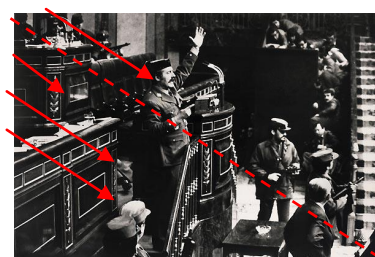
En lo referente a la tensión, la oblicuidad de las líneas que dirigen la mirada hasta el personaje principal, producen una fuerte tensión. Ya se ha constatado en la imagen la presencia de una forma triangular formada por la cabeza del teniente coronel Tejero, la del vicepresidente y teniente general Gutiérrez Mellado y el tercer punto estaría situado en la prensa que también produce tensión a la composición.

En lo concerniente a la proporción, y a pesar del ángulo picado, todos los elementos que se recogen en la fotografía responden a una percepción natural. La imagen presenta una equilibrada distribución de los pesos en la que el centro de interés está situado en el centro de la imagen muy cerca del centro geométrico. A partir de lo analizado, se puede señalar que la imagen es dinámica fruto de la congelación de un instante en la que se observa el gesto del teniente coronel Tejero y las facciones de su rostro.

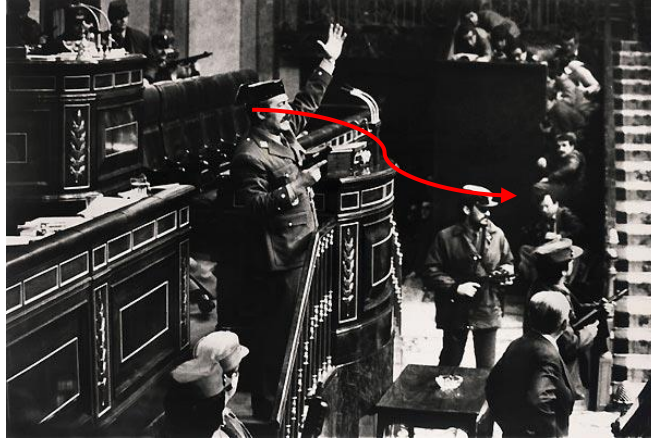
En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza se enfatiza la figura del teniente coronel Tejero.



Cuando se traza la línea de interés, se observa como todos los militares con sus armas presentes en el congreso, se posicionan como elementos principales generando tensión en la composición.



Mediante el recorrido visual, cabe establecer relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador parte del teniente coronel Tejero y se dirige hacia la derecha de la fotografía.



En esta instantánea no se puede hablar de posado de los personajes ya que recoge un momento de intimidación en el que los derechos y libertades se ven minimizados por el uso de la fuerza. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar, que es una imagen en la que el fotógrafo ha buscado una disposición de los elementos que configuran la imagen con la intención de captar un instante de la violenta situación que se vivió en el Congreso de los Diputados captada aparentemente ajena a presencia del fotógrafo, lo que confiere un mayor realismo a la toma.

Dentro del nivel compositivo y examinando el *espacio de la representación* se pasa a reconocer primeramente, el campo fotográfico. En el campo visual se aprecian una serie de elementos perfectamente identificables ya matizados anteriormente. El encuadre utilizado fracciona el espacio pero se presenta reconocible y se entrevé un fuera de campo como continuación de lo representado. En la fotografía se muestra un espacio público, interior, y con relativa profundidad de campo.

La toma representa un espacio concreto y habitable para el espectador, aunque la situación retratada no lo sea. El punto de vista elegido por el fotógrafo para la toma de la instantánea sitúa al observador de la imagen como espectador. La puesta en escena resulta natural por la ubicación de todos los elementos que la articulan siendo ajena a la presencia de fotógrafo.



Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza presenta un espacio público, fotografiado en ligero picado, en el que se muestra un momento del agresivo acontecimiento sucedido durante la votación de investidura de Leopoldo Calvo Sotelo.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, existe la voluntad de captar «un momento decisivo», que simboliza una acción bélica y que remite a un tiempo determinado.

Para la realización de la toma, el fotógrafo ha utilizado una velocidad de obturación rápida que le ha permitido la congelar la acción. Se reconoce en la fotografía la presencia de un tiempo simbólico, de un tiempo de revueltas y de privación de libertad. Este tiempo simbólico podría considerarse como un tiempo subjetivo en el espectador ya que puede proyectarse reconstruyendo sus propias experiencias.

La fotografía que se analiza, es narrativa, con un orden visual y unas direcciones de lectura analizadas anteriormente y con un tiempo de lectura favorecido por la uso de un formato horizontal y de una composición en perspectiva.

Como comentario desde el punto de vista del tiempo en la representación, este se constituye como muy significativo y con una gran carga denotativa que representa un momento en un periodo político concreto. Se puede añadir que su sistema compositivo se caracteriza por la sencillez, ubicando al personaje principal en el centro de la imagen, complementado por el resto de los elementos existentes que muestran una dramática situación.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo está situado en las escaleras de la izquierda de la sala, ligeramente ladeado y fotografía el momento con un picado; con la elección del encuadre, Barriopedro delimita un espacio respondiendo a su punto de vista y a una determinada manera de mirar.

Respecto a la actitud de los personajes, se ha de señalar que permanecen ajenos a la presencia del fotógrafo el cual, en un acto de valentía ante tal situación, es capaz de coger la cámara fotográfica y accionar el disparador, asumiendo el peligro que

supondría ser visto, para poder mostrar al mundo lo que en aquel preciso momento estaba ocurriendo.

En lo que se refiere a los modos de calificación del personaje por parte de la instancia enunciativa, cabe apuntar, que el fotógrafo recoge ese momento de violencia y superioridad de la Guardia Civil en la cámara de los diputados apuntando a los civiles con sus armas.

La fotografía tomada por Barriopedro, podría ser calificada como transparente, sencilla y verosímil y hace que el espectador se convierta en testigo de la situación, pero se puede vislumbrar la presencia del enunciador en el propio texto visual (en el encuadre utilizado para la realización de la toma). Los personajes que aparecen en la fotografía no miran hacia la cámara; no son conscientes del acto fotográfico.

La instancia enunciativa, como se ha señalado anteriormente, no se hace presente explícitamente en la fotografía pero utiliza la estrategia de la identificación, buscando la plasmación de la realidad y la respuesta del espectador que observa el acontecimiento.

Respecto a las relaciones intertextuales, todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado, la fotografía remite al trabajo de Enrique Meneses y Don McCullin.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar por las características de la fotografía analizada, que la instantánea del 23F se ha convertido en la imagen más representativa del conflicto siendo reproducida año tras año todos los 23F y formando parte de los libros de historia.



La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *Después de cuatro años de intensas negociaciones con los herederos de Picasso y los responsables del Museo de Arte Moderno de Nueva York, regresa a Madrid el famoso «Guernica» de Pablo Picasso y se expone en el Casón del Buen retiro*. La toma fue realizada en Madrid, el 23 de octubre de 1981 cuyo autor es el fotógrafo Manuel Pérez Barriopedro.

La reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 14,6x21,5 cm. Se trata de una fotografía en blanco y negro realizada con una cámara dotada de un objetivo angular. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) nació en Málaga, España. Era hijo de José Ruiz Blasco y de María Picasso López. Realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, en la que ingresó en 1895 y, posteriormente, se traslada a Madrid, para ingresar en el año 1897 en la Academia de San Fernando. En 1900, a los diecinueve años, hace su primer viaje a París, donde, a partir de 1904 se establece definitivamente relacionándose con poetas y artistas de la talla de Cézanne, Gauguin y Toulouse-Lautrec, entre otros. La obra de Picasso fue evolucionando en el tiempo permitiendo clasificarla en periodo azul, periodo rosa y cubismo analítico y sintético.

El bombardeo de la población de Guernica el 26 de abril de 1937 por parte de la aviación alemana durante la Guerra Civil Española, fue el detonante de la obra realizada por Picasso, por el encargo recibido del Director General de Bellas Artes, Josep Renau a petición del Gobierno de la República Española. Querían exponerlo en el pabellón español durante la Exposición Internacional de París de 1937, con el fin de atraer la atención del público hacia la causa republicana en plena Guerra Civil Española.

En la década de 1940 en España se había instaurado la dictadura militar del general Franco y Picasso decidió que el cuadro fuese custodiado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, aunque expresó su voluntad de que fuera devuelto a España cuando volviese al país la democracia. En 1981 la obra llegó a España y se expuso al público en el Casón del Buen Retiro. El arquitecto José María García de Paredes proyectó una gran urna construida sobre una estructura metálica con cristal blindado y apoyada en unos troncos de pirámide de piedra para protegerlo ante el posible temor de un atentado político.

Manuel Pérez Barriopedro (1947). Empieza en la fotografía a los catorce años trabajando como aprendiz en el laboratorio fotográfico de la Agencia EFE. Con 20 años comienza a trabajar como fotógrafo de calle, y en los años setenta, cubre los últimos años de la transición y el final del franquismo.

Dentro de la agencia, va ocupando diferentes puestos a lo largo de su vida: de fotógrafo de calle a jefe de fotógrafos, a redactor jefe y llegando a posteriormente, Subdirector del servicio gráfico de la agencia.

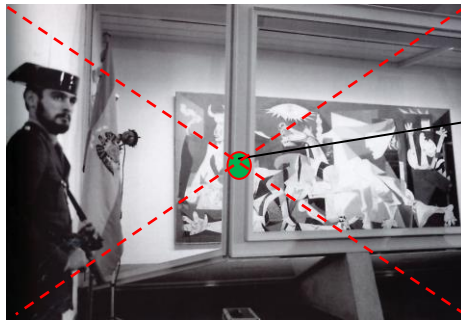
Realiza el 23 de febrero de 1981 la fotografía titulada *El teniente coronel Tejero irrumpe, pistola en mano, en el Congreso de los Diputados durante la segunda votación de la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo como presidente del Gobierno* que fue galardonada con varios premios, como el prestigioso «World Press Photo» ese año, máximo galardón del fotoperiodismo; el «Nacional de Periodismo», «EFE», «Libertad de Expresión», «Pablo Iglesias», «Universalía» y «Long Play».

En 1988, se le concede el «Premio Mingote». En 1993, se le otorga el premio «Ortega y Gasset de Periodismo», por su famosa foto de la familia real al completo celebrando un gol de la selección española de waterpolo en los juegos olímpicos de Barcelona 92. Está en posesión de la Medalla de Plata al Mérito del Trabajo por sus más de cuarenta años dedicados al periodismo gráfico.

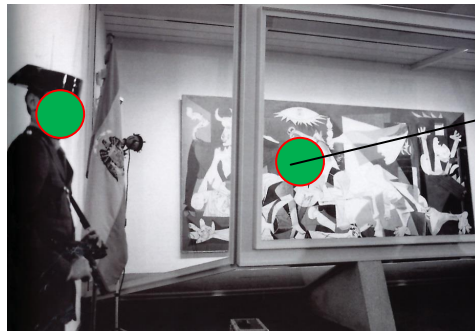
En la actualidad se encuentra retirado del mundo profesional, aunque sigue involucrado en el mundo del periodismo.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, la fotografía titulada *Después de cuatro años de intensas negociaciones con los herederos de Picasso y los responsables del Museo de Arte Moderno de Nueva York, regresa a Madrid el famoso «Guernica» de Pablo Picasso y se expone en el Casón del Buen retiro*, muestra en un primer término y a la izquierda, un Guardia Civil portando su arma; tras él, la bandera de España colocada en un pie, y un foco dirigido hacia el cuadro. Una gran urna de cristal con estructura metálica se apoya en un tronco de pirámide de piedra. En el fondo y colgado en la pared, el Guernica.

En lo que concierne al punto como elemento morfológico destacar que el centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, coincide la estructura metálica que soporta los cristales blindados. El centro de interés no coincide con el centro geométrico de la imagen y se sitúa un poco más hacia la derecha cobrando protagonismo el Guernica.

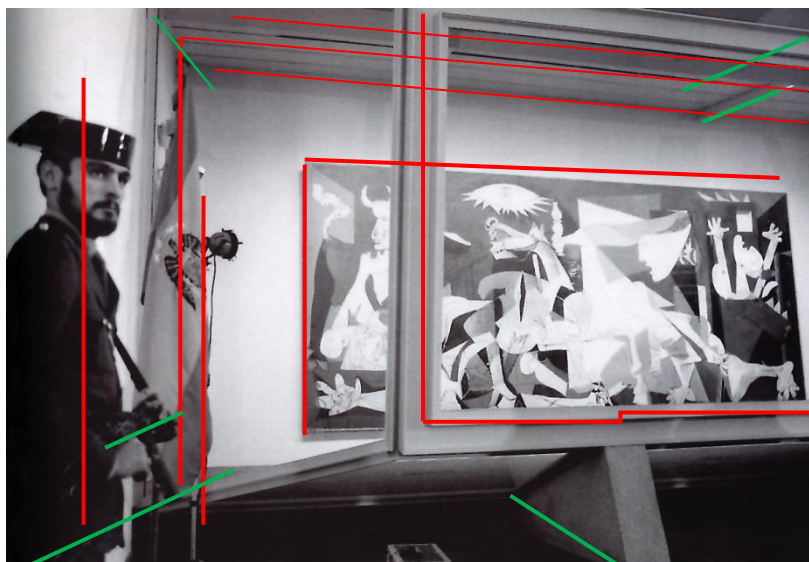


Centro geométrico



Centro visual

Las líneas son un elemento reiterativo en esta imagen: las líneas horizontales de la estructura de la urna, del techo y del formato del cuadro; las verticales como las del cuerpo del Guardia Civil, la bandera, el foco, la estructura de la urna, del techo y del formato del cuadro. También se evidencia la presencia de líneas las diagonales que proporcionan direccionalidad y profundidad en la imagen en el arma del Guardia Civil, en la peana de la urna y en la biga del techo

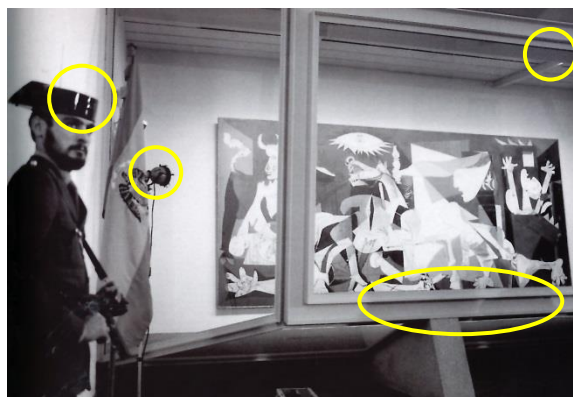


Se pueden considerar en la fotografía cuatro planos o términos que originan profundidad en la imagen. En el primer término, está situado el Guardia Civil; en segundo plano, la bandera y el foco; en el tercer plano, la parte frontal de la urna de cristal y en el cuarto plano, el cuadro.



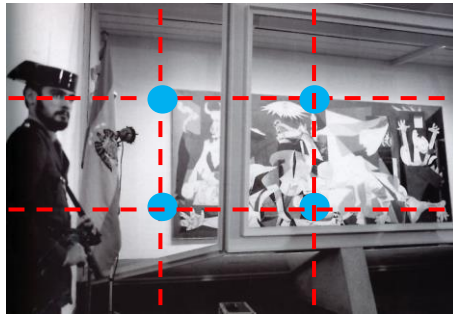
El sujeto fotográfico, el Guernica, es un óleo sobre lienzo con unas dimensiones de 3,50 x 7,80 metros y representado en un plano de conjunto. En cuanto a la forma, predominan los elementos rectilíneos (rectas horizontales, verticales y diagonales) que inducen a la mirada hacia el Guernica. Se observa la presencia de grano fotográfico en la figura del Guardia Civil y en la textura de su uniforme, en la bandera, en la peana y en la estructura de la urna. Pese al grano y al desenfoque del primer término, la imagen mantiene el foco en el resto de la imagen.

La fotografía ha sido tomada en el interior del Casón del Buen Retiro con la iluminación ambiente creada para ese espacio y no evidenciándose la presencia de una fuente puntual como el flash para rellenar la imagen. Se localizan varios focos de luz: exteriores a la urna, que iluminan el espacio anterior a esta (proyecta luz sobre el tricornio del guardia Civil y en la estructura de la urna), y otros en el interior (siendo visible el de la izquierda y observándose un brillo en el techo en la parte superior derecha).



La imagen presenta un contraste medio con presencia de blancos, negros y grises, observándose en la parte inferior de la imagen, valores oscuros y en el fondo un predominio de grises más claros. Como reflexión general desde el punto de vista morfológico se ha de señalar que la imagen analizada es de carácter figurativo, descriptiva, aparentemente simple pero con una fuerte carga denotativa.

En lo que respecta al *nivel compositivo* de la fotografía, en concreto al *sistema sintáctico o compositivo* se ha de estudiar cómo se relacionan todos los elementos anteriores tratados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición recae entre el tercio central y el tercio de la derecha, compensados por el tercio de la izquierda.



La composición se representa con profundidad de campo siendo las diagonales presentes en la fotografía las que aportan profundidad convergiendo hacia el cuadro situado al fondo de la sala.



El ritmo se genera por la repetición de las líneas (verticales, horizontales y diagonales); también está presente en la composición cubista del Guernica presidida por un gran ojo con una pupila convertida en bombilla eléctrica (situada sobre el vértice de



los cuatro triángulos compositivos del cuadro) y en su alternancia entre el blanco y negro con los diferentes matices de grises.

La puesta en escena con el Guardia Civil situado a la izquierda que porta un arma y su mirada fuera de campo enfrenta al espectador con la imagen generando tensión. La utilización de un gran angular para la realización de la toma, hace que en la se produzcan distorsiones en las verticales.

El mayor peso visual se sitúa en la derecha pero se encuentra compensado con la figura del Guardia Civil situado a la izquierda.

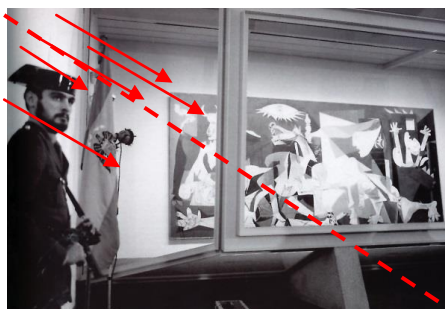


Se podría considerar la imagen como estática pero la representación del movimiento se observa en la cabeza del Guardia Civil que mantiene el cuerpo dispuesto hacia la urna pero la cabeza girada hacia el exterior.

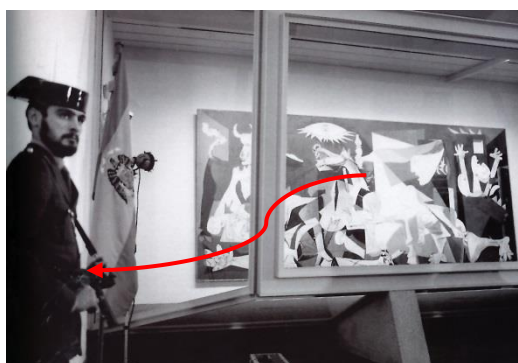
En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza, se destaca el cuadro del Guernica señalado por el arma del Guardia Civil.



Cuando se traza la línea de interés, cobra importancia la gran urna de metal y cristal blindado que protege el cuadro.



Mediante el recorrido visual, cabe establecer relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador es conducida desde el cuadro del Guernica hacia el Guardia Civil.



En lo referente al orden icónico, el equilibrio que se observa en la composición es dinámico en el que la masa de la derecha que contiene el cuadro se compensa con la masa de la izquierda en la que se encuentra situado el Guardia Civil.

Se observa en el rostro del Guardia Civil que dirige su mirada fuera del campo una actitud de tensión, pero en ningún caso se podrá hablar de posado. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo se puede constatar que la imagen que se analiza muestra una intención en la organización y distribución de su estructura interna basada en una composición dinámica con una equilibrada distribución de los pesos visuales.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación* dentro de nivel compositivo, se pasa a describir primeramente, el campo fotográfico y se puede confirmar que se presenta identificable: se observa un Guardia Civil, la bandera de España, un foco, una urna y el cuadro del Guernica como elementos más significativos pero, la mirada del Guardia Civil sugiere un fuera de campo como continuidad de lo representado.

La fotografía muestra un espacio cerrado y con profundidad cuyas dimensiones totales no son mostradas. El espacio es concreto e identificado por el título de la obra, el Casón del Buen Retiro de Madrid. Se recoge en la imagen un espacio habitable para el espectador pero con una gran carga tensional por la situación y las fuertes medidas de seguridad que se han dispuesto para la observación del cuadro.

El fotógrafo ha captado la realidad de como se muestra al público la obra de Picasso, por lo que la puesta en escena resulta natural. Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, este resulta muy significativo y califica la puesta en escena para la visualización del cuadro del Guernica.

Por lo que respecta al *tiempo de la representación*, la fotografía no capta un «instante decisivo» pero se recoge el momento en el que el Guardia Civil se gira a observar lo que parece estar sucediendo fuera de campo. Tampoco se puede afirmar que en esta composición se muestre un concepto de tiempo fotográfico como duración. Cabe señalar un tiempo concreto en la representación que corresponde al periodo en el que el Guernica estuvo expuesto en el Casón del Buen Retiro. Se puede interpretar en la fotografía la presencia de un tiempo simbólico como representación perceptible de una idea, como manifiesto contra la guerra y cualquier tipo de violencia humana.

Respecto al tiempo subjetivo y relacionado con el punto anterior, el espectador puede experimentar emociones contrapuestas al observar el Guernica como símbolo de las consecuencias de la guerra y al contemplar la fotografía con el Guardia Civil que porta un arma. La fotografía es narrativa con un tiempo de lectura favorecido por la utilización de un formato horizontal. Como comentario general desde la perspectiva del tiempo en la representación y después de lo analizado, cabe interpretar que existe una dimensión temporal en la imagen.

Por lo que respecta a una reflexión general en este tercer nivel de análisis fotográfico, el nivel compositivo, se puede apuntar que con esta fotografía Barriopedro combina perfectamente el espacio y el tiempo fotográfico.

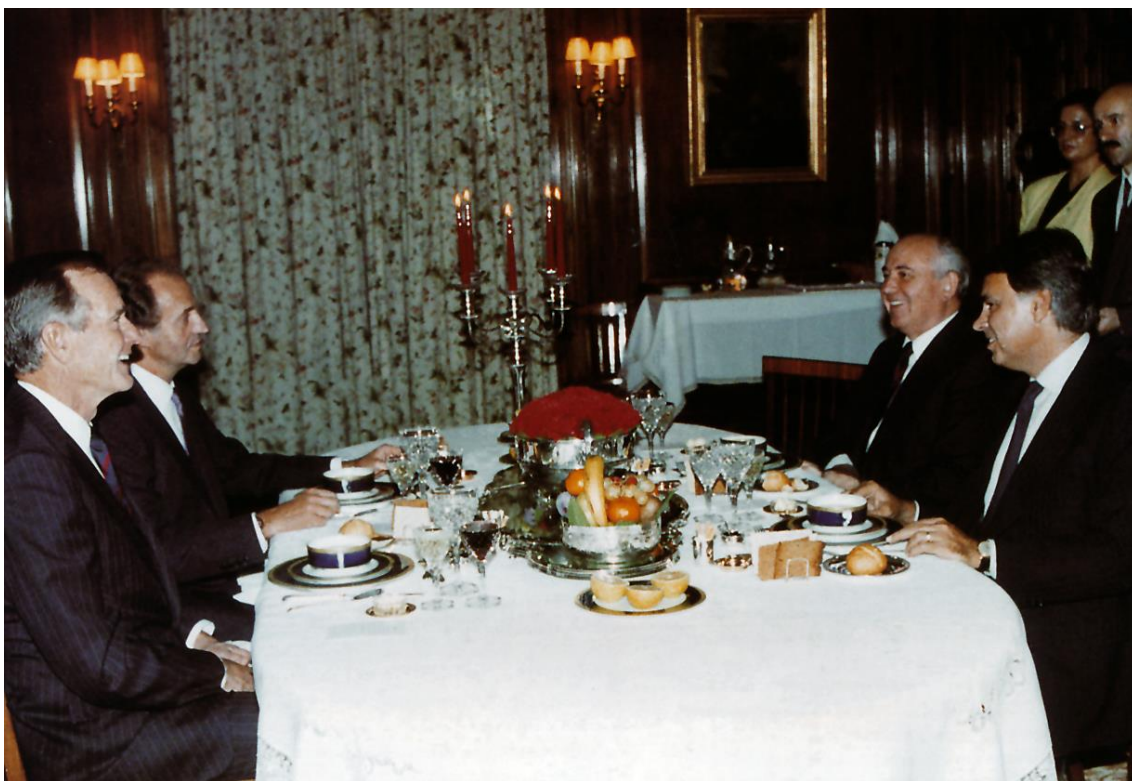
En lo referente al *nivel interpretativo*, el punto de vista físico utilizado en la toma por el fotógrafo ha sido situarse frontalmente a la escena para captar el cuadro y todo el ambiente que envolvía la puesta en escena del visionado del Guernica.

Respecto a la actitud de los personajes señalar que el Guardia Civil que se registra en la instantánea es consciente de la presencia del fotógrafo. No mira a la cámara pero si lo hace hacia algo que parece estar sucediendo en la sala. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, cabe señalar que el fotógrafo quiere captar el ambiente bajo el que se expone la obra con todas sus connotaciones.

Se podría interpretar que la escena captada por Barriopedro sigue el principio de transparencia enunciativa por lo que se podría calificar como transparente y creíble exceptuando por la elección del punto de vista y la selección del encuadre. La fotografía que se analiza viene determinada por diversas marcas textuales tales como la tensión, el encuadre y la combinación de los elementos morfológicos.

Como sucede frecuentemente en la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo queda ocultada ya que el personaje no ha mirado directamente a la cámara. Respecto a las relaciones intertextuales, todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado, remite a la obra de Raymond Depardon.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que por las características de la fotografía objeto de este análisis, es una imagen de lectura compleja con una fuerte carga connotativa y cuya finalidad es ser utilizada por la prensa del momento.



La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *George Bush, el Rey de España, Mijail Gorbachov y Felipe González durante una cena ofrecida por S. M. en el Palacio de la Zarzuela a los delegados de la Cumbre de Madrid*. La toma fue realizada en Madrid, el 29 de octubre de 1991 y su autor fue el fotógrafo Manuel H. de León.

La reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 14,3x21,5 cm. Se trata de una fotografía en color realizada con una cámara dotada de un objetivo angular. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa.

Como contexto histórico cabe señalar que los cambios que tuvieron lugar a nivel mundial, como la finalización de la guerra fría y la guerra del Golfo y sus consecuencias, influyeron también en la situación del Oriente Medio. El proceso de negociación entre los países se reanudó en octubre de 1991 mediante la convocatoria de la Conferencia de Paz sobre el Oriente Medio, celebrada en Madrid bajo la presidencia conjunta de los Estados Unidos de América y la Unión Soviética los días 30 y 31 de octubre y 1 de noviembre de 1991.

En la noche anterior al inicio de la Conferencia de Paz, el 30 de octubre de 1991, S.M. el rey Juan Carlos I ofreció una cena en el Palacio de la Zarzuela y sus asistentes fueron George Bush, Mijail Gorbachov y Felipe González.

Juan Carlos Alfonso Víctor María de Borbón y Borbón-Dos Sicilias, Juan Carlos I, es nieto de Alfonso XIII e hijo de Juan de Borbón y Battenberg, conde de Barcelona y de María de las Mercedes de Borbón-Dos Sicilias y Orleans, princesa de las Dos Sicilias. Nació en Roma, Italia, el 5 de enero de 1938.

Fue proclamado rey de España el 22 de noviembre de 1975 tras la muerte de Francisco Franco. La Constitución española lo reconoce como rey de España otorgándole la jefatura del Estado. La Carta Magna confiere a su dignidad el rango de símbolo de la unidad nacional.

George Herbert Walker Bush (1924) fue el cuadragésimo primer Presidente de los Estados Unidos ejerciendo su mandato entre 1989 y 1993. Previamente había sido Vicepresidente de los Estados Unidos entre los años 1981 y 1989 y también congresista, embajador, y Director de la Agencia Central de Inteligencia.

Mijail Sergéyevich Gorbachov (1931) fue Secretario General del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) desde el año 1985 hasta 1989 y presidente ejecutivo de la Unión Soviética de 1989 a 1991.

Felipe González Márquez (1942) ha sido secretario general del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) desde 1974 a 1997. Desde 1982 a 1996 fue el tercer presidente del Gobierno español desde la reinstauración de la democracia en España.

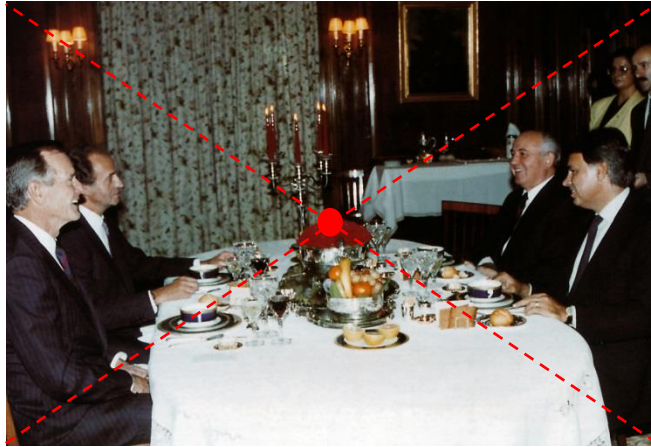
La fotografía, como ya se dejó expresado, fue realizada por el fotógrafo Manuel Hernández de León. Hernández de León comenzó como aprendiz en 1964 en la Agencia EFE a los 13 años de edad y ha llegado a ser redactor jefe de Fotografía de la Agencia. Gran parte de su vida profesional ha estado dedicada al seguimiento de la información de la Familia Real, trabajando como fotógrafo de información de la Casa Real durante los últimos treinta y cuatro años.

En su currículum figura una treintena de premios, entre los que se incluyen el «Nacional de Periodismo» en 1981, el «Rey de España de Periodismo Iberoamericano» por sus fotos sobre el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, el primer premio de «Deportes World Press Photo» (1983). Hernández de León, se jubiló en la Agencia EFE tras 49 años en la empresa el 11 de septiembre de 2012.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico* que ahora se pasa a analizar, la fotografía muestra, alrededor de una mesa y a la izquierda, a George Bush y al Rey de España, y a la derecha, a Felipe González y a Mijail Gorbachov. Todos visten traje oscuro y corbata y sus semblantes muestran un aspecto relajado. Tras estos dos últimos y un poco alejados, una mujer con gafas, pelo recogido y blazer amarillo y a su lado, un hombre con traje oscuro y corbata. La mesa está vestida con un mantel blanco, vajilla blanca y color chocolate con un remate dorado, un centro floral y un frutero con frutas del tiempo y dispuesta para que comience la cena.

En lo que concierne al punto como elemento morfológico cabe señalar que el centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide con el centro floral situado en la mesa se los comensales.



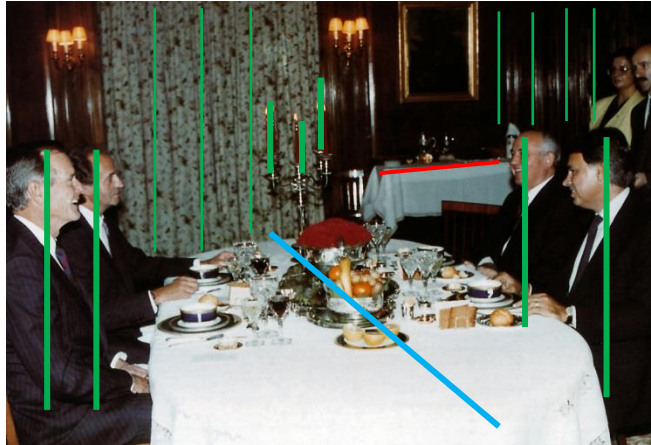


Los centros visuales no coinciden con el centro geométrico de la imagen y corresponden con los rostros de George Bush, Juan Carlos I, Felipe González y Mijail Gorbachov. Otros puntos visibles en la imagen son la iluminación, las viandas que se encuentran sobre la mesa, los rostros de las dos personas situadas detrás de Felipe González y Mijail Gorbachov, y el cuadro.



Se pueden constatar la presencia de líneas verticales en los cuerpos de los comensales, el candelabro, las cortinas y en la madera que tapiza las paredes del fondo que aportan estabilidad a la imagen. Las horizontales también están presentes como en la mesa del fondo y bajo el cuadro. También cabe interpretar que la mesa, con su mantel blanco, funciona como una línea de fuga que divide simétricamente a la composición.



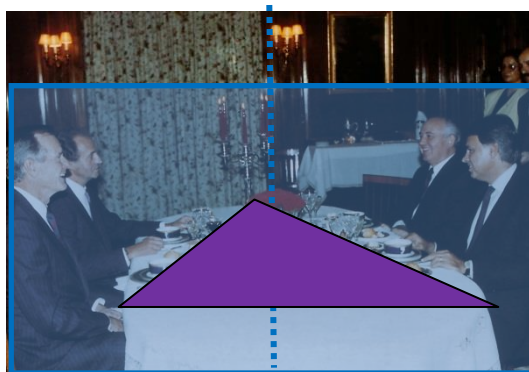


Cabe señalar que todos los personajes de la escena se encuentran a foco. La profundidad representada en la fotografía, permite considerar cuatro planos o términos. En el primer término estaría situado el principio de la mesa; en un segundo plano George Bush y Felipe González; en un tercer plano, Juan Carlos I, Mijail Gorbachov y los dos personajes situados tras ellos; y en cuarto término, el fondo de salón.



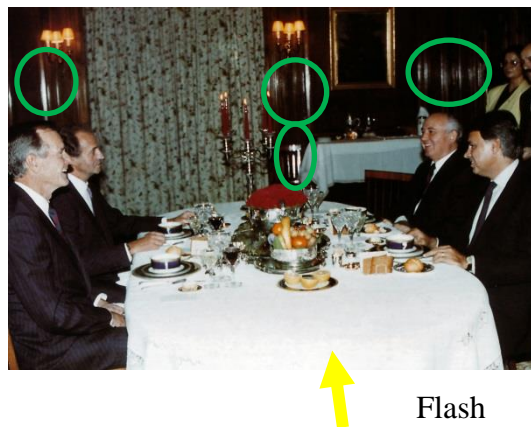
En términos de escala, se observa a los cuatro personajes de la mesa, en un plano medio que permite percibir la expresión de sus rostros.

En lo que respecta a las formas presentes en la imagen, cabe destacar la presencia de una forma rectangular que podría dividir la imagen en dos partes casi simétricas y de un triángulo en la mesa que aporta profundidad a la escena.



La mesa y los personajes dispuestos alrededor de la misma se representan con total nitidez permitiendo observar todos los detalles mientras que el fondo y los personajes que se encuentran de pie manifiestan una pérdida de definición. Esta nitidez de la imagen, permite distinguir la textura de las ropas, así como los semblantes de los personajes contribuyendo a realzar el realismo al momento de la toma.

La fotografía ha sido realizada con luz artificial siendo visible en la imagen un candelabro con seis velas y los apliques de pared a ambos lados de la cortina. A esta luz ambiente, la complementa el uso de flash que se evidencia en los rostros y se refleja en la pared del fondo creando sombras y contrastes. El flash de mano es una fuente de luz puntual y dura cuando se utiliza directamente sobre el motivo a fotografiar, observándose en la iluminación de la escena como decrece, según la ley del cuadrado inverso, ya que un objeto/sujeto que está al doble de la distancia del punto de luz, recibirá un cuarto de la iluminación, lo que se confirma en el fondo de la estancia.

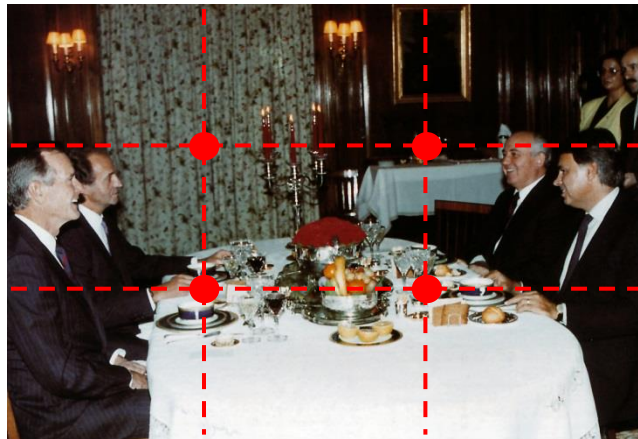


La fotografía se realizó con película cromogénica y se percibe una dominante anaranjada en las fuentes de iluminación visibles que aportan calidez y una temperatura neutra, equivalente a la luz día, por el uso del flash.

Tras el análisis de los elementos morfológicos, se ha de señalar que la fotografía es figurativa, formalmente simple pero bien articulada y realizada con pocos recursos formales.

En el *nivel compositivo* se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo analizando cómo se relacionan todos los elementos anteriores tratados para constituir la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios,

el peso de la composición recae en el tercio central compensado simétricamente a ambos lados.



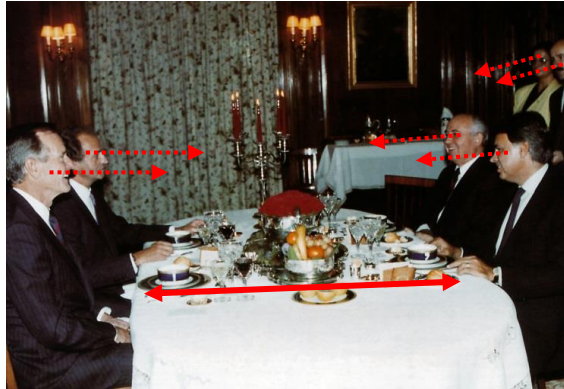
No se puede hablar de una composición en perspectiva pero el punto de vista empleado en la toma permite entrever una confluencia en la prolongación imaginaria de las líneas de los bordes de la mesa que ayuda a generar profundidad de campo.



Como ya se ha comentado, existe una repetición de elementos, que generan un cierto ritmo en la composición.

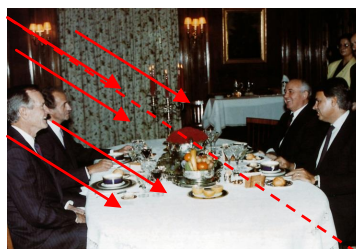


En la fotografía puede hablarse de tensión en la distancia entre los personajes dispuestos a la derecha de la mesa frente a los de la izquierda. Se generan unos vectores direccionales entre los comensales, que están siendo vigilados por el hombre y la mujer que se encuentran a la derecha tras Felipe González y Mijail Gorbachov.

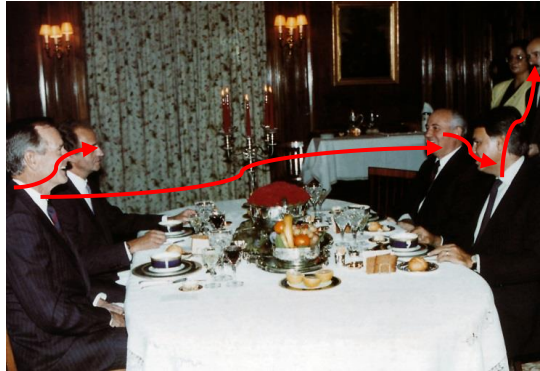


Al tratarse de una representación en perspectiva, el tamaño de los personajes y las dimensiones de la mesa, se ven afectados. En lo referente a la distribución de los pesos, ya se ha comentado que la representación se muestra una imagen simétrica en la que se establece una regular distribución de los pesos visuales. Todas las figuras se encuentran inmóviles por la utilización de una velocidad alta de obturación pero la sensación de dinamicidad la aportan los rostros de los personajes.

La simetría en la composición y la repetición de elementos permite señalar que la imagen fotográfica muestra un equilibrio estático. En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que traslada al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza se enfatiza la actitud de los comensales y de los dos personajes situados tras ellos y, cuando se traza la línea de interés, cobra relevancia la mesa dispuesta para la cena ofrecida por el Rey Juan Carlos I a George Bush, Mijail Gorbachov y a Felipe González en la que los comensales está sentados alrededor de la misma, situados dos a dos.



Mediante el recorrido visual, se establecen las relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador recorre la fotografía desde la izquierda, partiendo del rostro de George Bush, hacia la derecha, finalizando en los dos personajes situados de pie tras Felipe González y Mijail Gorbachov.



En cuanto a la pose cabe señalar que los personajes no posan para la foto, ninguno mira hacia la cámara pero la instantánea se produce en el Palacio de la Zarzuela, donde se le ha permitido a la prensa que registre ese momento antes del comienzo de la cena siendo conocedores todos los comensales de ese momento de toma fotográfica. La actitud de todos ellos es relajada y en sus rostros se aprecia una sonrisa y cordialidad.

Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar, que el planteamiento de la composición es marcadamente estático y la dinamicidad en la misma se genera desde las líneas implícitas de las miradas. También señalar que el espacio, el Palacio de la Zarzuela, es un espacio significativo como punto de encuentro y todas las connotaciones que ello implica.

Dentro del nivel compositivo y en lo referente a la construcción del *espacio de la representación*, se observa que ningún elemento de la fotografía señala hacia un fuera de campo, aunque si se puede considerar que los elementos que aparecen en la composición apuntarían hacia la existencia de un fuera de campo más allá del propio encuadre utilizado. También hay que subrayar en el campo visual, la importancia de los cruces de miradas entre los personajes que se encuentran en un evento diplomático de alto nivel.



Se trata de un espacio cerrado, interior y concreto, contextualizado por el pie de foto. La composición, como ya se ha señalado, está captada con foco en los tres primeros planos por lo que se podría señalar que la imagen presenta una relativa profundidad de campo.

Se trata de un espacio habitable para el espectador en el que el fotógrafo sitúa al observador de la imagen como espectador. La puesta en escena resulta natural pero está perfectamente planificada ya que un encuentro de esa magnitud requiere un eficaz trabajo protocolario. Como comentario desde el punto de vista la construcción del espacio de la representación, se vuelve a subrayar la importancia del espacio como elemento notable sobre el que se configura la fotografía.

Por lo que respecta al *tiempo de la representación*, la fotografía representa la captación de un instante de la realidad, en el que los personajes registrados en la imagen que aparece captados en una actitud aparentemente distendida. Para la realización de toma el fotógrafo ha utilizado una velocidad de obturación rápida ya que en la escena captada, todo lo representado se encuentra congelado. En lo referente a la atemporalidad, se puede hablar de una concretización en el tiempo de la representación puesto que en la fotografía se refleja un momento preciso de la historia, con unos políticos determinados.

Esta imagen representa un encuentro entre grandes mandatarios del orden mundial pero también atestigua que las relaciones entre EEUU, la URSS y España son cordiales. Se reconoce en la fotografía la presencia de un tiempo simbólico, que sugiere el entendimiento entre las dos grandes potencias mundiales.

Relacionado con el punto anterior y analizando el tiempo subjetivo, este puede provocar en el espectador una reflexión acerca de las relaciones de diplomacia y los compromisos que se establecen entre Estados Unidos y de Rusia para poner bajo control el orden internacional.

La fotografía que se analiza es narrativa, cuenta e inmortaliza una historia y demanda un tiempo de lectura. Como reflexión general a este tercer nivel de análisis fotográfico, el nivel compositivo, se puede añadir que presenta una protocolaria disposición interna de todos los elementos que configuran la imagen con la intención de

registrar y mostrar un encuentro y la actitud de entendimiento entre los mandatarios durante los días de la Cumbre celebrada en Madrid.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado levemente hacia la izquierda de la escena y con la cámara ligeramente picada; con la elección del encuadre el fotógrafo Manuel H. de León, delimita el área respondiendo a un punto de vista y a una determinada manera de mirar y con esta articulación, dirige la mirada del espectador hacia la mesa y sus comensales.

Respecto a la actitud de los personajes, se perciben aparentemente distendidos con una sonrisa en sus rostros y actitud afable. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, destacar que H. de León capta la escena en un instante de gran naturalidad simulando no ser conscientes del registro fotográfico.

Cabría señalar también que la escena captada por el fotógrafo sigue el principio de transparencia enunciativa salvo por la elección del punto de vista y la selección del encuadre. Se pueden considerar marcas textuales la altura, la ubicación de la cámara y el uso del flash como huellas de la presencia del enunciator en la imagen.

Como suele ocurrir en la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo es ocultada no mostrando la mirada de los retratados.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que por las características de la imagen fotográfica que se ha analizado la finalidad de la misma era servir a la prensa del momento.



La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *Juegos Olímpicos. Una saltadora de trampolín durante la prueba de 10 metros. Al fondo, la ciudad de Barcelona con la Sagrada Familia*. La toma fue realizada en Barcelona, el 5 de agosto de 1992 y su autor ha sido el fotógrafo Txema Fernández.

La reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 16,2x21,8 cm. Se trata de una fotografía en color, aunque no se precisa si proviene de



negativo o de diapositiva, realizada con una cámara dotada de un teleobjetivo. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

Los Juegos de la XXV Olimpiada, Juegos Olímpicos, se celebraron en Barcelona, España, entre el 25 de julio y el 9 de agosto de 1992. Participaron atletas de 169 países, compitiendo en 28 deportes y 257 especialidades. Tras su conclusión se celebraron los IX Juegos Paralímpicos entre los días 3 y 14 de septiembre.

Durante los Juegos se batieron un total de 32 récords mundiales y 73 olímpicos (España logró trece medallas de oro, siete de plata y tres de bronce).

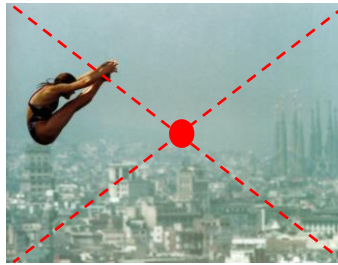
La mayor parte de los eventos deportivos se disputaron en instalaciones de Barcelona ciudad y su provincia. También otras provincias de la comunidad autónoma catalana participaron como Lérida con piragüismo en aguas bravas en la Seo de Urgel, y Gerona, en remo, en el Lago de Bañolas. Las ciudades de Zaragoza, con el Estadio de La Romareda, y Valencia con el Estadio de Mestalla, acogieron partidos del torneo de fútbol.

La Piscina Municipal de Montjuïc es una instalación deportiva ubicada al este del Anillo Olímpico de Montjuïc, en Barcelona. Consta de dos piscinas exteriores, una de 25 m y otra de saltos. Dado su emplazamiento, en la ladera sur del Montjuïc, ofrece unas vistas privilegiadas hacia la ciudad de Barcelona.

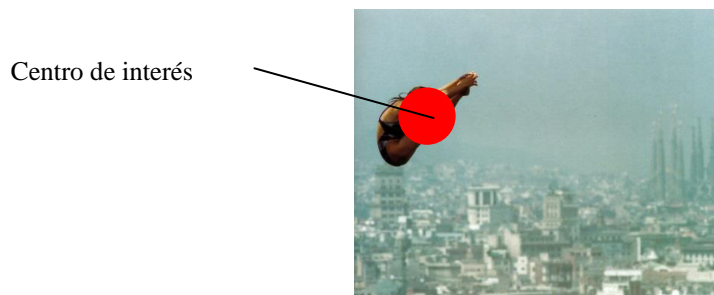
La piscina fue inaugurada en 1929 y posteriormente ampliada para los Juegos Mediterráneos de 1955. En 1990 se inician las obras de remodelación total de las piscinas para dar acogida a las competiciones de saltos y la fase preliminar del torneo de waterpolo de los XXV Juegos Olímpicos. Una de las modificaciones más importantes fue derribar la piscina antigua y formar dos piscinas nuevas, una para los saltos y otra para el waterpolo de 33x25 metros, así como una ampliación de las gradas.

