

LOS DESASTRES BÉLICOS DE CUBA Y ANNUAL EN LAS REVISTAS GRÁFICAS DE LA ÉPOCA ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Joaquín B. López del Ramo
Universidad Rey Juan Carlos

Objetivos.

Este trabajo persigue los siguientes objetivos generales:

- a) Situar el tema objeto de estudio en los aspectos básicos de su contexto histórico: el proceso de evolución desde la prensa ilustrada a la prensa gráfica, el desarrollo tecnológico y comunicativo de la fotografía y la importancia de la guerra como tema fotoperiodístico.
- b) Examinar los rasgos de contenido e interés periodístico y los valores expresivos que presentan las fotografías, para averiguar qué visión general de las guerras de Cuba y el Rif ofrecieron al lector de su época.
- c) Establecer la correlación existente entre los principales episodios de los conflictos y la publicación de fotografías sobre los mismos: cuáles se ilustran o no (omisiones), en qué momento, o con qué énfasis.
- d) Evaluar el grado de proximidad de las fotografías a las acciones de guerra específicas a las que sirven de referente, a través del estudio de sus atributos espacio-temporales.
- e) Determinar la autoría de las fotos, su procedencia y origen geográfico.
- f) Comprobar la posible existencia de paralelismo entre la crueldad de la guerra y su reflejo en las imágenes periodísticas.
- g) Identificar y describir a los protagonistas de las fotografías, sus roles, datos geopolíticos, gestualidad y rasgos escenográficos con los que aparecen representados.
- h) Analizar comparativamente la evolución del tratamiento fotoperiodístico del tema bélico en el lapso temporal que separa las guerras de Cuba y Marruecos, tanto en el plano técnico como comunicativo-informativo.

Contexto editorial y técnico.

1. De la prensa ilustrada a la prensa gráfica

Así como el diseño general de los periódicos fue evolucionando hasta adquirir rasgos personalizados y específicos, los elementos iconográficos dejaron de representar únicamente un papel secundario, de tipo ornamental, para ganar de forma paulatina un sustancial valor informativo-testimonial, como pieza básica que, además de estimular la lectura del texto, estaba dotada en sí misma de contenido comunicativo. En el año 1806 el diario británico *The Times* publicó varios dibujos sobre el entierro del almirante Nelson, y a partir de entonces las principales cabeceras de prensa empezaron a incluir grabados con intención informativa, si bien durante bastantes años aún siguió predominando el tratamiento de las imágenes con una mera finalidad estética o comercial.

En el año 1816 Joseph Niepce inicia los primeros experimentos fotográficos; en 1829 se asocia con Louis Daguerre y ambos perfeccionan el método, consiguiendo fijar imágenes sobre placas de cobre sensibilizadas y tratadas químicamente. En 1839 Francois Arago presenta estos trabajos en la Academia de las Ciencias de París, y esta institución certifica la solvencia técnica del procedimiento, con lo que puede decirse que nace oficialmente la fotografía.

El procedimiento fotográfico primario de Daguerre sólo permitía generar una única imagen en positivo (el daguerrotipo), con las limitaciones que ello implicaba, a pesar de su buena calidad. Las investigaciones del inglés Henry Fox Talbot abrirán en 1841 la posibilidad de obtener un negativo en soporte papel (el calotipo) a partir de cual se generan un número indefinido de copias en positivo. Gradualmente se sumaron a los anteriores otros avances técnicos, como el negativo en placa húmeda de vidrio (Archer, 1851) y el descubrimiento de la película de rollo de celuloide (Eatsman, 1880), que contribuyeron definitivamente a la extensión, perfeccionamiento y, en suma, a la popularización de la imagen fotográfica.

En un contexto de avances económicos y socioculturales, la imagen atraía los gustos de los lectores de forma creciente, tendencia que estaba inducida por la propia extensión de la fotografía como elemento iconográfico de la vida cotidiana. Respondiendo a esta demanda, en el primer tercio del siglo XIX nacieron las revistas ilustradas, cuyo objeto de atención fundamental eran los temas artísticos, literarios, culturales, costumbristas y políticos, y que por su propia naturaleza dan prevalencia a las imágenes respecto del texto. Según Martín Aguado y Armentia¹, "El prototipo de este tipo de revista podría ser el *Illustrated London News*, fundada en 1842 por Herbert Ingram. Este modelo inglés fue copiado en otras ciudades. Así surgen *L'illustration* en París, en 1843, y *Die Illustrierte Zeitung* en Leipzig, en 1843. Estas publicaciones tuvieron su reflejo al otro lado del Atlántico en las americanas *Harper's Weekly* y *Frak Les lie's Illustrated Newspaper*, aparecidas ambas a mediados de siglo". La primera de estas revistas en nuestro país fue *Cartas Españolas*, aparecida el 26 de mayo de 1831, a la que seguirían otras cabeceras destacables, como *El Semanario Pintoresco Español* (1836), *El Siglo Pintoresco* (1845) o *El Museo Universal* (1857), la cual pasó a denominarse en el año 1869 *La Ilustración Española y Americana*.