En lo que respecta al *nivel morfológico*, y como descripción del motivo fotográfico, la imagen muestra, en la parte izquierda, a una saltadora de trampolín flexionada en el momento de ascensión. Como fondo, la ciudad de Barcelona con la Sagrada Familia en la parte derecha.

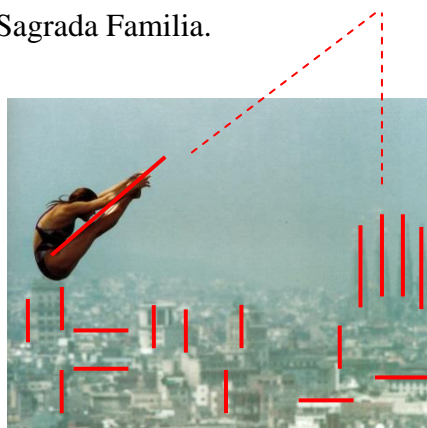
El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que coincide con el cielo.



El centro de interés formal de la imagen queda representado en la saltadora, ubicada a la izquierda de la imagen no coincidiendo, por tanto, con el centro geométrico de la imagen. El grano fotográfico es perceptible en el fondo de la imagen fruto de la utilización una película de alta sensibilidad y potenciado por el uso de un potente teleobjetivo.



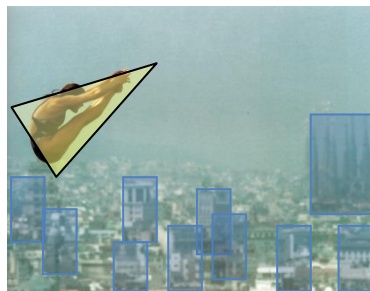
En la imagen predominan las líneas horizontales (que parecen apuntar hacia la deportista) y verticales. La línea oblicua que se forma en el cuerpo de la saltadora genera un vector de dirección que apunta hacia una prolongación de las líneas que generan de las torres de la Sagrada Familia.



Se puede considerar que la imagen está compuesta por tres planos o términos. En un primer plano, se encuentra la saltadora de trampolín; en un segundo plano, las primeras filas de edificios de la ciudad de Barcelona; y, en tercer plano los edificios que se sitúan a la misma altura que la Sagrada Familia.



La deportista, como ya se ha señalado, se encuentra situada a la izquierda de la imagen y en el primer término y provoca una cierta descompensación de escalas respecto al fondo donde se encuentran ubicados los edificios de la Ciudad Condal. Respecto a la forma, predominan las superficies rectilíneas, y se intuye una forma triangular en el cuerpo de la saltadora de trampolín.



El primer término de la escena, la saltadora, se percibe con nitidez y la iluminación existente permite observar la tersura y musculación de su piel, su bañador y su pelo sujeto en lo que parece una coleta en la parte posterior de la nuca. También se distingue una textura general en el fondo de la imagen por la presencia del grano fotográfico.

La nitidez en la imagen, como se ha apuntado en el punto anterior, se sitúa sobre la figura de la deportista destacando sobre el fondo fuera de foco por el empleo de un potente teleobjetivo.

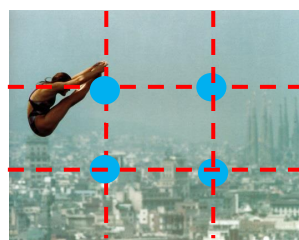
La fotografía ha sido tomada con luz natural, en un día soleado lo que ocasiona un juego de luces y sombras sobre el cuerpo de la saltadora. El fondo, el área metropolitana de Barcelona, se percibe homogéneo y difuso bajo una niebla por el alto grado de contaminación producido por las partículas en suspensión.



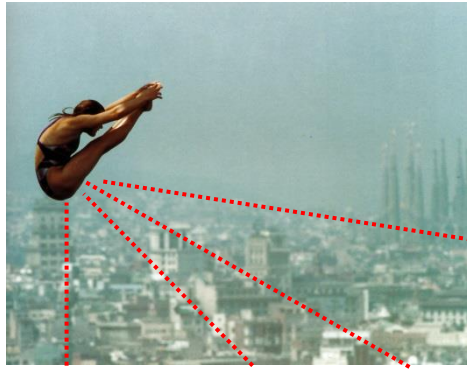
En lo que respecta al fondo, las fachadas blancas de los edificios reflejan mayor cantidad de luz que el resto de edificaciones pero por la dominante verdosa generalizada del fondo, no cabría hablar de contraste fotográfico.

La fotografía fue tomada con película cromogénica y, salvo el primer término que se reproduce con unos valores tonales cercanos a la realidad, en el fondo, parece existir una dominante azul-verdosa consecuencia, como se ha señalado anteriormente de la polución existente en la ciudad. Como reflexión general desde el punto de vista morfológico se ha de señalar que la imagen analizada es una representación de carácter figurativo, monosémica, original, de formas simples pero bien articuladas.

En el *nivel compositivo* se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo analizando cómo se relacionan todos los elementos anteriormente mencionados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición se encuentra en los tercios superiores de la izquierda y se compensa con el resto de la imagen ofreciendo una mayor dinamicidad.



Ya se ha apuntado que el grano fotográfico y la polución dificultan la visualización de las formas establecidas como fondo en la composición. En términos de perspectiva y cuando se prolongan las insinuadas líneas de fuga, permite hablar de una perspectiva que contribuye a proporcionar direccionalidad y dinamismo a la fotografía.



El grano, las fachadas blancas de los edificios y las torres de la Sagrada Familia son los elementos visuales seriados que aportan ritmo a la composición.

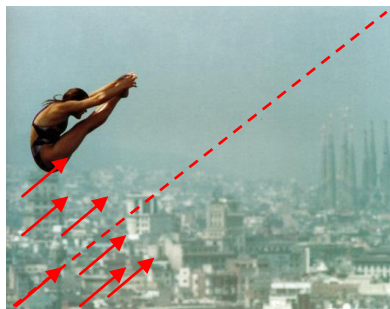
En términos de tensión, el fuera de campo en el que estaría ubicado el trampolín (y aunque este elemento de análisis no pertenece al sistema compositivo propiamente dicho), genera de tensión en la imagen. La toma ha sido realizada tras el impulso inicial, cuando la saltadora se ha elevado hasta el punto máximo de altura y antes de comenzar su descenso con la posición corporal del tronco doblado y con las piernas y brazos extendidos. La alta velocidad de obturación utilizada por el fotógrafo para poder congelar ese instante, dota de tensión a la composición.

Como ya se ha apuntado al hablar de la escala, al encontrarse la deportista en el primer término de la composición, induce hacia una cierta descompensación de escalas respecto al fondo donde se encuentran ubicados los edificios de la ciudad. La distribución de los pesos en esta imagen es irregular. El centro de atención está situado a la izquierda, lejos del centro geométrico, y se ve compensado, en un equilibrio asimétrico, por el edificio de la Sagrada Familia situado al fondo a la derecha.

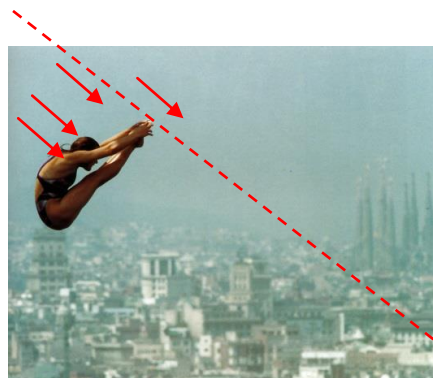


El dinamismo de esta imagen procede de su composición y de la utilización de una velocidad de obturación rápida que permitió congelar ese instante. En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés.

Cuando se traza la línea de fuerza, se enfatiza el esfuerzo que la deportista desarrolla en el salto.



Cuando se traza la línea de interés, se observa como el protagonismo vuelve a recaer sobre la saltadora pero también sobre la ciudad de Barcelona de la que se puede apreciar, al fondo, uno de sus monumentos más significativos como es la Sagrada Familia.



Mediante el recorrido visual, cabe establecer relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador parte de la izquierda de la fotografía en la que se encuentra la deportista, hacia la ciudad de Barcelona, finalizando en la Sagrada Familia.



La saltadora que aparece registrada en la composición que ahora se analiza se encuentra en plena ejecución del salto desde un trampolín de diez metros, por lo que no cabe hablar de posado. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo, la imagen reproducida presenta una cuidada estructura interna, con un fuerte componente tensional en lo que al registro de la figura se refiere, basada en una composición dinámica.

Dentro del nivel compositivo y examinando el *espacio de la representación*, se pasa a examinar primeramente el campo fotográfico. El campo visual está formado por la saltadora y por la ciudad de Barcelona, reconocible por el monumento de la Sagrada Familia que ubica la imagen en un lugar concreto. Se intuye, así mismo, un fuera de campo como continuación de lo representado, en el que estaría el trampolín de la deportista contextualizando la fotografía.

En la imagen se presenta un espacio público y abierto, exterior, y en el que la mirada del espectador observa una parte de la ciudad de Barcelona. El espacio es concreto e identificable, tanto visualmente como por el título de la fotografía, que ancla la imagen en una ubicación precisa. La fotografía deportiva representa un espacio habitable para el espectador y su puesta en escena resulta natural aunque el punto de vista adoptado por el fotógrafo haga que resulte espectacular el ejercicio de salto.

Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza presenta un espacio abierto, concreto, exterior y habitable.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía constituye «un momento decisivo», el momento exacto en que la saltadora ha llegado a su punto de máxima elevación; un instante fugaz que ha quedado capturado en la imagen. Para la realización de la misma se ha utilizado una velocidad de obturación rápida que ha permitido la congelación de ese preciso momento.

La imagen recoge un instante concreto de unos Juegos Olímpicos realizados en 1992 en la ciudad de Barcelona. Esta imagen puede ser utilizada para otros concursos de salto de trampolín sin perder su contemporaneidad informativa, como así ha ocurrido.

Se reconoce en la fotografía la presencia de un tiempo simbólico, de un tiempo de esfuerzo, de voluntad, de superación del día a día y de competición. Este tiempo simbólico podría considerarse como un tiempo subjetivo en el espectador que puede proyectarse reconstruyendo sus propias experiencias.

Se puede interpretar, dado que la fotografía que se analiza muestra un instante de un ejercicio definido, podría formar parte de una secuencia de imágenes que registrasen el momento. Ciñéndose a la foto que ahora se analiza, cabría apuntar que la imagen que se muestra, es una imagen narrativa. Como comentario desde el punto de vista del tiempo en la representación, señalar que la tensión que genera esa congelación del movimiento de la saltadora confirma la existencia de una dimensión temporal en la fotografía.

En lo que respecta al *nivel interpretativo*, en concreto, al punto de vista físico, el fotógrafo ha utilizado un contrapicado para registrar el salto de la deportista ubicándola en la parte izquierda del encuadre, dejando el centro y la derecha de la misma para mostrar la ciudad de Barcelona. El fotógrafo, Txema Fernández, utilizó un teleobjetivo que le permitió establecer un único plano de enfoque, el de la saltadora.

En lo referente a la actitud de los personajes, la saltadora se encuentra concentrada realizando su salto. Sólo resulta posible observar una parte de su perfil, ya que la otra, permanece oculta entre sus brazos.

En lo que se refiere a los modos de calificación del personaje por parte de la instancia enunciativa, cabe apuntar, que el fotógrafo registra la escena con voluntad



enunciativa de resaltar el gran esfuerzo realizado por la saltadora en la competición. La deportista fotografiada parece estar flotando permitiendo al espectador observarla y a su vez, contemplar la ciudad de Barcelona. Analizando la fotografía se puede interpretar la escena como transparente verosímil, y sin huellas enunciativas evidentes salvo por la elección del punto de vista y la selección del encuadre. Se pueden considerar marcas textuales la selección de la realidad incluida en el encuadre y el uso del contrapicado utilizados por el fotógrafo, que sirven como huellas de la presencia del enunciador en la imagen.

La presencia de Txema Fernández es parcialmente ocultada en la imagen; se evidencia en el uso del tele utilizado para la realización de la fotografía cuyo resultado ha sido, una imagen impactante. Esta fotografía se basa en la estrategia enunciativa de identificación, donde la sensación de realidad es el principal efecto buscado.

Respecto a las relaciones intertextuales, todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite al trabajo de Bárbara Morgan sobre la danza.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que, por las características de la fotografía objeto de este análisis, se trata de una imagen cuya finalidad, es ser utilizada por la prensa del momento.



La imagen anteriormente reproducida que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *La Familia Real y varios ministros del Gobierno celebran uno de los tantos conseguidos por España, en la final de waterpolo contra Italia*. La toma fue realizada en Barcelona, el 9 de agosto de 1992 y su autor fue el fotógrafo Manuel Pérez Barriopedro.

La reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 16,3x24 cm. Se trata de una fotografía en color, aunque no se precisa si proviene de negativo o de diapositiva, realizada con una cámara dotada de un teleobjetivo corto. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

Los Juegos de la XXV Olimpiada, Juegos Olímpicos, se celebraron en Barcelona, España, entre el 25 de julio y el 9 de agosto de 1992. Participaron atletas de 169 países, compitiendo en 28 deportes y 257 especialidades. Tras su conclusión se celebraron los IX Juegos Paralímpicos entre los días 3 y 14 de septiembre.

Durante los Juegos se batieron un total de 32 récords mundiales y 73 olímpicos (España logró trece medallas de oro, siete de plata y tres de bronce).

La mayor parte de los eventos deportivos se disputaron en instalaciones de Barcelona ciudad y su provincia. También otras provincias de la comunidad autónoma catalana participaron, como Lérida, con piragüismo en aguas bravas en la Seo de Urgel, y Gerona, en remo, en el Lago de Bañolas. Las ciudades de Zaragoza, con el Estadio de La Romareda y Valencia, con el Estadio de Mestalla, acogieron partidos del torneo de fútbol.

La competición de waterpolo, en los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, se disputó entre el 1 y el 9 de agosto. Las ubicaciones fueron la Piscina de Montjuïc, y la final, en las Piscinas de Bernat Picornell.

La Piscina Municipal de Montjuïc es una instalación deportiva ubicada al este del Anillo Olímpico de Montjuïc, en Barcelona. Consta de dos piscinas exteriores, una de 25 m y otra de saltos.

La piscina fue inaugurada en 1929 y posteriormente ampliada para los Juegos Mediterráneos de 1955. En 1990 se inician las obras de remodelación total de las piscinas para dar acogida a las competiciones de saltos y la fase preliminar del torneo de waterpolo de los XXV Juegos Olímpicos. Una de las modificaciones más importantes fue derribar la piscina antigua y formar dos piscinas nuevas, una para los saltos y otra para el waterpolo de 33x25 metros, así como una ampliación de las gradas.

Las Piscinas Bernat Picornell son una instalación deportiva ubicada en el Anillo Olímpico de Montjuïc. Consisten en tres piscinas, una interior y otra exterior, ambas de 50 m y una de saltos. Su nombre es un tributo al gran nadador catalán y fundador de la Real Federación Española de Natación, el señor Bernat Picornell i Richier.

Su diseño inicial es obra de los arquitectos Antoni Lozoya y Joan Ricard y fueron inauguradas en 1969 al objeto de albergar el Campeonato Europeo de Natación de 1970. Eran tres piscinas exteriores, una de entrenamiento, otra de competición y la tercera de saltos, en las que se disputaron numerosos campeonatos españoles y catalanes de natación y saltos.

En 1990 se inician las obras de remodelación total de las piscinas bajo el proyecto de los arquitectos Franc Fernández y Moisés Gallego para dar acogida a las competiciones de natación, natación sincronizada, la fase final del torneo de waterpolo y el pentatlón moderno (natación) de los XXV Juegos Olímpicos.

Manuel Pérez Barriopedro (1947) se inicia en la fotografía a los catorce años trabajando como aprendiz en el laboratorio fotográfico de la Agencia EFE. Con 20 años comienza a trabajar como fotógrafo de calle, y en los años setenta, cubre los últimos años de la transición y el final del franquismo.

Dentro de la agencia, va ocupando diferentes puestos a lo largo de su vida: de fotógrafo de calle a jefe de fotógrafos, a redactor jefe y llegando a posteriormente, Subdirector del servicio gráfico de la agencia.

El 23 de febrero de 1981, con motivo de la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo como Presidente del Gobierno, dos fotógrafos de la Agencia EFE, Manuel Pérez Barriopedro y Manuel Hernández de León cubrían el evento. La foto que realizó Manuel Pérez Barriopedro dio la vuelta al mundo siendo galardonada con el «World Press Photo» 1981, máximo galardón del fotoperiodismo.

Otros premios que ha recibido son el «Nacional de Periodismo», «Efe», «Libertad de Expresión», «Pablo Iglesias», «Universalía», «Long Play» y el «Premio Mingote».

En 1993, se le concede el premio «Ortega y Gasset de Periodismo», por la foto que se va a analizar de la familia real al completo celebrando un gol de la selección española de waterpolo en los juegos olímpicos de Barcelona 92.

Está en posesión de la Medalla de Plata al Mérito del Trabajo por sus más de cuarenta años dedicados al periodismo gráfico. En la actualidad se encuentra retirado del mundo profesional, aunque sigue involucrado en el mundo del periodismo.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, que ahora se pasa a analizar, la fotografía presenta tres gradas de las piscinas Bernat Picornell en las que se encuentran la Familia Real rodeada de varios ministros del Gobierno celebrando efusivamente uno de los tantos conseguidos por España en la final de waterpolo contra Italia durante los Juegos Olímpicos de Barcelona. La infanta Cristina se encuentra en la grada inferior, de pie y viste un polo blanco con cuello rojo y pantalón azul y se encuentra rodeada de otras personas. En la grada central y de izquierda a derecha, a lado de una mujer con camisa negra y blanca se encuentra de pie la infanta Elena con camisa de flores y pantalón rojo sujeto a la cintura con un cinturón dorado. Lleva gafas de sol, pelo suelto y un sombrero. A su lado y también levantado, su padre el Rey, con gafas de sol, camisa blanca, cinturón marrón y pantalón beige. A su derecha y sentada, la reina doña Sofía, con gafas de sol y camisa blanca y, al lado de ella, el príncipe Felipe con gafas de sol, un polo salmón y pantalón azul. Rodeando a la familia real varios ministros y otras personalidades.

En lo que concierne al punto como elemento morfológico cabe señalar que el grano fotográfico apenas es perceptible en la fotografía por lo que no se compromete el grado de figuración de la misma. El centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, se observa que corresponde a la parte superior del pelo de la reina doña Sofía.



El centro visual coincide con el centro geométrico de la imagen situado en doña Sofía pero se han de destacar otros centros de interés que corresponden con los demás

miembros de la familia real: el Rey, el príncipe Felipe y con las infantas Elena y Cristina.



Cabe señalar la existencia de una serie de elementos circulares, que constituyen puntos secundarios de interés y que corresponden con los rostros del resto de personas que aparecen en la fotografía, sobre los cuales, la mirada del espectador también se posa.



Las líneas también una fuerte presencia en la imagen creando direccionalidad y profundidad en la composición. Se observan líneas horizontales en las gradas, y verticales en los cuerpos y los brazos de los sujetos.





La imagen está compuesta por cuatro planos o términos. En un primer plano está situada la primera fila de personas junto con la infanta Cristina. En el segundo término, se encuentra la infanta Elena, el rey Juan Carlos, la reina doña Sofía, el príncipe Felipe, y otros dos personajes situados a izquierda y derecha de la familia real. En el tercer término, en la siguiente grada tras la familia real, se hallan otras personas y en cuarto plano, la valla publicitaria con los aros olímpicos que hace de fondo en la fotografía.



La familia real es la protagonista de la imagen y aparece fotografiada en un plano de conjunto rodeada de varios ministros del Gobierno que celebran uno de los tantos.

Respecto a la forma, señalar que se observan líneas de dirección en  $\nabla$  que provocan sensaciones de amplitud y optimismo.



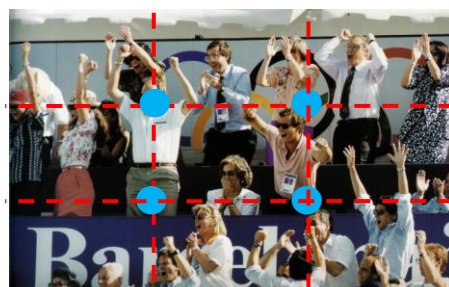
Se perciben las diferentes texturas de los elementos que conforman la fotografía favorecidos por la iluminación lateral de la escena destacando los cabellos y las ropas de los asistentes, frente la carencia de textura que presenta la publicidad de las gradas. En términos de nitidez de la imagen, cabe señalar que es total en la fotografía encontrándose a foco todos los elementos que la forman.

En lo que respecta a la iluminación, la imagen ha sido tomada en el exterior, con luz natural. El sol luz se encuentra situado cenitalmente y hacia la derecha, observándose como incide lateralmente en los individuos.



El público asistente a la final de waterpolo ofrece un juego de contrastes entre luces y las sombras, tonos blancos y tonos de color. La iluminación directa lateral recibida del sol, marca las altas luces. Las camisas blancas del público asistente reflejan mayor cantidad de luz en contraposición con las dos primeras gradas que son oscuras. La fotografía se realizó con película cromogénica equilibrada para luz día con la que los valores cromáticos se representaron sin alteraciones. Tras el análisis de los elementos morfológicos, se ha de señalar que la fotografía es figurativa, formalmente simple pero bien articulada.

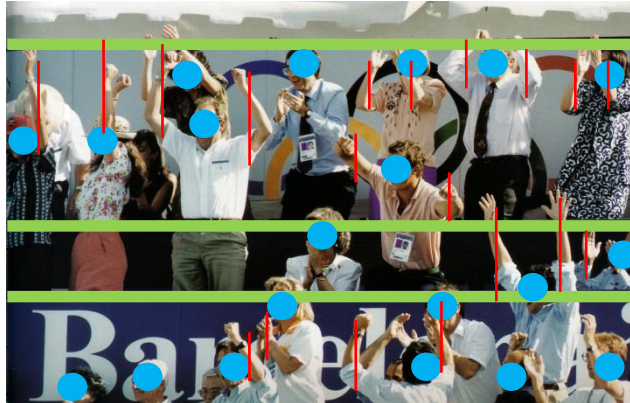
En el *nivel compositivo* se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo analizando cómo se relacionan todos los elementos anteriormente tratados para conformar la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición recae en el tercio central donde se encuentra ubicada la Reina y en los puntos de fuerza superiores en los que se sitúan el Rey y el príncipe Felipe.





La toma frontal del motivo impide la generación de perspectiva pese a que la imagen se presenta con profundidad de campo en todos sus planos.

Se puede constatar la presencia de elementos visuales que aparecen repetidos: las líneas horizontales de las gradas, las verticales de los cuerpos y los brazos, y los rostros, que generan ritmo en la composición.

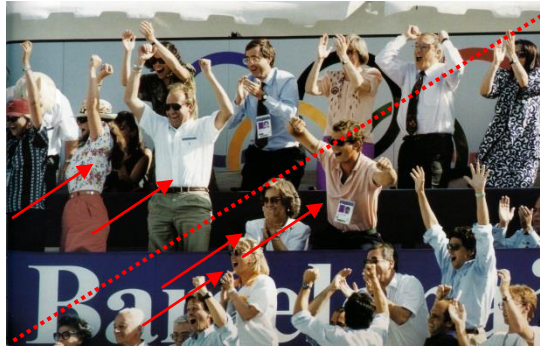


En lo referente a la tensión, el fuera de campo (aunque no pertenece al sistema compositivo propiamente dicho) trabaja como elemento generador de tensión en la instantánea. En términos de proporción, no existen desproporciones en la fotografía; todos los elementos responden a la percepción natural.

Respecto a la distribución de pesos cabe señalar que es regular. Ya se ha apuntado que el centro geométrico coincide con la reina doña Sofía y alrededor de la misma, se configura el resto de la composición de forma equilibrada.

Se ha comentado que la repetición de elementos seriados confiere a la composición ritmo que remite a una composición dinámica, que se ve potenciada por el instante de captura, en que los personajes son congelados en medio de una acción.

En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que lleva al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza se destaca a los miembros de la familia real: el rey don Juan Carlos, la reina doña Sofía, el príncipe Felipe y las infantas Elena y Cristina.



Cuando se traza la línea de interés, se refuerza la señal de júbilo de todos los personajes que aparecen en la fotografía con los brazos alzados en alto.



Respecto al orden icónico, se puede considerar que la imagen presenta un equilibrio dinámico, en la que los diferentes pesos visuales se encuentran ubicados en el espacio plástico jerarquizándolo y estableciendo entre ellos, relaciones y contrastes lumínicos y cromáticos.

Mediante el recorrido visual, cabe establecer relaciones entre los elementos plásticos tratados en la composición. La mirada del espectador parte de la reina doña Sofía hacia el príncipe Felipe, el rey don Juan Carlos, la infanta Elena y, finalmente, la infanta Cristina.



En cuanto a la pose, se observa que los personajes no posan para la fotografía pero son conscientes de que todos sus movimientos pueden ser registrados por la prensa. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo cabe señalar que, la fotografía que ahora se analiza, es una imagen con un propósito en la organización y distribución interna de los elementos configurativos, en la que el fotógrafo ha centrado la atención en la familia real que asiste a la final de waterpolo ante un gesto de efusividad demostrado por todos los asistentes al evento, que otorga a la toma de mayor realismo.

Dentro del nivel compositivo y reconociendo el *espacio de la representación* y en concreto, el campo fotográfico, se percibe en el campo visual que las miradas de los personajes señalan un fuera de campo como continuación de lo representado.

En la fotografía se refleja un espacio público, exterior que se encuentra representado con foco en todos los términos. El espacio de la representación se presenta como abstracto, aunque la concreción sobre el mismo, llega del pie de foto que sitúa el momento en la final de waterpolo España contra Italia, celebrada en Barcelona el nueve de agosto de 1992.

Para efectuar la toma, el fotógrafo ha elegido un punto de vista frontal, un diafragma cerrado con el que ha conseguido profundidad en la toma, situando al observador de la imagen, como un espectador privilegiado.

La asistencia a un evento deportivo permite habitar proyectivamente el espacio, convirtiéndose en habitable para el espectador. La captura del momento es fruto del trabajo y del estar atento para congelar ese efímero gesto que se pueda producir. De la naturalidad de la acción se puede deducir que la puesta en escena no está construida. Como comentario desde el punto de vista de la representación del espacio, la fotografía que se analiza es fruto del tesón y del trabajo y centra la atención sobre los gestos de alegría de la familia real y de los otros asistentes a la final de waterpolo, haciendo partícipe al espectador de ese momento.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, recoge -utilizando las palabras de Cartier-Bresson- «un instante decisivo», un momento fugaz que queda congelado en la toma.

Para la captura de la instantánea se ha utilizado una velocidad de obturación rápida lo que permitió congelar la acción. La fotografía muestra un evento determinado en un país y época concretos. Esta imagen puede ser utilizada en otros contextos en los que el deporte español se ve apoyado por la familia real que celebra con alegría los triunfos de los equipos españoles.

La fotografía representa una huella de lo real en que se simboliza un tiempo más extenso: el de los encuentros deportivos. Este tiempo simbólico podría considerarse como un tiempo subjetivo en el espectador que puede proyectarse en el recuerdo sus experiencias. La articulación de los elementos morfológicos y sintácticos de los espacios lleva a considerar que la fotografía que se examina, es narrativa, y presenta un tiempo de lectura fomentado por la utilización de un formato horizontal en la realización de la toma.

Como comentario desde el punto del tiempo en la representación, la temporalidad es un elemento constatable y fundamental en esta imagen. Por lo que respecta a una reflexión general en este tercer nivel de análisis fotográfico, el nivel compositivo, se puede añadir que en la construcción de esta imagen, el espacio y el tiempo se unifican en el momento de la toma. Cabe interpretar que es una fotografía que transmite el concepto de alegría, apoyo e ilusión ante un triunfo deportivo.

En lo que respecta al *nivel interpretativo*, en concreto, al punto de vista físico, el fotógrafo se ha situado frontalmente a la escena, con un ligero contrapicado. El fotógrafo Barriopedro, al situarse en un nivel inferior, potencia los gestos de los asistentes.

En lo referente a la actitud de los personajes, todos ellos celebran con júbilo el momento del tanto exteriorizando sus sentimientos. Por lo que respecta a los modos de calificación del personaje por parte de la instancia enunciativa, cabe apuntar, que el fotógrafo, con el punto de vista elegido, capta la escena con voluntad enunciativa de resaltar la demostración de alegría ante el tanto español y el apoyo al equipo de waterpolo de la familia real y de los políticos asistentes.

Examinando la instantánea se puede interpretar la escena como transparente, verosímil y sin huellas enunciativas evidentes, salvo por la elección del punto de vista y

la selección del encuadre. Se pueden considerar marcas textuales el encuadre utilizado y el uso del contrapicado, que sirven como huellas de la presencia del enunciador en la imagen. Respecto a las miradas de los personajes, no existe interpelación entre los protagonistas y el espectador de la instantánea que visualiza la escena como mero observador. Esta fotografía se basa en la estrategia enunciativa de identificación, donde la emoción es el principal efecto buscado.

Respecto a las relaciones intertextuales, todo texto se encuentra siempre relacionado con otros textos anteriores a él y en el caso examinado remite al trabajo de Henri Cartier-Bresson por la idea de atrapar el «instante decisivo».

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que, por las características de la fotografía objeto de este análisis, se trata de una imagen cuya finalidad, es ser utilizada por la prensa del momento.



La imagen anteriormente reproducida, que seguidamente será objeto de análisis, procede del libro *1900-2000 Un siglo de España*. La fotografía original forma parte de los fondos fotográficos de la Agencia EFE.

A nivel contextual debe señalarse que se trata de una imagen en cuyo pie de foto figura *El presidente del Gobierno, José María Aznar, conversa con los anteriores presidentes constitucionales, a quienes ofreció un almuerzo en Palacio de la Moncloa. De izquierda a derecha: Leopoldo Calvo Sotelo, Aznar, Adolfo Suárez y Felipe González*. La toma fue realizada en Madrid, el 13 de junio de 1997 y su autor fue el fotógrafo J. M. Espinosa.

La reproducción mencionada viene presentada con unas dimensiones de copia de 15,8x21,8 cm. Se trata de una fotografía en color, de la que se desconoce si proviene de negativo o de diapositiva, realizada con una cámara dotada de un teleobjetivo. La imagen se encuadra dentro del género de fotografía de prensa aunque comparte también atribuciones con el reportaje.

Adolfo Suárez González (1932-2014) fue designado jefe del gobierno de España el 3 de julio de 1976 por el Rey Juan Carlos I, siendo el personaje decisivo en el proceso de transición democrática posterior al «franquismo». Creó el partido la «Unión de Centro Democrático» de cara a las primeras elecciones, resultando el partido más votado en las elecciones generales celebradas el 15 de junio de 1977 siendo nombrado presidente del Gobierno de España. El 3 de marzo de 1979, Adolfo Suárez ganaba por segunda vez las elecciones generales, e iniciaba su tercer mandato como presidente del Gobierno hasta que presentó su dimisión el 29 de enero de 1981.

Leopoldo Ramón Pedro Calvo-Sotelo y Bustelo (1926-2008) sucedió al presidente Suárez como Presidente del Gobierno de España cuando este presentó su dimisión. El 23 de febrero de 1981, mientras estaba procediéndose a la sesión de investidura en el Congreso de los Diputados, tuvo lugar el fallido intento de golpe del teniente coronel Fejero. Fue presidente del Gobierno de España entre febrero de 1981 y diciembre de 1982. En agradecimiento a sus servicios, en 2002, el rey Juan Carlos I le confirió el título de marqués de la Ría de Ribadeo, con grandeza de España.

Felipe González Márquez (Sevilla, 1942) ha sido secretario general del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) desde 1974 a 1997. Desde 1982 a marzo de 1996 fue el tercer presidente del Gobierno español desde la reinstauración de la democracia en España.

José María Alfredo Aznar López (Madrid, 1953), conocido como José María Aznar, fue presidente de la Junta de Castilla y León de 1987 a 1989. Entre el 5 de mayo de 1996 y el 17 de abril de 2004 fue el Presidente del Gobierno de España tras dirigir el Partido Popular desde 1989.

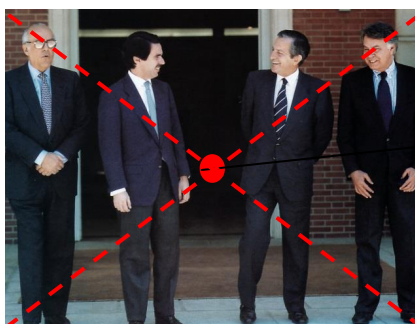
El Palacio de la Moncloa es una casa palacio histórica situada en el Noroeste de Madrid, en el Distrito de Moncloa-Aravaca. Fue construido en el siglo XVII pero ha



sufrido numerosas reformas desde entonces. Desde 1977 acoge la sede de la Presidencia del Gobierno de España y la residencia oficial del Presidente y su familia. El Palacio está dentro de un complejo de edificios destinados a las labores administrativas y gubernamentales.

Como descripción del motivo fotográfico en el *nivel morfológico*, que ahora se pasa a analizar, la fotografía muestra a cuatro hombres de pie, cuatro presidentes constitucionales alineados de manera informal y con aspecto distendido, delante de la puerta de entrada del Palacio de la Moncloa. Comenzando por la izquierda de la imagen se encuentra el expresidente del Gobierno Leopoldo Calvo Sotelo que viste traje oscuro, con camisa azul claro y corbata multicolor de pequeños motivos. A su lado, el presidente del Gobierno José María Aznar con americana azul oscuro, pantalón negro, camisa blanca y corbata azul celeste. Continuando hacia la derecha se encuentra el expresidente del Gobierno Adolfo Suárez, con traje oscuro, camisa blanca y corbata de rayas diagonales blancas y azules y a su lado, el expresidente Felipe González también con traje oscuro, camisa de rayas verticales blancas y azules y corbata malva.

En lo que concierne al punto como elemento morfológico cabe señalar que el centro geométrico de la imagen corresponde con un punto que, tras trazar las diagonales del formato, recae entre el presidente José M<sup>a</sup> Aznar y el expresidente Adolfo Suárez. El grano fotográfico apenas es perceptible en la fotografía por lo que no se compromete el grado de figuración de la misma. Los centros visuales no coinciden con el centro geométrico de la imagen y corresponden con los rostros de Leopoldo Calvo Sotelo, Jose M<sup>a</sup> Aznar, Adolfo Suárez y de Felipe González.

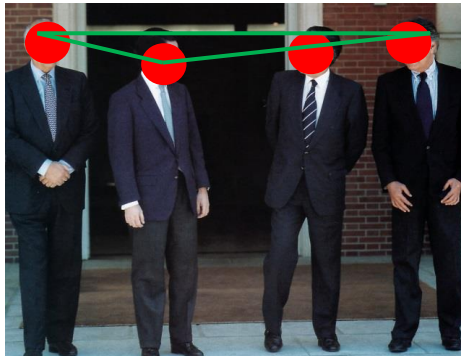


Centro geométrico

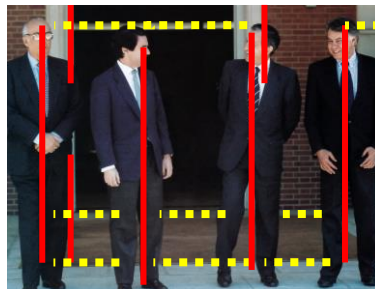
En la fotografía se puede apreciar cuatro puntos de interés que se ven sometidos a una fuerte atracción visual creando una forma triangular con poderosa presencia. El



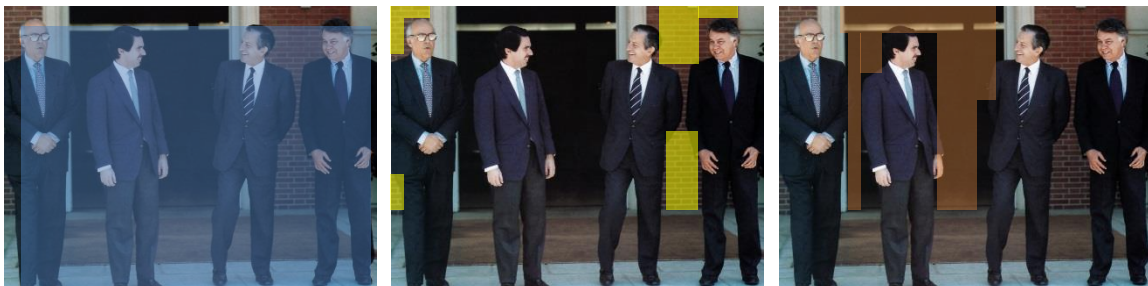
rasgo estructural en la composición interna que sobresale en la imagen es ese triángulo formado por los cuatro presidentes en cuyo vértice se situaría el rostro de Aznar que crea vectores de dirección en la lectura de la misma.



En la imagen fotográfica se observa la presencia de líneas horizontales en las baldosas del suelo, en la alfombrilla de la puerta, en los ladrillos de las paredes y en la iluminación del fondo, y verticales, en las figuras del presidente y de los expresidentes constitucionales, en el marco de la puerta, y en los ladrillos de las paredes. Se ha de destacar la presencia de líneas implícitas deducidas de la miradas de Calvo Sotelo y de Felipe González que evidencian un fuera de campo.



La profundidad representada en la fotografía, permite considerar tres planos o términos. En el primer término estarían situados los cuatro presidentes constitucionales; en el segundo plano, la pared de ladrillo rojizo y el marco blanco de la puerta y, en tercer plano, la estancia interior tras el marco de la puerta.



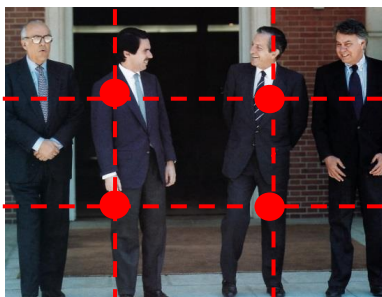
Los cuatro presidentes constitucionales aparecen representados en un plano entero, con aire en la parte superior de la imagen y con un ligero corte en los pies izquierdos tanto Leopoldo Calvo Sotelo como de José M<sup>a</sup> Aznar.

En términos de nitidez, la toma presenta foco en el plano en el que están situados los cuatro presidentes, perdiéndose gradualmente hacia la parte posterior. La fotografía ha sido tomada en la puerta de entrada al Palacio de la Moncloa con luz natural en la que es sol estaba iluminando verticalmente. El día estaba nublado ya que los cuerpos de los presidentes arrojan sombras muy tenues; se intuye el uso de flash de reportaje en la iluminación de los rostros.



La toma se realizó con película cromogénica equilibrada para luz día resultando todos los valores cromáticos acordes a la realidad y sin ninguna dominante cromática. Tras el análisis de los elementos morfológicos, se ha de señalar que la fotografía es figurativa y formalmente simple.

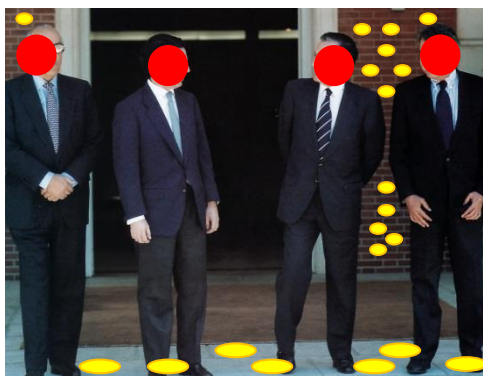
En el *nivel compositivo* se debe comenzar examinando el sistema sintáctico o compositivo analizando cómo se relacionan todos los elementos anteriores tratados para constituir la estructura interna de la imagen. Con apoyo en la sección áurea, se puede aplicar la regla de los tercios observándose como, una vez dividida la imagen en tercios, el peso de la composición recae sobre José M<sup>a</sup> Aznar y sobre Adolfo Suárez situados en los puntos de interés visual.



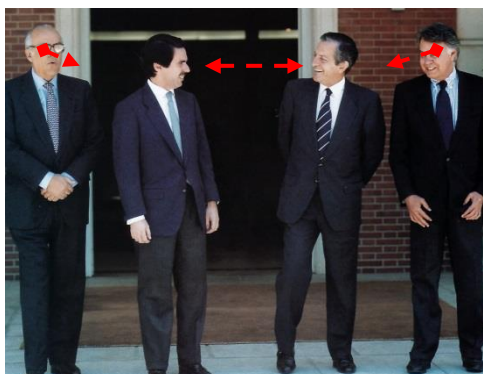
La fotografía presenta una profundidad de campo suficiente para dirigir la mirada hacia un punto de fuga no visible situado tras la puerta.



En términos de ritmo, existe una repetición de elementos, como son los presidentes, que generan un cierto ritmo en la composición. También se crea ritmo por la repetición de las baldosas rectangulares del suelo y de los ladrillos rojizos de la pared.



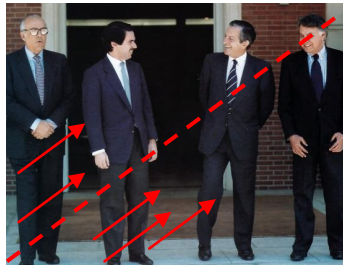
Respecto a la tensión, señalar que en la imagen que se analiza, la distancia entre los personajes genera unos vectores direccionales dentro de la propia composición, entre Aznar y Adolfo Suárez y hacia fuera, como en el caso de Calvo Sotelo y de González.



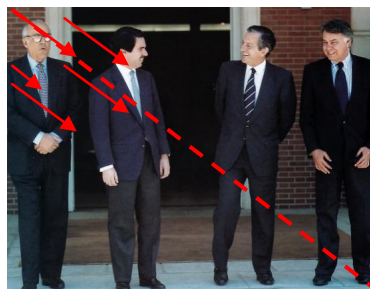
En lo referente a la proporción, no existe distorsión en la representación de la figura humana.

En términos de distribución de los pesos estos se distribuyen de forma simétrica dos a dos en la fotografía. Cabe señalar a partir de lo analizado que la imagen es dinámica, en la que se observa la sensación de movimiento en las actitudes y poses de Aznar, Suárez y González. La simetría en la composición y la repetición de elementos permite señalar que la imagen fotográfica muestra un equilibrio simétrico.

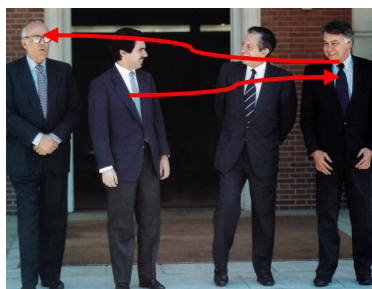
En la jerarquización del espacio visual, la configuración de las direcciones visuales de la imagen obliga a un recorrido que traslada al ojo hacia el centro de interés. Cuando se traza la línea de fuerza se enfatiza las actitudes distendidas de los presidentes Aznar, Suárez y González.



Cuando, a su vez, se traza la línea de interés, cobra importancia la pose que mantiene cada uno de los presidentes siendo solemne la de Calvo Sotelo y distendidas las de Aznar, Suarez y González.



Respecto al recorrido visual, la mirada del espectador parte del presidente José M<sup>a</sup> Aznar que se encuentra unos centímetros más adelantado, hacia Suárez y González y finaliza en Clavo Sotelo.



Respecto a la pose, Leopoldo Calvo Sotelo posa con actitud seria, mientras que los otros tres presidentes mantienen posturas y gestos distendidos aunque son conscientes del momento de la toma ya que se han colocado en ese lugar para dejar constancia del momento ante la prensa. Como comentario a nivel sintáctico o compositivo señalar que la fotografía muestra una composición simétrica y que la dinamicidad se concibe desde las líneas implícitas de las miradas y los gestos. Para la realización de la misma, J. M. Espinosa esperó el momento oportuno para congelar ese instante afable de los presidentes con ese aparente gesto de complicidad.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación* dentro de nivel compositivo, se pasa a inspeccionar primeramente, el campo fotográfico. El campo visual se presenta identificable, la entrada al Palacio de la Moncloa, aunque el encuadre no permite visualizar otros elementos de continuidad; las miradas de Calvo Sotelo y González, evidencian un fuera de campo. En la fotografía se refleja un espacio abierto y concreto, contextualizado por el pie de foto.

En la composición, como ya se ha señalado, el foco está puesto en el primer plano que es en el que se encuentran los cuatro presidentes, perdiéndose la nitidez a medida que se dirige la mirada hacia el fondo, por lo que se podría indicar que la imagen presenta una relativa profundidad de campo. Se trata de un espacio habitable en el que J. M. Espinosa sitúa al observador de la fotografía como espectador del evento.

La puesta en escena está perfectamente planificada por protocolo como ocurre en toda las imágenes tomadas en Moncloa, pero en este caso, los presidentes muestran su lado más humano para el posado. Como comentario desde el punto de vista la construcción del espacio de la representación, destacar la importancia del espacio como elemento sobre el que se conforma la fotografía del encuentro de los cuatro presidentes.

Por lo que respecta al *tiempo de la representación*, se aprecia por parte de J. M. Espinosa, una búsqueda de un instante concreto, un momento en el que los presidentes sean registrados con una actitud relajada. En términos de duración, para la realización de toma, el fotógrafo ha utilizado una velocidad de obturación rápida para que toda la escena quede congelada.

En lo referente a la atemporalidad, se puede hablar de una concretización en el tiempo de la representación y de la historia política de España, puesto que en la fotografía se refleja un momento determinado de la historia con unos políticos concretos de los cuales, Leopoldo Calvo Sotelo y Adolfo Suárez ya han fallecido.

Esta imagen muestra el clima afable existente entre los presidentes constitucionales que asistieron al almuerzo ofrecido por Aznar, pero también atestigua las buenas relaciones entre ellos. Se reconoce en la fotografía la presencia de un tiempo simbólico, que sugiere el entendimiento entre los distintos presidentes aunque estos mantuviesen ideologías distintas.

Relacionado con el punto anterior y analizando el tiempo subjetivo, este puede suscitar en el observador una reflexión acerca de las relaciones de diplomacia y los compromisos que se establecen en política. La fotografía que se analiza es narrativa, cuenta y perpetúa un instante y solicita un tiempo para su lectura.

Como reflexión general a este tercer nivel de análisis fotográfico, el nivel compositivo, se puede añadir que la fotografía mantiene una protocolaria disposición interna con la intención de registrar y mostrar el momento y la actitud de entendimiento entre los diferentes presidentes constitucionales. La fotografía se debate entre la fugacidad del tiempo suspendido en los gestos y el registro protocolario.