La fotografía ya estaba inventada, pero a mediados del XIX la técnica aún no permitía su reproducción impresa junto al texto. La técnica de la fotolitografía, desarrollada por Charle Guillot, fue muy utilizada en la prensa y permitió la reproducción de imágenes en línea, es decir, se imprimían en relieve los contornos de los objetos que integraban la foto, pero no así sus tonos, por lo que tenían aspecto de dibujo y por ello un escaso realismo. El fotograbado o similgrabado fue la aportación revolucionaria que rompió esta barrera, abriendo la posibilidad de reproducir e imprimir fotografías en medios tonos, es decir, con masas blancas, negras y grises en distintas gamas, mediante el tramado de puntos que generan la ilusión óptica de claroscuro, dando así el necesario realismo a la imagen. Este método se aplicó de manera industrial a partir de 1878, siendo patentado en 1882 por el alemán Georg Meisenbach, si bien sus iniciadores fueron Charles Petit y Frederic Ivés.

La fotografía ya estaba presente de forma indirecta en las publicaciones periódicas, pues eran frecuentes los dibujos realizados por un ilustrador a partir de originales fotográficos, indicándose en tales casos al pie de la imagen la etiqueta "de fotografía", junto al nombre del autor de la foto. Existe acuerdo casi general en considerar que la primera fotografía impresa en la prensa fue publicada el 4 de marzo de 1880 en el diario neoyorquino *Daily Graphic*. Sin embargo, esta práctica no tuvo una continuidad regular, y habría que esperar al año 1897 para que procedimiento se estandarizara y generalizara, lo que sucedió a partir de la adaptación del fotograbado a la rotativa en el *New York Tribune*.

Las revistas se anticipan a los diarios en cuanto al uso masivo de la fotografía, debido a inconvenientes de tipo económico, laboral y a la mayor premura de producción que estos sufrían respecto a las revistas en razón de su periodicidad. Con la llegada del fotograbado, las revistas ilustradas encuentran una técnica con enorme potencial, y se lanzarán a utilizarla cada vez en mayor escala. La primera de estas publicaciones concebida para hacer uso exclusivo de la fotografía fue la estadounidense *Illustrated América*, nacida en el año 1890.

Como quedó señalado, a comienzos del último tercio del XIX *La Ilustración Española y Americana* ocupaba un espacio relevante entre las revistas ilustradas de nuestro país, sustentado en la gran calidad de sus grabados un estilo muy elaborado, con notable riqueza ornamental. Manteniendo en lo esencial dichos rasgos, en el año 1883 introdujo por vez primera el fotograbado y, de forma paulatina, sus páginas darían acogida a un mayor número de fotografías. Este proceso se acentuó a partir de la última década del siglo, cuando se introdujeron en el mercado nuevas revistas competidoras, con formato más pequeño y concepción moderna, que, sin abandonar ni mucho menos el grabado, utilizarán la fotografía como pieza fundamental de su estrategia.

Blanco y Negro, aparecida el 10 de mayo de 1891 bajo el auspicio de Torcuato Luca de Tena y editada en su empresa Prensa Española, es la cabecera que impulsa y marca la línea de esta nueva etapa, generalmente identificada como la del nacimiento de la prensa gráfica contemporánea. *Blanco y Negro* cuenta desde su fundación con la más avanzada maquinaria de fotograbado de la época, aunque por razones varias no publicó fotografías de forma continuada hasta el año 1893. La inercia de la estética clásica de las revistas ilustradas y de ciertas corrientes artísticas en voga prolongó durante unos pocos años la presencia del dibujo, pero la fotografía terminó por imponerse, y así culminó el tránsito de la prensa ilustrada a la prensa gráfica. El triunfo de la fotografía fue el triunfo del testimonio directo, obtenido en sincronía espacio-temporal con el acontecimiento, frente a la recreación pictórica más o menos real o, en muchas ocasiones, idealizada o "personalizada por el ilustrador. El público podía contemplar por primera vez en su aspecto "corporal" verdadero a los protagonistas y escenarios de las noticias relatadas en los textos informativos, y desde entonces no se conformará con el sucedáneo pictórico.

Siguiendo la estela de *Blanco y Negro* y en estrecha competencia con ella, el 18 de enero de 1894 ve la luz la revista semanal *Nuevo Mundo*, editada por Prensa Gráfica. Ambas cabeceras comparten un mismo modelo formal y marcan la pauta en este sector de la prensa hasta la primera década del siglo XX, en feroz lucha por el liderazgo de las tiradas. El 2 de noviembre de 1911 la misma empresa Prensa Gráfica da vida a la revista *Mundo Gráfico*, que convivió y compitió con su antecesora y colega, tomando de ella el relevo en la pugna con *Blanco y Negro*.

El nacimiento de *La Esfera* abre una nueva etapa en la historia de la prensa gráfica española. Esta revista, lanzada el 3 de enero de 1914 también por la editorial Prensa Gráfica, marcó un hito por dos aspectos fundamentales: su gran calidad, tanto del soporte papel como en el plano de confección, y un predominio de los contenidos fotográficos, plasmados en página a gran formato y profusamente extensos, que permiten el recreo visual del lector. Juan Miguel Sánchez Vigi pone de manifiesto el aspecto periodístico fundamental de la aportación de *La Esfera*: "Desde el punto de vista de los contenidos, las ilustraciones sustituyeron a los textos, con excepción de los artículos de opinión y de las colaboraciones literarias. Por consiguiente, la parte escrita del hecho noticiable o informativo quedó reducida a pies de fotos o comentarios explicativos. (...) Las fotografías de *La Esfera* -concluye- son documento en cuanto constituyen unidades informativas en sí mismas".

2. Evolución técnica, estilística y comunicativa de la fotografía.

2.1. Del retrato al reporterismo.

En sus primeros tiempos, la fotografía se limitó a copiar los modelos temáticos y estéticos heredados de la tradición pictórica. Las tomas eran, por así decirlo, cuadros fotográficos. Los motivos captados por el objetivo eran fundamentalmente retratos, paisajes y bodegones, idénticos a los lienzos; de hecho, los fotógrafos eran denominados por lo común como "retratistas". La propia actividad fotográfica era una dedicación más de tipo artesanal que técnico y, ciertamente, distaba mucho de haber desarrollado códigos expresivos propios, pues tampoco contaba con el desarrollo técnico que lo permitiese. En tal sentido, hay otro factor peculiar en estos albores de la fotografía, cual es su estatismo, la inacción de los personajes y la falta de elementos en movimiento dentro de las escenas paisajísticas o interiores. Esto deriva tanto de la inercia de los modos pictóricos como de la imposibilidad para captar objetos en movimiento, debida a su vez a dos factores: los largos tiempos de exposición necesarios para impresionar las placas de vidrio (varios segundos) y la ausencia en las cámaras de un obturador que pudiera abrir y cerrar en fracciones de segundo.

El primer aspecto que va a separar de forma nítida la fotografía de la pintura es de índole temática, y obedece al carácter "testifical" de la imagen fotográfica. Hacia mediados del XIX la cámara empieza a dar prioridad al registro de acontecimientos noticiosos y de actualidad, vocación de la que surge un nuevo concepto de raíz eminentemente informativa-documental: el reporterismo. Los avances industriales, la extensión del ferrocarril, las grandes exposiciones e inauguraciones, los viajes oficiales, las expediciones geográficas, los sucesos o los conflictos, especialmente las guerras, serán desde ese momento el motivo predilecto de la fotografía. En el escenario español uno de los pioneros más importantes del reporterismo gráfico fue Juan Comba, que realizó trabajos de gran relieve, como el incendio del Alcázar de Toledo en 1887 o la visita de la Reina Victoria de Inglaterra en 1889.