En lo referente al *nivel interpretativo*, el fotógrafo se ha situado, ligeramente elevado y frontalmente a la escena. Respecto a la actitud de los personajes, se perciben relajados, espontáneos, con una actitud afectuosa y sin prestar atención a la cámara. En lo que se refiere a los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, destacar que J. M. Espinosa recoge la situación en un momento de cordialidad en el que los personajes parecen no ser conscientes del registro fotográfico. Cabría señalar también, que la escena captada por el fotógrafo sigue el principio de

transparencia enunciativa, salvo por la elección del punto de vista y la selección del encuadre. Asimismo, se pueden considerar marcas textuales la ubicación de la cámara, su altura y el uso del flash de relleno como huellas de la presencia del enunciador en la imagen.

Como suele ocurrir en la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo es ocultada no mostrando la mirada de los retratados.

Respecto a las relaciones intertextuales, se ha de señalar que esta fotografía está relacionada con el trabajo de Enrich Salomon en lo que se ha denominado «fotografía cándida», y en el fotografiar las escenas sin intervenir en ella captando la espontaneidad de las actividades de personalidades públicas.

Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que por las características de la imagen fotográfica que se ha analizado, la finalidad de la misma era servir a la prensa del momento.

## 6.5. Análisis cuantitativo de la imagen fotográfica

Tras efectuar el análisis cualitativo (el análisis formal, y un análisis de contenido texto-contexto) y con el vaciado de contenidos llevado a cabo en la muestra recogida de entre las fotos más importantes realizadas por los fotógrafos de la Agencia en el siglo pasado (años 1900-2000), se desarrollará un análisis cuantitativo de las fotografías.

Como ya se ha señalado, el libro en el que se recoge el estudio generado por la Agencia EFE, se muestra dividido en decenios (1900-1910, 1911-1920, 1921-1930, 1931-1940, 1941-1950, 1951-1960, 1961-1970, 1971-1980, 1981-1990 y 1991-2000) con un cómputo total de 328 fotografías. Las secciones en las que se han incluido las imágenes son: nacional, internacional, deportes, cultura y sociedad.

El número total fotografías publicadas en el libro por secciones es de 328, de las que 198 corresponden a la sección de nacional, 55 a la de sociedad, 34 a la de internacional, 22 a la de deportes y 19 a la de cultura.

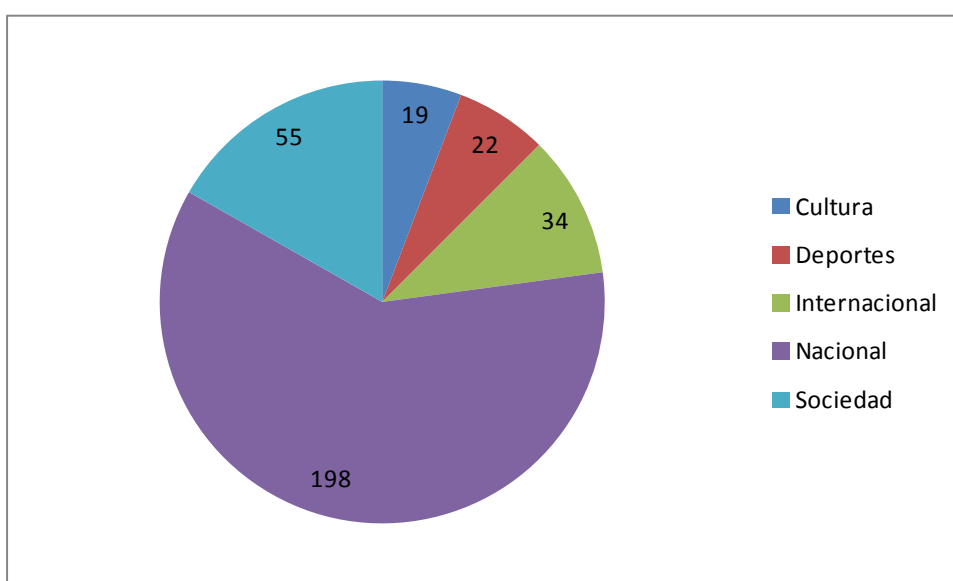


Gráfico 1. Número total de fotografías por área



Por porcentajes, el 60% corresponde a la sección de nacional, el 17 % a la de sociedad, el 10% a la de internacional, el 7% a la de deportes y 6% a la de cultura.

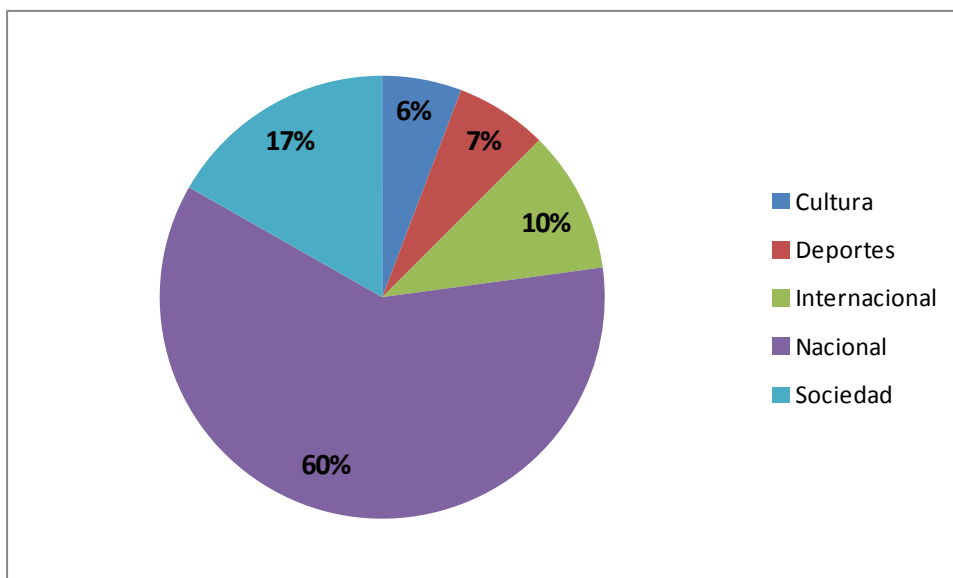


Gráfico 2. Distribución de las fotos por secciones, %.

En lo referente a la publicación de fotografías en las que se mencione al autor de las mismas, los resultados estadísticos son los siguientes: en el decenio 1900-1910, de las 11 fotografías publicadas, en 1 se menciona al fotógrafo y en las 10 restantes no. En el decenio 1911-1920, de las 8 fotografías publicadas, en 3 se menciona al fotógrafo y en las 5 restantes no; en el decenio 1921-1930, de las 19 fotografías publicadas, en 3 se menciona al fotógrafo y en las 16 restantes no; en el decenio 1931-1940, de las 89 fotografías publicadas, en 8 se menciona al fotógrafo y en las 81 restantes no. En el decenio 1941-1950, de las 31 fotografías publicadas, en 7 se menciona al fotógrafo y en las 24 restantes no; en el decenio 1951-1960, de las 29 fotografías publicadas, en 8 se menciona al fotógrafo y en las 21 restantes no. En el decenio 1961-1970, de las 27 fotografías publicadas, en 10 se menciona al fotógrafo y en las 17 restantes no; en el decenio 1971-1980, de las 23 fotografías publicadas, en 4 se menciona al fotógrafo y en las 19 restantes no; en el decenio 1981-1990, de las 19 fotografías publicadas, en 9 se menciona al fotógrafo y en las 10 restantes no y, por último, en el decenio 1991-2000, de las 72 fotografías publicadas, en 71 se menciona al fotógrafo y en las 10 restantes no.

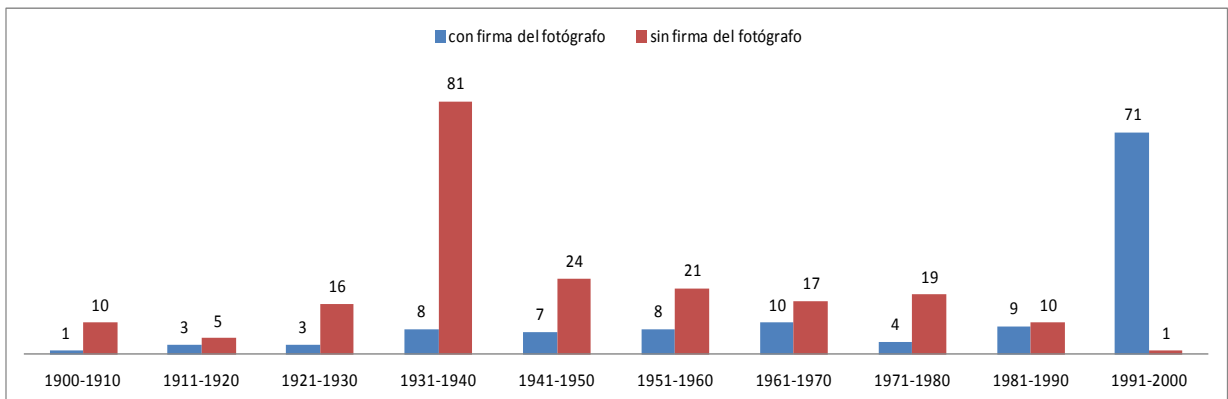


Gráfico 3. Distribución de las fotos por decenios.

En el análisis formal y de contenido se han examinado las primeras imágenes que abren cada uno de los periodos por considerar que cada capítulo aborda un ciclo, con una de las imágenes emblemáticas de ese espacio temporal. De las 28 fotos analizadas, 15 fotografías pertenecen a la sección de nacional, 5 a la de sociedad, 4 a la de cultura, 2 a la de internacional y 2 a la de deportes.

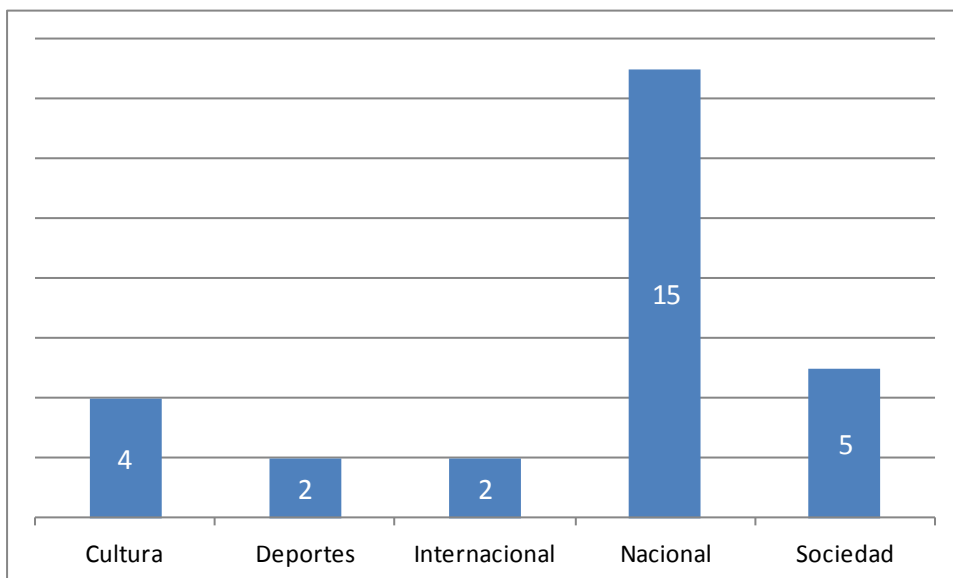


Gráfico 4. Distribución de las fotos por área.

Por porcentajes, el 54% corresponde a la sección de nacional, el 18 % a la de sociedad, 14% a la de cultura, el 7% a la de deportes y el 7% a la de internacional.

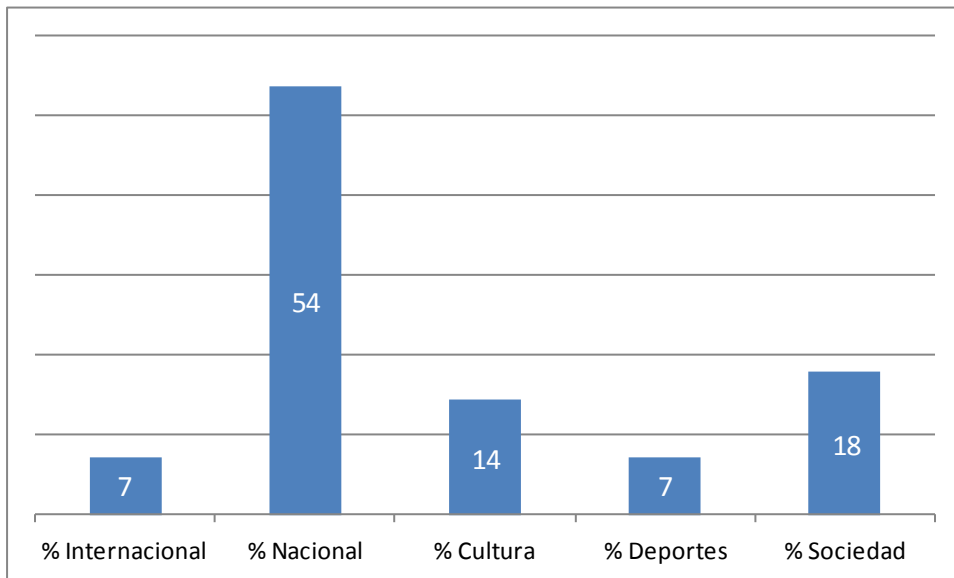


Gráfico 5. Distribución de las fotos por área, %.

## **CAPÍTULO VII**

### **ESTUDIO DE CASO DURANTE LOS AÑOS 2013-2014 EN LOS PERIÓDICOS NACIONALES EL MUNDO Y EL PAÍS**

# 7. ESTUDIO DE CASO DURANTE LOS AÑOS 2013-2014 EN LOS PERIÓDICOS NACIONALES EL MUNDO Y EL PAÍS

---

## 7.1. Introducción

Para el análisis sobre el calado que tiene en el panorama comunicativo español la Agencia EFE en relación con el fotoperiodismo, se ha realizado un estudio de caso desde marzo de 2012 hasta abril de 2013. Se han seleccionado dos periódicos de tirada nacional, El Mundo y El País, y se ha llevado a cabo el estudio cuantitativo en los mismos. Se han cuantificado las fotografías publicadas en estos dos periódicos en las siguientes fechas elegidas de forma aleatoria: del 26 de marzo al 1 de abril de 2012; del 16 de julio al 22 de julio de 2012; del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012; del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 y del 1 de abril al 7 de abril de 2013.

Para la cuantificación de la información, se han tomado varias decisiones organizativas. Se han analizado todas las secciones de cada uno de los periódicos y se han establecido los siguientes apartados: nacional, internacional, economía, deportes, y cultura y sociedad, en los que se han agrupado bajo el mismo epígrafe cultura, sociedad, ciencia, comunicación, obituarios, motor, toros y pantallas.

En relación a las agencias informativas, las categorías establecidas han sido las siguientes: AFP, AP, Reuters, EFE, otras fuentes externas (que engloban las siguientes agencias: Europa Press, Getty, Cordon Press, Corbis, Bloomberg, Marca, National Geographic, France Press, Fundación La Caixa, Diario As, Diario Sport, Gtres, Harry Potter Studios, MDF, FAPE, Dicroma Photography, Splash, Wireimage, Circo Raluy, Ryszard Kapuscinski, Segre, Nasa, ISF, Prensa Miraflores, Time Life Pictures, EPA, MTC, Araba Press, Contacto, Rijksmuseum, Csic/Proyecto Djehuty, Teatro Cervantes, Draganfly, Fraunhofer, Polaris, Expansión, Record, Guardia Civil, VA Photo Studio, U.S. Air Force, Ska Organisation/TDP/DRAU, LVT Moto, UAB, Maison Taittinger, Defensa, Little Monsters, Splash News, IFEMA, Wild Wonders of Europes, Mundotoro, Metroplitan de Nueva York, Littlebird Pictures, Korpa, Rann Safaris, Nike, Kyiv Post, Denver Post/Contacto, Louis Vuitton, Twitter, Robert Capa), los fotógrafos

propios de cada uno de los medios, y las fotografías que aparecen sin pie de foto son computadas en un apartado propio por no corresponder ni a medios propios ni a las grandes agencias de comunicación ya que se desconoce su procedencia. Los datos que se ha recogido se han medido en términos numéricos y de porcentaje.

## 7.2. Periodo de análisis: del 26 de marzo al 1 de abril 2012

Las fotos totales impresas en este periodo por el periódico El Mundo han sido 250 y de 291 las publicadas por El País.

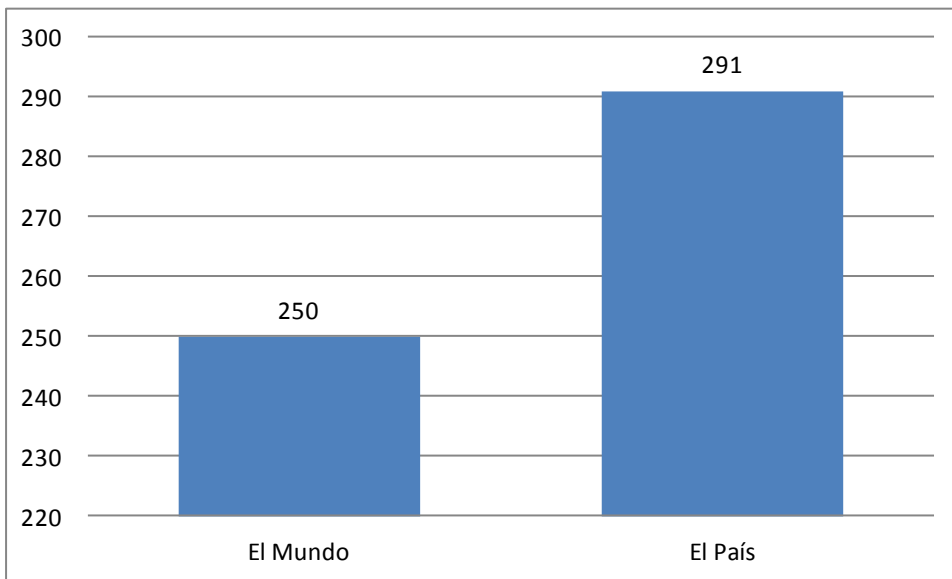


Gráfico 6. El Mundo. El País. Número total de fotografías.

Por agencias de noticias, la Agencia EFE ha sido la que más imágenes ha publicado con un 42% en el periódico El Mundo y con un 26% en El País.

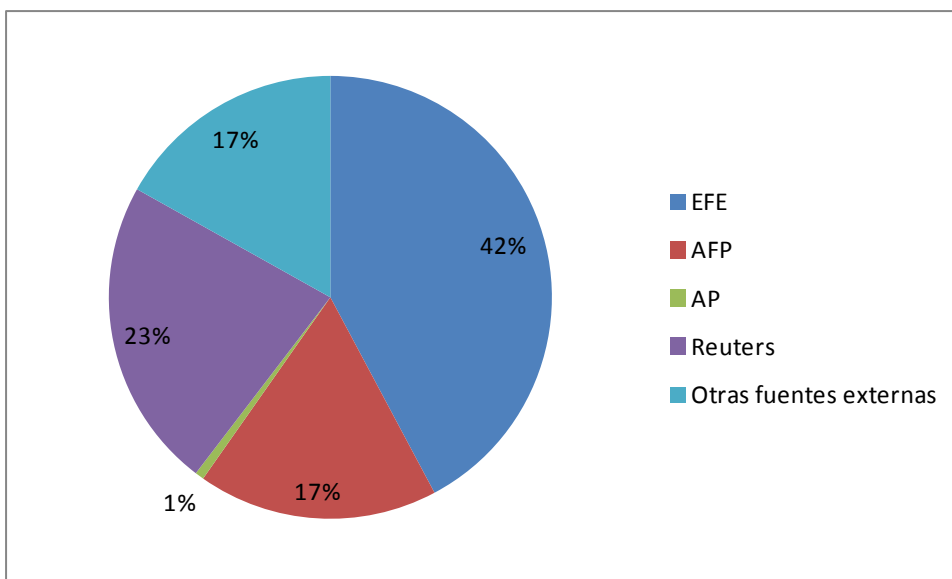


Gráfico 7. El Mundo. Distribución de las fotos de las agencias, %.

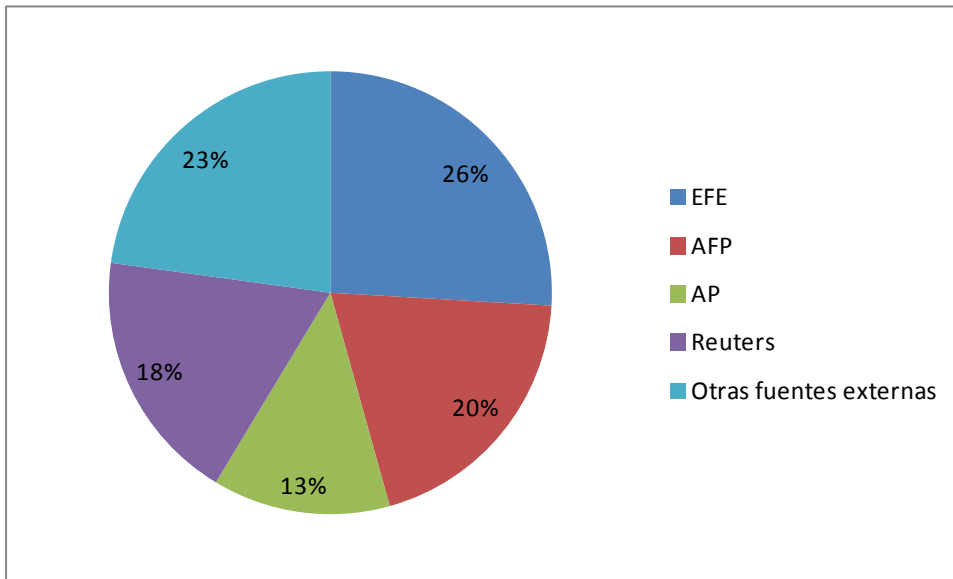


Gráfico 8. El País. Distribución de las fotos de las agencias, %.

En la cobertura fotográfica de El Mundo, un 62% han sido imágenes de las grandes agencias (Reuters, AFP, EFE y AP), un 35% han sido realizadas por sus fotógrafos de plantilla y un 3% de las fotografías se han publicado sin pie de foto. En la cobertura fotográfica de El País, un 56% han sido imágenes de las grandes agencias, un 27% han sido realizadas por sus fotógrafos de plantilla y un 17% de las fotografías se han publicado sin pie de foto.

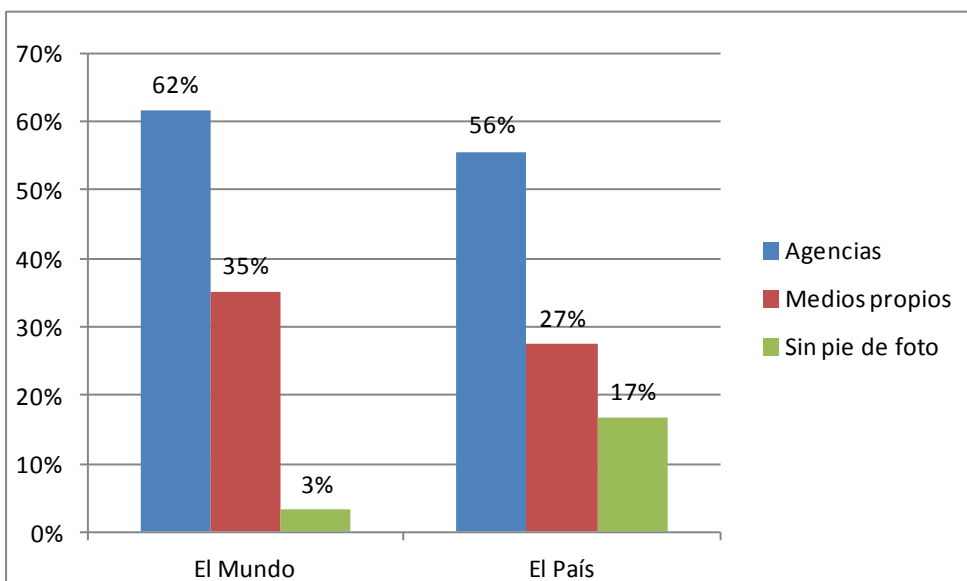


Gráfico 9. Cobertura fotográfica, %.

Respecto al número de fotos publicadas por semana en El Mundo, 88 han sido las realizadas por sus propios fotógrafos y 65 las efectuadas por EFE.

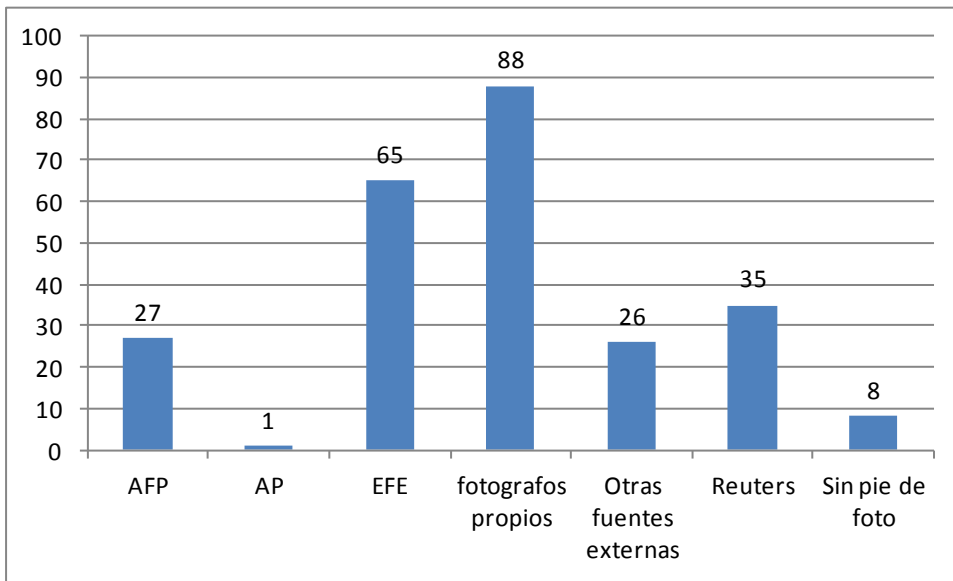


Gráfico 10. El Mundo. Fotografías publicadas, %.

En cuanto al número de fotos publicadas por semana en El País, 80 han sido las realizadas por sus propios fotógrafos, 49 sin pie de foto y 42 las efectuadas por EFE.

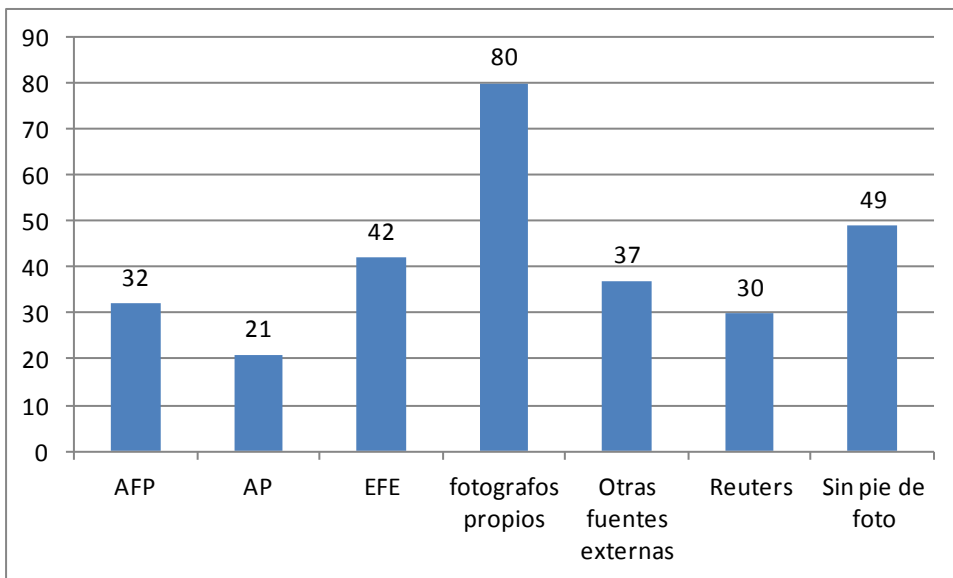


Gráfico 11. El País. Fotografías publicadas, %.



## 7.2.a. Por secciones:

### Nacional

Los fotografías propios del periódico El Mundo cubrieron el 48% de las noticias nacionales y la Agencia EFE el 41%.

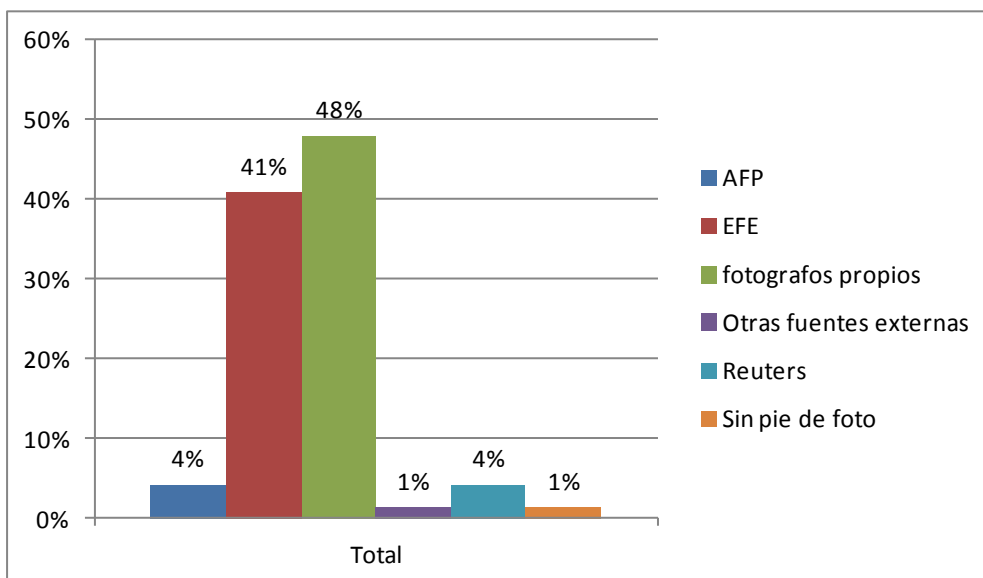


Gráfico 12. El Mundo. Fotografías nacionales, %.

Los fotografías propios del periódico El País cubrieron el 65% de las noticias nacionales y la Agencia EFE el 21%.

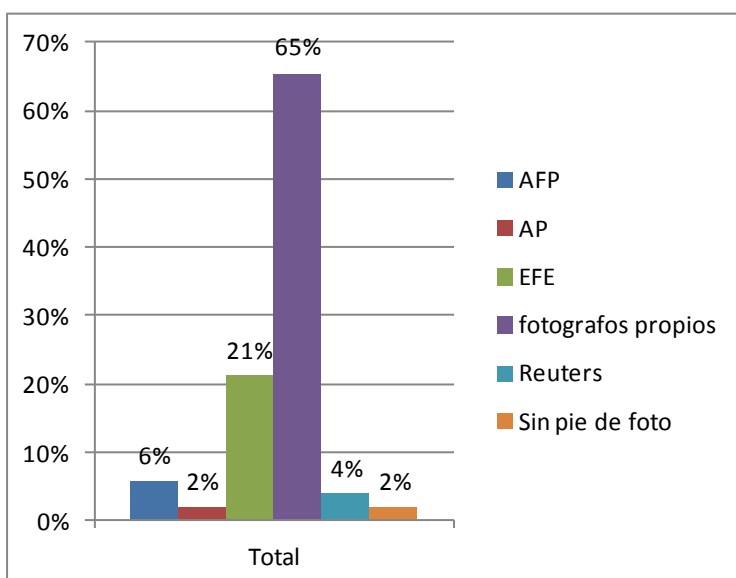


Gráfico 13. El País. Fotografías publicadas, %.

## Internacional

En el periódico El Mundo, es la agencia Reuters la que cubre el 43% de las fotografías internacionales seguida de AFP con un 23% y de EFE con un 18%.

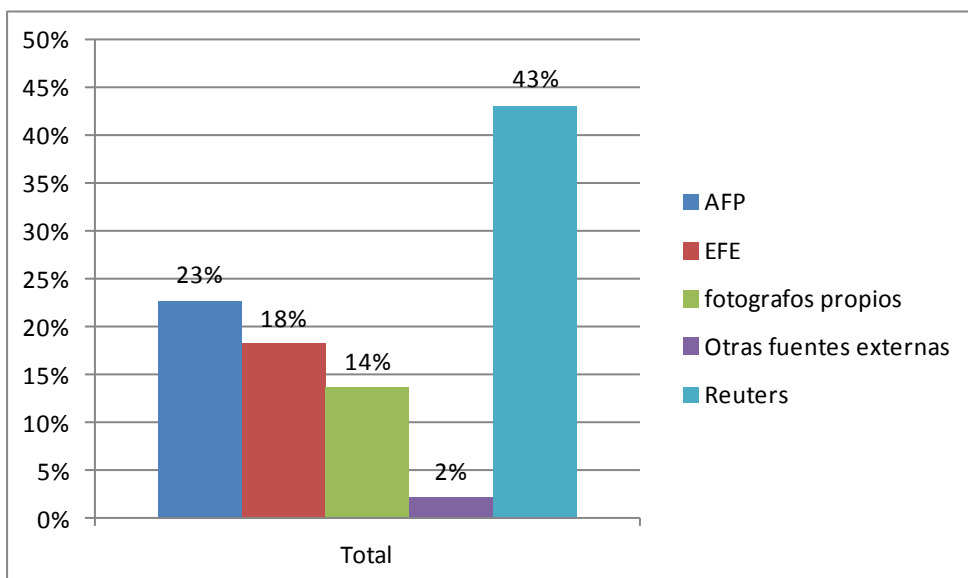


Gráfico 14. El Mundo. Fotografía internacional, %.

En el periódico El País, es la agencia Reuters la que cubre el 33% de las fotografías internacionales seguida de AFP con un 31%, AP con un 16% y de EFE con un 13%.

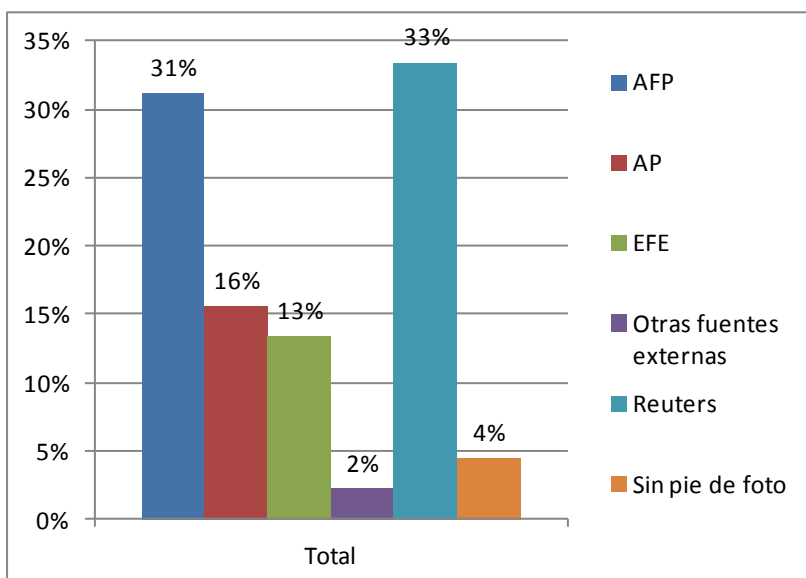


Gráfico 15. El País. Fotografía internacional, %.

## Economía

En el periódico El Mundo, son los fotógrafos propios los que cubren el 45% de las fotografías sobre economía, seguido de Reuters con un 18%, AFP con un 14% y la Agencia EFE con un 9%.

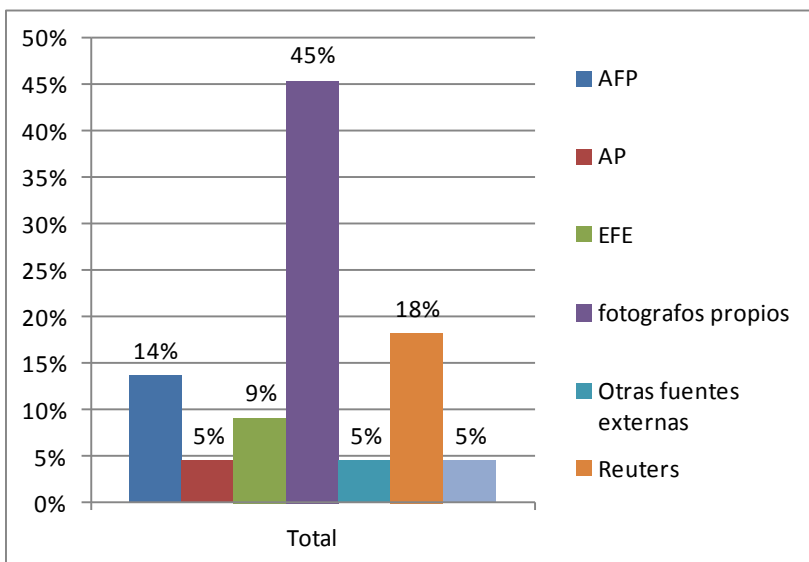


Gráfico 16. El Mundo. Fotografías de economía, %.

En el periódico El País, es la Agencia EFE la que cubre el 44% de las fotografías sobre economía, seguida de los fotógrafos propios con un 28%.

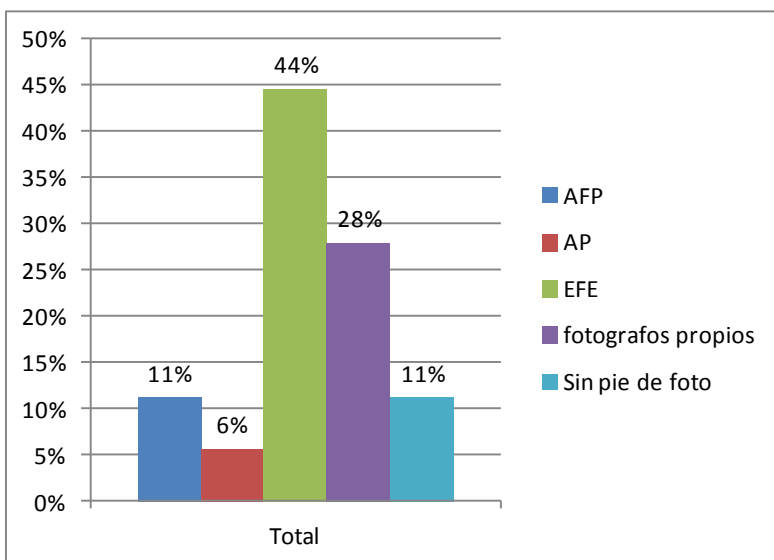


Gráfico 17. El País. Fotografías de economía, %.

## Deportes

En el periódico El Mundo, la Agencia EFE es la que cubre el 36% de las fotografías sobre deportes, seguida de la Agencia AFP y de los fotógrafos propios con un 22%.

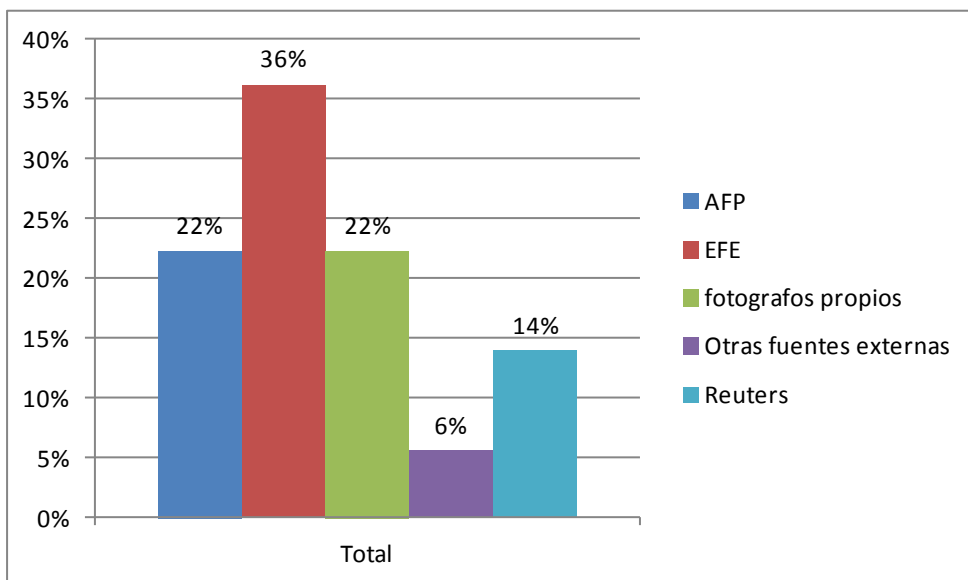


Gráfico 18. El Mundo. Fotografías de deportes, %.

En el periódico El País, la Agencia EFE es la que cubre el 27% de las fotografías sobre deportes, seguida de la Agencia AFP y de otras fuentes externas con un 19%.

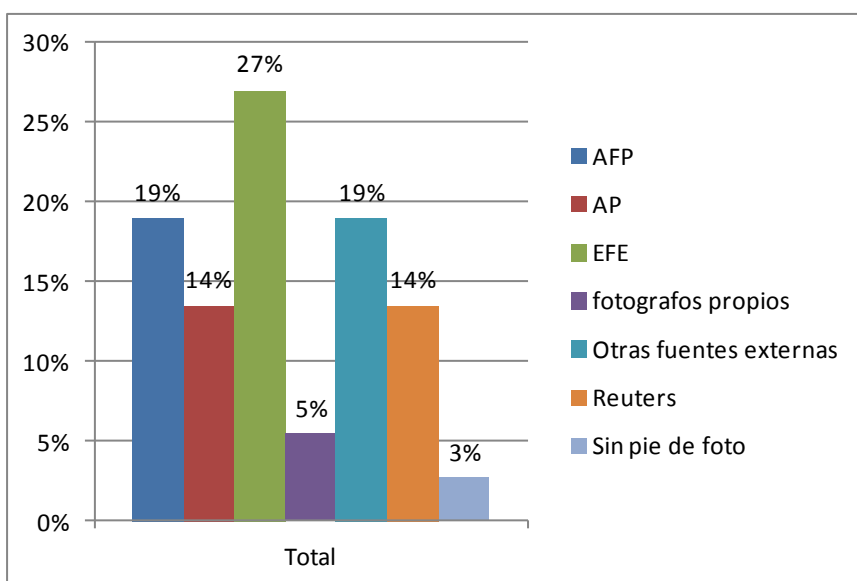


Gráfico 19. El País. Fotografías de deportes, %.

## Cultura y sociedad

En el periódico El Mundo, los fotógrafos propios son los que cubren el 39% de las fotografías cultura y sociedad, seguidos de otras fuentes externas con un 28% y la Agencia EFE con un 13%.

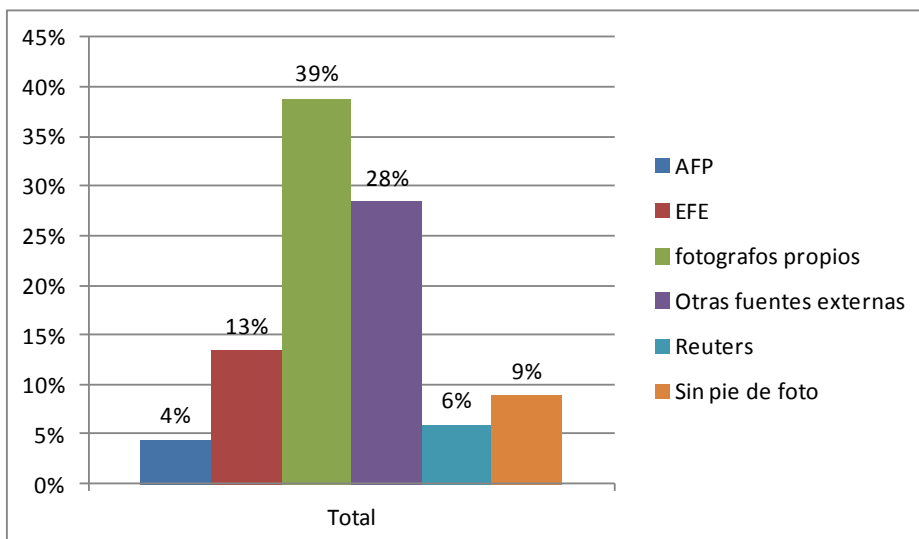


Gráfico 20. El Mundo. Fotografías de cultura y sociedad, %.

En el periódico El País, las fotos sin pie de foto suponen un 34% de las fotografías de cultura y sociedad, siguiendo las fotografías realizadas por los fotógrafos propios con un 24% y las realizadas por otras fuentes externas con un 23%. La Agencia EFE tiene un 4%.

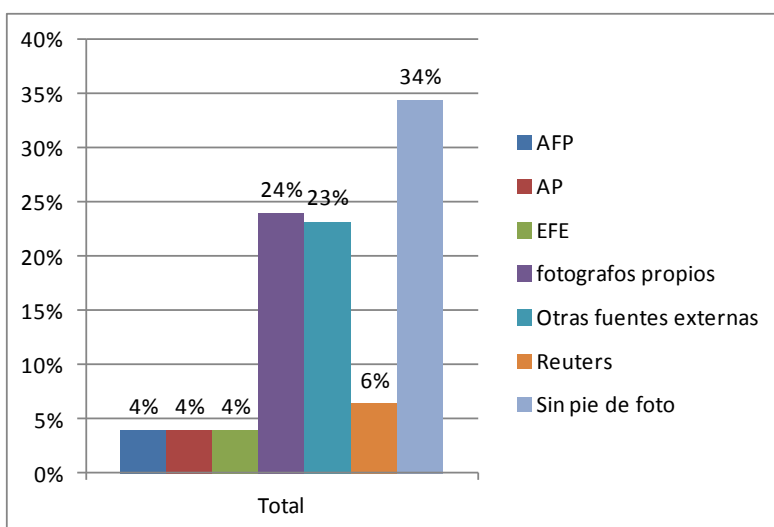


Gráfico 21. El País. Fotografías de economía, %.

### 7.3. Periodo de análisis: del 16 de julio al 22 de julio de 2012

Las foto totales impresas en este periodo por el periódico El Mundo han sido 276 y de 333 las publicadas por El País.

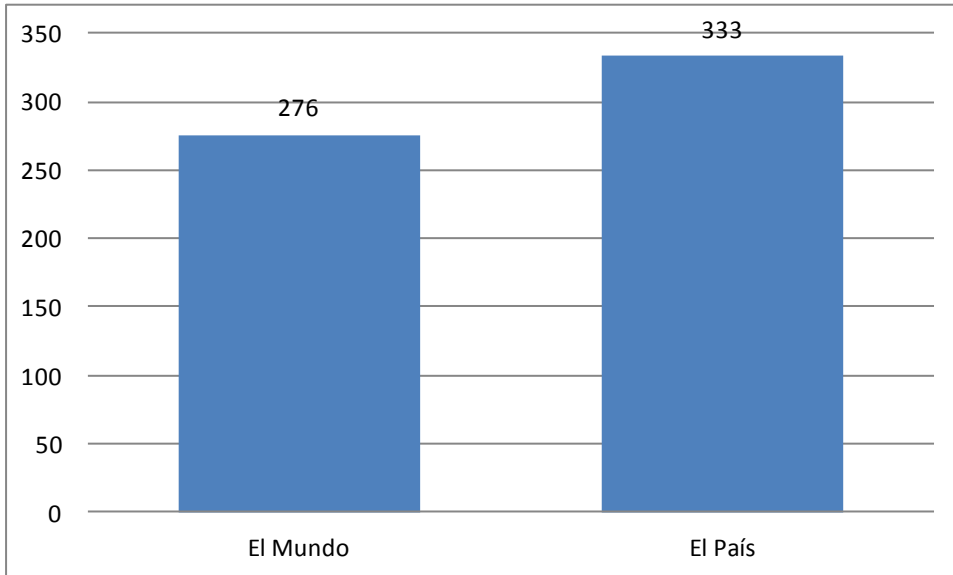


Gráfico 22. El Mundo. El País. Número total de fotografías.

Por agencias de noticias, la Agencia EFE ha sido la que más imágenes ha publicado con un 28% en el periódico El Mundo y con un 24% en El País.

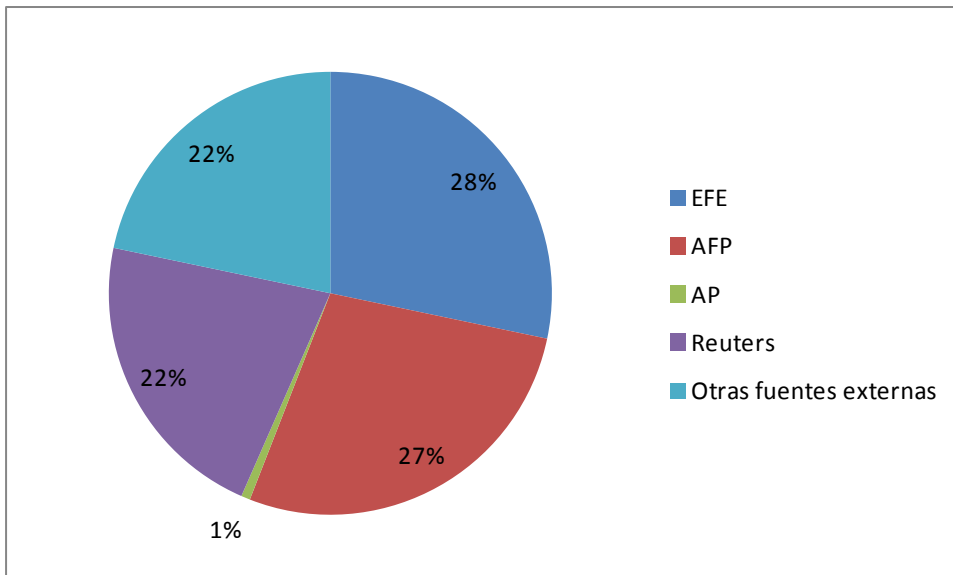


Gráfico 23. El Mundo. Distribución de las fotos de las agencias, %.

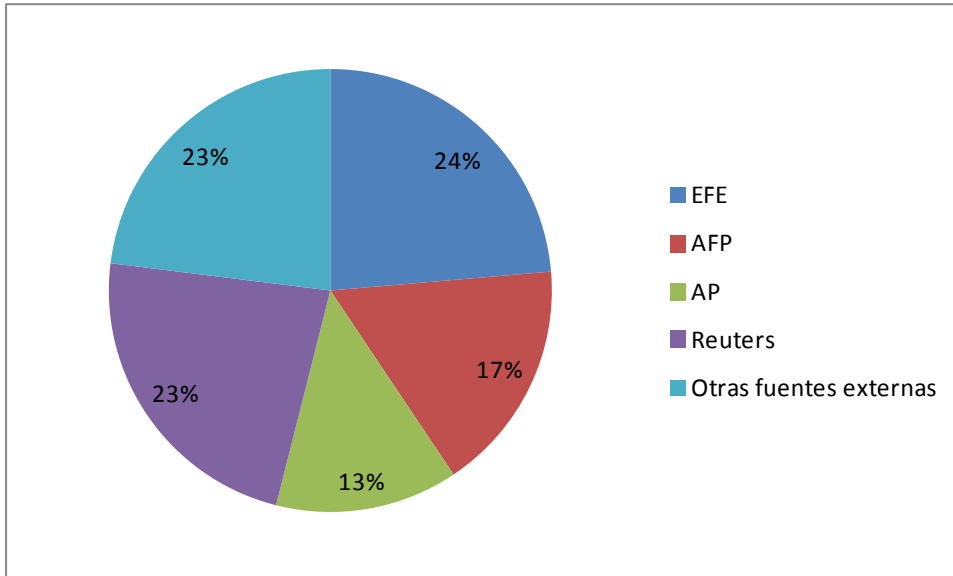


Gráfico 24. El País. Distribución de las fotos de las agencias, %.

En la cobertura fotográfica de El Mundo, un 55% han sido imágenes de las grandes agencias, un 41% han sido realizadas por sus fotógrafos de plantilla y un 4% de las fotografías se han publicado sin pie de foto. En la cobertura fotográfica de El País, un 50% han sido imágenes de las grandes agencias, un 27% han sido realizadas por sus fotógrafos de plantilla y un 23% de las fotografías se han publicado sin pie de foto.

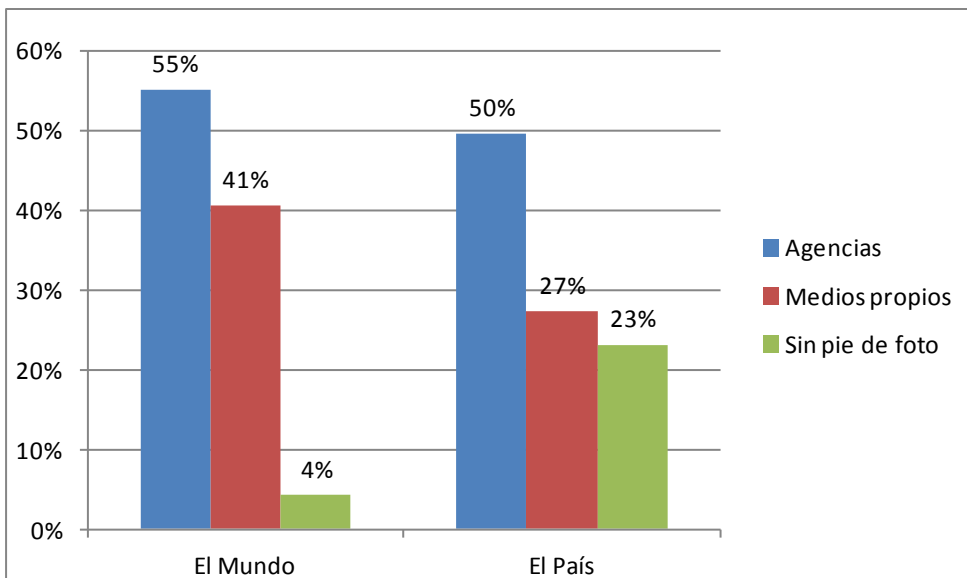


Gráfico 25. Cobertura fotográfica, %.

Respecto al número de fotos publicadas por semana en El Mundo, 112 han sido las realizadas por sus propios fotógrafos y de 43 las efectuadas por EFE.

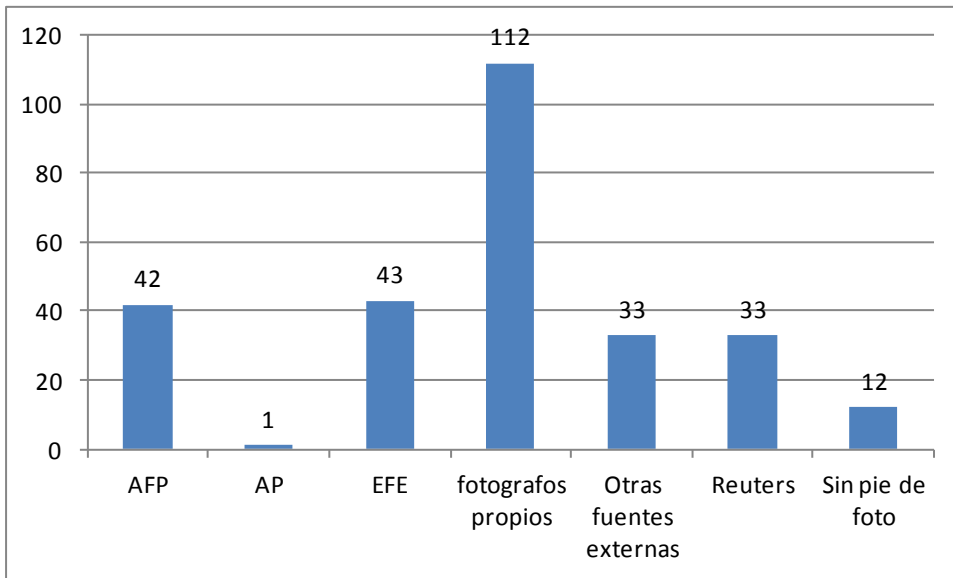


Gráfico 26. El Mundo. Fotografías publicadas, %.

En cuanto al número de fotos publicadas por semana en El País, 91 han sido las realizadas por sus propios fotógrafos, 77 sin pie de foto y 39 las efectuadas por EFE.

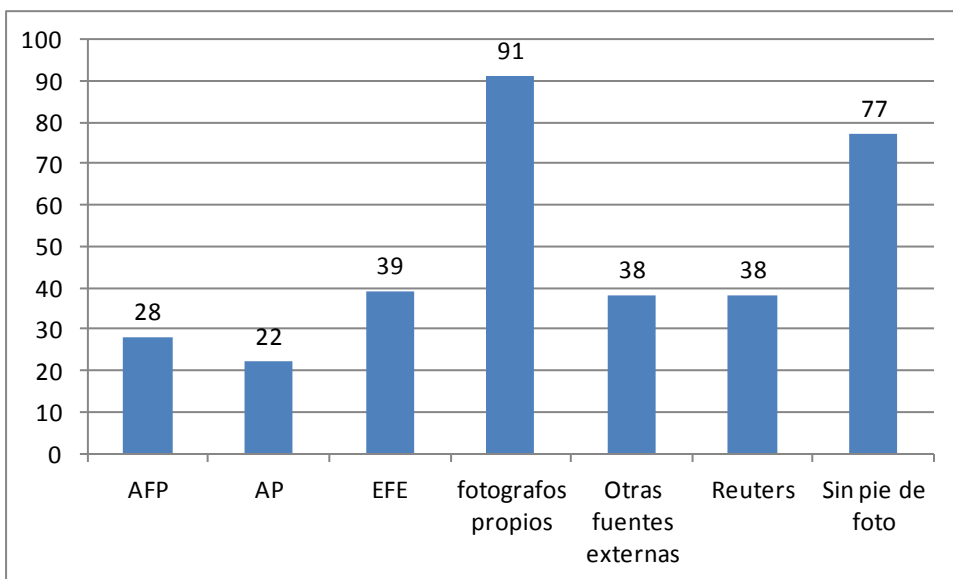


Gráfico 27. El País. Fotografías publicadas, %.



### 7.3.a. Por secciones

#### Nacional

Los fotógrafos propios del periódico El Mundo cubrieron el 55% de las noticias nacionales y la Agencia EFE el 28%.

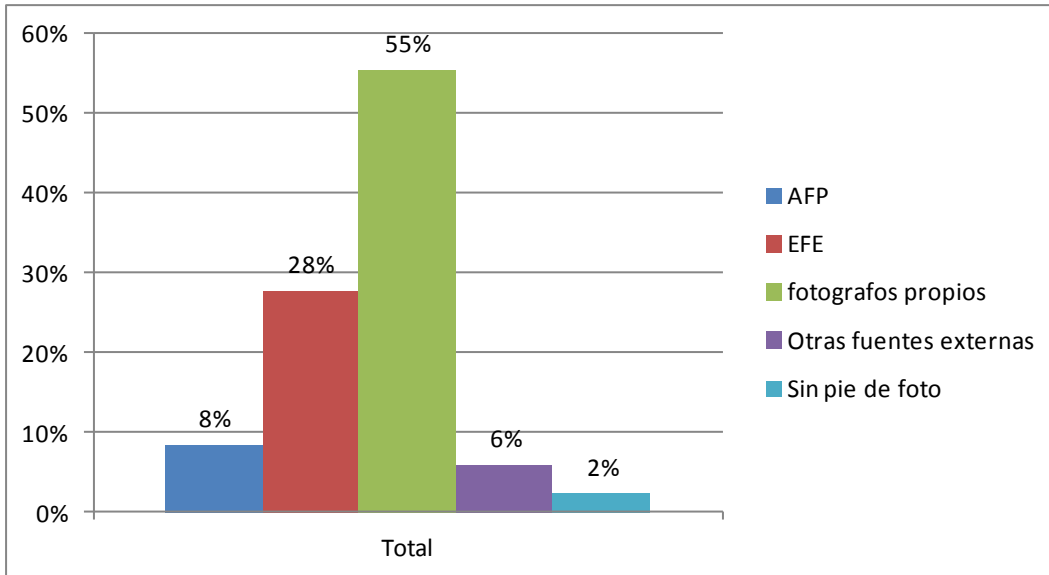


Gráfico 28. El Mundo. Fotografías nacionales, %.

Los fotógrafos propios del periódico El País cubrieron el 43% de las noticias nacionales y la Agencia EFE el 25%.

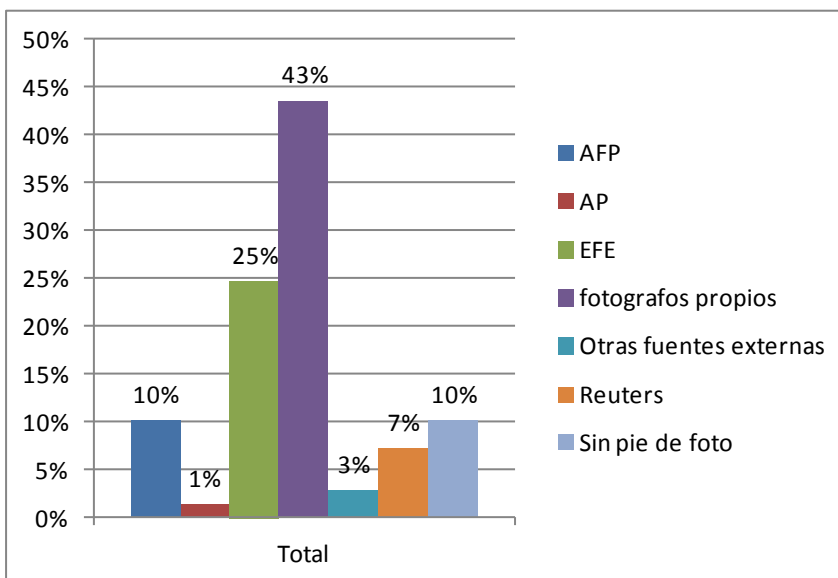


Gráfico 29. El País. Fotografías publicadas, %.

## Internacional

En el periódico El Mundo es la agencia Reuters la que cubre el 46% de las fotografías internacionales seguida de AFP con un 28%. EFE participa con un 4%.

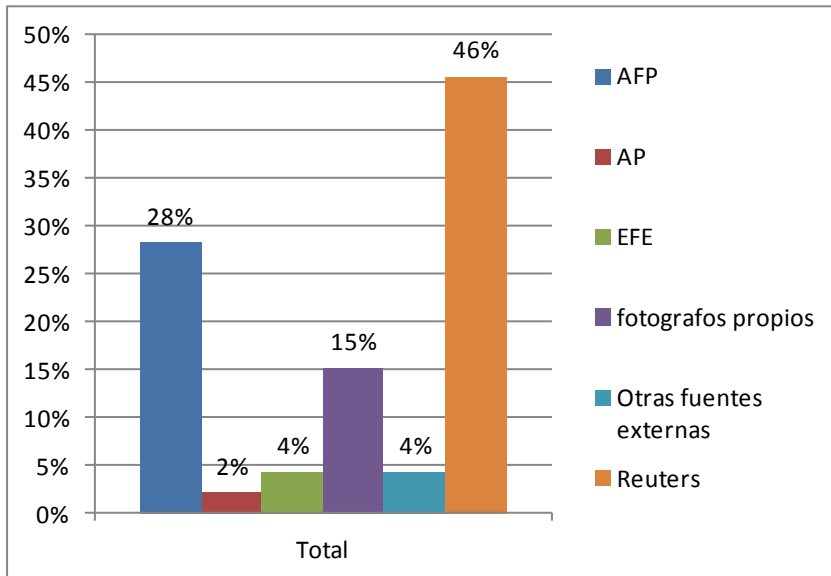


Gráfico 30. El Mundo. Fotografía internacional, %.

En el periódico El País es la agencia Reuters la que cubre el 29% de las fotografías internacionales seguida de AP con un 23%, AFP con un 19%. EFE participa con un 4%.

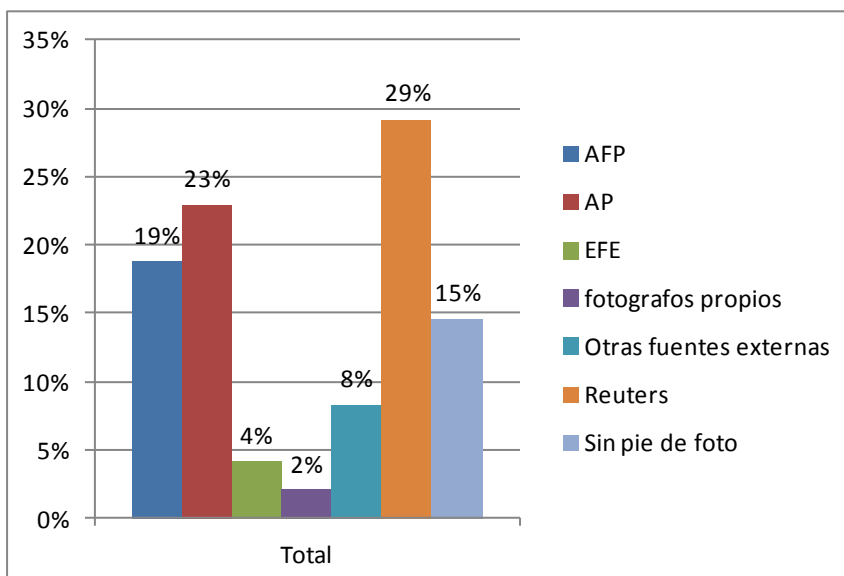


Gráfico 31. El País. Fotografía internacional, %.

## Economía

En el periódico El Mundo, son los fotógrafos propios los que cubren el 52% de las fotografías sobre economía, seguido AFP con un 24% y la Agencia EFE y Reuters con un 10%.

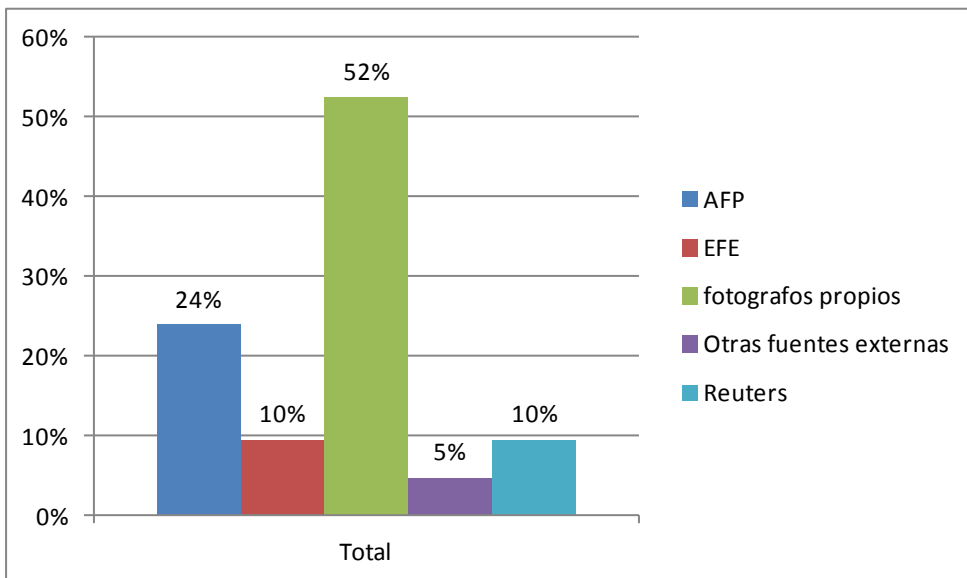


Gráfico 32. El Mundo. Fotografías de economía, %.

En el periódico El País, son los fotógrafos propios los que cubren el 52% de las fotografías sobre economía, seguido de Reuters con un 19% y de la Agencia EFE con un 14%.

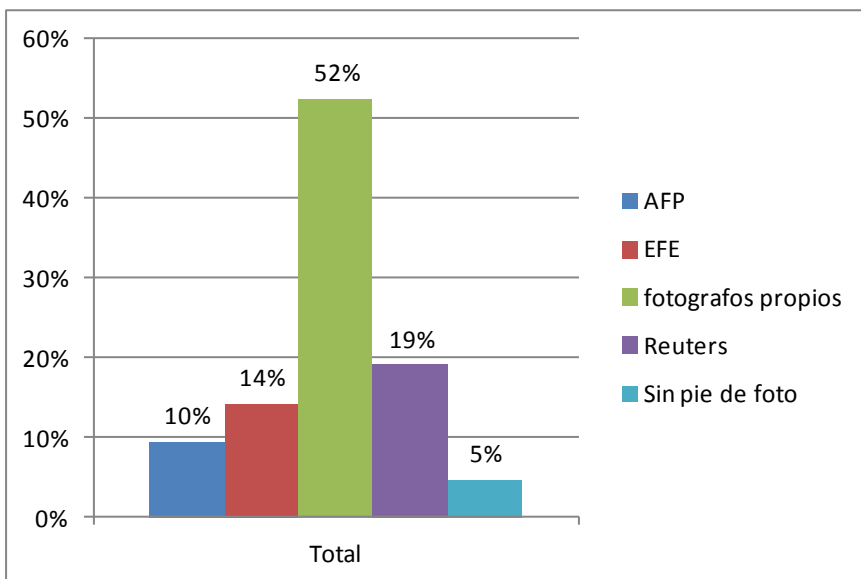


Gráfico 33. El País. Fotografías de economía, %.

## Deportes

En el periódico El Mundo, otras fuentes externas son las que cubren el 23% de las fotografías sobre deportes, seguido de la Agencia AFP con un 21%, fotógrafos propios con un 19% y de la Agencia EFE con un 17%.

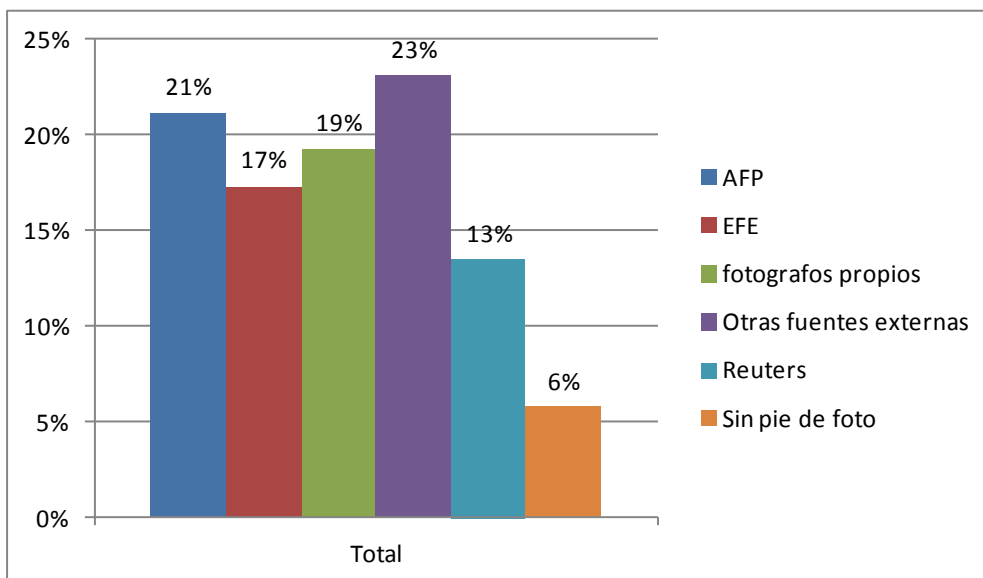


Gráfico 34. El Mundo. Fotografías de deportes, %.

En el periódico El País, otras fuentes externas son las que cubren el 25% de las fotografías sobre deportes, seguida de la agencia Reuters con un 23% y de la Agencia EFE y AFP con un 15%.

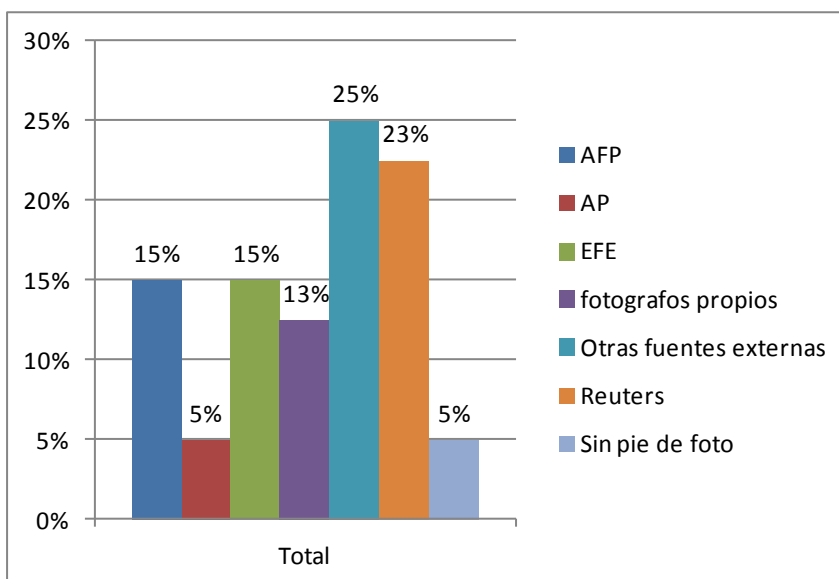


Gráfico 35. El País. Fotografías de deportes, %.

## Cultura y sociedad

En el periódico El Mundo, los fotógrafos propios son los que cubren el 48% de las fotografías cultura y sociedad, seguidos de otras fuentes externas con un 19%, de las fotografías sin pie de foto con un 11% y la Agencia EFE con un 10%.

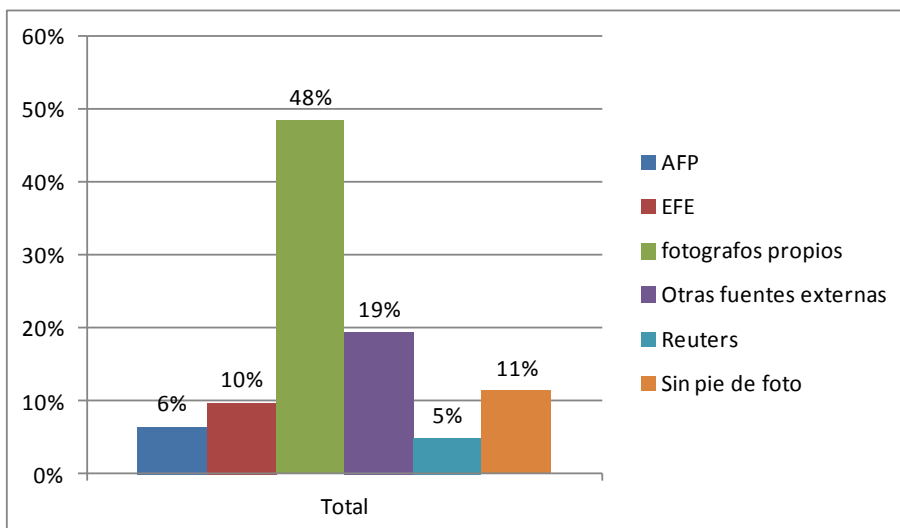


Gráfico 36. El Mundo. Fotografías publicadas, %.

En el periódico El País, las fotos publicadas sin pie de foto en la sección de cultura y sociedad cubren un 42%, seguido las fotografías realizadas por los fotógrafos propios con un 25%, otras fuentes externas con un 15% y de la Agencia EFE tiene un 8%.

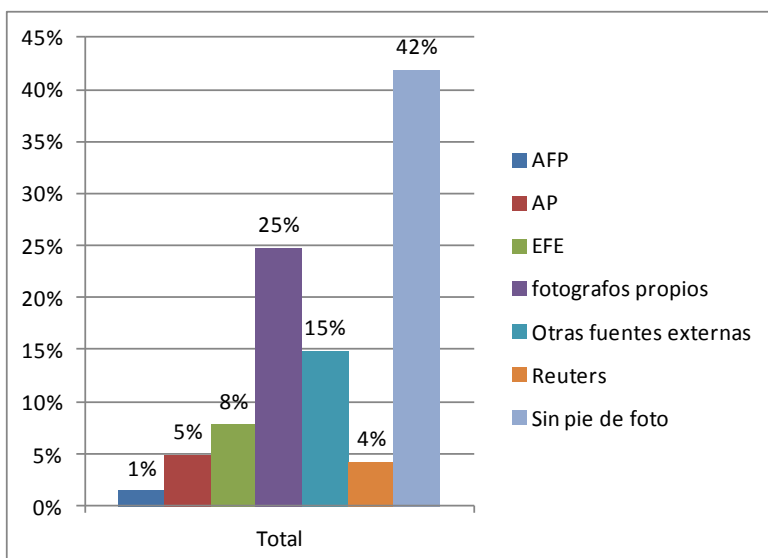


Gráfico 37. El País. Fotografías publicadas, %.

#### 7.4. Periodo de análisis: del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012

Las fotos totales impresas en este periodo por el periódico El Mundo han sido 298 y 278 las publicadas por El País.

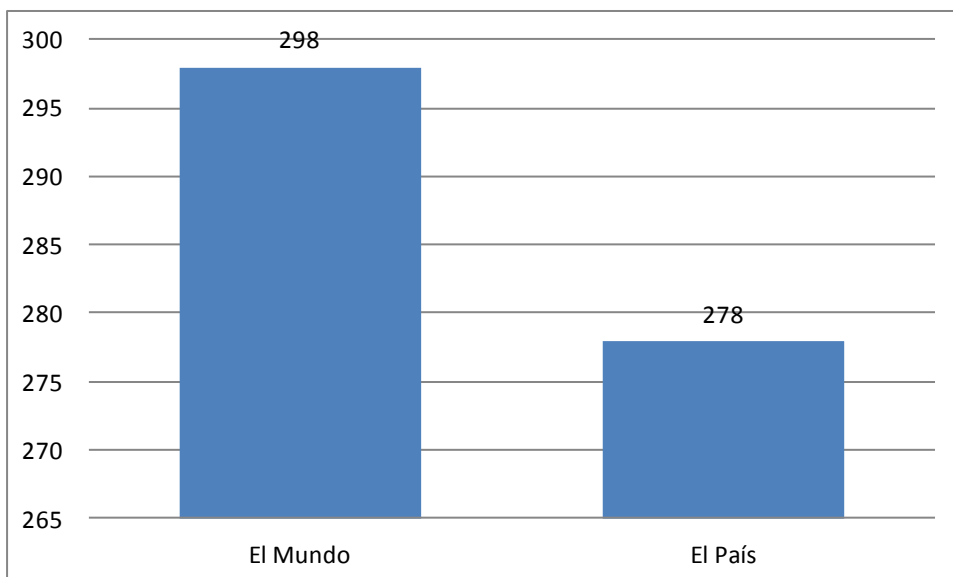


Gráfico 38. El Mundo. El País. Número total de fotografías.

Por agencias de noticias, la Agencia EFE ha sido la que más imágenes ha publicado con un 38% en el periódico El Mundo y con un 26% en El País.

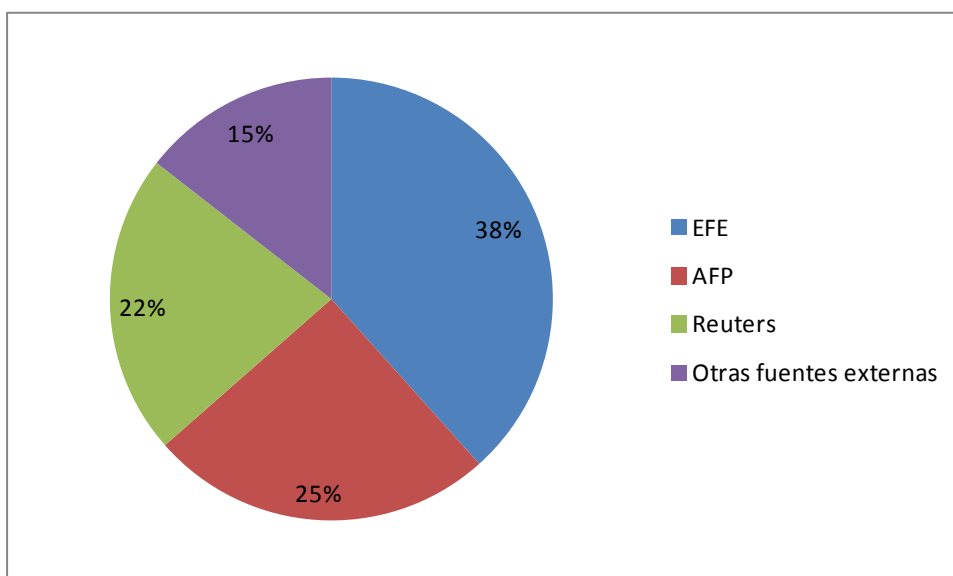


Gráfico 39. El Mundo. Distribución de las fotos de las agencias, %.

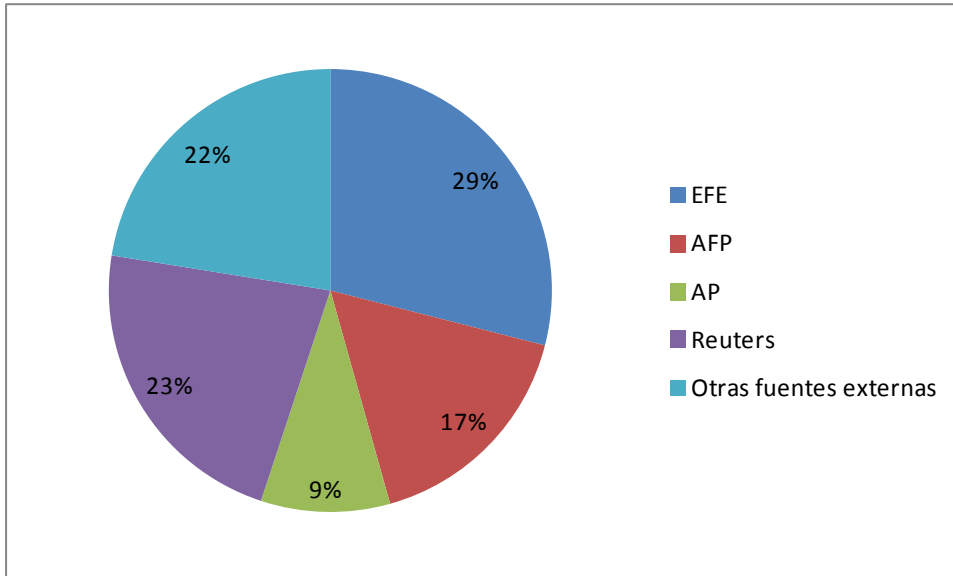


Gráfico 40. El País. Distribución de las fotos de las agencias, %.

En la cobertura fotográfica de El Mundo, un 53% han sido imágenes de las grandes agencias, un 43% han sido realizadas por sus fotógrafos de plantilla y un 4% de las fotografías se han publicado sin pie de foto. En la cobertura fotográfica de El País, un 50% han sido imágenes de las grandes agencias, un 38% han sido realizadas por sus fotógrafos de plantilla y un 12% de las fotografías se han publicado sin pie de foto.

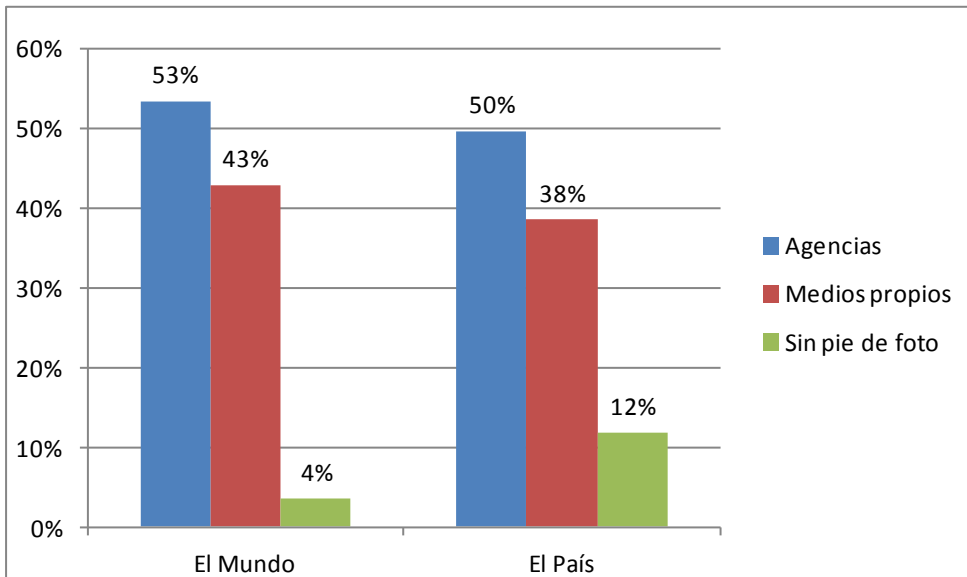


Gráfico 41. Cobertura fotográfica, %.

Respecto al número de fotos publicadas por semana en El Mundo, 128 han sido las realizadas por sus propios fotógrafos y 61 las efectuadas por EFE.

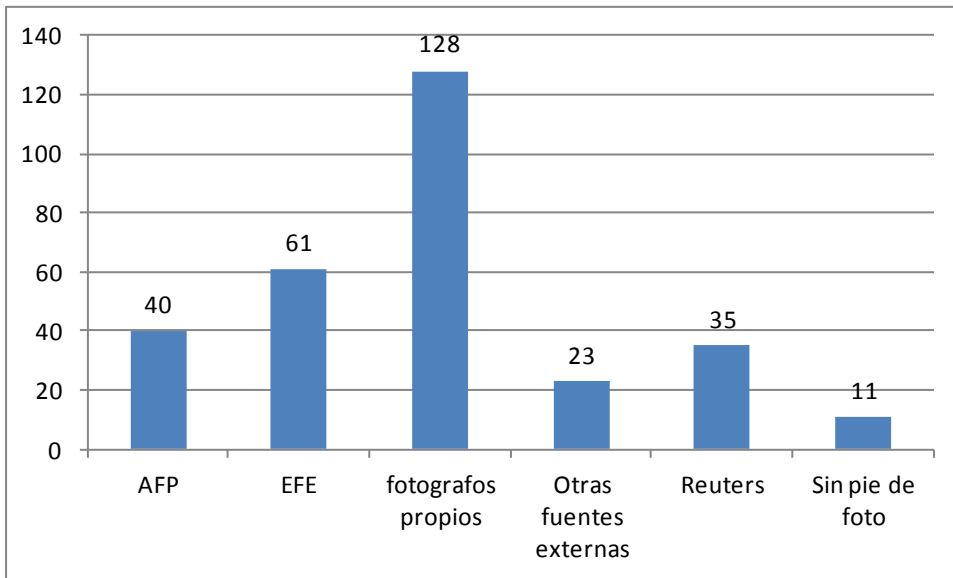


Gráfico 42. El Mundo. Fotografías publicadas, %.

En cuanto al número de fotos publicadas por semana en El País, 107 han sido las realizadas por sus propios fotógrafos y 40 las efectuadas por EFE.

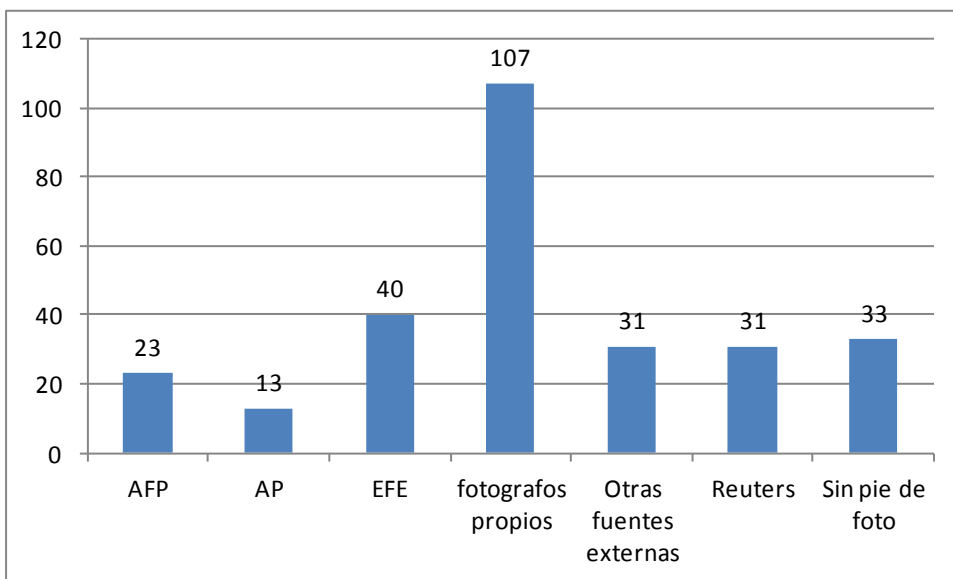


Gráfico 43. El País. Fotografías publicadas, %.



## 7.4.a. Por secciones

### Nacional

Los fotógrafos propios del periódico El Mundo cubrieron el 65% de las noticias nacionales y la Agencia EFE el 24%.

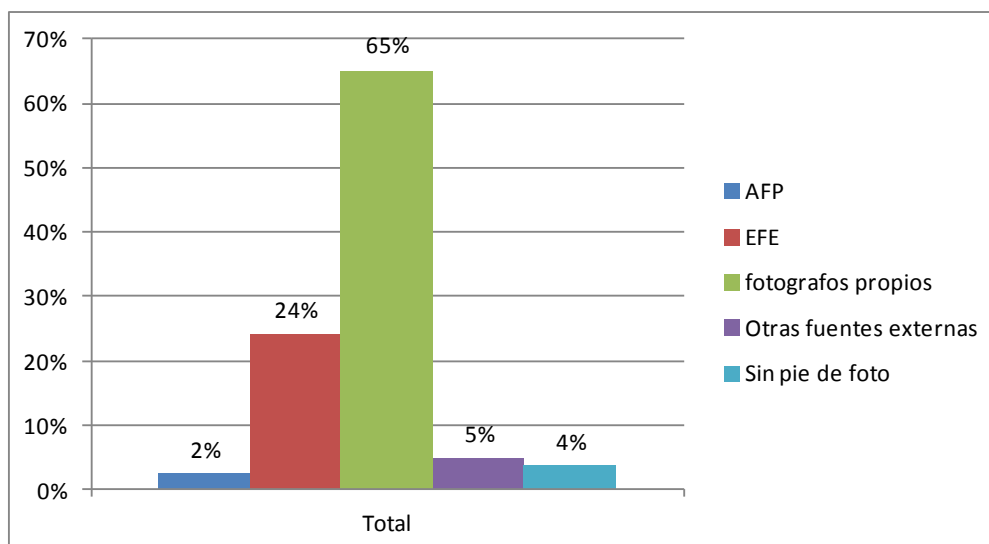


Gráfico 44. El Mundo. Fotografías nacionales, %.

Los fotógrafos propios del periódico El País cubrieron el 65% de las noticias nacionales y la Agencia EFE el 20%.

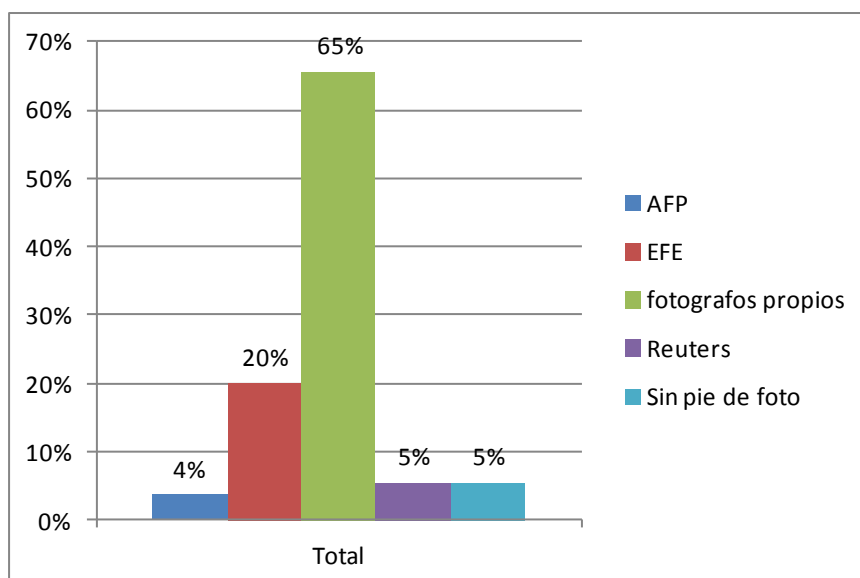


Gráfico 45. El País. Fotografías publicadas, %.

## Internacional

En el periódico El Mundo son las agencias Reuters y AFP las que cubren el 29% de las fotografías internacionales seguidas de EFE con un 21%.

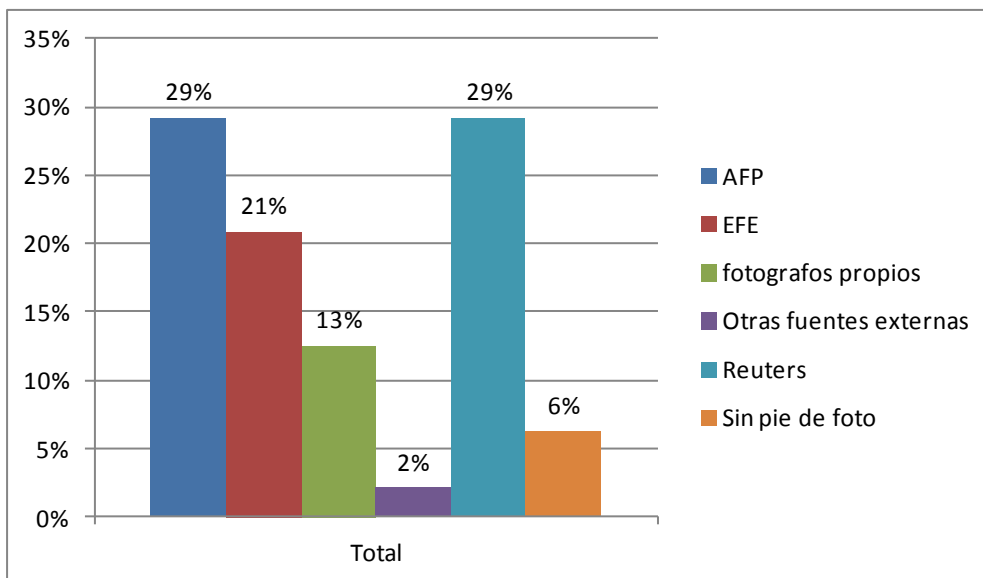


Gráfico 46. El Mundo. Fotografía internacional, %.