A los cambios conceptuales van a acompañar los técnicos. Así, desde la década de 1880 se generaliza el empleo del negativo de rollo de celuloide, inventado por Eastman, y ello da lugar a la aparición de la instantánea. Al mismo tiempo, los equipos se aligeran considerablemente, de forma que a ya comienzos del siglo XX los grandes cajones de madera con respaldo en los que se venían realizando las tomas dan paso a cámaras de tamaño mucho más manejable y reducido (formato 9 x 12 cm), como fueron las famosas Goerz y Ernemann, y más tarde las Kodak, firma creada por Eastman, cuya primera cámara salió al mercado en el año 1888.

Estos avances, junto con la propia individualización formal y estilística de la fotografía como disciplina con capacidades y códigos expresivos progresivamente más autónomos, impulsan su evolución hacia un nuevo escenario. Sin menoscabo de la fuerza autenticadora del documento fotográfico, en los comienzos del siglo XX queda ya en evidencia que su autor puede ofrecer la realidad de diferentes maneras, según el manejo que haga por medio de la cámara de unos códigos ya específicamente fotográficos (luminosidad, ángulo, encuadre, velocidad, profundidad de campo....), alterando en gran medida la percepción y valoración del hecho por parte del receptor. El fotógrafo codifica un mensaje visual. La fotografía adopta, en consecuencia, no sólo su autonomía estética, sino un lenguaje a través del cual el fotógrafo informa, pero también comenta, da una valoración. Utilizando las palabras de Pierre-Jean Amar³ "la fotografía de información, considerada durante mucho tiempo una simple prueba, se transforma poco a poco hasta convertirse en testimonio periodístico, relato, visión de un hombre. Puede traducir la conciencia del testigo privilegiado que está dando su opinión y utiliza sus imágenes como medio de lucha para defender sus ideas y ponerse al servicio de una causa que considera justa. Esta actitud puede tener otra cara y este compromiso transformarse entonces en propaganda."

2.2. Inicios de la fotografía bélica. Guerras de Cuba y Marruecos.

Sousa⁴ considera la guerra como tema privilegiado en el nacimiento del fotoperiodismo, y atribuye el interés que despertó en los "proto-fotoperiodistas" y editores decimonónicos a tres factores: la tradicional seducción que siempre había ejercido en la sociedad y en el ámbito cultural, los numerosos conflictos en los que se vieron envueltas las grandes potencias durante la segunda mitad del XIX, y "la paulatina formación de un público para el reportaje ilustrado".

Las primeras imágenes fotográficas de un conflicto bélico fueron obtenidas por autores anónimos durante la guerra que enfrentó en 1847 al estado norteamericano de Texas con México; eran retratos de escenarios y de soldados, no acciones de combate. La mayoría de los investigadores coinciden en que el verdadero reportaje de guerra tomó cuerpo con la guerra de Crimea (1853-1856), en la que el ejército de Rusia luchó contra franceses, ingleses, turcos y sardos. El pintor rumano Carol Szathmari obtuvo trescientos calotipos de este conflicto durante 1854, que en su mayoría se perdieron. Tuvo más relevancia el trabajo del inglés y también pintor Roger Fenton, quien a lo largo de 1855 captó numerosas imágenes de la vida en los campamentos, retratos de oficiales y campos de combate (sin cadáveres), a partir de las cuales se obtuvieron dibujos grabados que fueron publicados por el *Illustrated London News*. James Robertson y Felice Beato trabajaron también en la guerra de Crimen, y desde 1857 reportearon las guerras coloniales en las que participó Gran Bretaña.

La guerra de Secesión norteamericana (1861-1865) es otro de los primeros escenarios del reportismo bélico. Destacan aquí los nombres de Mathew B. Brady y su ayudante Timothy O' Sullivan, autor de la famosa fotografía titulada *La cosecha de la muerte*, que captó durante la batalla de Gettysburg. Sus cámaras captan imágenes en las que domina el estatismo, pues las largas exposiciones necesarias para impresionar las placas seguían impidiendo el registro instantáneo del movimiento, a lo que se debe sumar la escasa o nula manejabilidad de los aparatos. Todos los conflictos bélicos posteriores a la guerra de Secesión en Norteamérica fueron reporteados de forma masiva. Tal fue el caso de la guerra franco-prusiana de 1870 o de las guerras carlistas en España, donde trabajaron fotógrafos como Luciano Carrouche, Monney, Otero y Aguirre, o Mauro Ibáñez, así como de la campaña de Marruecos de 1893, en la que brilló la labor fotográfica de Manuel Company.