En el periódico El País es la agencia Reuters la que cubre el 34% de las fotografías internacionales seguida de AFP con un 27%, AP con un 14% y de EFE con un 11%.

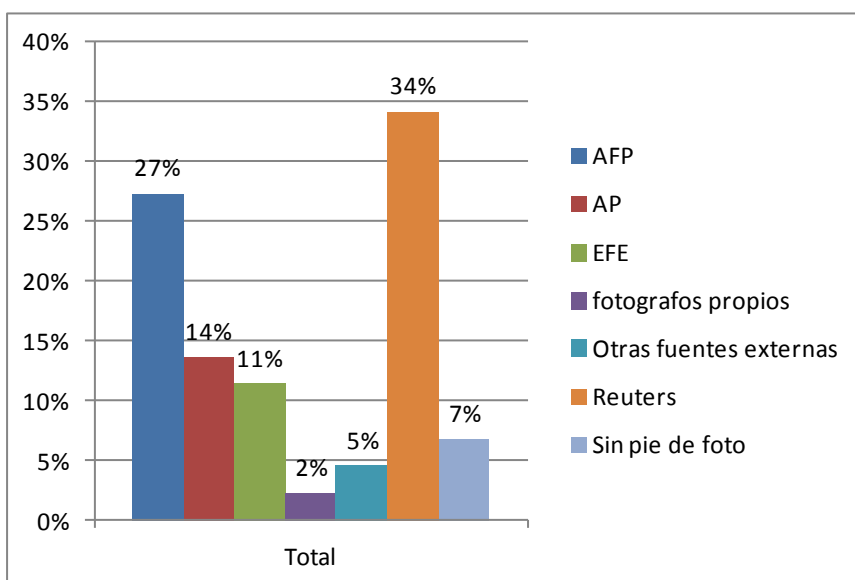


Gráfico 47. El País. Fotografía internacional, %.

## Economía

En el periódico El Mundo, son los fotógrafos propios los que cubren el 62% de las fotografías sobre economía, seguido de Reuters con un 19%, y de la Agencia EFE con un 12%.

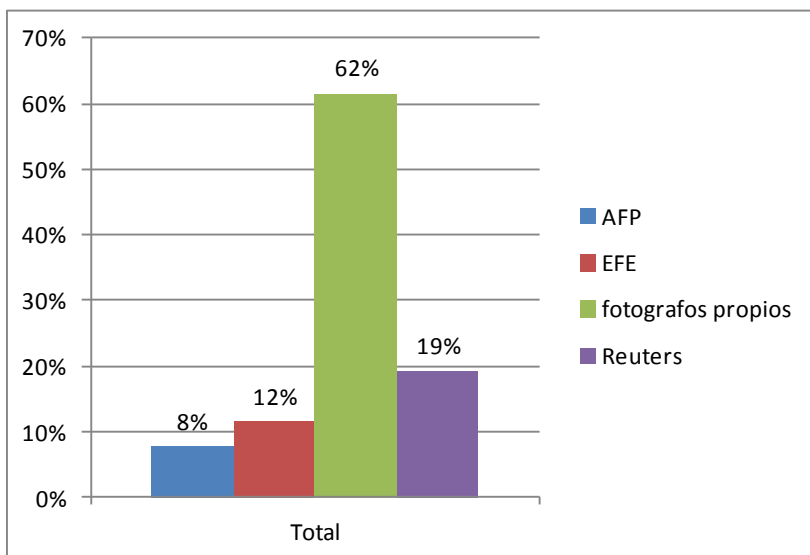


Gráfico 48. El Mundo. Fotografías de economía, %.

En el periódico El País, son los fotógrafos propios los que cubren el 56% de las fotografías sobre economía, seguido de la Agencia EFE con un 17%.

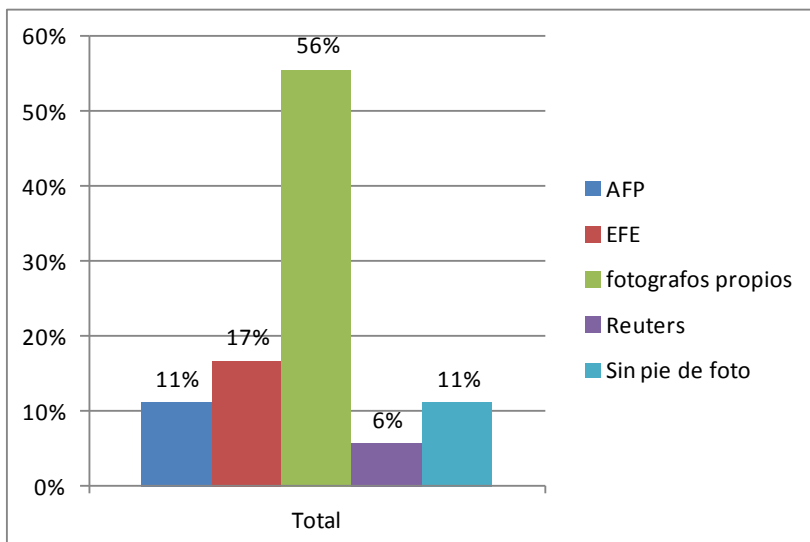


Gráfico 49. El País. Fotografías de economía, %.

## Deportes

En el periódico El Mundo, la Agencia EFE es la que cubre el 27% de las fotografías sobre deportes, seguida de la Agencia Reuters con un 24% y de los fotógrafos propios con un 22%.

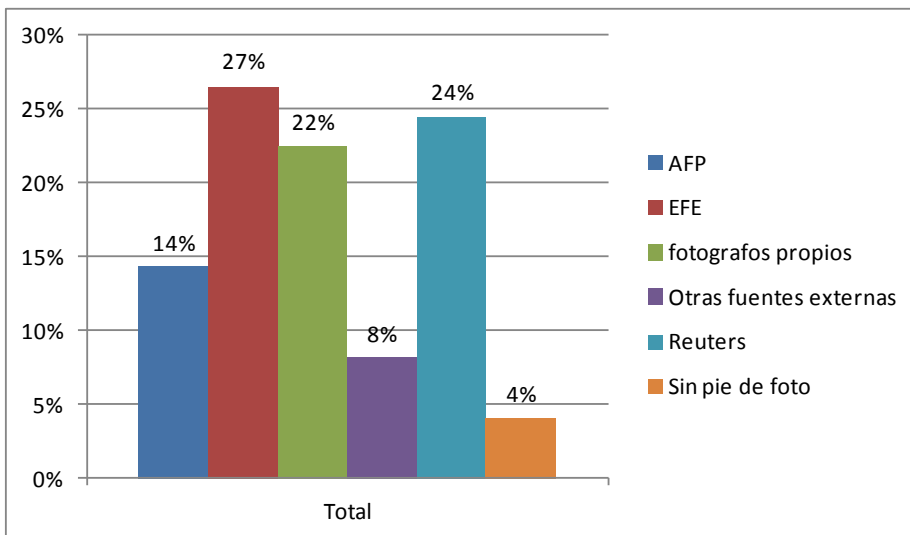


Gráfico 50. El Mundo. Fotografías de deportes, %.

En el periódico El País, la Agencia EFE es la que cubre el 25% de las fotografías sobre deportes, seguida de los fotógrafos propios con un 21%.

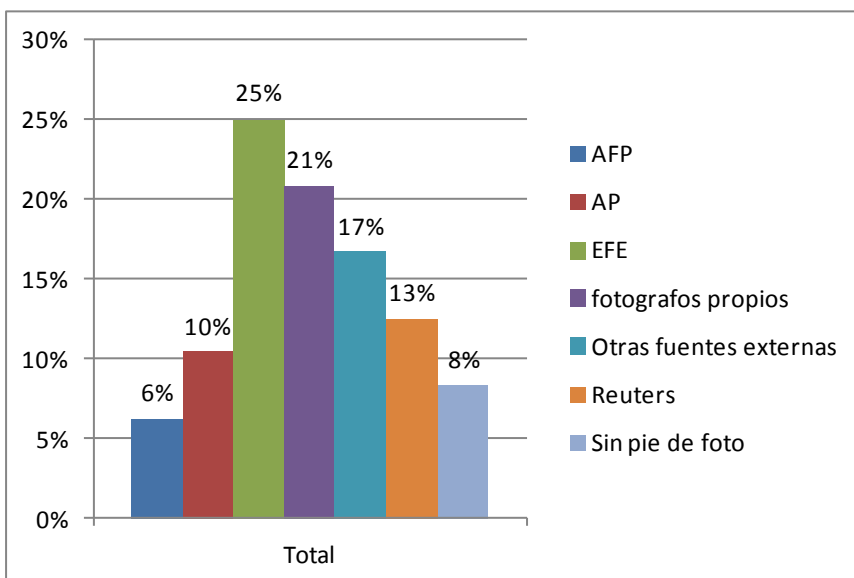


Gráfico 51. El País. Fotografías de deportes, %.

## Cultura y sociedad

En el periódico El Mundo, los fotógrafos propios son los que cubren el 42% de las fotografías cultura y sociedad, seguidos de otras fuentes externas, AFP y la Agencia EFE con un 17%.

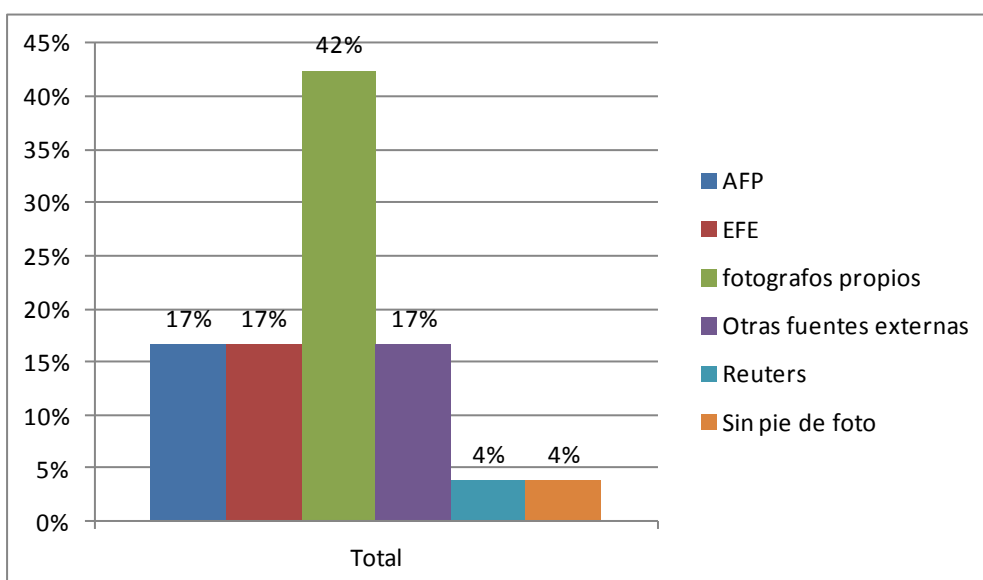


Gráfico 52. El Mundo. Fotografías cultura y sociedad, %.

En el periódico El País, los fotógrafos propios son los que cubren el 40% de las fotografías cultura y sociedad, seguidos de otras fuentes externas y de las fotografías sin pie de foto con un 21%. La Agencia EFE participa con un 7%.

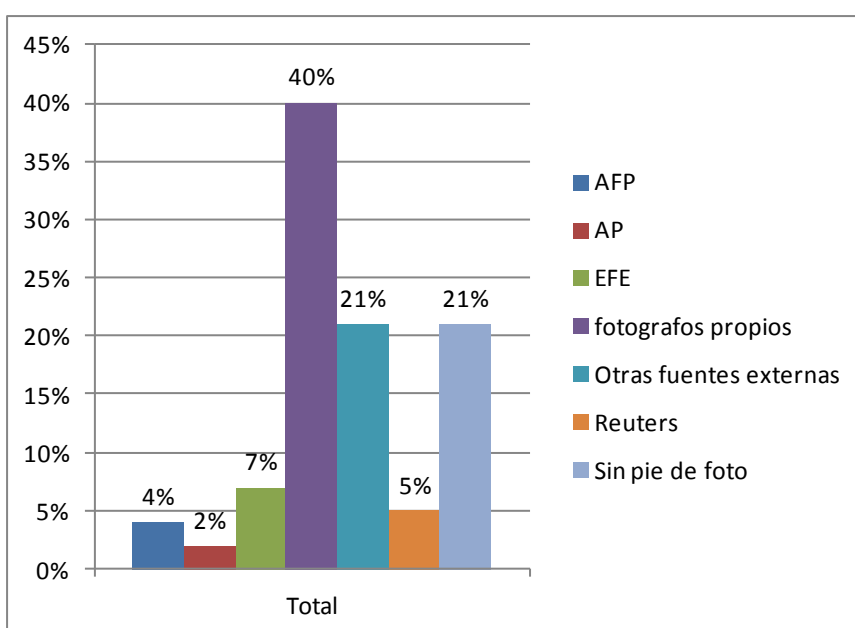


Gráfico 53. El País. Fotografías cultura y sociedad, %.

### 7.5. Periodo de análisis: del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012

Las fotos totales impresas en este periodo por el periódico El Mundo han sido 174 y 205 las publicadas por El País.

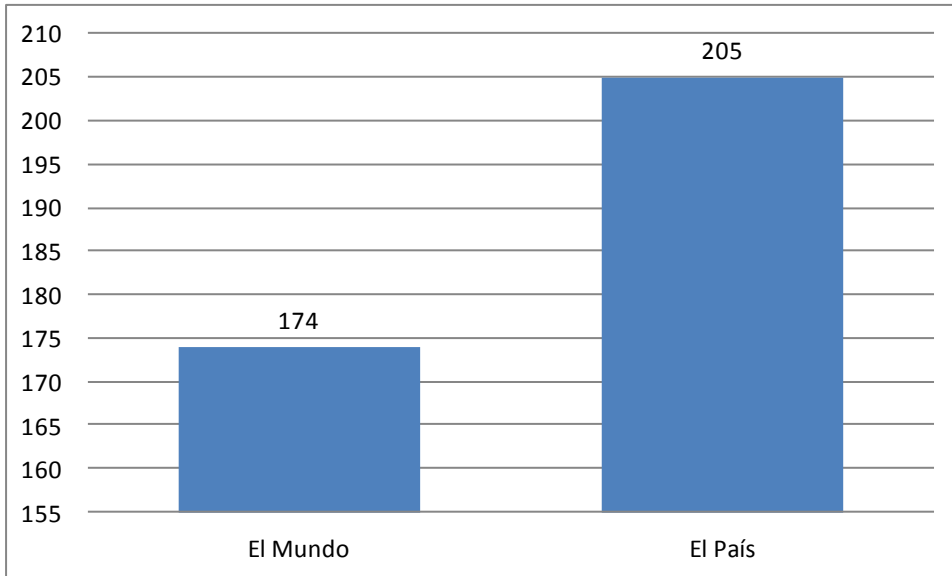


Gráfico 54. El Mundo. El País. Número total de fotografías.

Por agencias de noticias, la Agencia EFE ha sido la que más imágenes ha publicado con un 37% en el periódico El Mundo y con un 29% en El País junto con Reuters.

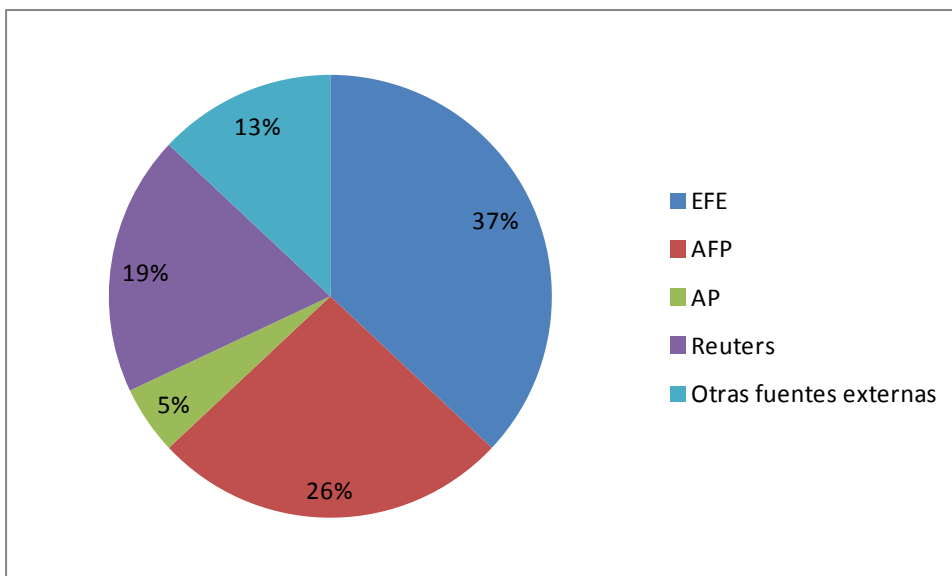


Gráfico 55. El Mundo. Distribución de las fotos de las agencias, %.

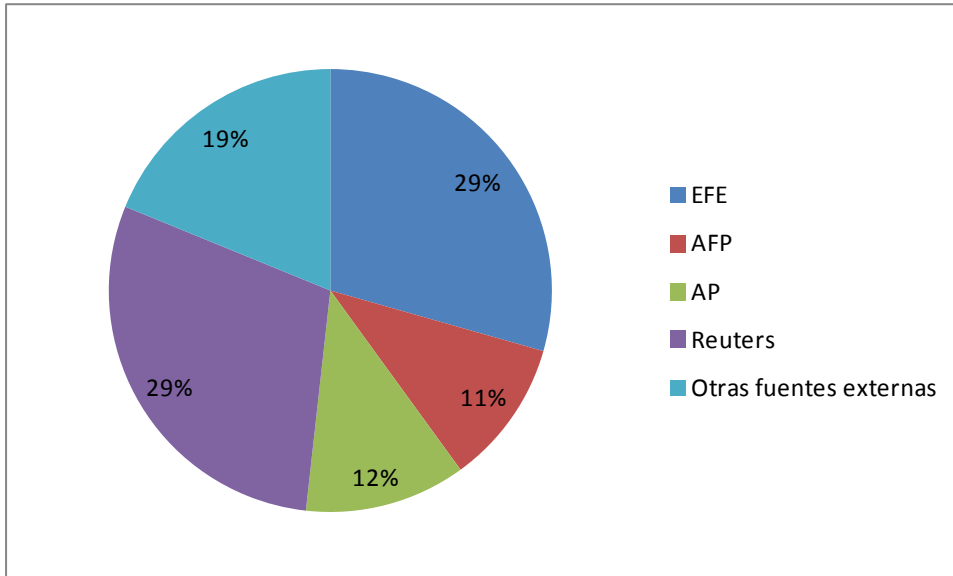


Gráfico 56. El País. Distribución de las fotos de las agencias, %.

En la cobertura fotográfica de El Mundo, un 57% han sido imágenes de las grandes agencias, un 42% han sido realizadas por sus fotógrafos de plantilla y un 1% de las fotografías se han publicado sin pie de foto. En la cobertura fotográfica de El País, un 41% han sido imágenes de las Agencias, un 41% han sido realizadas por sus fotógrafos de plantilla y un 17% de las fotografías se han publicado sin pie de foto.

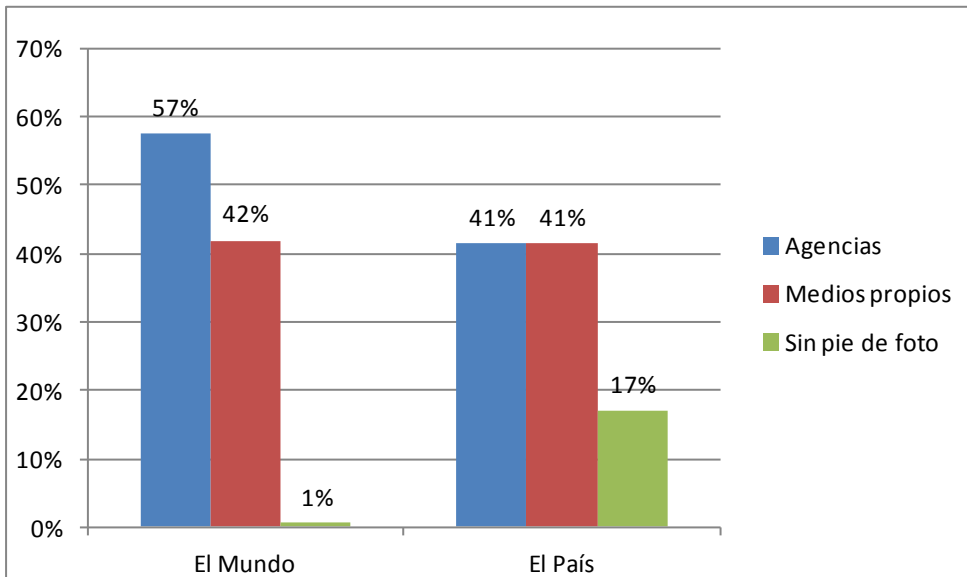


Gráfico 57. Cobertura fotográfica, %.

Respecto al número de fotos publicadas por semana en El Mundo, 73 han sido las realizadas por sus propios fotógrafos y 37 las efectuadas por EFE.

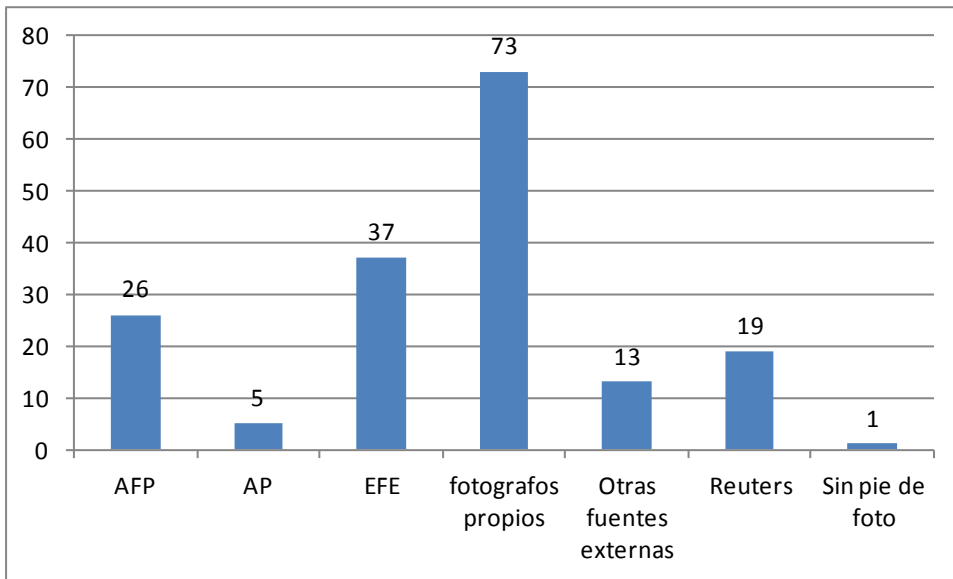


Gráfico 58. El Mundo. Fotografías publicadas, %.

En cuanto al número de fotos publicadas por semana en El País, 85 han sido las realizadas por sus propios fotógrafos, 35 sin pie de foto y 25 las efectuadas por EFE y por Reuters.

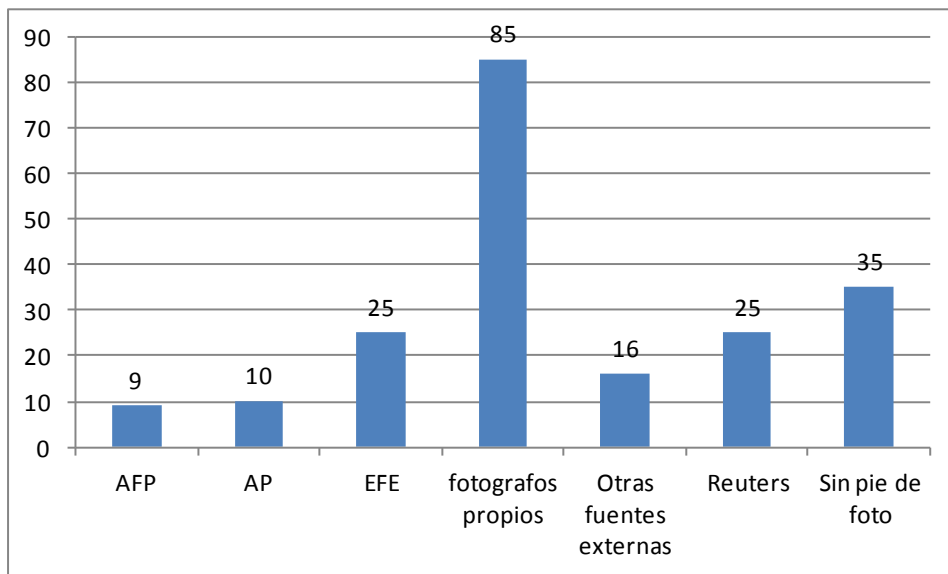


Gráfico 59. El País. Fotografías publicadas, %.



### 7.5.a. Por secciones

#### Nacional

Los fotógrafos propios del periódico El Mundo cubrieron el 71% de las noticias nacionales y la Agencia EFE el 25%.

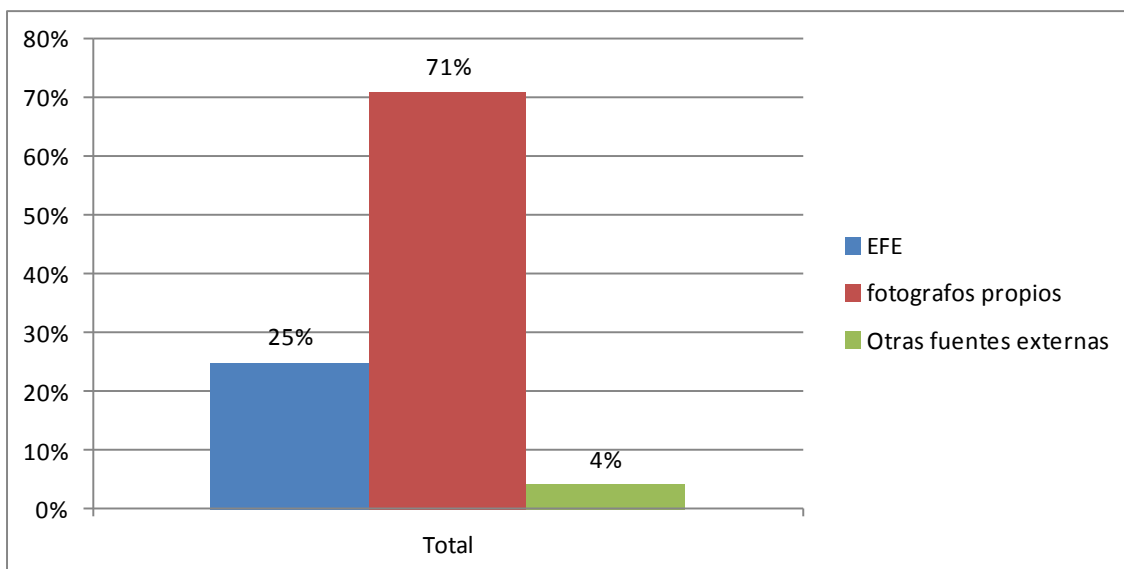


Gráfico 60. El Mundo. Fotografías nacionales, %.

Los fotógrafos propios del periódico El País cubrieron el 61% de las noticias nacionales y la Agencia EFE el 18%. Otro 18% pertenece a fotografías publicadas sin pie de foto.

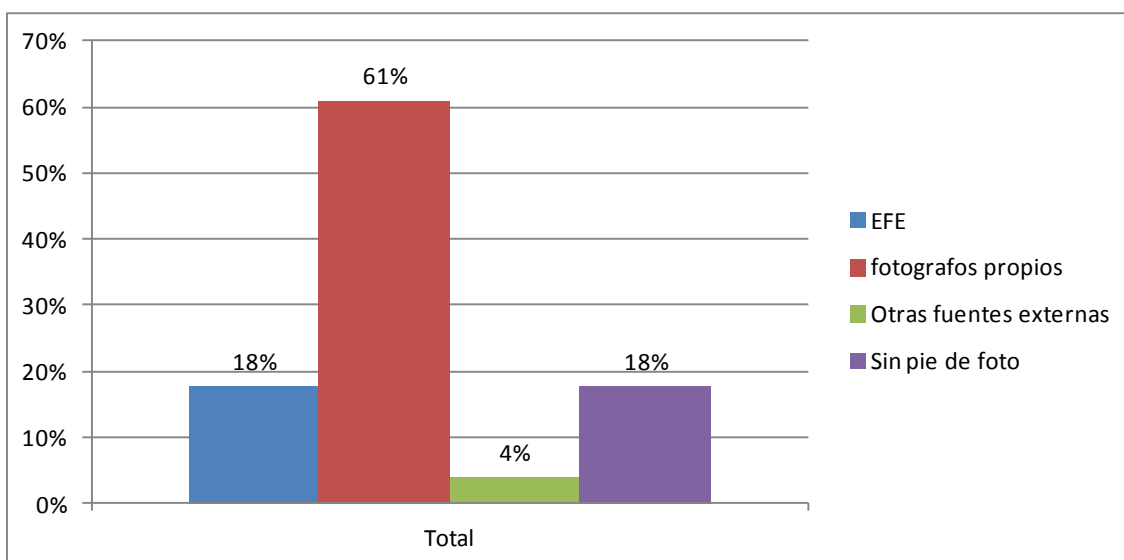


Gráfico 61. El País. Fotografías nacionales, %.

## Internacional

En el periódico El Mundo es la agencia AFP la que cubre el 31% de las fotografías internacionales seguida de EFE y Reuters con un 29%.

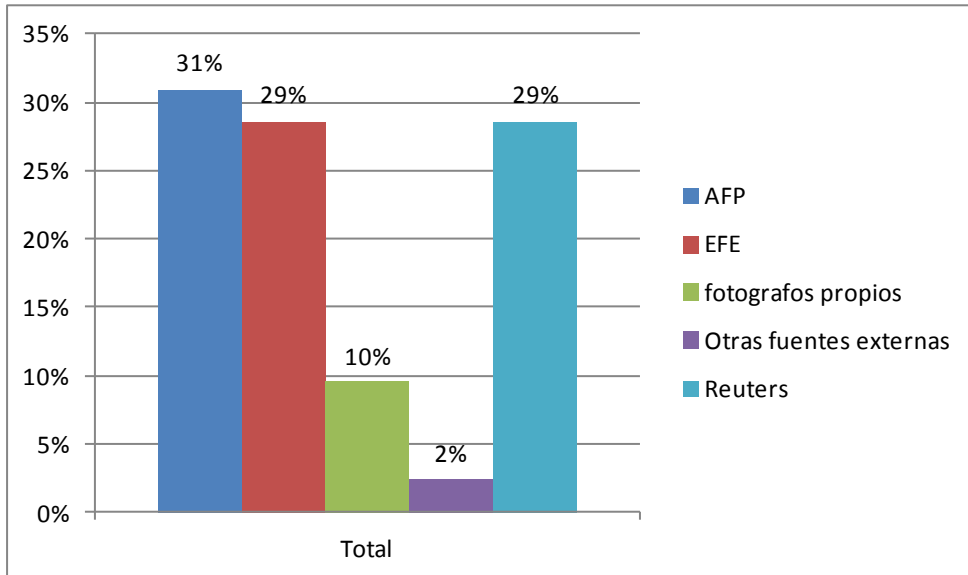


Gráfico 62. El Mundo. Fotografía internacional, %.

En el periódico El País es la agencia Reuters la que cubre el 44% de las fotografías internacionales seguida de AP con un 19%, AFP con un 13% y de EFE y los fotógrafos propios con un 9%.

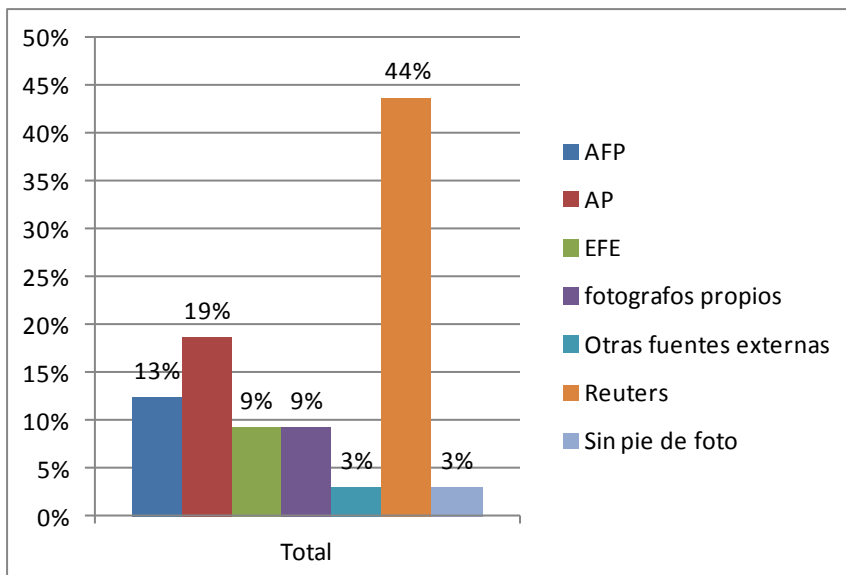


Gráfico 63. El País. Fotografía internacional, %.

## Economía

En el periódico El Mundo, son los fotógrafos propios los que cubren el 31% de las fotografías sobre economía, seguido de la Agencia EFE y de Reuters con un 23%.

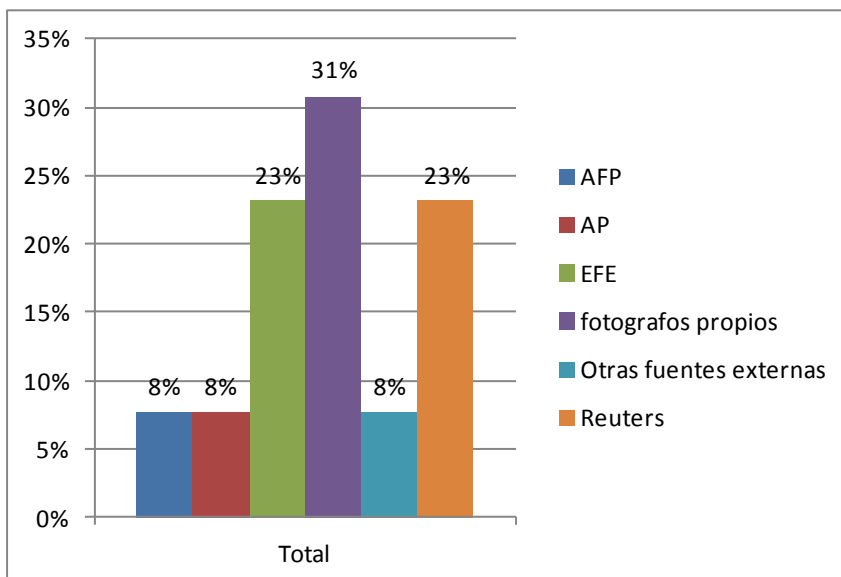


Gráfico 64. El Mundo. Fotografías de economía, %.

En el periódico El País, son los fotógrafos propios los que cubren el 64% de las fotografías sobre economía, seguido de Reuters con un 14%, y de AP, otras fuentes externas y las publicadas sin pie de foto con un 7%.

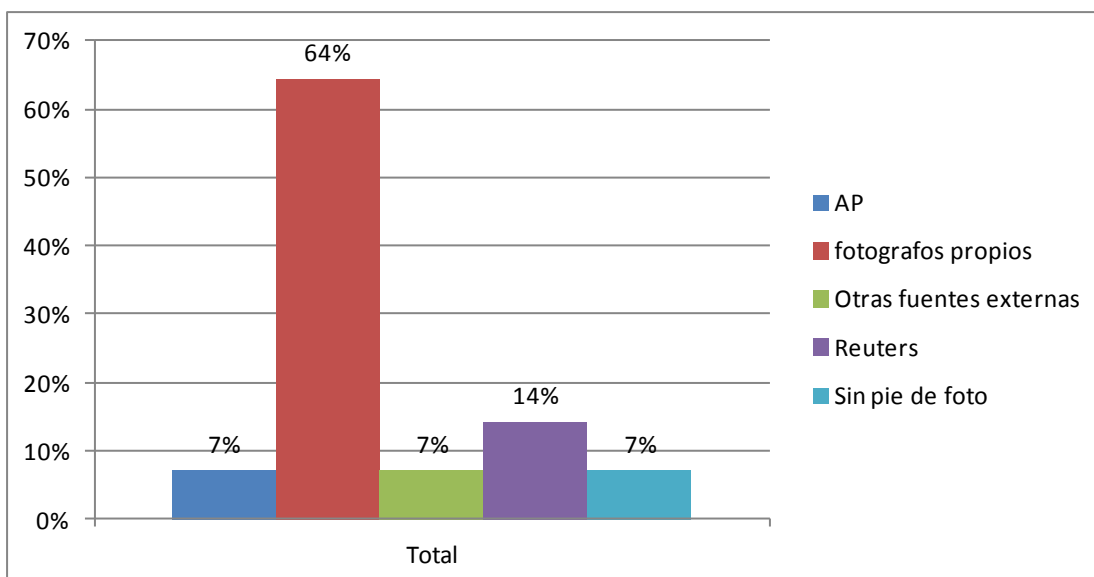


Gráfico 65. El País. Fotografías de economía, %.

## Deportes

En el periódico El Mundo, la Agencia AFP es la que cubre el 38% de las fotografías sobre deportes, seguida de la Agencia EFE con un 21%.

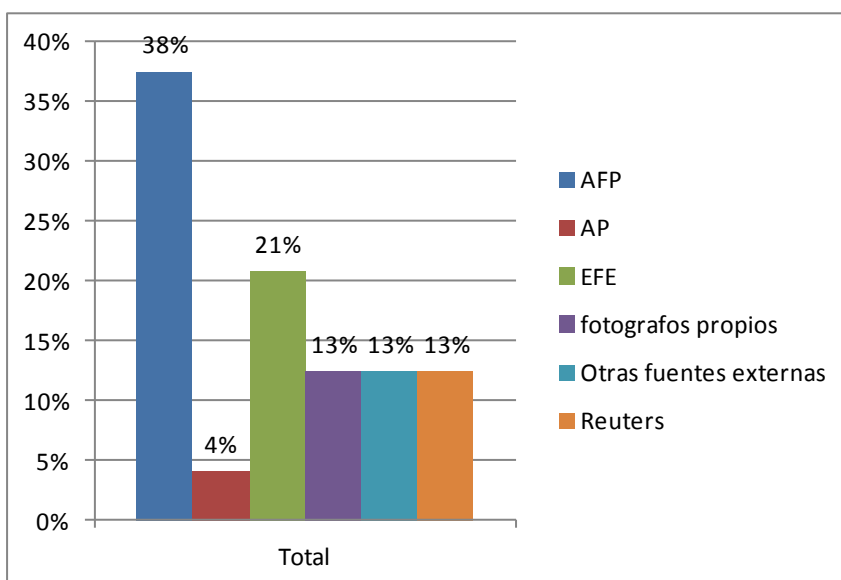


Gráfico 66. El Mundo. Fotografías de deportes, %.

En el periódico El País, otras fuentes externas son las que cubren el 26% de las fotografías sobre deportes, seguida de la Agencia EFE y de los fotógrafos propios con un 19%.

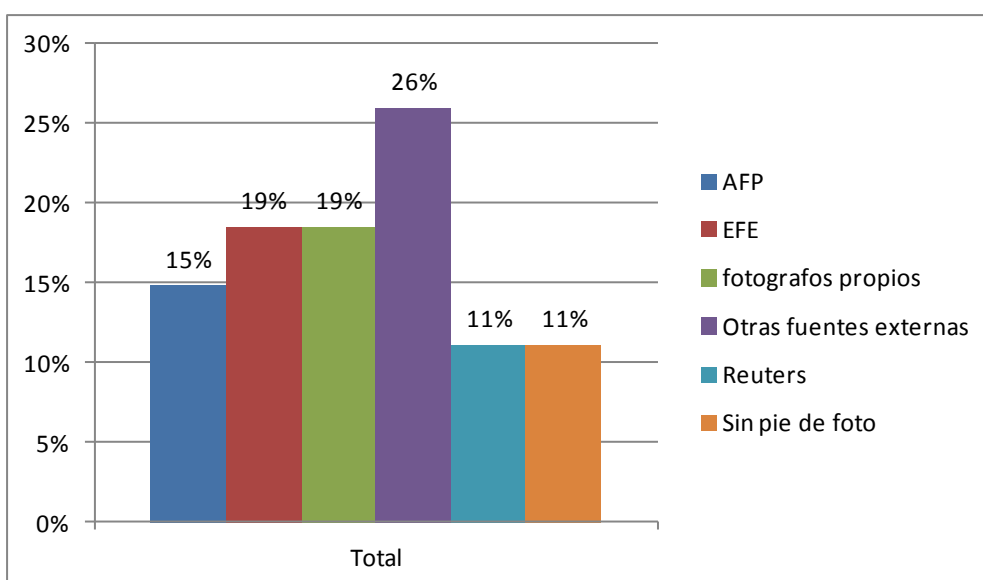


Gráfico 67. El País. Fotografías de deportes, %.

## Cultura y sociedad

En el periódico El Mundo, los fotógrafos propios son los que cubren el 51% de las fotografías cultura y sociedad, seguidos de otras fuentes externas con un 16% y la Agencia EFE con un 11%.

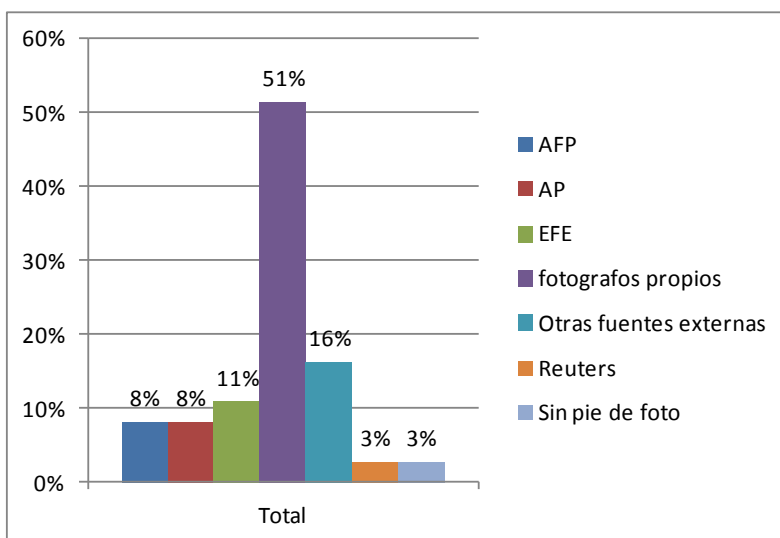


Gráfico 68. El Mundo Fotografías de cultura y sociedad, %.

En el periódico El País, las fotos realizadas por los fotógrafos propios suponen un 43% de las fotografías cultura y sociedad seguido de las fotografías sin pie de foto con un 29%, Reuters con un 9% y la Agencia EFE y otras fuentes externas con un 7%.

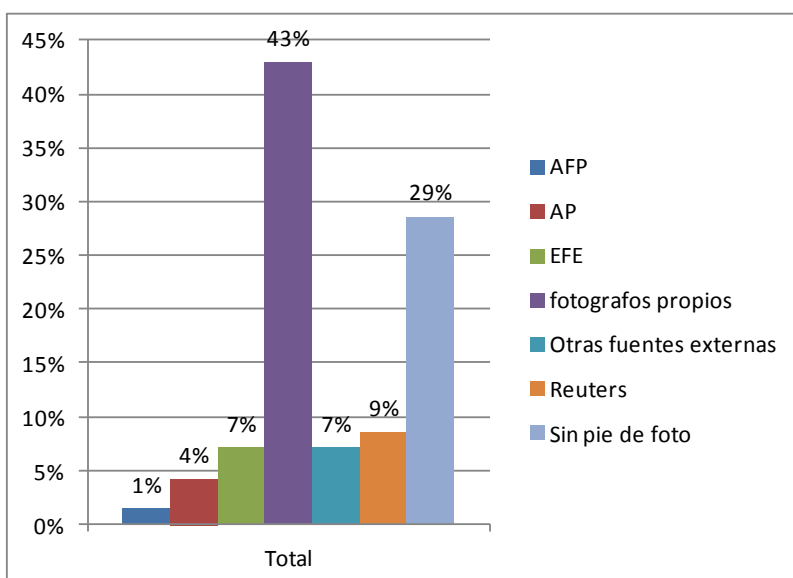


Gráfico 69. El País. Fotografías de cultura y sociedad, %.

## 7.6. Periodo de análisis: del 1 de abril al 7 de abril de 2013

Las fotos totales impresas en este periodo por el periódico El Mundo han sido 301 y 295 las publicadas por El País.

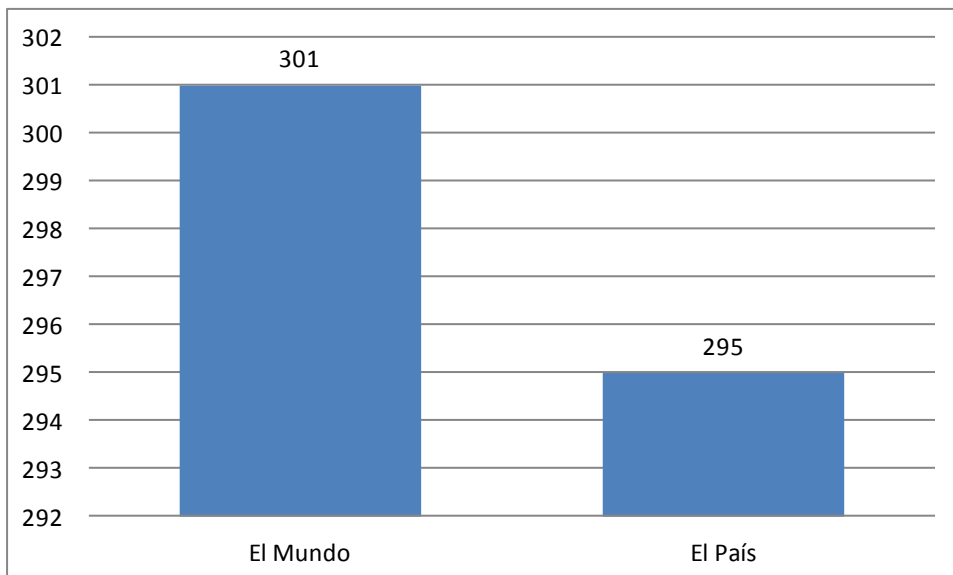


Gráfico 70. El Mundo. El País. Número total de fotografías.

Por agencias de noticias, la Agencia EFE ha sido la que más imágenes ha publicado con un 34% en el periódico El Mundo y con un 27% en El País.

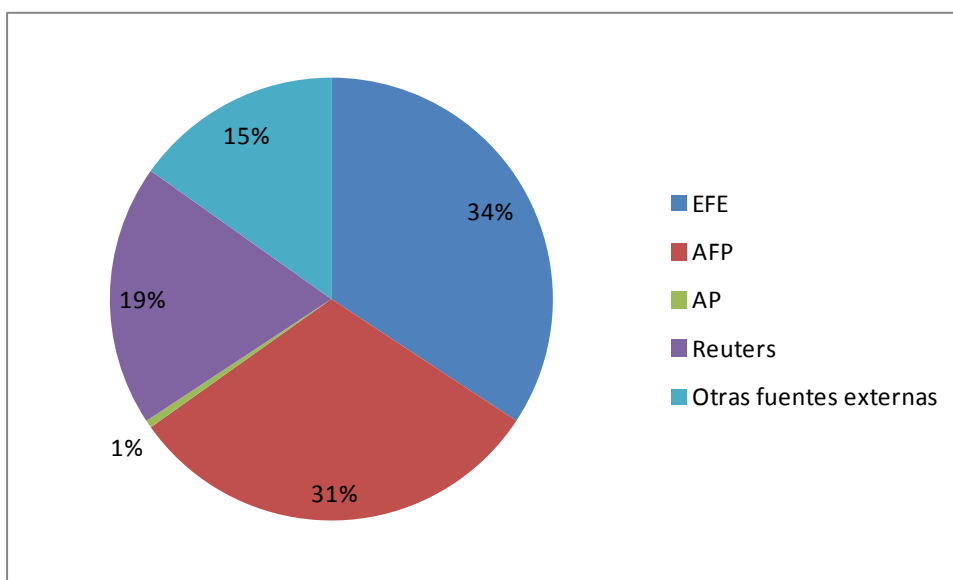


Gráfico 71. El Mundo. Distribución de las fotos de las agencias, %.

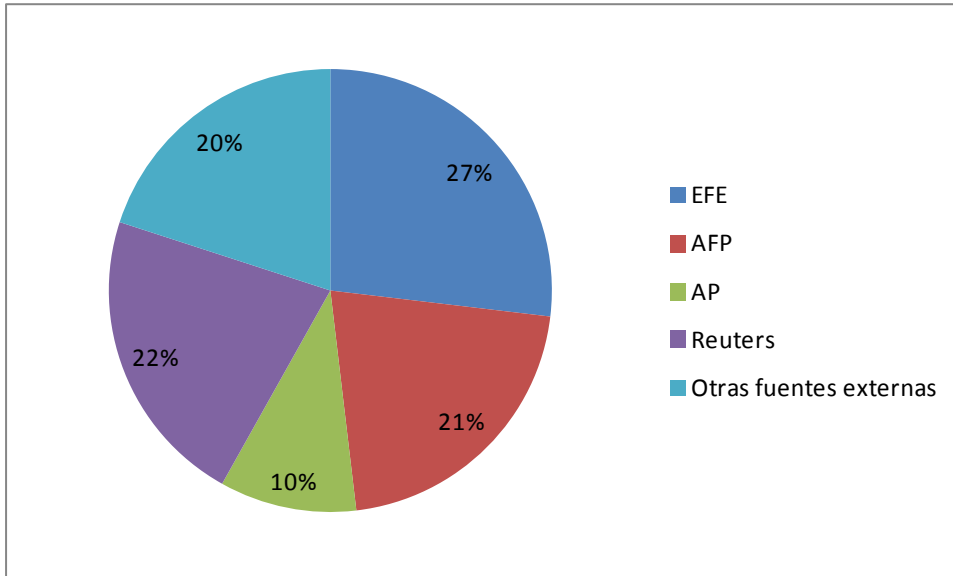


Gráfico 72. El País. Distribución de las fotos de las agencias, %.

En la cobertura fotográfica de El Mundo, un 59% han sido imágenes de las grandes agencias, un 38% han sido realizadas por sus fotógrafos de plantilla y un 3% de las fotografías se han publicado sin pie de foto. En la cobertura fotográfica de El País, un 54% han sido imágenes de las Agencias, un 33% han sido realizadas por sus fotógrafos de plantilla y un 13% de las fotografías se han publicado sin pie de foto.

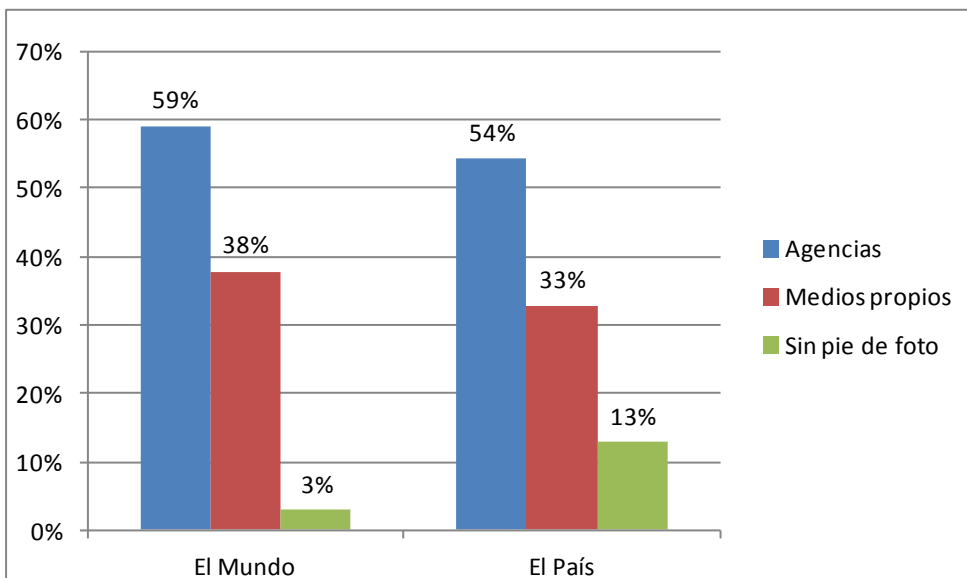


Gráfico 73. Cobertura fotográfica, %.

Respecto al número de fotos publicadas por semana en El Mundo, 114 han sido las realizadas por sus propios fotógrafos y 61 las efectuadas por EFE.

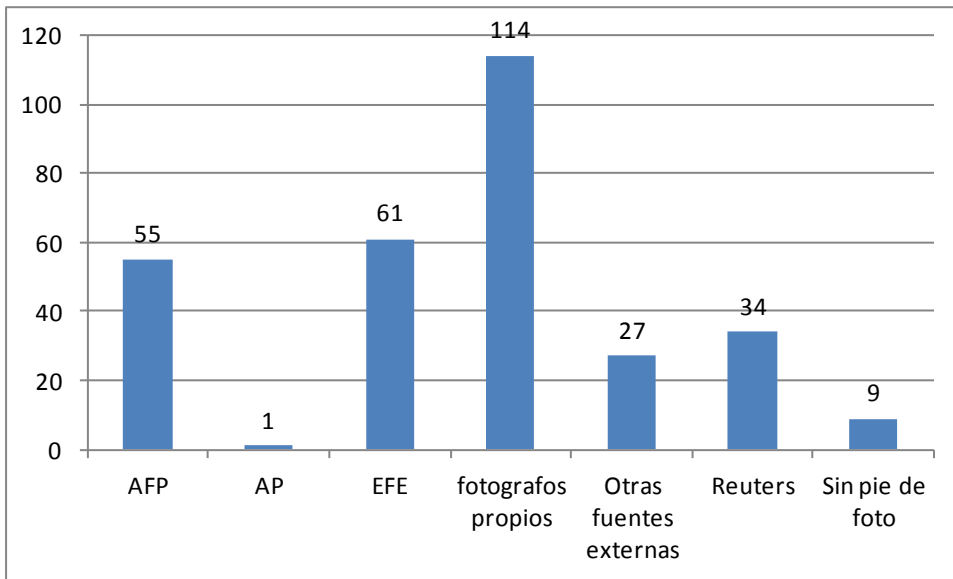


Gráfico 74. El Mundo. Fotografías publicadas, %.

En cuanto al número de fotos publicadas por semana en El País, 97 han sido las realizadas por sus propios fotógrafos y 43 las efectuadas por EFE.

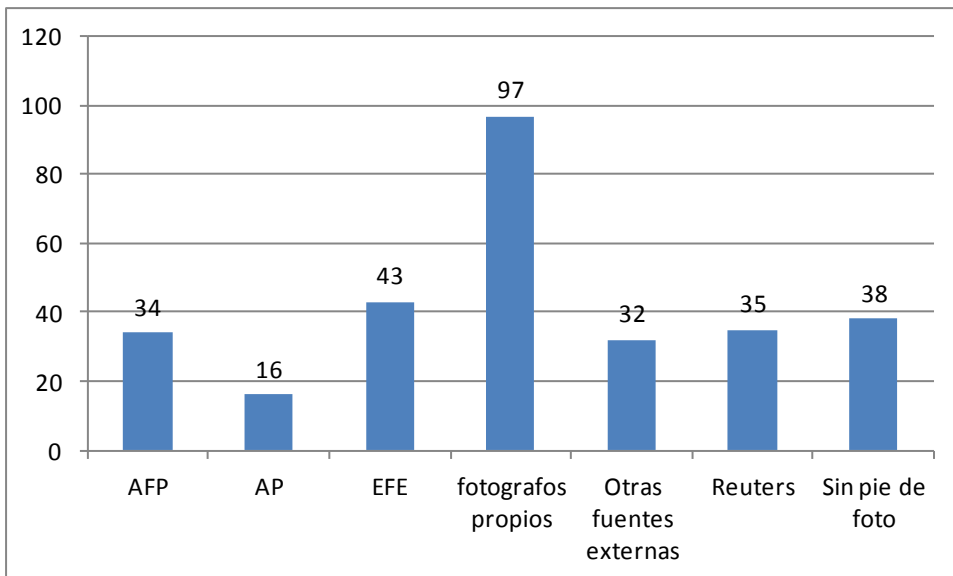


Gráfico 75. El País. Fotografías publicadas, %.



## 7.6.a. Por secciones

### Nacional

Los fotógrafos propios del periódico El Mundo cubrieron el 50% de las noticias nacionales y la Agencia EFE el 36%.

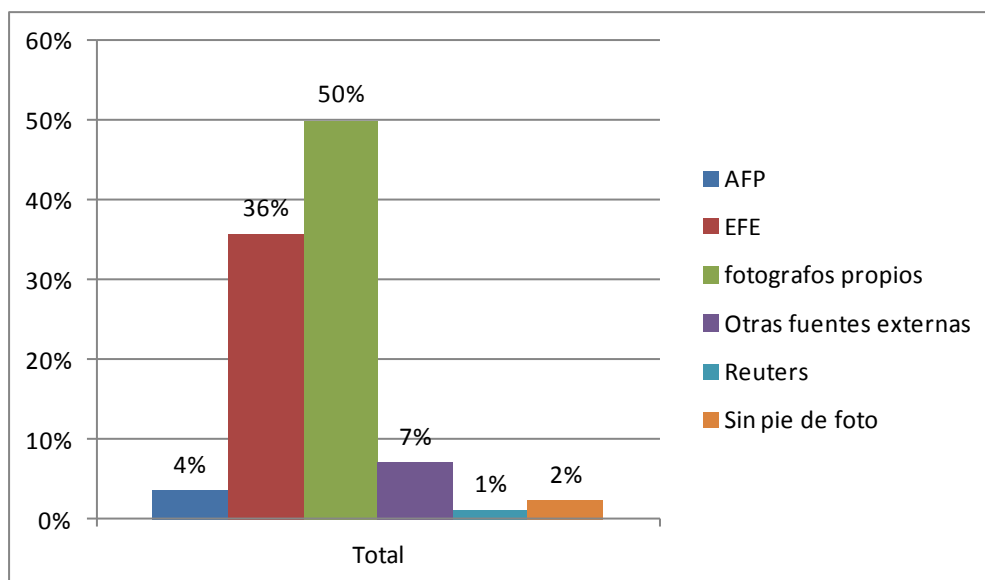


Gráfico 76. El Mundo. Fotografías nacionales, %.

Los fotógrafos propios del periódico El País cubrieron el 53% de las noticias nacionales y la Agencia EFE el 25%.

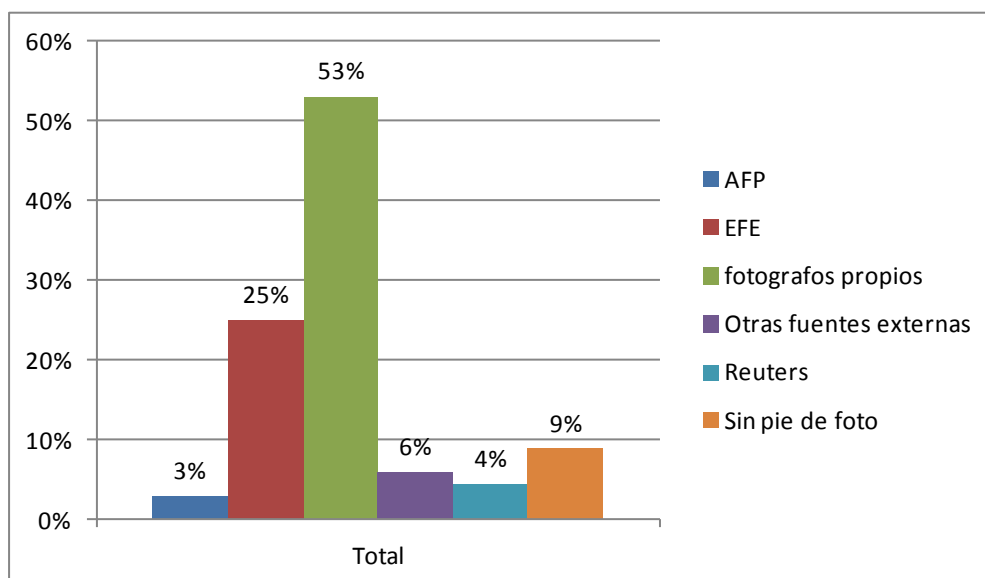


Gráfico 77. El País. Fotografías nacionales, %.

## Internacional

En el periódico El Mundo es la agencia AFP la que cubre el 42% de las fotografías internacionales seguida de Reuters con un 29%, y de EFE con un 13%.

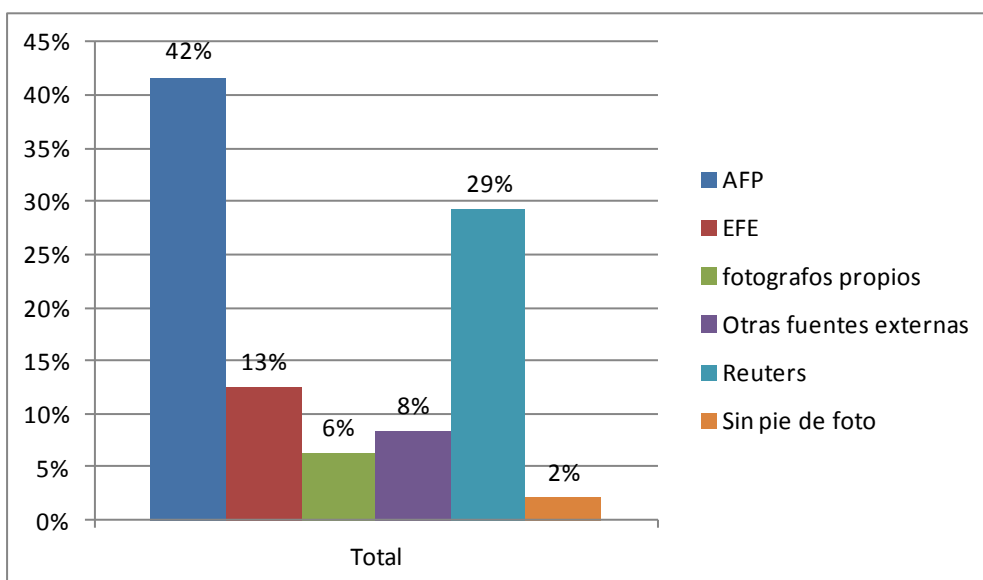


Gráfico 78. El Mundo. Fotografía internacional, %.

En el periódico El País es la agencia Reuters la que cubre el 32% de las fotografías internacionales seguida de AFP con un 30%, AP y EFE con un 14%.

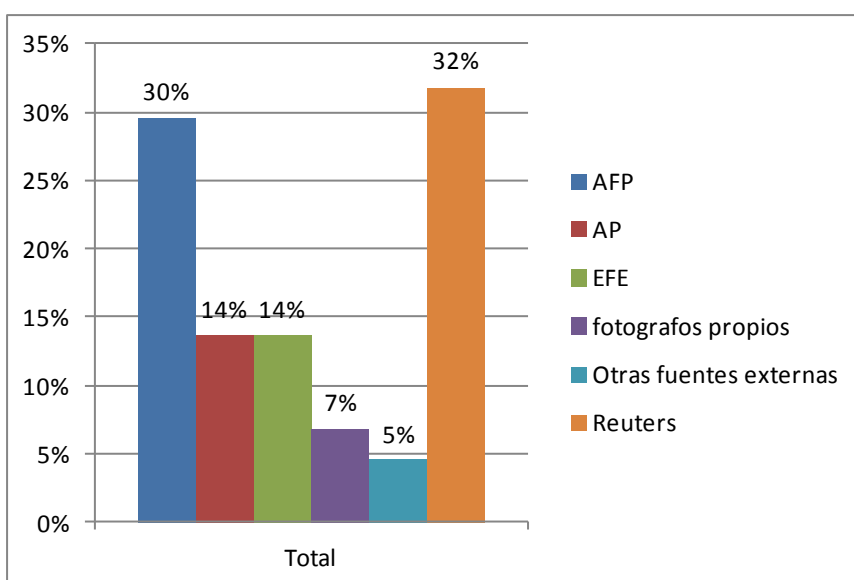


Gráfico 79. El País. Fotografía internacional, %.

## Economía

En el periódico El Mundo, son los fotógrafos propios los que cubren el 33% de las fotografías sobre economía, seguido de la Agencia EFE con un 28%.

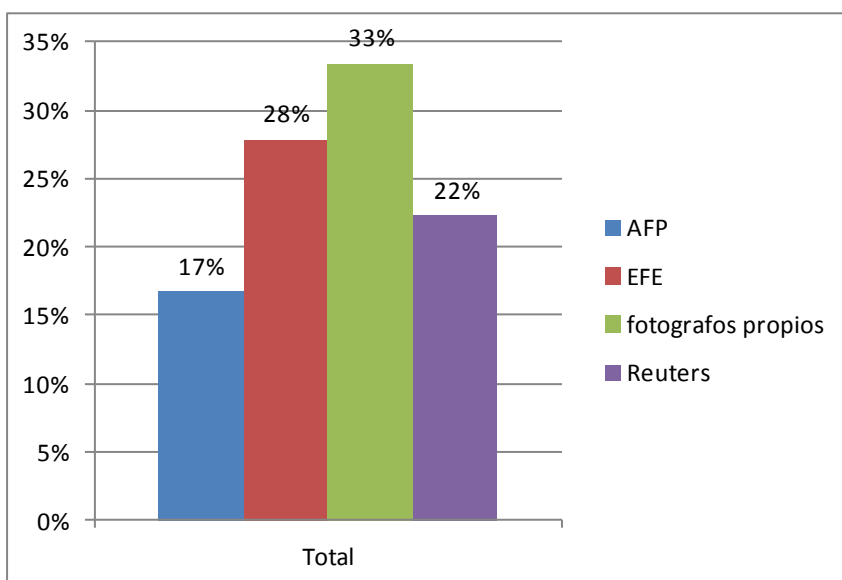


Gráfico 80. El Mundo. Fotografías de economía, %.

En el periódico El País, son los fotógrafos propios los que cubren el 37% de las fotografías sobre economía, seguido de la Agencia EFE con un 26%.

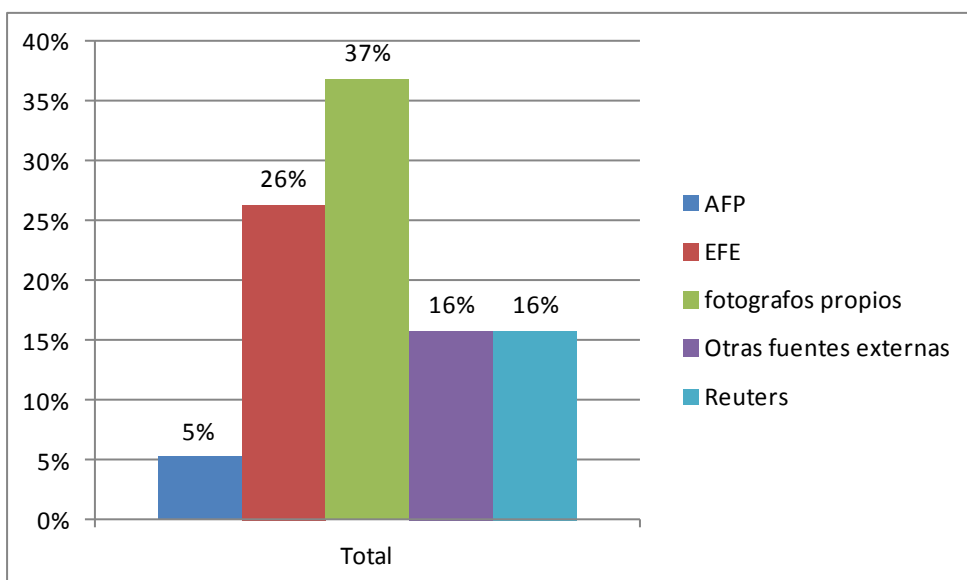


Gráfico 81. El País. Fotografías de economía, %.

## Deportes

En el periódico El Mundo, es AFP es la que cubre el 30% de las fotografías sobre deportes, seguida de la Agencia EFE con un 25%.

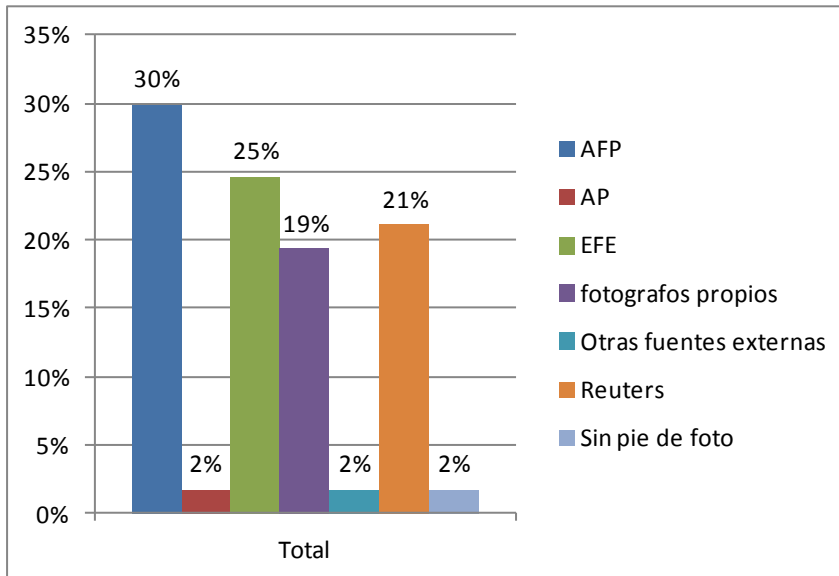


Gráfico 82. El Mundo. Fotografías de deportes, %.

En el periódico El País, la Agencia AFP es la que cubre el 26% de las fotografías sobre deportes, seguida de la Agencia EFE con un 21%.

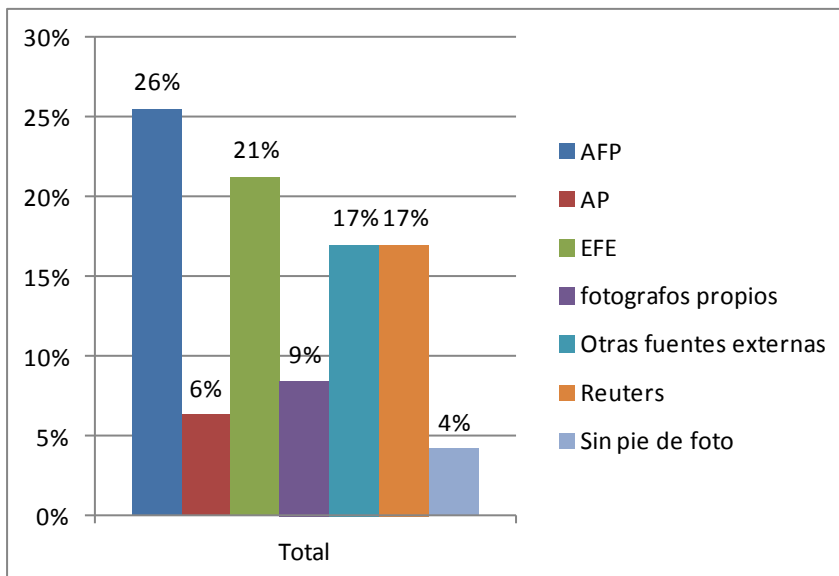


Gráfico 83. El País. Fotografías de deportes, %.

## Cultura y sociedad

En el periódico El Mundo, los fotógrafos propios son los que cubren el 54% de las fotografías cultura y sociedad, seguidos de otras fuentes externas con un 18%, Reuters con un 13% y la Agencia EFE con un 7%.

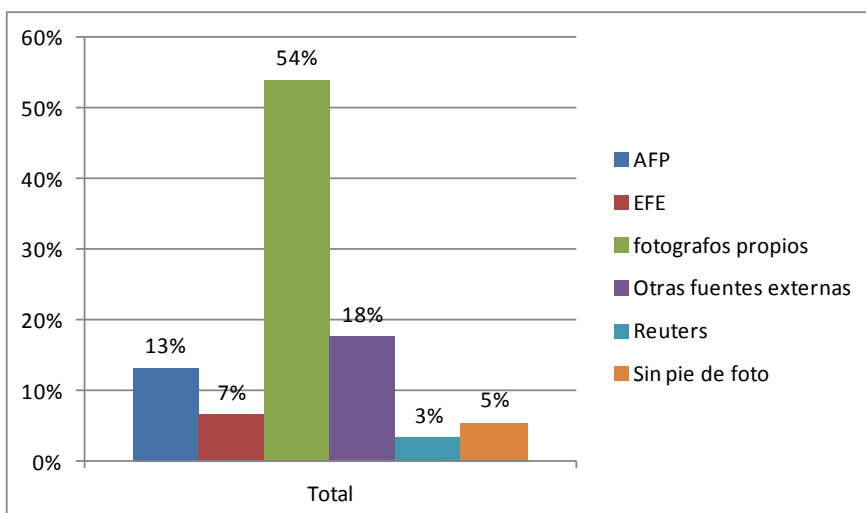


Gráfico 84. El Mundo. Fotografías de cultura y sociedad, %.

En el periódico El País, las fotos realizadas por los fotógrafos propios suponen un 36% de las fotografías cultura y sociedad, seguido de las fotografías sin pie de foto con un 27%, otras fuentes externas con un 14%, AP con un 6% y EFE y AFP con un 5%.

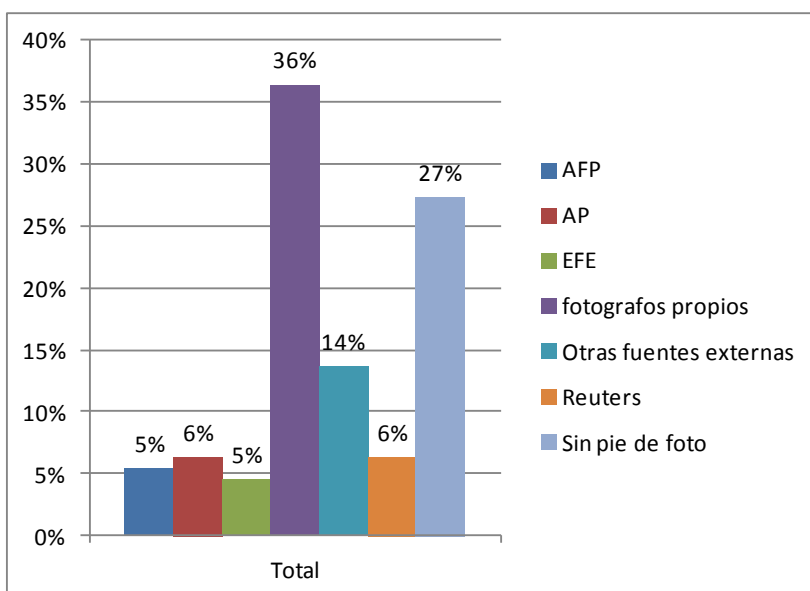


Gráfico 85. El País. Fotografías de cultura y sociedad, %.

## **CAPÍTULO VIII**

### **DISCUSIÓN DE RESULTADOS, CONCLUSIONES**

## 8. DISCUSIÓN DE RESULTADOS, CONCLUSIONES

---

«La fotografía no es más que una ruta nueva y privilegiada  
convergente hacia una meta única: lo real»

**Paul Strand**

«La fotografía debe constantemente tratar con la realidad,  
las cosas del mundo»

**Edward Weston**

«Las dos únicas características intangibles de la fotografía son: el sentido de la presencia y el sentido  
de la autenticidad del mundo visible»

**Minor White**

«Kiki dudaba siempre, no quería ver su fotografía en todos los rincones. Pero  
posaba totalmente desnuda, insistía yo, y los cuadros eran expuestos. Ah, no, respondía  
ella, un pintor siempre podía modificar las apariencias mientras que un fotógrafo  
no registra más que la realidad».

**Man Ray**

### **8.1. Discusión de los resultados generales: Las grandes agencias de comunicación y la Agencia EFE**

Las agencias de información de noticias en Europa aparecen en el siglo XIX y surgen en un contexto histórico en el que comienza a expandirse el sistema capitalista, se inicia el desarrollo de la revolución industrial y se aprecia un impulso progresivo en el consumo creciente de prensa.

En el sector de las artes gráficas se experimentan notables desarrollos técnicos tanto en las materias primas (mejora de las tintas y abaratamiento del papel), como en la introducción de maquinaria utilizada para la impresión como la linotipia y la llegada a las imprentas de las prensas de impresión, lo que se tradujo en rapidez para las tiradas. Destaca Paz (1999:101) que «el cambio más importante se dio en el contenido, porque los lectores empezaron a exigir información, no opinión, dado que el liberalismo, como el internacionalismo o la industrialización, hacían indispensable el conocimiento de

noticias, de manera que los periódicos se vieron en la necesidad de dejar el misal del partido y adquirir y ofrecer información variada».

Señala Escriche (1985:53) que «la incapacidad de los medios de comunicación individuales de establecer una red propia que cubriese todos los puntos susceptibles de suministrar información hizo que, a lo largo del siglo XIX y en el primer cuarto del siglo XX, se crearan los primeros organismos de recepción y expedición de noticias. La mayor parte de las agencias nacieron, en principio, con vocación nacional, aunque una pocas enseguida se distribuyeron el mundo. En un principio se dedicaron al intercambio de información económica entre diversos clientes financieros. Fue posteriormente cuando extendieron sus actividades al campo de la información periodística». En este contexto nacen las grandes agencias de información en Europa (Havas en Francia, Reuter en Inglaterra y Wolff en Alemania) que dieron lugar a la prensa informativa.

En España sucedió un poco más tarde, constituyéndose en concreto la Agencia EFE el 3 de enero de 1939, en Burgos, cuando la guerra civil estaba ya a punto de terminar. Desde sus inicios, los testimonios gráficos forman parte de la Agencia que asignó una rúbrica distinta a cada bloque informativo de tal manera que las noticias internacionales se firman bajo la marca EFE; las nacionales CIFRA; las fotografías CIFRA GRÁFICA, y las deportivas, ALFIL.

La Agencia EFE es en la actualidad la cuarta agencia de noticias del mundo y la primera de habla hispana. La agencia es hoy una compañía informativa multimedia en la que colaboran más de 3.000 profesionales de 60 nacionalidades y con delegaciones en 120 países (para informar 24 horas al día desde 181 ciudades de los 120 países) y que trabaja en diferentes lenguas. La agencia es, por tanto, multilingüe: trabaja en español, editando en las mesas de Madrid y Bogotá; en inglés, desde Miami con el apoyo de las delegaciones en Estados Unidos; en portugués, desde Río de Janeiro; en árabe, desde El Cairo; y en catalán y gallego, desde las respectivas mesas de Cataluña y Galicia. Cuenta en España con delegaciones en las capitales de las 17 comunidades autónomas, además de Ceuta y Melilla, y subdelegaciones en otras muchas ciudades españolas y tiene presencia en toda América y en las principales capitales del mundo.



EFE ha sido un nexo de intercambio de información e historia entre las dos orillas del Atlántico, primero, con breves despachos o teletipos y actualmente, a través de transmisiones de noticias en diferentes formatos y vía satélite o por Internet.

En la historia de la Agencia hay dos épocas bien diferenciadas: una primera, la de la dictadura, en la que EFE era una agencia al servicio del régimen y donde las noticias del extranjero se importaban por traducciones «filtradas» de AP, UPI y Reuters; y la segunda, iniciada con la implantación de la democracia, época en la que se comienzan a exportar las noticias y se crea una red internacional de oficinas y corresponsalías desde las que producían noticias.

EFE trabaja por seguir siendo una empresa moderna y competitiva, multimedia, que se la reconozca por su credibilidad y rigor y que trabaja con una información contrastada y veraz. Afronta el presente preparada para los grandes retos tecnológicos y encara el futuro con renovados planes de expansión en el mundo.

El fondo de imágenes de la Agencia EFE cuenta con un archivo gráfico que contiene más de quince millones de fotografías entre su archivo histórico y las de la actualidad. La agencia ha logrado acumular el archivo fotográfico más grande del mundo en español, con quince millones de imágenes, y almacena veintinueve millones de documentos en texto, foto y vídeo, ya indispensables para conocer parte de la historia contemporánea.

El registro nació entre los años 20 y 30 con los trabajos de las agencias Fabra, Faro y Febus, que conformaron posteriormente EFE y más tarde se ha enriquecido con el trabajo de los fotógrafos de la agencia, la cesión de colecciones privadas y la compra. Es 1998 se crea la base de datos gráfica, donde todas las fotografías comienzan a ser digitalizadas.

El archivo fotográfico de EFE se ha consolidado como un banco de imágenes de referencia en la fotografía histórica de España y se comercializa «on line» a través de lafototeca.com. y contiene desde placas de cristal y celuloide, hasta negativos de distintos formatos, diapositivas y fotografías en papel en blanco y negro y color.

En la actualidad EFE continúa incorporado nuevas tecnologías para no perder y mantener su capacidad informativa adaptándose al mundo actual tanto en infraestructura como en tecnología. El potencial de la Agencia depende de la innovación tecnológica y de la expansión de la lengua española en el mundo.

## **8.2. Discusión de los resultados de los análisis cualitativo y cuantitativo de las imágenes fotográficas**

Se ha investigado el calado del fotoperiodismo de la Agencia EFE en España mediante la realización de un análisis cualitativo, con un vaciado de contenidos, que se ha llevado a cabo desde una muestra recogida de entre las fotos más importantes realizadas por los fotógrafos de la Agencia en el siglo pasado (años 1900-2000). De la citada muestra, se desarrolló un análisis formal, un análisis de contenido: texto-contexto y, posteriormente, un análisis cuantitativo de las fotografías.

Para el estudio se utilizó un proyecto informativo desarrollado durante varios años por la Agencia EFE. Un equipo de documentalistas de la Agencia estuvo trabajando en la clasificación de millones de fotografías recogidas y guardadas en sus archivos a lo largo de un siglo. El criterio<sup>46</sup> utilizado por los documentalistas de la Agencia para la selección de las imágenes, se ha basado en su valor gráfico y documental y bajo el título «1900-2000 Un siglo de España» la Agencia recoge, en un libro, un total de 400 documentos fotográficos que testimonian la historia de España.

Como ya se ha señalado, el libro en el que se recoge el estudio generado por la Agencia EFE, se muestra dividido en decenios (1900-1910, 1911-1920, 1921-1930, 1931-1940, 1941-1950, 1951-1960, 1961-1970, 1971-1980, 1981-1990 y 1991-2000) con un cómputo total de 328 fotografías de las que se ha seleccionado la primera fotografía que abre cada uno de los decenios, por considerarla representativa de los mismos, y las que figuran en la portada y contraportada analizándose para la investigación, un total de 28 fotografías.

Los resultados que a continuación se exponen, hacen referencia a la muestra de fotografías seleccionada a la que se le ha aplicado un modelo de análisis para su estudio desde el que se ha pretendido extraer los rasgos formales y de contenido. Para ello se

---

<sup>46</sup> Entrevista realizada en Madrid a Manuel Pérez Barriopedro el 30 de mayo de 2005 en la Agencia Efe.

establecieron cinco niveles de análisis: nivel contextual, nivel morfológico, nivel compositivo, nivel enunciativo y nivel interpretativo.

En el primer nivel, el nivel contextual, se indagó sobre el autor, la técnica empleada y el momento histórico en el que se toma la imagen, obteniendo con ello, una serie de datos que aportan informaciones útiles para el análisis posterior de la misma.

Cabe destacar que de las 28 fotografías analizadas, en 9 de ellas figura el nombre del fotógrafo frente a 19 que carecen de él. En lo referente al cómputo total de las fotografías en las que se mencione al autor de las mismas, los resultados muestran una mínima progresión de la presencia del nombre de los autores, salvo en el decenio 1931-1940 (que de las 89 fotografías publicadas, en sólo 8 se menciona al fotógrafo y en las 81 restantes no) frente al último decenio, el periodo 1991-2000, en el que de las 72 fotografías publicadas, en 71 se menciona al fotógrafo y en 1 no. Se considera que este cambio ha tenido que ver con la publicación de la Ley de Propiedad Intelectual.

En España, las obras fotográficas están amparadas por la Ley de Propiedad Intelectual, (denominada LPI a partir de ahora) (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual<sup>47</sup>, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia). Según la LPI es autor cualquier persona que cree una obra y solo pueden ser considerados autores las personas naturales y no las jurídicas y nunca podrá ostentar ese derecho un tercero.

La LPI establece que la adquisición del original o una copia de la obra no suponen la posesión de los derechos de propiedad intelectual. La titularidad de los derechos de propiedad intelectual permanece en manos del autor. Por tanto, independientemente de quiénes sean los propietarios de las copias limitadas que se hayan realizado de una imagen, el fotógrafo seguirá manteniendo los derechos de utilización de la fotografía. En este sentido, la propiedad intelectual contempla dos categorías de derechos: los materiales o de explotación y los morales. En los derechos materiales o de explotación (de contenido económico), el autor mantiene el derecho exclusivo de autorizar la reproducción, la distribución y la comunicación pública de sus obras. Es decir, el fotógrafo detenta todos los derechos de uso de su obra por medios o

---

<sup>47</sup> [www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930](http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930).

soportes digitales, así como la fijación en todo tipo de soportes. Por tanto, no se puede publicar ni reproducir en medios de difusión masiva, sin que se pida autorización al autor y perciba los derechos económicos que establezca.

Los derechos morales son derechos irrenunciables e inalienables (art 14 LPI). No tienen un contenido económico directo pero pueden suponer pagar una indemnización para el que los vulnera. Representan la protección del autor y su obra. Se distinguen entre los que simplemente puede realizar el autor, como: decidir si la obra se ha de publicar o no (art 14, 1º); determinar si se ha de publicar anónimamente, con su nombre o seudónimo (art 14.2º); modificar la obra (art 14. 5º); retirada de la obra por cambio en sus convicciones (art 14. 6º) que tendrán que respetar siempre los derechos adquiridos por terceros mientras sean vigentes. Estas facultades no se transmiten a los herederos si no que finalizan con la muerte del autor ya que son de carácter personalísimo y ligadas a la creación de la obra y a su personalidad. Los que siempre se han de respetar son: el de indicar el nombre del autor (art. 14, 3º) y el no modificar la obra original sin su consentimiento (art 14, 3º y 4º).

Recapitulando, sí se pueden ceder los derechos de explotación y/o reproducción, pero los derechos de autor siempre serán del autor (ni siquiera tiene los derechos de autor la empresa para la que se trabaje). En lo referente a las facultades de carácter moral, su finalidad es la protección del autor y su obra, y tienen como característica implícita que no prescriben nunca, ni aunque pasen a ser de dominio público, la autoría jamás podrá cambiarse; comprende el derecho a reivindicar la paternidad de la obra, exigiendo el reconocimiento de su condición de autor. Un caso contra este derecho es la publicación o divulgación de una fotografía sin que conste el nombre del autor.

Todas las fotografías que se han analizado tienen la consideración de testimonios y no pueden desgajarse de un contexto específicamente documental (lugar de aparición, pie de foto, material textual o visual complementario, etc.) por lo que se han estudiado las relaciones entre el documento y el contexto. Todas las fotografías tenían un referente identificable y un texto complementario, el pie de foto, que añadió precisiones y datos, e identificó a personas, lugares o situaciones.

En el segundo nivel de análisis, el nivel morfológico, se han examinado las imágenes basándose en una descripción formal, con parámetros como el punto (presencia mayor o menor del grano fotográfico, puntos o centros de interés), la línea (rectas, curvas, oblicuas, etc.), el plano (distinción de planos en la imagen), el espacio, la escala (tamaño de los personajes PP, PM, PA, PE, etc.), la forma (geometría de las formas en la imagen), la textura, la nitidez de la imagen, el contraste, la tonalidad (en b/n o color), las características de la iluminación (direcciones de la luz, natural/artificial, dura/suave, etc.). El conjunto de aspectos tratados permitió constatar que todas las fotografías eran figurativas con presencia de la figura humana, polisémicas y originales con un predominio de las fotografías en blanco y negro, veintitrés, frente a cinco imágenes a color y alto grado de iconicidad.

En el tercer nivel de análisis se examinaron las fotografías a nivel compositivo o sintáctico, en el que, como señala Marzal (2007:175), «se trata de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico, conformando una estructura interna en la imagen». Entre los elementos tratados estaban: la perspectiva (profundidad de campo; en relación con nitidez de la imagen; gradientes espaciales), el ritmo (repetición de elementos morfológicos, motivos fotográficos, etc.), la tensión (entre elementos morfológicos –línea, planos, colores, texturas, etc.-), la proporción (relacionado con escala / formato-encuadre), la distribución de pesos en la imagen, la simetría/asimetría, el centrado/descentrado, el equilibrio, el orden icónico, la estaticidad/dinamicidad de la imagen, la ley de tercios y el recorrido visual. En este punto de la propuesta, también se examina la representación del espacio y el tiempo fotográficos. Por lo que respecta al espacio de la representación, se contemplaron las nociones de campo/fuera de campo, abierto/cerrado, interior/exterior, concreto/abstracto, profundo/plano, habitable/no habitable por el espectador y la puesta en escena. En lo que se refiere al tiempo de la representación, se analizó la instantaneidad, la duración, la atemporalidad, el tiempo simbólico, el tiempo subjetivo y la secuencialidad/narratividad de la imagen. De las veintiocho imágenes trabajadas, dieciocho fueron realizadas en exteriores y diez en interiores. En los estudios llevados a cabo en este nivel permitieron determinar las características de las estructuras compositivas de las fotografías y la presencia del tiempo en la composición.

En esta investigación se han mostrado las relaciones que se establecen entre el lenguaje articulado y el lenguaje de la imagen atendiendo a los signos lingüísticos y no lingüísticos que se pueden hallar en una imagen fotográfica. Para ello se ha recurrido a conceptos propios de la semiótica, como ciencia que trata de explicar la forma y contenido de los signos, y a la lingüística en sus conceptos de significante, significado, e iconicidad.

En el nivel enunciativo se ha dirigido la atención hacia aspectos como la articulación del punto de vista, las relaciones intertextuales y la valoración crítica que suscita esta imagen. En la articulación del punto de vista se han tratado cuestiones como punto de vista físico (punto del espacio desde donde se fotografía –altura de la vista: picado, contrapicado, etc.-), la actitud de los personajes (modelos, motivos, etc.), los calificadores (ironía, sarcasmo, exaltación, emociones, etc.), la transparencia / sutura / verosimilitud de la puesta en escena, las marcas textuales (enunciador / enunciatario, la presencia del autor y del espectador en la imagen) y las miradas de los personajes. Todas las fotografías analizadas suponen una selección de la realidad efectuada con una mirada enunciativa y por ello se analizaron las actitudes de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, las relaciones intertextuales que las imágenes presentaban. Señala Mitry (1990:24) que «ninguna imagen podría ser neutra. La neutralidad aquí considerada no es más que una suposición que permite considerar la producción de la imagen –fotográfica o cinematográfica- fuera de la intención que la fundamenta. Tal imagen, limitada y delimitada por la ventana de la cámara, es necesariamente encuadrada, siendo la copia, por el propio hecho de los procedimientos aplicados, una interpretación de las cosas fotografiadas» y es desde el estudio de la mirada enunciativa desde el que se aborda este apartado.

Finalmente, el desarrollo analítico sobre las imágenes fotográficas estudiadas se cerró con el nivel interpretativo. La interpretación global del texto fotográfico, tiene un carácter fundamentalmente subjetivo y contempla la posibilidad de reconocer la presencia de oposiciones que se establecen en el interior del encuadre, la existencia de significados a los que pueden remitir las formas, colores, texturas, iluminación, etc.; las relaciones y oposiciones intertextuales (relaciones con otros textos visuales). Apunta Bourdieu (2003:329) reflexionando sobre las prácticas fotográficas que «los usos

sociales de la fotografía se organizan en relación a su definición social, ya sea que pura y simplemente la actualicen, que resalten su faceta técnica, o que la rechacen en todo o en parte. Para comprender plenamente su significación y su función hay que plantearse la cuestión de las condiciones psicológicas en qué y por qué la imagen fotográfica está predispuesta a sumirlas».

Señala Vilches (1987:30) al respecto que «el valor ideológico de una foto de prensa nace porque se le atribuyen determinados significados a las condiciones perceptivas de los elementos que se combinan en su superficie formal».

Los análisis finalizaron con una interpretación global del texto fotográfico, que unifica los análisis anteriores y en la que se realizó una valoración crítica de la imagen. Como conclusión global a lo anteriormente desarrollado, se puede afirmar que por las características de las imágenes fotográficas que se han estudiado, la finalidad de las mismas ha sido servir a la prensa del momento. Las imágenes investigadas remiten a otros fotógrafos como Paul Nadar, Edward Steichen, Jacob Riis, William Warnecke, David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, Carjat, Portela, «Kaulak», Fernando Debas, Jean Laurent, Charles Clifford, Christian Franzen, los hermanos Alonso, Alexander Rodtchenko, László Moholy-Nagy, Agustín Víctor Casasola, Agustí Centelles, Dorothea Lange, Lewis Wickes Hine, Eugène Atget, Ramon Masats, Joan Colom, Xavier Miserachs, José De María Capúa, Alfonso Sánchez Portela, José María Díaz Casariego, Luis Ramón Marín, Claasen Hermann, Édouard Boubat o a Henri Cartier Bresson. Todos los reporteros gráficos que han trabajado en la Agencia EFE y que han realizado estas imágenes, componen la memoria visual de España y cada uno de ellos ha aportado su experiencia ante los acontecimientos que tuvieron lugar.

Cabe señalar que el primero de los instantes significativos captados por los reporteros gráficos ha sido la fotografía que muestra el atentado contra Alfonso XIII en el año 1906, el día de su boda, en el momento en que estalla la bomba lanzada por el anarquista Mateo Morral desde un balcón de la calle Mayor en Madrid (capítulo 6, pág. 279). El resultado de la instantánea supone un punto de inflexión en la fotografía de prensa, pues demuestra la capacidad técnica y la destreza del reportero para detener el tiempo de los acontecimientos y captar el instante preciso de la situación.

La fotografía evoluciona y comienza a registrar personajes y escenarios que antes habían sido inaccesibles, cubriendo los principales acontecimientos que la prensa publicaba pero, además de captar esos grandes momentos o los retratos oficiales, también se fotografió la España más cercana y más real. Igualmente se recogen imágenes de la guerra civil española acaecida de 1936-1939, a través de las que se muestra un conflicto que fracturó a la sociedad española y del que precisamente resulta posible en la actualidad la visión del mismo gracias a la fotografía.

Finalizada la guerra civil, el ambiente de imposición del régimen supuso un estancamiento en la evolución fotográfica; la actividad de la prensa gráfica, estuvo controlada por la censura de los organismos oficiales. Los reporteros gráficos no conocieron los trabajos del fotoperiodismo realizado por europeos y norteamericanos (a excepción de los exiliados).

Desde finales de los años sesenta hasta la muerte de Franco, una generación de reporteros fueron testigos de los cambios que se sucedían en el tránsito hacia la democracia. Manuel Pérez Barriopedro y Manuel Hernández de León, considerados como referentes del periodismo gráfico en España, recogieron con sus cámaras el instante del golpe de Estado justo en el momento en el que Tejero, con una pistola en la mano, irrumpe en el Congreso de los Diputados durante la sesión del 23 de febrero de 1981.

A lo largo de los años, el compromiso con la imagen de los fotógrafos de prensa permite, a través del registro fotográfico, recuperar la memoria y poder volver a acercarse a los sucesos. Finalizando el pasado siglo, el fotoperiodismo español alcanza una de las etapas más significativas y creativas de su trayectoria en la que se trabajan todos los géneros.

Como ya se ha indicado, el número total fotografías publicadas en el libro «1900-2000 Un siglo de España» por secciones es de 328, de las que el 60% corresponde a la sección de nacional, el 17 % a la de sociedad, el 10% a la de internacional, el 7% a la de deportes y 6% a la de cultura. En el análisis formal y de contenido se han examinado las primeras imágenes que abren cada uno de los periodos por considerar que cada capítulo aborda un ciclo, con una de las imágenes emblemáticas de ese espacio temporal, y las que conforman la portada y la contraportada



correspondiendo el 54% corresponde a la sección de nacional, el 18 % a la de sociedad, 14% a la de cultura, el 7% a la de deportes y el 7% a la de internacional. De todo ello se desprende que el mayor peso de la Agencia EFE en lo que a cobertura se refiere, se sitúa en el área nacional, seguido de la sección de sociedad, cultura, internacional y deporte.

Como cierre a lo anteriormente expuesto señalar que las imágenes fotográficas que se han analizado suponen una transformación de la realidad a través del medio fotográfico codificando la situación a través de la cámara. Los fotógrafos ha intervenido con su trabajo sobre las escenas congelando y registrando los acontecimientos; lo importante es el registro que acompañará a la noticia.

### **8.3. Discusión de los resultados del estudio de caso durante los años 2012-2013 en los periódicos nacionales: El Mundo y El País**

Hoy día, ¿alguien puede predecir el futuro del periodismo gráfico? El caso es que la muerte de esta especialidad ya ha sido anunciada en muchas ocasiones. Con la llegada de la televisión al principio de la década de 1950, Robert Capa, el famoso fotógrafo de guerra y fundador de la agencia Magnum, afirmó que el periodismo gráfico estaba acabado. Se equivocó.

Otros predijeron su fin cuando desapareció el semanario Life. Se equivocaron.

Los pesimistas anunciaron el final de esta especie cuando cerraron algunos diarios vespertinos de Estados Unidos. Tampoco acertaron.

Otros dijeron que los fotógrafos grabarían simultáneamente imágenes digitales fijas y en movimiento. Otros incluso aseguraron que con la expansión de Internet, el video emitido por la red acabaría suplantando totalmente a la fotografía.

Por el momento, sus predicciones tampoco se han cumplido. Ya han pasado más de cincuenta años desde que Capa predijera su muerte, y el periodismo gráfico no sólo sigue vivo sino que además goza de buena salud.

**Kenneth Kobre**

Los resultados que a continuación se exponen hacen referencia a la muestra recogida para efectuar el análisis sobre el calado que tiene en el panorama comunicativo español la Agencia EFE en relación con el fotoperiodismo. Para ello, como ya se ha señalado, se ha realizado un estudio de caso desde marzo de 2012 hasta abril de 2013. Se han seleccionado dos periódicos de tirada nacional, El Mundo y El País, y se ha llevado a cabo el estudio cuantitativo en los mismos. Se han cuantificado las fotografías publicadas en estos dos periódicos en las siguientes fechas elegidas de forma aleatoria: del 26 de marzo al 1 de abril de 2012; del 16 de julio al 22 de julio de 2012; del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012; del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 y del 1 de abril al 7 de abril de 2013.

### 8.3.1. Resultados del cruce de variables de las fotografías de los periódicos nacionales; El Mundo y El País.

La primera de las variables estudiadas ha sido el número total de fotos impresas. El número total de fotografías publicadas en el periodo de referencia por los dos periódicos es de 2701. Sobre el total, las fotografías publicadas por El País representan un 52% frente a un 48% de El Mundo, que en términos absolutos supone una diferencia de 103 fotografías.

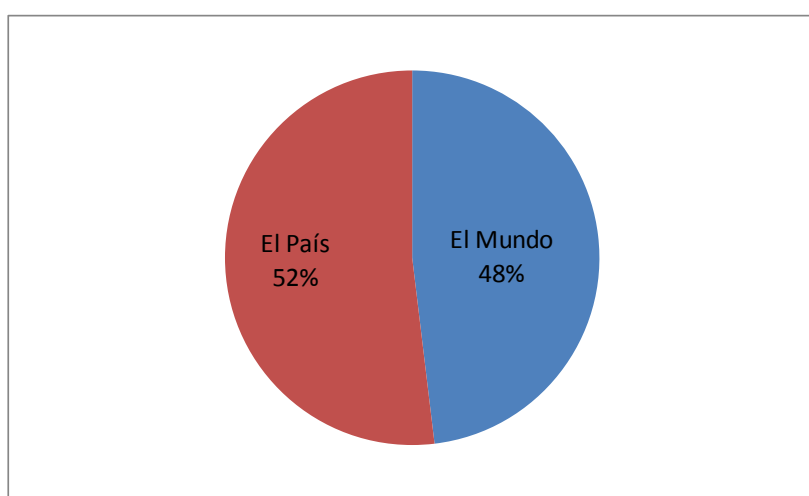


Gráfico 86. El Mundo y El País. Fotos totales impresas, %.

### 8.3.2. La procedencia de la cobertura fotográfica

La segunda de las variables estudiadas ha sido la procedencia de la totalidad de las fotografías contempladas en la muestra. Los gráficos expresan la fuerte dependencia a las agencias de prensa que en su conjunto superan en presencia a las de los medios propios.

Destaca significativamente la presencia entre las diversas fuentes de los fotógrafos propios tanto en El Mundo como en El País que representan un 40% y un 33% respectivamente, frente al resto de las agencias, de otras fuentes externas y de las fotografías publicadas sin pie de foto.

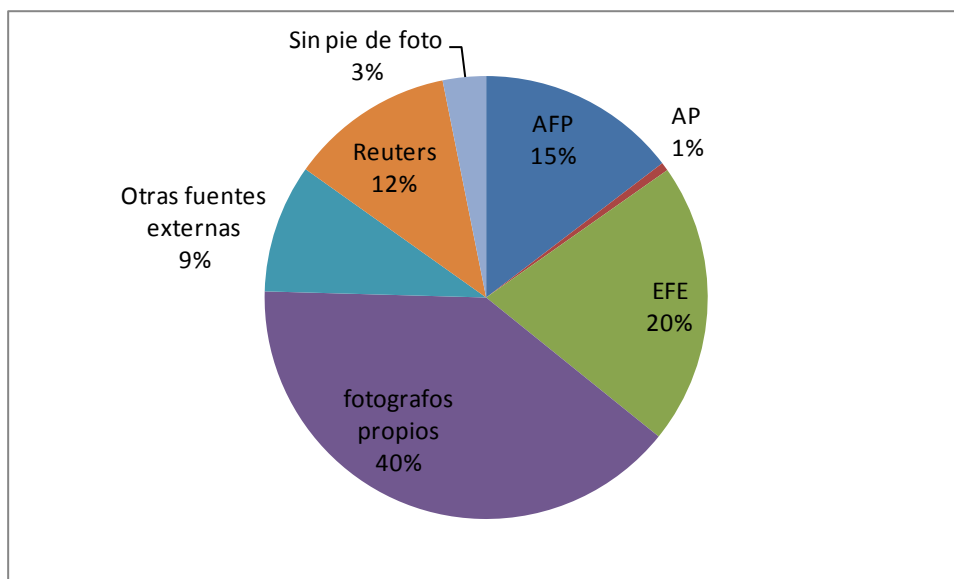


Gráfico 87. El Mundo: procedencia de la cobertura fotográfica %.

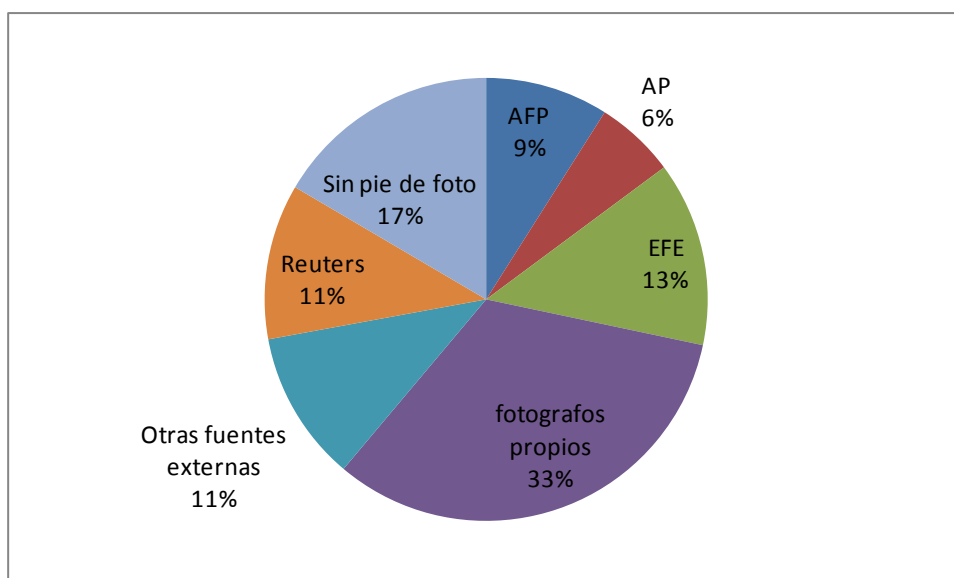


Gráfico 88. El País: procedencia de la cobertura fotográfica %.

También merece ser destacado en el caso de El País, el alto porcentaje de fotografías sin pie de foto

### 8.3.3. Fotos publicadas por las grandes agencias de noticias

La tercera de las variables estudiadas ha sido el peso relativo que tienen las grandes agencias internacionales en los medios analizados. La Agencia EFE con un 43% de presencia en El Mundo y con un 34% en El País, mantiene una posición de predominio frente al resto de las agencias.

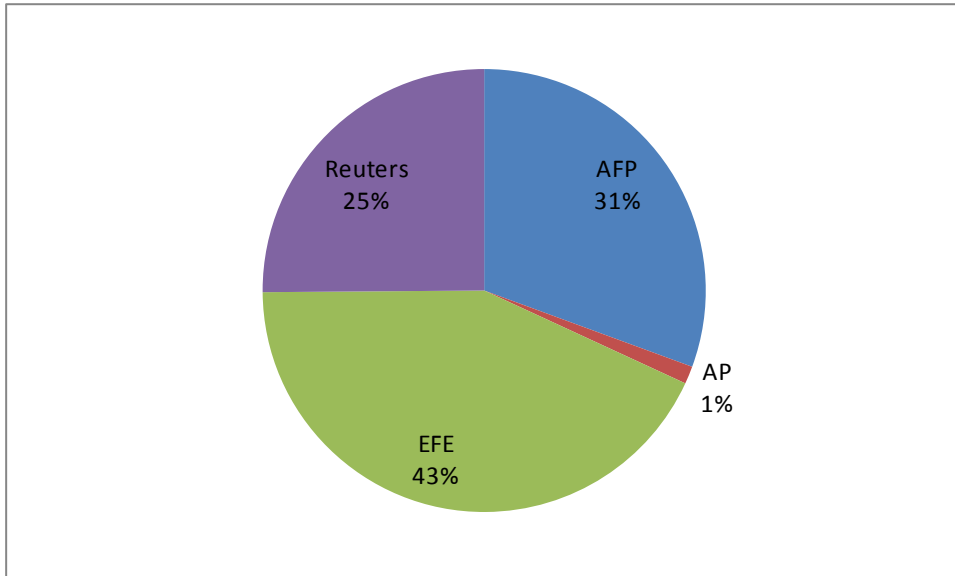


Gráfico 89. El Mundo: presencia de las grandes agencias %.

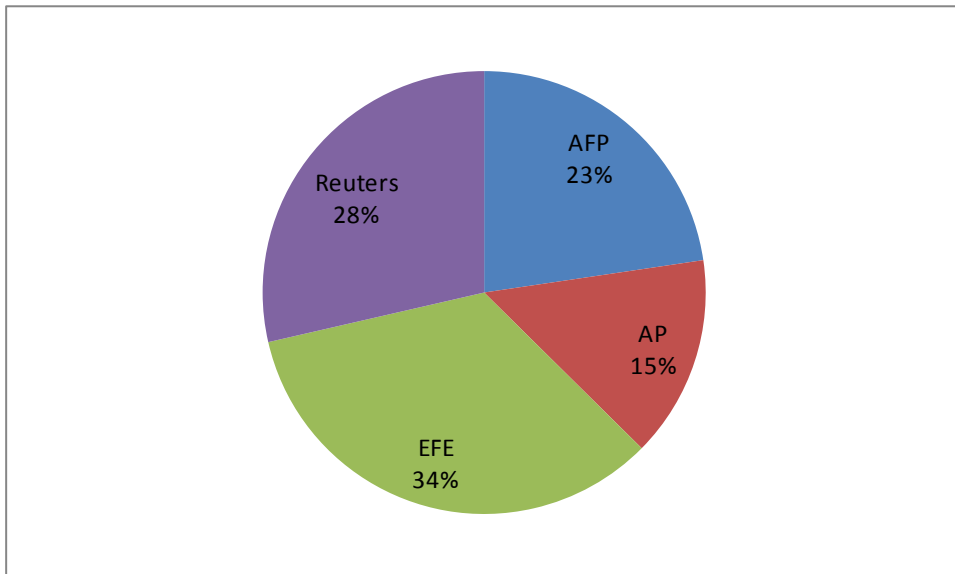


Gráfico 90. El País: presencia de las grandes agencias %.

A continuación de EFE, son las agencias AFP y Reuter con un porcentaje aproximado, las agencias con más presencia.

Después de EFE es la agencia de AFP la que mayor presencia tiene en El País, siendo asumido ese papel por Reuter en El Mundo.

Es AP la que aun siendo significativo su peso relativo, representa el menor porcentaje siendo casi anecdótica su presencia en El País.

### 8.3.4. Cobertura fotográfica en la sección de nacional

El cuarto aspecto analizado ha sido la cobertura fotográfica en la sección de nacional. Si bien en la sección anterior se contemplaba la cobertura fotográfica global de los periódicos, es lógico que el panorama cambie cuando se desciende al desglose en secciones. Al igual que en el caso anterior, si bien todavía con mayor representación, son los fotógrafos propios de los periódicos los que han cubierto la sección de nacional con un 57% en El Mundo y con un 56% en El País. En segundo lugar se posiciona la Agencia EFE con un 31% en El Mundo y con un 22% en El País.

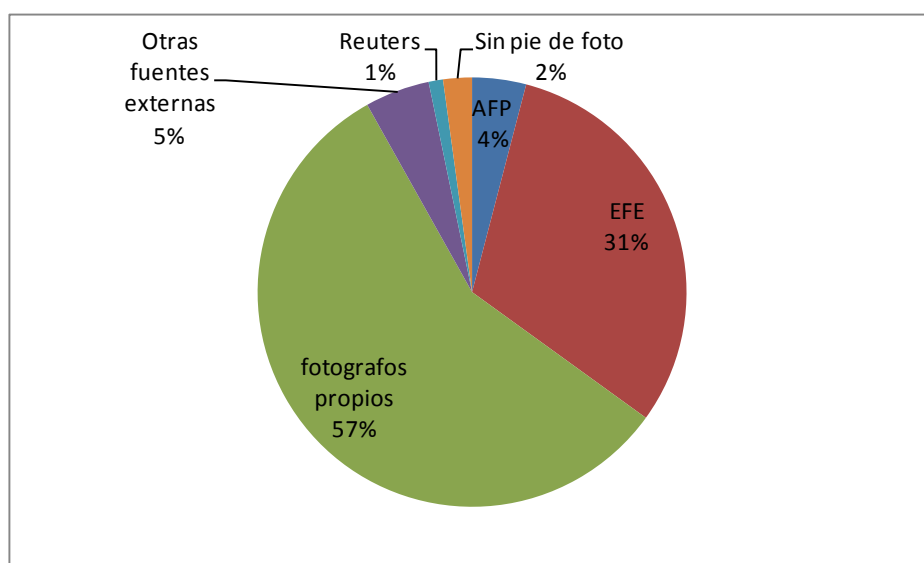


Gráfico 91. El Mundo: Fotos totales de la sección de nacional %.

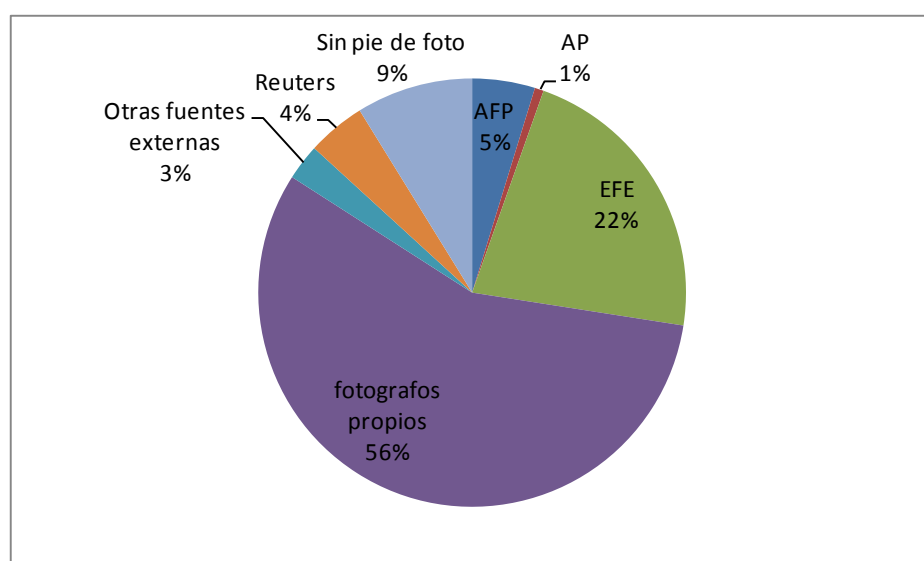


Gráfico 92. El País: Fotos totales de la sección de nacional %.

Así en la sección nacional los medios nacionales, suma de los medios propios y de la Agencia EFE, suponen en el caso de El Mundo un 88% y en El País, un 78%. Significativa es la casi coincidencia de los medios propios con un 57% y un 56 % respectivamente.

### 8.3.5. Cobertura en la sección de internacional

La quinta de las variables estudiadas ha sido la cobertura en la sección de internacional. Se puede destacar la presencia de las grandes agencias Reuters, AFP, EFE y AP frente al trabajo realizado por los propios fotógrafos, otras fuentes externas y las fotos publicadas sin pie de foto.

Es significativo que el porcentaje de fotografías con medios propios alcance sólo en un caso el 11% y en el otro el 4%, lo que supone en el área internacional una gran dependencia de las grandes agencias.

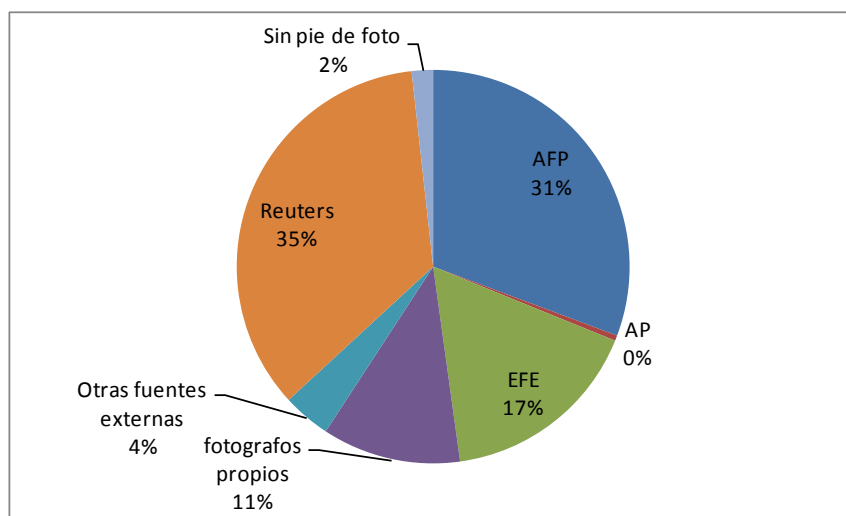


Gráfico 93. El Mundo: Fotos totales de la sección de internacional %.

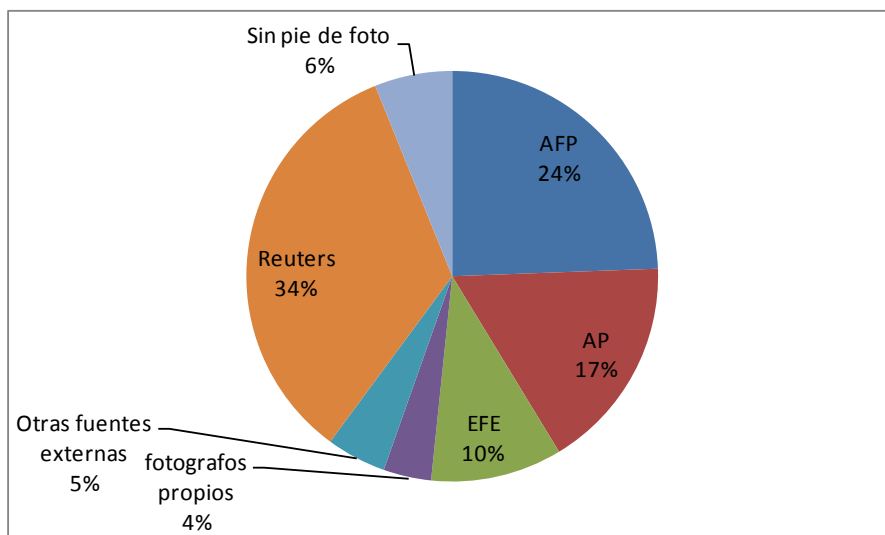


Gráfico 94. El País: Fotos totales de la sección de internacional %.

Como dato diferencial entre los dos periódicos analizados, la escasa presencia, casi nula, de AP en El Mundo a diferencia de en El País, donde su representación es bastante significativa ya que alcanza un 17%.

### 8.3.6. Cobertura a la sección de economía

En la sección de economía, los medios propios de los periódicos suponen el 47% de las imágenes fotográficas publicadas. Son la Agencia EFE, Reuter y AFP, con una presencia similar, las que completan el resto del material fotográfico en el área.

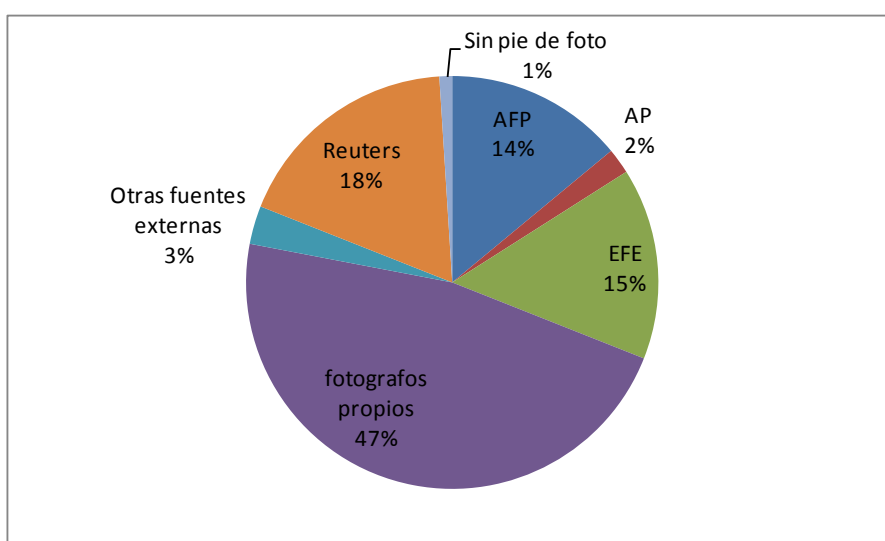


Gráfico 95. El Mundo: Fotos totales de la sección de economía %.

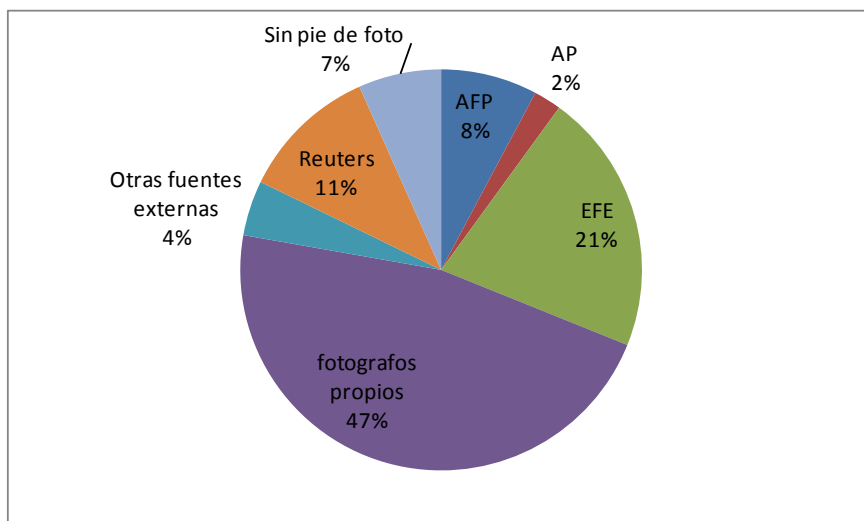


Gráfico 96. El País: Fotos totales de la sección de economía %.

En ambos periódicos se mantiene el porcentaje casi igual, un 50%, en los medios propios y las agencias. Entre las agencias AFP, Reuter y EFE representan un papel equivalente, siendo la presencia de AP en ambos casos minoritaria e idéntica con un 2%.

### 8.3.7. Cobertura en la sección de deportes

La séptima de las variables estudiadas ha sido la cobertura en la sección de deportes. La Agencia EFE ha sido la que ha generado mayor material gráfico. En este caso, su posición no es de predominio absoluto ya que AFP, Reuters y los fotógrafos propios, representan porcentajes parecidos.

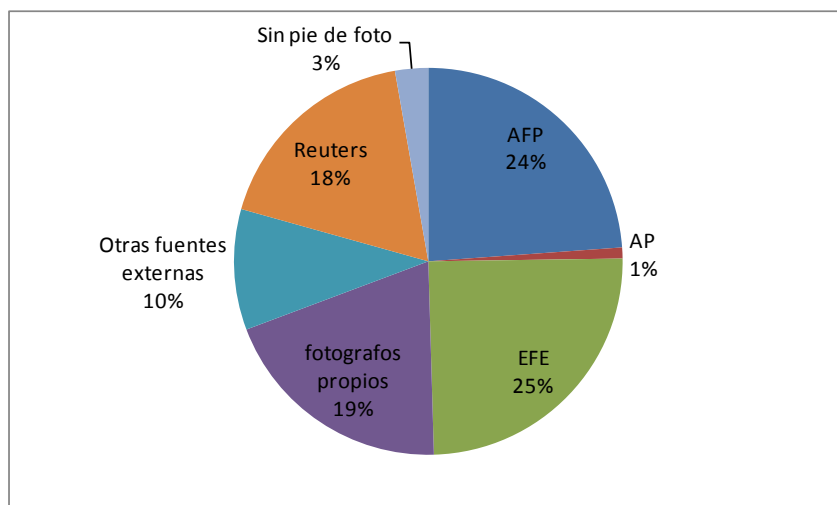


Gráfico 97. El Mundo: Fotos totales de la sección de deportes %.



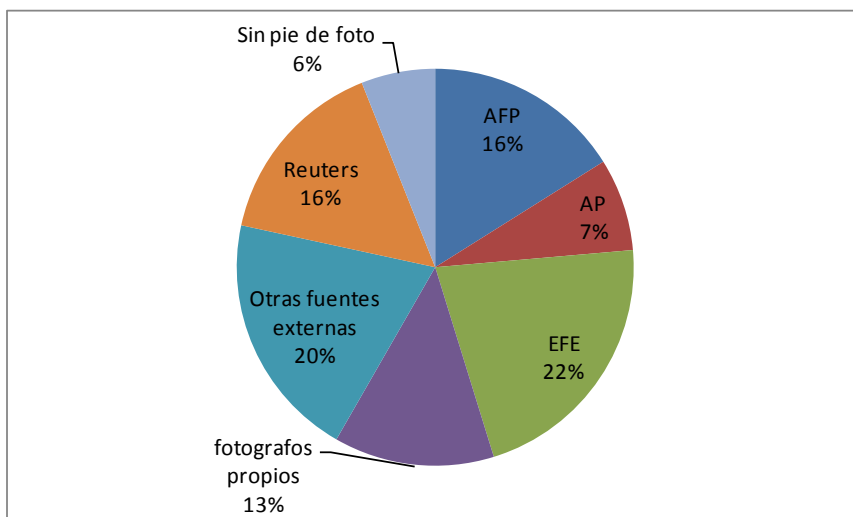


Gráfico 98. El País: Fotos totales de la sección de deportes %.

Es de destacar el caso de El País el porcentaje obtenido por otras fuentes externas al margen de las grandes agencias y de los fotógrafos propios.

### 8.3.8. Cobertura en la sección de cultura y sociedad

En la octava y última de las variables estudiadas se analiza el origen del material fotográfico en la heterogénea área de cultura y sociedad. En este caso, son los fotógrafos de cada medio los que suministran el mayor número de fotografías. En El Mundo, le sigue a los medios propios en términos presencia, las que se han denominado otras fuentes externas para diferenciarlas de las grandes agencias.

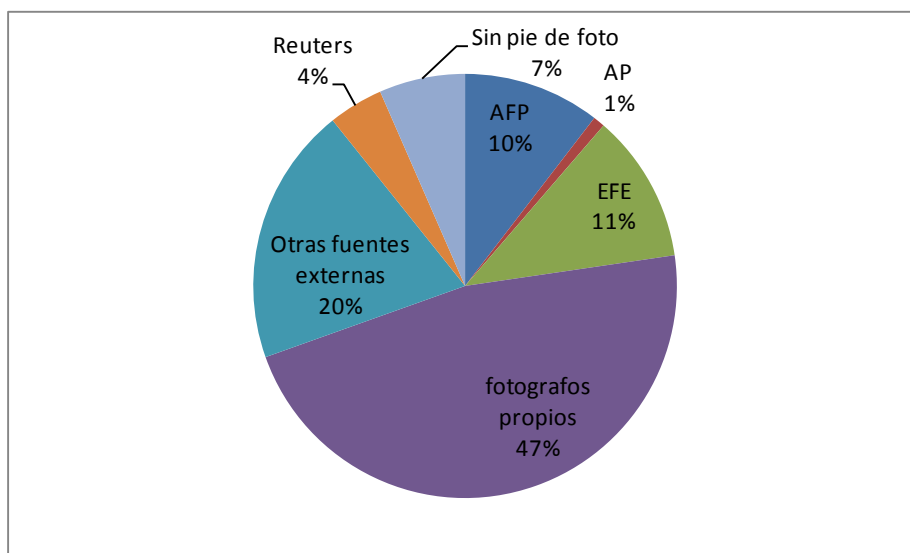


Gráfico 99. El Mundo: Fotos totales de la sección de cultura y sociedad %.

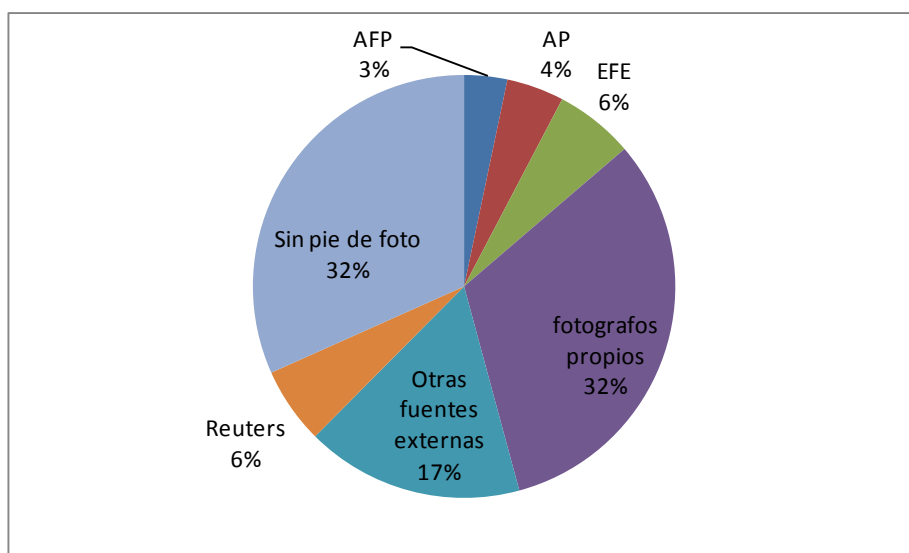


Gráfico 100. El País: Fotos totales de la sección de cultura y sociedad %.

En el caso El País, resulta llamativo que el 32% del material que suministran los propios fotógrafos coincidan con las fotografías publicadas sin pie de foto.

En un sentido general, los periódicos se nutren, fundamentalmente, de las fotos realizadas por sus reporteros gráficos pero, por otro lado, contratan fuentes externas de información gráfica para proveerse de los servicios de agencias fotográficas. La Agencia EFE se posiciona como una de las más importantes agencias con presencia diaria en la prensa.

Por último, cabe hacer referencia a la importante cantidad de fotos sin identificar o de origen indefinido, las cuales conformaron, sobre todo en el periódico de El País, una parte nada despreciable del cómputo total.

#### 8.4. Conclusiones

Se ha tratado de averiguar en la investigación, el nacimiento y la situación actual de la Agencia EFE en España. Se ha indagado sobre su historia, evolución y su organización, y más específicamente sobre los servicios de información fotográfica.

Después de la exposición de resultados se puede afirmar que se acepta la primera hipótesis (1) ya que la fotografía es uno de las principales áreas de las grandes agencias de información. Las agencias de noticias transformaron el manejo de la información y generaron la aparición de la información de los hechos que contrastó con el periodismo

de opinión que dominaba hasta entonces. Desde la invención y expansión de la fotografía se ha podido pasar a ser “testigos presenciales” de lo que ocurría en otros lugares del mundo y las grandes agencias de comunicación fueron conscientes de ello asumiendo la fotografía como un área importante de sus agencias. Son empresas con gran diversidad de servicios, que se establecen como medios globales con fines lucrativos y que deben hacer frente a una gran competencia.

Los servicios de información gráfica de la Agencia EFE forman parte de la misma desde sus inicios. Están presentes en todo el mundo y ofrecen imágenes de la actualidad con cobertura internacional en diferentes versiones dependiendo de las licencias de comercialización y los mercados a los que se dirigen. EFE es socia de la EPA (European Pressphoto Agency), por lo que cuenta con imágenes de la propia agencia europea y del resto de sus socios, que enriquecen considerablemente su oferta de productos.

Respecto a la segunda hipótesis (2), las fotografías que la Agencia EFE ha valorado como las más importantes en el periodo comprendido desde 1900 al 2000 a la hora de publicar un monográfico, representan «momentos decisivos» en la historia de España; los fotógrafos estaban allí y recogieron la esencia del acontecimiento. El desarrollo de la técnica fotográfica (cámaras y materiales sensibles) supuso en el decenio 1931-1940, la conquista de la instantánea, un cambio en el estilo de trabajo y como resultado, fotografías más dinámicas. Los rígidos posados dieron paso a poder fotografiar todas las situaciones visibles.

La fotografía en color comenzó a utilizarse en la Agencia EFE de forma «anecdótica» en el decenio 1971-1980 pero no fue hasta 1991-2000 cuando se ha consolidado, dejando el uso del blanco y negro en un segundo plano.

Las imágenes objeto de estudio tienen como denominador común, la política nacional, personificada fundamentalmente, por sus principales mandatarios. Los miembros de la Casa Real, Franco (como Jefe de Estado), y los Presidentes de Gobierno de la democracia, se erigen en los protagonistas de esta selección. Cabe destacar que las imágenes tomadas a los miembros de la Casa Real en los primeros decenios, son sobre todo posados. Las fotos de la época del franquismo, desde un prisma cercano al poder,

retratan el lado «amable» del Jefe de Estado, mientras que las fotografías de los representantes de la democracia adquieren un tono más natural.

El pueblo, el personaje colectivo, es representado en una doble función, como protagonista de revueltas y cambios, y como víctima de las consecuencias de las políticas económicas y sociales.

El discurso narrativo de las fotografías en su conjunto, muestran el camino de España hacia la normalización e integración en el contexto internacional, interrumpido por la Guerra Civil, aquí representada por una joven que sostiene a su hermano en brazos durante la visita a las ruinas de su casa después de un ataque aéreo sobre la capital. Dentro de este discurso, resultan muy significativas las fotos del abrazo de Franco cuando despide al presidente Eisenhower, el regreso del Guernica a España y la realización en 1992 de los Juegos Olímpicos en Barcelona.

Respecto a la tercera hipótesis (3) cabe señalar que en el panorama comunicativo español, la Agencia EFE tiene una fuerte presencia en el campo del fotoperiodismo sobre todo en las áreas de nacional, deportes y economía frente al resto de grandes agencias internacionales.

La cuarta hipótesis (4) se acepta ya que la cobertura gráfica de ámbito internacional en España no puede existir sin las grandes agencias de comunicación ya que son las que disponen de los medios técnicos adecuados para estar presentes en todos los lugares del mundo.

En lo referente a la quinta hipótesis (5) evidenciar que, la prensa española utiliza principalmente fotografías de Agencia EFE; a continuación de esta, son las agencias AFP y Reuter con un porcentaje aproximado, las agencias con más presencia y es AP la que, aun siendo significativo su peso relativo, representa el menor porcentaje.

## **8.5. Implicaciones y futuras líneas de investigación**

Una vez finalizado este estudio, se plantean las posibilidades de futuras líneas de investigación que se puedan realizar a partir del que se ha desarrollado, siendo varias las opciones que se abren en la atrayente línea de trabajo en torno al fotoperiodismo.

1. Las agencias tienen el compromiso de suministrar fotografías que describan los hechos: lo que importa es lo que se registra y muchas veces se trata de ilustrar los acontecimientos. Pero el Fotoperiodismo también significa profundizar en el tema, la importancia de cómo se narra, el manejo de un lenguaje fotográfico y el desarrollo de una mirada. Por ello se plantea el estudio del producto «Reportajes» dentro de la Agencia EFE.
2. El papel de las Agencias en los conflictos bélicos internacionales en el siglo XXI, es una temática que plantearía otro foco de desarrollo a futuro como consecuencia de algunos de los resultados obtenidos en esta investigación.
3. Y finalmente otro campo que, salvo en el caso de los grandes nombres, está bastante difuminado: el concepto de autoría en el fotoperiodismo.

## **CAPÍTULO IX**

### **LISTA DE ILUSTRACIONES**

## 9. LISTA DE ILUSTRACIONES

---

La reproducción de textos e imágenes en este estudio se acoge al texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, en cuyo artículo 32 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de Abril (B.O.E. número 97, de 22 de Abril) con las modificaciones dadas al mismo por la Ley 5/1998 de 6 de Marzo (B.O.E. número 57, de 7 de Marzo) y la Ley 1/2000 de 7 de Enero (B.O.E. número 7 de 8 de Enero), se dice lo siguiente:

"Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras obras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico, figurativo o análogo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada".

## CAPÍTULO I



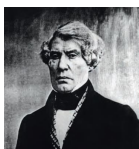
Johannes Gensfleisch zum Gutenberg  
<http://projetoexp.wordpress.com/2007/04/18/gutenberg/>

.....Pág. 46



<http://www.afp.com/es>

.....Pág. 55



Charles-Louis Havas  
<http://www.afp.com/es/agencia/afp-en-fechas>

.....Pág. 55



<http://es.reuters.com/>

.....Pág. 60



Paul Julius Reuter  
<http://varldenshistoria.se/fraga-oss/vem-var-reuter>

.....Pág. 61



<http://powerfullbrands.blogspot.com.es/2007/08/reuters.html>

.....Pág. 61



<http://www.hwsz.hu/hirek/40810/a-reuters-szerepe-a-gazdasagi-életben.html>

.....Pág. 63



<http://www.ap.org/>

.....Pág. 69



<http://www.epa.eu/>

.....Pág. 72





[www.xinhuanet.com/english/](http://www.xinhuanet.com/english/)

.....Pág. 75



<http://www.itar-tass.com/en/>

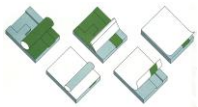
.....Pág. 75

## CAPÍTULO II



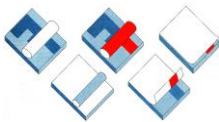
DAWSON, J., (Coord.) (1996): *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, Madrid, Blume, p.50.

.....Pág. 80



DAWSON, J., (Coord.) (1996): *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, Madrid, Blume, p.74.

.....Pág. 81



DAWSON, J., (Coord.) (1996): *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, Madrid, Blume, p.102.

.....Pág. 82



*The Illustrated London News*, 7 June, 1879.  
<http://www.bl.uk/reshelp/images/newspapers/large14386.html>.

.....Pág. 84



<http://www.google.es/imgres?q=roger+fonton+guerra+de+crimea&hl=en&sa=X&biw=1366&bih=664&tbn=isch&prmd=imvns0&tbnid=1dUfHwLXw5EKjM:&imgrefurl=http://reportajefrafico.wordpress.com/2-foto-en-guerra/guerra-de-crimea-1854-1858/&docid=CnTqtZxp7UGZaM&imgurl=http://reportajefrafico.files.wordpress.com/2008/05/roger-fonton1.jpg&w=271&h=290&ei=WSVvUMTXHOWw0AWu0YAo&zoom=1&iact=rc&dur=619&sig=108153288456195380523&page=1&tbnh=146&tbnw=143&start=0&ndsp=19&ved=1t:429,r:2,s:0,i:77&tx=48&ty=78>

.....Pág. 84



KOBRE, K. (2006): *Fotoperiodismo. El manual del reportero gráfico*, Barcelona, Omega, p. 337.

.....Pág. 85



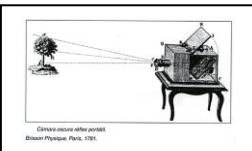
PEREA J., CASTELO L., MUNÁRRIZ, J. (2007): *La imagen fotográfica*, Ediciones Akal, p.113.

.....Pág. 87



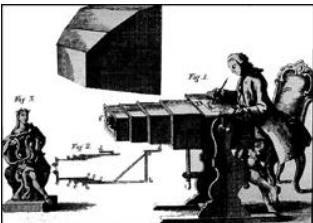
SOUGUEZ, M-L (1991): *Historia de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 17

.....Pág. 87



PEREA GONZÁLEZ J., CASTELO SARDINA L., MUNÁRRIZ ORTIZ, J. (2007): *La Imagen Fotográfica*, Madrid, Ediciones Akal, p.114.

.....Pág. 88



[http://foto.difo.uah.es/curso/historia\\_de\\_la\\_fotografia.html](http://foto.difo.uah.es/curso/historia_de_la_fotografia.html)

.....Pág. 88



<http://www.playasrd.es/article-tragicas-ineditas-de-life--42836280.html>

.....Pág. 88



Nicéphore Niépce, *El mundo de Arles*. Placa de una reproducción en gris de color 1827. 1827. Biblioteca Museo Nicéphore Niépce - Cluses en Savoy.  
Nicéphore Niépce, *Reproducción por entonada de la placa original* (reproducción en color 2001). 1827. Biblioteca Museo Nicéphore Niépce - Cluses en Savoy.

<http://buonmathuot.vn/ws/r/www.museeniepce.com/index.php/collections/enjeux-de-la-photographie/Nicephore-Niepce>

.....Pág. 90



<http://www.greenart.info/history/HistoryC.htm>

.....Pág. 91



[http://www.arcadja.com/auctions/es/lerebours\\_no%C3%ABl\\_marie\\_paymal/artista/17269/](http://www.arcadja.com/auctions/es/lerebours_no%C3%ABl_marie_paymal/artista/17269/)

.....Pág. 92



<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/talbot/pub.html>

.....Pág. 93



WORLD PRESS PHOTO (2006): *Las cosas tal como son. El fotoperiodismo en contexto desde 1955*, Barcelona, Art Blume.

.....Pág. 98



[http://es.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Clifford](http://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Clifford)

.....Pág. 103



<http://www.grabadoantiguo.com/ficha.php?id=3906>

.....Pág. 104



<http://sotosalbosvive.wordpress.com/2010/04/05/la-puerta-del-sol-1860/>

.....Pág. 105



SOUSA, J. P. (2011): *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, Zamora, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, p 33.

.....Pág. 105



NEWHALL, B. (2002): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 253

.....Pág. 106



NEWHALL, B. (2002): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 254.

.....Pág. 107



WORLD PRESS PHOTO (2006): *Las cosas tal como son. El fotoperiodismo en contexto desde 1955*, Barcelona, Art Blume, p. 11.

.....Pág. 107



[http://discursovisualeimageneduardoortega.blogspot.com.es/2012/01/roger-fenton\\_12.html](http://discursovisualeimageneduardoortega.blogspot.com.es/2012/01/roger-fenton_12.html)

.....Pág. 108



<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.502.1>

.....Pág. 109



<http://tsutpen.blogspot.com.es/2006/08/world-of-jacob-riis-9.html>

.....Pág. 111



<http://www.eastmanhouse.org/exhibitions/travex/detail.php?title=let-children>

.....Pág. 113



<http://www.theoldphotoalbum.com/2010/06/walker-evans-3/>

.....Pág. 114

### CAPÍTULO III



TAUSK,P. (1978): *Historia de la Fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, p.12.

.....Pág. 116



<http://www.fullersllc.com/may162012catalog.html>

.....Pág. 116



Cámara réflex plegable Mentore, 1913.  
TAUSK, P. (1978): *Historia de la Fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, p.13

.....Pág. 116



Cámara réflex plegable Mentore, 1913.  
[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/\\_TS-xzb12aSg/SwGPqcFcvWI/AAAAAADWE/WGxt\\_Gj-rms/s1600/%2523%2B0%2BRolleicordDeco.jpg&imgrefurl=http://dieselpunks.blogspot.com/2009/11/art-deco-tlr.html&usg=\\_\\_zb\\_8\\_B5dFoyp1G7Bbh0wrEjfKaY=&h=787&w=552&sz=98&hl=es&start=49&zoom=1&tbnid=85JB0lkf5owM0M:&tbnh=143&tbnw=100&ei=43vbT8SEMkm0AWAvMGCCw&prev=/search%3Fq%3Drolleicord%26start%3D42%26hl%3Des%26sa%3DN%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/_TS-xzb12aSg/SwGPqcFcvWI/AAAAAADWE/WGxt_Gj-rms/s1600/%2523%2B0%2BRolleicordDeco.jpg&imgrefurl=http://dieselpunks.blogspot.com/2009/11/art-deco-tlr.html&usg=__zb_8_B5dFoyp1G7Bbh0wrEjfKaY=&h=787&w=552&sz=98&hl=es&start=49&zoom=1&tbnid=85JB0lkf5owM0M:&tbnh=143&tbnw=100&ei=43vbT8SEMkm0AWAvMGCCw&prev=/search%3Fq%3Drolleicord%26start%3D42%26hl%3Des%26sa%3DN%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 118



Voigtländer Bergheil, 1905  
[http://www.thecamerasite.net/03\\_Folder\\_Cameras/Images/voigtbessa.jpg](http://www.thecamerasite.net/03_Folder_Cameras/Images/voigtbessa.jpg)

.....Pág. 117



Manufok-Tenax, Goerz-Anschütz.  
[http://farm2.static.flickr.com/1260/1467048454\\_739c620908.jpg](http://farm2.static.flickr.com/1260/1467048454_739c620908.jpg)

.....Pág. 117



Eastman, placa seca, 1881.  
SALVAT, J (1981): *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Salvat Editores, 158.

.....Pág. 117



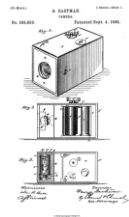
<http://www.vintagephoto.tv/images/no2kodak1.jpg>

.....Pág. 118



<http://all-classic-ads.com/timeline/kodak-100.gif>

.....Pág. 118



<http://www.answers.com/topic/george-eastman>

.....Pág. 118



Cámara Tourist Multiple, 1914.  
<http://collectiblend.com/Cameras/images/New-Ideas-Tourist-Multiple.jpg>

.....Pág. 119



Leica 1914  
<http://m0.ttxm.co.uk/images/galleries/technology/historyofthecamera/large/1914Leica.jpg>

.....Pág. 120



Leica 1A 1925  
[http://www.buceador.es/galeria/historia/leica\\_1\\_1925\\_a\\_g.jpg](http://www.buceador.es/galeria/historia/leica_1_1925_a_g.jpg)

.....Pág. 120



Ermanox, 1924.

[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://collectiblend.com/Cameras/images/Ernemann-Ermanox-4.5x6.jpg&imgrefurl=http://historical-cameras.blogspot.com/2008/11/ernemann-ermanox.html&usq=\\_\\_xnnSOvwPpa\\_ymnlElqJF\\_oUts2s=&h=498&w=400&sz=29&hl=es&start=2&zoom=1&tbnid=z3JpXIG7poEgFM:&tbnh=130&tbnw=104&ei=TbncT8OQMuyY0QWY8PjsCg&prev=/search%3Fq%3DErmanox,%2B1924%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://collectiblend.com/Cameras/images/Ernemann-Ermanox-4.5x6.jpg&imgrefurl=http://historical-cameras.blogspot.com/2008/11/ernemann-ermanox.html&usq=__xnnSOvwPpa_ymnlElqJF_oUts2s=&h=498&w=400&sz=29&hl=es&start=2&zoom=1&tbnid=z3JpXIG7poEgFM:&tbnh=130&tbnw=104&ei=TbncT8OQMuyY0QWY8PjsCg&prev=/search%3Fq%3DErmanox,%2B1924%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 120



Nadar Félix Tournachon, *Catacombs de Paris*, 1861.

<http://images2.bridgemanart.com/cgi-bin/bridgemanImage.cgi/400wm.CHT.5563020.7055475/200476.jpg>

.....Pág. 121



[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.kameramuseum.de/1-anleitungen/rollei/rolleiflex-1929.jpg&imgrefurl=http://www.kameramuseum.de/1-anleitungen/rollei/rolleiflex-1929.html&usq=\\_\\_tBmMnTGPBLGLtQUKH\\_HjJGkgXg=&h=446&w=600&sz=50&hl=es&start=5&zoom=1&tbnid=YO5G9DnY9fbrNM:&tbnh=100&tbnw=135&ei=krbcT57XH9Cb1AWNzJzXCg&prev=/search%3Fq%3DRolleiflex,%2B1929%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.kameramuseum.de/1-anleitungen/rollei/rolleiflex-1929.jpg&imgrefurl=http://www.kameramuseum.de/1-anleitungen/rollei/rolleiflex-1929.html&usq=__tBmMnTGPBLGLtQUKH_HjJGkgXg=&h=446&w=600&sz=50&hl=es&start=5&zoom=1&tbnid=YO5G9DnY9fbrNM:&tbnh=100&tbnw=135&ei=krbcT57XH9Cb1AWNzJzXCg&prev=/search%3Fq%3DRolleiflex,%2B1929%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 122



Rolleiflex, 1929

[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.kameramuseum.de/0-fotokameras/rollei/rolleiflex-1929/rolleiflex-1929.jpg&imgrefurl=http://www.kameramuseum.de/0-fotokameras/rollei/rolleiflex-1929/rolleiflex1929.html&usq=\\_\\_lgfB21nGiQCGo8dvXXOhiXvXas=&h=450&w=600&sz=51&hl=es&start=4&zoom=1&tbnid=0tfDIYL4t68loM:&tbnh=101&tbnw=135&ei=krbcT57XH9Cb1AWNzJzXCg&prev=/search%3Fq%3DRolleiflex,%2B1929%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.kameramuseum.de/0-fotokameras/rollei/rolleiflex-1929/rolleiflex-1929.jpg&imgrefurl=http://www.kameramuseum.de/0-fotokameras/rollei/rolleiflex-1929/rolleiflex1929.html&usq=__lgfB21nGiQCGo8dvXXOhiXvXas=&h=450&w=600&sz=51&hl=es&start=4&zoom=1&tbnid=0tfDIYL4t68loM:&tbnh=101&tbnw=135&ei=krbcT57XH9Cb1AWNzJzXCg&prev=/search%3Fq%3DRolleiflex,%2B1929%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 122



Rolleicord, 1933.

[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/\\_TS-xzb12aSg/SwGPqcFcVWI/AAAAAADWE/WGxt\\_Gj-rms/s1600/%2523%2B0%2BRolleicordDeco.jpg&imgrefurl=http://dieselpunks.blogspot.com/2009/11/art-deco-tlr.html&usq=\\_\\_zb\\_8\\_B5dFoyp1G7Bbh0wrEjfKaY=&h=787&w=552&sz=98&hl=es&start=49&zoom=1&tbnid=85JB0lkf5owM0M:&tbnh=143&tbnw=100&ei=43vbT8SEMkmm0AWAvMGCCw&prev=/search%3Fq%3DRolleicord%26start%3D42%26hl%3Des%26sa%3DN%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/_TS-xzb12aSg/SwGPqcFcVWI/AAAAAADWE/WGxt_Gj-rms/s1600/%2523%2B0%2BRolleicordDeco.jpg&imgrefurl=http://dieselpunks.blogspot.com/2009/11/art-deco-tlr.html&usq=__zb_8_B5dFoyp1G7Bbh0wrEjfKaY=&h=787&w=552&sz=98&hl=es&start=49&zoom=1&tbnid=85JB0lkf5owM0M:&tbnh=143&tbnw=100&ei=43vbT8SEMkmm0AWAvMGCCw&prev=/search%3Fq%3DRolleicord%26start%3D42%26hl%3Des%26sa%3DN%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 123



Cámara Contax III, 1936.

[http://www.ojodigital.com/foro/attachments/fotografia-quimica/32086d1224767674-contax-iii-el-avance-tecnologico-contax\\_iii\\_001.jpg](http://www.ojodigital.com/foro/attachments/fotografia-quimica/32086d1224767674-contax-iii-el-avance-tecnologico-contax_iii_001.jpg)

.....Pág. 123





[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://thumbs2.ebaystatic.com/m/mx9FnB3ql6D8JPlqExrMsza/140.jpg&imgrefurl=http://stores.ebay.com/Past-Time-Ads/Video-photocameras-/\\_i.html%3F\\_fsub%3D5941979&usg=\\_\\_lYxUodNDIOsC\\_tBJF9VeDTHJrA=&h=140&w=101&sz=6&hl=es&start=21&zoom=1&tbnid=-uHb5zvKoBu71M:&tbnh=93&tbnw=67&ei=ULPct\\_uVKIKZ0QXKw9TZCg&prev=/search%3Fq%3DVoigtl%25C3%25A4nder%2BBergheil,%2B1905%26hl%3Des%26sa%3DN%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://thumbs2.ebaystatic.com/m/mx9FnB3ql6D8JPlqExrMsza/140.jpg&imgrefurl=http://stores.ebay.com/Past-Time-Ads/Video-photocameras-/_i.html%3F_fsub%3D5941979&usg=__lYxUodNDIOsC_tBJF9VeDTHJrA=&h=140&w=101&sz=6&hl=es&start=21&zoom=1&tbnid=-uHb5zvKoBu71M:&tbnh=93&tbnw=67&ei=ULPct_uVKIKZ0QXKw9TZCg&prev=/search%3Fq%3DVoigtl%25C3%25A4nder%2BBergheil,%2B1905%26hl%3Des%26sa%3DN%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 123



Kine-Exakta, 24x36 cm 1936.

[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.wrotniak.net/photo/exakta/\\_img/x/ex-22\(21\)-671607-x.jpg&imgrefurl=http://www.wrotniak.net/photo/exakta/exakta-gallery.html&usg=\\_\\_-5ZdsThJfwiB\\_O9x2VHiDwSK6Zs=&h=768&w=1024&sz=162&hl=es&start=10&zoom=1&tbnid=1crS41jklYV96M:&tbnh=113&tbnw=150&ei=x3rbT9utloqZ8QOzsa2xCw&prev=/search%3Fq%3DKine-Exakta%26hl%3Des%26sa%3DN%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.wrotniak.net/photo/exakta/_img/x/ex-22(21)-671607-x.jpg&imgrefurl=http://www.wrotniak.net/photo/exakta/exakta-gallery.html&usg=__-5ZdsThJfwiB_O9x2VHiDwSK6Zs=&h=768&w=1024&sz=162&hl=es&start=10&zoom=1&tbnid=1crS41jklYV96M:&tbnh=113&tbnw=150&ei=x3rbT9utloqZ8QOzsa2xCw&prev=/search%3Fq%3DKine-Exakta%26hl%3Des%26sa%3DN%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 123



Standard-Exakta, 4x6,5 cm, 1933.

[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.fotovilag.hu/upload/userimages/000/0010-cikkhez/SLRcikk/02.jpg&imgrefurl=http://www.fotovilag.hu/cikk/54/A\\_tukorreflexes\\_gepek\\_&usg=\\_\\_y2hBsmzrl4BUfXqY4-GAkgIt1T4=&h=370&w=450&sz=59&hl=es&start=9&zoom=1&tbnid=1\\_KOUc-Flt0B-M:&tbnh=104&tbnw=127&ei=XHvbT4elKMrW8QO0lYiaCw&prev=/search%3Fq%3DStandard-Exakta%26hl%3Des%26sa%3DN%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.fotovilag.hu/upload/userimages/000/0010-cikkhez/SLRcikk/02.jpg&imgrefurl=http://www.fotovilag.hu/cikk/54/A_tukorreflexes_gepek_&usg=__y2hBsmzrl4BUfXqY4-GAkgIt1T4=&h=370&w=450&sz=59&hl=es&start=9&zoom=1&tbnid=1_KOUc-Flt0B-M:&tbnh=104&tbnw=127&ei=XHvbT4elKMrW8QO0lYiaCw&prev=/search%3Fq%3DStandard-Exakta%26hl%3Des%26sa%3DN%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 124



<http://cameraheritagemuseum.com/images/Hasselblad%20to%20Konica/pages/Kodak%20Retina%20I%20Type%20119.jpg.htm>

.....Pág. 124



Primarflex de Curt Bentzin, 1935.

[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://ca000099.host.inode.at/images/14947-2.jpg&imgrefurl=http://esp.ebay.com/viewitem%3Fitem%3D260969427882%26v%3Dggh&usg=\\_\\_ALHASMmcgBSb5svjBsRo8DxBxE=&h=563&w=700&sz=332&hl=es&start=4&zoom=1&tbnid=SMOZfOOXqK-bhM:&tbnh=113&tbnw=140&ei=UHrbT7gUhoDyA4\\_\\_icEL&prev=/search%3Fq%3DPrimarflex%2Bde%2BCurt%2BBentzin%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://ca000099.host.inode.at/images/14947-2.jpg&imgrefurl=http://esp.ebay.com/viewitem%3Fitem%3D260969427882%26v%3Dggh&usg=__ALHASMmcgBSb5svjBsRo8DxBxE=&h=563&w=700&sz=332&hl=es&start=4&zoom=1&tbnid=SMOZfOOXqK-bhM:&tbnh=113&tbnw=140&ei=UHrbT7gUhoDyA4__icEL&prev=/search%3Fq%3DPrimarflex%2Bde%2BCurt%2BBentzin%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 124





Réflex-Korelle, 1936.  
[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://static.flickr.com/52/140911977\\_fdb189d621.jpg&imgrefurl=http://camerapedia.wikia.com/wiki/Reflex-Korelle&h=375&w=500&sz=102&tbnid=th8lVh69D8yDOM:&tbnh=98&tbnw=130&prev=/search%3Fq%3DR%25C3%25A9flex-Korelle%26tm%3Disch%26tbo%3Du&zoom=1&q=R%C3%A9flex-Korelle&usg=\\_\\_szvHaVipXp4\\_oyum17CAzpDnQSY=&hl=es&sa=X&ei=7HnbT5WbOImD8gPu\\_pSKCw&ved=0CBMQ9QewAA](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://static.flickr.com/52/140911977_fdb189d621.jpg&imgrefurl=http://camerapedia.wikia.com/wiki/Reflex-Korelle&h=375&w=500&sz=102&tbnid=th8lVh69D8yDOM:&tbnh=98&tbnw=130&prev=/search%3Fq%3DR%25C3%25A9flex-Korelle%26tm%3Disch%26tbo%3Du&zoom=1&q=R%C3%A9flex-Korelle&usg=__szvHaVipXp4_oyum17CAzpDnQSY=&hl=es&sa=X&ei=7HnbT5WbOImD8gPu_pSKCw&ved=0CBMQ9QewAA)

.....Pág. 124



Speed Graphic, 1938.  
[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.cosmonet.org/camera/top\\_rf\\_left.jpg&imgrefurl=http://www.cosmonet.org/camera/spgr\\_e.htm&h=400&w=335&sz=37&tbnid=HSiC1VJZcjunM:&tbnh=124&tbnw=104&prev=/search%3Fq%3Dspeed%2Bgraphic%26tm%3Disch%26tbo%3Du&zoom=1&q=speed+graphic&usg=\\_\\_l\\_gSAY\\_r2FLYsvRu9LyVtMalcQl=&hl=es&sa=X&ei=oHnbT8KULImv8AOc39mPCw&ved=0CCwQ9QewBw](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.cosmonet.org/camera/top_rf_left.jpg&imgrefurl=http://www.cosmonet.org/camera/spgr_e.htm&h=400&w=335&sz=37&tbnid=HSiC1VJZcjunM:&tbnh=124&tbnw=104&prev=/search%3Fq%3Dspeed%2Bgraphic%26tm%3Disch%26tbo%3Du&zoom=1&q=speed+graphic&usg=__l_gSAY_r2FLYsvRu9LyVtMalcQl=&hl=es&sa=X&ei=oHnbT8KULImv8AOc39mPCw&ved=0CCwQ9QewBw)

.....Pág. 125



The Graphic, 1885.  
 SALVAT, J (1981): *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Salvat Editores, 219.

.....Pág. 126



Berliner Illustrierte Zeitung, 1 de mayo de 1933.  
<http://www.forosegundaguerra.com/viewtopic.php?t=1506&p=12136>

.....Pág. 126



UHU, número 4, enero de 1929, fotografías de Enrich Salomón PANCER, M., CAUJOLLE, C., y WORLD PRESS PHOTO: *Las cosas tal como son*, Barcelona, Art Blume, p. 13.

.....Pág. 128



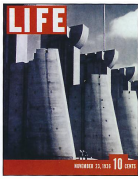
Felix H. Man, *Mussolini*, Ensayo fotográfico publicado en el *Münchner Illustrierte Presse*, 1 de marzo de 1931.  
 NEWHALL, B. (2002): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 258.

.....Pág. 131



Felix H. Man, *Mussolini*, Ensayo fotográfico publicado en el *Münchner Illustrierte Presse*, 1 de marzo de 1931.  
 NEWHALL, B. (2002): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 259.

.....Pág. 131



Primer número de «Life», 23 de noviembre de 1936.  
Fotografía de Margaret Bourke-White.  
KOBRE, K. (2006): *Fotoperiodismo. El manual del reportero gráfico*, Barcelona, Omega, p.356

.....Pág. 134



«La vida empieza». Primera foto del primer número de «Life».  
FREUD, G. (1994): *La fotografía como documento social*, Barcelona, G. Gili, GG MassMedia, p. 122.

.....Pág. 135



Portada de la revista "Life" de enero de 1944, Combates en Italia. Reportaje de Robert Capa.  
<http://www.forosegundaguerra.com/viewtopic.php?t=1506&p=12136>

.....Pág. 136



Picture Post, 3 de diciembre de 1938.  
<http://www.forosegundaguerra.com/wiewtopic.php?t=1506&p=12136>

.....Pág. 138



Revista Match 1939 y Revista Voilà 1939.  
<http://catalogo.artium.org/dossieres/4/fotoperiodismo-la-realidad-captada-por-el-objetivo/historia/primeras-publicaciones-foto-1>

.....Pág. 138



Revistas Ilustradas.

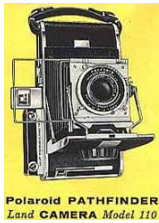
KOBRE, K. (2006): *Fotoperiodismo. El manual del reportero gráfico*, Barcelona, Omega, 357

.....Pág. 138



Hasselblad 1600F  
[http://data.whicdn.com/images/5726429/Hasselblad-1600F\\_large.jpg](http://data.whicdn.com/images/5726429/Hasselblad-1600F_large.jpg)

.....Pág. 143



Edwind Robert Land, sistema *Polaroid*, 1947.  
[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://3.bp.blogspot.com/-xz2CK85MBJ4/TmA35xOjwcl/AAAAAAAAAEMs/yCznfUXYuWM/s1600/pola.jpg&imgrefurl=http://lafototecaguatemala.blogspot.com/2011/09/history-of-photography-polaroid-land.html&usq=\\_\\_yfeYt8edAS1KCYUXo1sFZt2oHBo=&h=800&w=642&sz=147&hl=es&start=9&zoom=1&tbid=tWnmGVHhP\\_o8aM:&tbnh=143&tbnw=115&ei=\\_KfdT6m8CNCY0QWf9lXXCg&prev=/search%3Fq%3D1947%2BEdwin%2BRobert%2BLand%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://3.bp.blogspot.com/-xz2CK85MBJ4/TmA35xOjwcl/AAAAAAAAAEMs/yCznfUXYuWM/s1600/pola.jpg&imgrefurl=http://lafototecaguatemala.blogspot.com/2011/09/history-of-photography-polaroid-land.html&usq=__yfeYt8edAS1KCYUXo1sFZt2oHBo=&h=800&w=642&sz=147&hl=es&start=9&zoom=1&tbid=tWnmGVHhP_o8aM:&tbnh=143&tbnw=115&ei=_KfdT6m8CNCY0QWf9lXXCg&prev=/search%3Fq%3D1947%2BEdwin%2BRobert%2BLand%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 143



Cámara Asahiflex  
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Asahiflex\\_IIb\\_Model\\_I.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Asahiflex_IIb_Model_I.jpg)

.....Pág. 143



Cámara Topcon RE Super, de Tokyo Kogaku, 1963.  
[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.mrmartinweb.com/images/camera/slr/topconauto100.jpg&imgrefurl=http://www.mrmartinweb.com/35mmslr.html&usq=\\_\\_HpFFYxq9o4krPRHla9KOGNatK6o=&h=323&w=400&sz=31&hl=es&start=5&zoom=1&tbnid=Ef2FxXrYc5uceM:&tbnh=100&tbnw=124&ei=LxLeT\\_3DNumo0AXN-cCKCw&prev=/search%3Fq%3D1963%2Bla%2BTopcon%2BRE%2BSuper,%2Bde%2BTokyo%2BKogaku,%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.mrmartinweb.com/images/camera/slr/topconauto100.jpg&imgrefurl=http://www.mrmartinweb.com/35mmslr.html&usq=__HpFFYxq9o4krPRHla9KOGNatK6o=&h=323&w=400&sz=31&hl=es&start=5&zoom=1&tbnid=Ef2FxXrYc5uceM:&tbnh=100&tbnw=124&ei=LxLeT_3DNumo0AXN-cCKCw&prev=/search%3Fq%3D1963%2Bla%2BTopcon%2BRE%2BSuper,%2Bde%2BTokyo%2BKogaku,%26hl%3Des%26sa%3DX%26gbv%3D2%26tbnm%3Disch%26prmd%3Divns&itbs=1)

.....Pág. 144



Cámara Asahi Pentax Spomatic, 1964.  
<http://www.ojodigital.com/foro/fotografia-quimica/274533-articulo-camara-asahi-pentax-spotmatic.html>

.....Pág. 144



Cámar Pentax ES, 1972.  
<http://www.aohc.it/cameras/es03.jpg>

.....Pág. 145



Cámara Konica C35 AF  
[http://www.somerandomdude.com/wp-content/uploads/konica\\_c35af.png](http://www.somerandomdude.com/wp-content/uploads/konica_c35af.png)

.....Pág. 145



[https://www.google.es/search?q=Olympus+con+su+modelo+OM-1&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=jZV-UvaMFayV7Qbl-IG4Dg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1525&bih=744&dpr=0.9#facrc=\\_&imgdii=wYnzRDgm2fzSFm%3A%3Busnzq0esMKY\\_aM%3BwYnzRDgm2fzSFm%3A&imgsrc=wYnzRDgm2fzSFm%3A%3BgkANlzUAV3TsoM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ticoracer.com%252Fforum%252Fattachent.php%253Fattachentid%253D69623%2526d%253D1368574712%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ticoracer.com%252Fforum%252Fshowthread.php%252F95395-Compro-camara-fotografica-antigua!!!%3B1400%3B1200](https://www.google.es/search?q=Olympus+con+su+modelo+OM-1&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=jZV-UvaMFayV7Qbl-IG4Dg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1525&bih=744&dpr=0.9#facrc=_&imgdii=wYnzRDgm2fzSFm%3A%3Busnzq0esMKY_aM%3BwYnzRDgm2fzSFm%3A&imgsrc=wYnzRDgm2fzSFm%3A%3BgkANlzUAV3TsoM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ticoracer.com%252Fforum%252Fattachent.php%253Fattachentid%253D69623%2526d%253D1368574712%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ticoracer.com%252Fforum%252Fshowthread.php%252F95395-Compro-camara-fotografica-antigua!!!%3B1400%3B1200)



Cámara Mamiya 645  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Mamiya\\_645\\_Super\\_basica.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Mamiya_645_Super_basica.jpg)

.....Pág. 146



Steve Sasson 1975  
<http://rm.awarenessnetworks.com/6384762874191221782.jpg>

.....Pág. 147



[http://whenintime.com/EventDetails.aspx?e=a8b45320-907a-4f40-baec-1b96e9192c5d&t=/tl/handleyk/Multimedia\\_KH/](http://whenintime.com/EventDetails.aspx?e=a8b45320-907a-4f40-baec-1b96e9192c5d&t=/tl/handleyk/Multimedia_KH/)

.....Pág. 147



[http://en.leica-camera.com/photography/m\\_system/m9/](http://en.leica-camera.com/photography/m_system/m9/)

.....Pág. 148



<http://www.photoreview.com.au/reviews/dslr-cameras/pro/canon-eos-1d-x>

.....Pág. 148



<http://www.quesabesde.com/camaras-digitales/camaras/nikon-d4,6036.html>

.....Pág. 148

## CAPITULO IV



<http://cienciaobjeto.wordpress.com/2012/01/27/nilo-maria-fabra-padre-de-nuestra-ciencia-ficcion/>

.....Pág. 151



[www.efe.com](http://www.efe.com)

.....Pág. 156



[www.efe.com](http://www.efe.com)

.....Pág. 156



[www.efe.com](http://www.efe.com)

.....Pág. 159



[www.efe.com](http://www.efe.com)

.....Pág. 159



www.efe.com

.....Pág. 159



www.efe.com

.....Pág. 164



www.efe.com

.....Pág. 165



www.efe.com

.....Pág. 186

## CAPITULO V



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 4.

.....Pág. 256



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 5.

.....Pág. 265



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 5.

.....Pág. 265



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 7.

.....Pág. 279



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 10.

.....Pág. 289



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 14.

.....Pág. 299



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 18.

.....Pág. 310



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 23.

.....Pág. 319



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 27.

.....Pág. 331



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 36.

.....Pág. 341





Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 38.

.....Pág. 352



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 75.

.....Pág. 362



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 98.

.....Pág. 372



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 115.

.....Pág. 381



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 122.

.....Pág. 390



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 124.

.....Pág. 402





Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 139.

.....Pág. 413



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 145.

.....Pág. 425



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 151.

.....Pág. 436



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 168.

.....Pág. 446



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 170.

.....Pág. 456



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 189.

.....Pág. 466



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 190.

.....Pág. 475



<http://www.youtube.com/watch?v=hVHu3m-4keo>

.....Pág. 477



<http://blogs.publico.es/mesadeluz/3572/asi-se-hizo-la-foto-de-tejero>.

.....Pág. 477



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 193.

.....Pág. 478



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 210.

.....Pág. 497



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 217.

.....Pág. 508



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 219.

.....Pág. 518



Agencia EFE (2002): *1900-2000 Un siglo en la vida de España*, Madrid, JdeJ Editores, p. 250.

.....Pág. 530

## Lista de gráficos

---

### CAPÍTULO VI

Gráfico 1. Número total de fotografías por área .....	Pág. 540
Gráfico 2. Distribución de las fotos por secciones, % .....	Pág. 541
Gráfico 3. Distribución de las fotos por decenios .....	Pág. 542
Gráfico 4. Distribución de las fotos por área .....	Pág. 542
Gráfico 5. Distribución de las fotos por área, % .....	Pág. 543

### CAPÍTULO VII

Gráfico 6. El Mundo. El País. Número total de fotografías .....	Pág. 546
Gráfico 7. El Mundo. Distribución de las fotos de las agencias, % .....	Pág. 546
Gráfico 8. El País. Distribución de las fotos de las agencias, % .....	Pág. 547
Gráfico 9. Cobertura fotográfica en El Mundo y en El País, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012.....	Pág. 547
Gráfico 10. El Mundo. Fotografías publicadas por semana, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012.....	Pág. 548
Gráfico 11. El País. Fotografías publicadas por semana, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 548

Gráfico 12. El Mundo. Fotografías nacionales, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 549
Gráfico 13. El País. Fotografías nacionales, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 549
Gráfico 14. El Mundo. Fotografía internacional, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 550
Gráfico 15. El País. Fotografía internacional, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 550
Gráfico 16. El Mundo. Fotografías de economía, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 551
Gráfico 17. El País. Fotografías de economía, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 551
Gráfico 18. El Mundo. Fotografías de deportes, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 552
Gráfico 19. El País. Fotografías de deportes, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 552
Gráfico 20. El Mundo. Fotografías de cultura y sociedad, %, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 553
Gráfico 21. El País. Fotografías de economía, %, %, en el periodo de análisis del 26 de marzo al 1 de abril 2012 .....	Pág. 553
Gráfico 22. El Mundo. El País. Número total de fotografías publicadas en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012.....	Pág. 554

Gráfico 23. El Mundo. Distribución de las fotos de las agencias, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 554
Gráfico 24. El País. Distribución de las fotos de las agencias, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 555
Gráfico 25. Cobertura fotográfica, %, en el Mundo y en El País en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 555
Gráfico 26. El Mundo. Fotografías publicadas por semana, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 556
Gráfico 27. El País. Fotografías publicadas por semana, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 556
Gráfico 28. El Mundo. Fotografías nacionales, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 557
Gráfico 29. El País. Fotografías nacionales, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 557
Gráfico 30. El Mundo. Fotografía internacional, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 558
Gráfico 31. El País. Fotografía internacional, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 558
Gráfico 32. El Mundo. Fotografías de economía, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 559
Gráfico 33. El País. Fotografías de economía, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 559

Gráfico 34. El Mundo. Fotografías de deportes, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 560
Gráfico 35. El País. Fotografías de deportes, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 560
Gráfico 36. El Mundo. Fotografías cultura y sociedad, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 561
Gráfico 37. El País. Fotografías cultura y sociedad, %, en el periodo de análisis del 16 de julio al 22 de julio de 2012 .....	Pág. 561
Gráfico 38. El Mundo. El País. Número total de fotografías publicadas en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 ...	Pág. 562
Gráfico 39. El Mundo. Distribución de las fotos de las agencias, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 562
Gráfico 40. El País. Distribución de las fotos de las agencias, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 563
Gráfico 41. Cobertura fotográfica, %, en el Mundo y en El País en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 563
Gráfico 42. El Mundo. Fotografías publicadas por semana, %, el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 564
Gráfico 43. El País. Fotografías publicadas por semana, %, periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 564
Gráfico 44. El Mundo. Fotografías nacionales, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 565

Gráfico 45. El País. Fotografías nacionales, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 565
Gráfico 46. El Mundo. Fotografía internacional, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 566
Gráfico 47. El País. Fotografía internacional, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 566
Gráfico 48. El Mundo. Fotografías de economía, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 567
Gráfico 49. El País. Fotografías de economía, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 567
Gráfico 50. El Mundo. Fotografías de deportes, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 568
Gráfico 51. El País. Fotografías de deportes, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 568
Gráfico 52. El Mundo. Fotografías cultura y sociedad, %, en el periodo de análisis del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 569
Gráfico 53. El País. Fotografías cultura y sociedad, %, en el periodo de del 24 de septiembre al 30 de septiembre de 2012 .....	Pág. 569
Gráfico 54. El Mundo. El País. Número total de fotografías publicadas en el periodo de análisis: del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 570
Gráfico 55. El Mundo. Distribución de las fotos de las agencias, %, en el periodo de análisis: del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 570



Gráfico 56. El País. Distribución de las fotos de las agencias, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 571
Gráfico 57. Cobertura fotográfica, %, en el Mundo y en El País en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 571
Gráfico 58. El Mundo. Fotografías publicadas por semana, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 572
Gráfico 59. El País. Fotografías publicadas por semana, %, periodo de análisis: del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 572
Gráfico 60. El Mundo. Fotografías nacionales, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 573
Gráfico 61. El País. Fotografías nacionales, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 573
Gráfico 62. El Mundo. Fotografía internacional, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 574
Gráfico 63. El País. Fotografía internacional, %, periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 574
Gráfico 64. El Mundo. Fotografías de economía, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 575
Gráfico 65. El País. Fotografías de economía, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 575
Gráfico 66. El Mundo. Fotografías de deportes, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 576

Gráfico 67. El País. Fotografías de deportes, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 576
Gráfico 68. El Mundo Fotografías de cultura y sociedad, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 577
Gráfico 69. El País. Fotografías de cultura y sociedad, %, en el periodo de análisis del 24 de diciembre al 30 de diciembre de 2012 .....	Pág. 577
Gráfico 70. El Mundo. El País. Número total de fotografías publicadas en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 578
Gráfico 71. El Mundo. Distribución de las fotos de las agencias, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 578
Gráfico 72. El País. Distribución de las fotos de las agencias, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 579
Gráfico 73. Cobertura fotográfica, %, en el Mundo y en El País en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 579
Gráfico 74. El Mundo. Fotografías publicadas por semana, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 580
Gráfico 75. El País. Fotografías publicadas por semana, %, periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 580
Gráfico 76. El Mundo. Fotografías nacionales, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 581
Gráfico 77. El País. Fotografías nacionales, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 581

Gráfico 78. El Mundo. Fotografía internacional, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 582
Gráfico 79. El País. Fotografía internacional, %, periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 582
Gráfico 80. El Mundo. Fotografías de economía, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 583
Gráfico 81. El País. Fotografías de economía, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 583
Gráfico 82. El Mundo. Fotografías de deportes, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág.584
Gráfico 83. El País. Fotografías de deportes, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 584
Gráfico 84. El Mundo Fotografías de cultura y sociedad, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 585
Gráfico 85. El País. Fotografías de cultura y sociedad, %, en el periodo de análisis del 1 de abril al 7 de abril de 2013 .....	Pág. 585

## **CAPÍTULO VIII**

Gráfico 86. El Mundo y El País. Fotos totales impresas, % .....	Pág. 598
Gráfico 87. El Mundo: procedencia de la cobertura fotográfica % .....	Pág. 599
Gráfico 88. El País: procedencia de la cobertura fotográfica % .....	Pág. 599

Gráfico 89. El Mundo: presencia de las grandes agencias % .....	Pág. 600
Gráfico 90. El País: presencia de las grandes agencias % .....	Pág. 600
Gráfico 91. El Mundo: Fotos totales de la sección de nacional % .....	Pág. 601
Gráfico 92. El País: Fotos totales de la sección de nacional % .....	Pág. 601
Gráfico 93. El Mundo: Fotos totales de la sección de internacional % .....	Pág. 603
Gráfico 94. El País: Fotos totales de la sección de internacional % .....	Pág. 603
Gráfico 95. El Mundo: Fotos totales de la sección de economía % .....	Pág. 603
Gráfico 96. El País: Fotos totales de la sección de economía % .....	Pág. 604
Gráfico 97. El Mundo: Fotos totales de la sección de deportes % .....	Pág. 604
Gráfico 98. El País: Fotos totales de la sección de deportes % .....	Pág. 605
Gráfico 99. El Mundo: Fotos totales de la sección de cultura y sociedad %..	Pág. 605
Gráfico 100. El País: Fotos totales de la sección de cultura y sociedad % ..	Pág. 606

## **CAPÍTULO X**

### **BIBLIOGRAFÍA**

## 10. BIBLIOGRAFÍA

---

- ADAMS, A. (1996): *La Copia*. Madrid: Omnicón.
- (1999): *El negativo*. Madrid: Omnicón.
- (2000): *La Cámara*. Madrid: Omnicón.
- ADES, D. (2002): *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- AFP (2001): *L'Agence. Les photojournalistes de l'Agence France-Presse*. Paris: Éditions de la Macédoine.
- ABREU, C. (1998): *Los géneros periodísticos fotográficos*. Madrid: CIMS 97, S. L.
- AGENCIA EFE (2008): *La sonrisa urgente*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- (2002): *1900-2000 Un siglo de España. Las mejores fotos de la agencia EFE*. Madrid: JdeJ Editores.
- ALCOBA, A. (1988): *Periodismo gráfico (Fotoperiodismo)*. Madrid: Fragua.
- (2004). *El reportaje fotográfico*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.
- ALONSO ERAUSQUIN, M. (1995): *Fotoperiodismo: Formas y códigos*. Madrid: Síntesis.
- AMAR, J-P. (2005): *El fotoperiodismo*. Buenos Aires, Argentina: La marca.
- APARICI, R; GARCÍA, A. (1989): *Lectura de imágenes*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- APARICI, R; GARCÍA, A; VALDIVIA, M. (1992): *La imagen*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

APARICI, R; GARCÍA, A; FERNÁNDEZ, J.; OSUNA, S. (2009): *La imagen*. Madrid: Gedisa.

ARNAL, J.; DEL RINCÓN, D. y LATORRE, A. (1992): *Investigación educativa*. Barcelona: Labor.

ARNHEIM, R. (1994): *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.

AUMONT, J. (1992): *La imagen*. Barcelona: Paidós.

BAEZA, P (2001): *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.

BAQUÉ, D. (2003): *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.

BATCHEN, G. (2004): *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

BARDIN, L. (1996): *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.

BARTHES, R. (1999): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

--- (1992) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

BECEYRO, R. (2003): *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

BERGER, J. (1980): *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

--- (1987): *Mirar*. Madrid: Hermann Blume.

--- (2006): *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERGER, J. y MOHR, J. (2007): *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERGSTRÖM, B (2009): *Tengo algo en el ojo. Técnicas esenciales de comunicación visual*. Barcelona: Promopress.

BISQUERRA, R. y ÁLVAREZ, M. (1997): *Manual de orientación y tutoría*. Barcelona: Praxis.

BOURDIEU, P. (2003): *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.

BRAJOS, A. (1999): «De los antecedentes a la conquista de la libertad de expresión» en GÓMEZ, J. Ll.; MARIN OTTO, E., (Eds.): *Historia del Periodismo Universal*. Madrid: Síntesis.

BUENDÍA, L. y COLÁS, M. (1994): *Investigación Educativa*. Sevilla: ALFAR.

CABALLO, D. (2003) (Ed): *Fotoperiodismo y Edición. Historia y límites jurídicos*. Madrid: Editorial Universitas.

CABALLO, D.; CABALLO, D. (2011): *Fotografía sin verdad. El poder de la mentira*. Madrid: Universitas, S. A.

CALBET, J., CASTELO, L (2002): *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento.

CHEVRIER, J-F. (2007): *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.

CLARK, M. (1991): *Impresiones Fotográficas. El universo actual de la representación*. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes.

CLARKE, G. (1997): *The Photograph*. Oxford university press.

CASAJÚS, C. (1998): *Manual de Arte y Fotografía*. Madrid: Universitas, S. A.

CASTELO, L. (2006): *Del ruido al arte. Una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Madrid: H. Blume.

COSTA, J. (1977): *El lenguaje fotográfico*. Barcelona: Fontanella.

COSTA, J. (1977): *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Iberico Europea de Ediciones. CIAC.



DAWSON, J. (Coord.) (1996): *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*. Madrid: Blume.

DEL VALLE, F. (1999): *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Editorial Síntesis.

DONDIS, D. A. (1995): *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

DUBOIS, P. (1994): *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.

DURAN, R. (1999): *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

ECO, U. (1988): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

ESCRICHE, P.; FONTCUBERTA, P., MOLINERO, C.; MURCIANO, M. (1985): *La Comunicación Internacional*. Barcelona: Mitre.

FLUSSER, V. (2002): *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

FONTANELA, L. (1989): «150 años de Fotografía: contemplación y comprensión» en *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: El Viso, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas.

--- (1981): *La historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Editorial Viso.

FONTCUBERTA, J. (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

--- (1984): *Estética fotográfica*. Barcelona: Blume.

---(1990) *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili.

--- (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

--- (2008): *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona: Gustavo Gili.

--- (2011): *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona: Gustavo Gili. GG Mínima.

FONT, D. (1985): *El poder de la imagen*. Madrid: Salvat.

FOX, D. J. (1981): *El proceso de investigación en educación*. Pamplona: Eunsa.

FREUD, G. (1994): *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

FRIZOT, M. (Ed.) (1998): *A New History of Photography*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH.

GARCÍA, M. (1984): *Diseño y remodelación de periódicos*. Pamplona: Eunsa.

GÓMEZ J. L.; MARÍN, E (Ed.): *Historia del periodismo Universal*. Madrid: Síntesis.

GOMBRICH, E.H. (1972): *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili.

--- (1983) *Arte, percepción y realidad*. Barcelona 1983.

--- (1984) *Historia del Arte*. Alianza Ed. Madrid, 1984.

--- (1987) *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación simbólica*. Madrid: Alianza.

GREEN, D. (2007) (Ed.): *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.

GUBERN, R. (1992): *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

--- (1997): *Medios icónicos de masas*. Madrid: Historia 16.

GETTY IMAGES (2006): *Photo Journalism*. London: Könemann.

GUTIÉRREZ, B. (2006): *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.

HASSNER, R. (1998): «La fotografía y la prensa» en LEMAGNY, J-C y ROUILLE, A. (1988) (Eds): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

HARRIS, M.; MARTIN, L. A. Y STOLL, D.C. (2011) (Eds): *THE NEW YORK TIMES MAGAZINE. Fotografías*. Barcelona: Blume.

HOPE, T. (2002): *Fotoperiodismo. Cómo conferir un estilo a su creatividad fotográfica*. Barcelona: Omega.

IBÁÑEZ, J. (1996): «Perspectivas de la investigación social: el diseño en las tres perspectivas», en GARCÍA, M.; IBÁÑEZ, J. y ALVIRA MARTÍN, F. (Eds.): *El análisis de la realidad social. Métodos y Técnicas de Investigación*. Madrid: Editorial Alianza, Colección Alianza Universidad Textos.

IVINS, W. M. Jr. (1975): *Imagen impresa y conocimiento, Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

JEFFREY, I. (1999): *La fotografía*. Barcelona: Destino.

JOLY, M. (2003): *La imagen fija*. Buenos Aires, Argentina: La marca.

JULLIER, L. (1998): *La imagen digital. De la tecnología a la estética*. Buenos Aires, Argentina: La marca.

KEIM, J. A. (1971): *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Oikos-tau.

KOBRE, K. (2006): *Fotoperiodismo. El manual del reportero gráfico*. Barcelona: Omega.

KRAUSS, R. (2002): *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

KURTZ, G F. (2001): «Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España» en *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLVII. La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa Calpe.

LAVÉDRINE, B. (2007): *(re)Conocer y conservar las fotografías antiguas*. Francia: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.

LEDO, M. (1998): *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.

--- (2005): *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili.

LEMAGNY, J-C y ROUILLE, A. (1988) (Ed): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

LÓPEZ, P. (1997): *Historia de la Fotografía en España*. Barcelona: Lunweg Editores.

MARTIN, M. (1987): *Semiología de la imagen y pedagogía*. Madrid: Narcea.

MARTIN, J. (1994): *Enciclopedia de técnicas de impresión*. Barcelona: Acanto.

MARZAL, J. (2007): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MITRY, J. (1990). *La semiología en tela de juicio* (Vol. 7). Madrid, Ediciones Akal.

MOMEÑE, E. (2007): *La visión fotográfica. Curso de fotografía para jóvenes fotógrafos*. Madrid: Producción editorial.

LÓPEZ MONDEJAR, P. (1989): *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del s. XIX*. Barcelona: Lunweg Editores.

--- (1997): *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunweg Editores.

MORRIS, J. G. (2013): *¡Consigue la foto! Una historia personal del fotoperiodismo*. Madrid: La Fábrica.

MURCIANO, M. (1992): *Estructura y dinámica de la comunicación internacional*. Barcelona: Bosch.

- NARANJO, J. (2006): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili
- NEWHALL, B. (2002): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- OLMOS, V. (1997): *Historia de la Agencia EFE. El mundo en español*. Madrid: Espasa Calpe.
- PANCER, M., CAUJOLLE, C., y WORLD PRESS PHOTO: *Las cosas tal como son*. Barcelona: Art Blume.
- PANOFSKY, E. (1995): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, Cuadernos Marginales 31.
- PAZ, M. A. (1999): «Las agencias de noticias y la comunicación de masas» en GÓMEZ, J. Ll.; MARÍN, E., (Eds.): *Historia del Periodismo Universal*. Madrid: Síntesis.
- PEREA, J., CASTELO, L., MUNÁRRIZ, J. (2007): *La Imagen Fotográfica*. Madrid: Ediciones Akal.
- PICAUDÉ, V. y ARBAÍZAR, P. (2004) (Eds): *La confusión de los géneros*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PREGO, C. y CARBALLAS, M. (Coord.) (2001): *Huellas de la luz. El Arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- PULTZ, J. (2003): *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.
- RAMIREZ, J. A. (1992): *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.
- REIGOSA, C. (1992): *El español en las agencias internacionales de prensa. Informe sobre el idioma español y las agencias de prensa*. I Congreso de la Lengua Española de Sevilla. Centro virtual Cervantes. En <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/ponenc\\_reigosa.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/ponenc_reigosa.htm)> [Consulta: 22 de febrero de 2014].

--- (2001): *Información e idioma español en las Agencias Internacionales*. Congreso Internacional de la lengua española, Valladolid. En <[http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/el\\_espanol\\_en\\_la\\_sociedad/1\\_la\\_prensa\\_en\\_espanol/gonzalez\\_c.htm](http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/el_espanol_en_la_sociedad/1_la_prensa_en_espanol/gonzalez_c.htm)> [Consulta: 22 de febrero de 2014].

RIEGO, B. y VEGA, C. (1994): *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate*. Santander: Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria y Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna.

RIEGO, B. (2003): *Impresiones: la fotografía en cultura del siglo XIX*. Girona: CCG.

ROSLER, M. (2007): *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

PICAZO, G. Y RIBALTA, J. (Eds) (2003): *Indiferencia y Singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

SANZ, J. C. (1996): *El libro de la imagen*. Madrid: Alianza.

SANCHEZ VIGIL, J.M (2006): *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Ediciones Trea.

SANCHEZ, J.M y OLIVERA, M. (2014): *Fotoperiodismo y República*. Madrid: Ediciones Cátedra.

SCHARF, A. (1994): *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.

SCHAEFFER, J-M. (1990): *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Ediciones Cátedra.

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

SCIANNA, F. y ANSÓN, A. Eds. (2009): *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.

SPENCER-WOOD, S. y CESCHEL, B. (2006) (Eds.): *Las cosas tal como son. El fotoperiodismo en contexto desde 1955*. Barcelona: Blume.

SOUGUEZ, M-L (1991): *Historia de la Fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.

SOUGUEZ, M-L; SANTOS, GARCÍA, M<sup>a</sup> de los S.; PÉREZ, H; VEGA, C. (2007): *Historia general de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.

SOULAGES, F. (2005): *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.

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

SONTAG, S. (1981): *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

--- (2007): *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Barcelona: Mondadori.

--- (2011): *Ante el dolor de los demás*. Random House Mondadori.

STEIMBERG, H. S. (1963): *500 Años de Imprenta*. Barcelona: Zeus.

SUSPERREGUI, J. M. (1988): *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.

TAG, J. (1988): *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

TAUSK, P. (1978): *Historia de la Fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili.

TISSERON, S. (1996): *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

TORAN, E (1985): *El espacio en la imagen. De las perspectivas pictóricas al espacio cinematográfico*. Barcelona: Mitre.

VILCHES, L. (1983): *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

--- (1987): *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós.

VILLAFANE, J. (1992): *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

VILLAFANE, J. y MINGUEZ, N. (1996): *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

WARNER, M. (2012): *100 Ideas que cambiaron la fotografía*. Barcelona: Blume.

WIESENTHAL, M. (1979): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Salvat Editores S. A.

WORLD PRESS PHOTO (2006): *Las cosas tal como son. El fotoperiodismo en contexto desde 1955*. Barcelona: Art Blume.

ZUNZUNEGUI, S. (1995): *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.