La primera gran guerra en la que se vio involucrada España y donde se obtuvieron imágenes fotográficas fue el enfrentamiento militar contra Estados Unidos en Cuba (1898). Rodríguez Merchán y Gómez Alonso⁵ ponen de relieve que "casi todos los historiadores citan a Jame Henry Haré, a John C. Hemment y a Jame Burton como ejemplos paradigmáticos de fotógrafos bélicos que publicaron sus instantáneas sobre la guerra hispano-norteamericana en diarios como el *Collier's*, el *Lesie's* o el *World*'. En el lado español, no fueron los diarios, sino las revistas gráficas, las que a raíz de este conflicto recogieron por primera vez imágenes fotográficas de la guerra.

Tras la pérdida de las últimas colonias de Ultramar, España se vio abocada en el año 1909 a un nuevo conflicto armado, esta vez en tierras de Marruecos, que en realidad una secuela de la primera guerra de África (1859 - 1860). Varios estudiosos de las guerras españolas del Magreb, como Leguineche⁶ coinciden en señalar que esta guerra del Rif fue una especie de "segunda oportunidad" para reparar la derrota de 1898. Con más intensidad y perfección técnica que en Cuba, las cámaras de los fotógrafos de prensa (ya se podría hablar de periodistas gráficos) actuaron entre los meses de febrero a diciembre de 1909 en este nuevo escenario de guerra, situado en la zona próxima a la ciudad de Melilla. Aquí brillaron con especial relieve *Alfonso* (Alfonso Sánchez García) y *Campúa* (seudónimo de José Demaría López), nombres particularmente importantes en la prensa gráfica, y, más genéricamente, en la fotografía española del siglo XX.

En 1912 se estableció el Protectorado Español en Marruecos, dentro del cual figuraba la región del Rif, en cuya ocupación el ejército español hubo de afrontar sucesivas insurrecciones de caudillos autóctonos. Estos levantamientos culminaron en 1921 con la rebelión encabezada por Abd-el-Krim, que dio lugar a la guerra del Rif segunda guerra de Marruecos, y cuyo episodio más trágico fue el denominado desastre de Annual. Una vez más, el interés social despertado por las acciones bélicas provocó una gran demanda de información, y la fotografía fue un resorte fundamental utilizado por los medios de prensa para narrar aquellos trágicos hechos y transmitir una determinada visión de los mismos a sus lectores.

Análisis de la imagen fotográfica: *Blanco y Negro* y *La Esfera*.

1. Fundamentos teóricos, alcance y metodología.

La fotografía es un producto comunicativo, es decir, portador de un mensaje y en tal condición puede ser objeto de análisis de contenido. Desde esta premisa básica abordamos el tema que nos ocupa: el estudio de las imágenes fotográficas publicadas durante las guerras hispano-norteamericana de Cuba de 1898 y la guerra del Rif de 1921 en las revistas *Blanco y Negro* y *La Esfera* respectivamente. La elección de estas dos publicaciones se debe, como ya se apuntó, a que ambas representaron en su época un papel vanguardista dentro de la prensa gráfica española.

La delimitación temporal del análisis está condicionada por el desarrollo de los acontecimientos históricos a los que se refiere. En el caso de la guerra hispano-norteamericana desarrollada en territorio cubano, el estudio se ha acotado al periodo comprendido entre los meses de abril y septiembre de 1898, que abarca desde la declaración de guerra a España por parte de Estados Unidos, hasta la repatriación de los soldados españoles tras el cese de hostilidades. El lapso temporal para el análisis del desastre de Annual se extiende entre los meses de junio y diciembre de 1921, desde la matanza de Abarran, prolegómeno inmediato de Annual, hasta la culminación contraataque español, con la reconquista del Gurugú, Zeluán y Monterruit; esta guerra continuó durante algunos años más, pero ello queda fuera de los límites del trabajo.

Definimos como unidad de análisis a cada una de las fotografías con las que ambas revistas ilustraron los conflictos bélicos de referencia, ya obtenidas directamente en el escenario de combate o en la retaguardia, reflejen acciones de guerra, preparativos, hechos consecuentes o relacionados con las mismas. En aras a cumplir con el criterio de representatividad de la muestra enunciado por Bardin⁷, en el caso de *Blanco y Negro* la misma se compone de 139 fotografías, constando el universo de 159 unidades, superando así la escala de Sierra Bravo⁸. El universo de *La Esfera* suma 111 fotografías, que son analizadas en su totalidad.

Con el fin de obtener los ítems de contenido significativos, se ha realizado una ficha a modo de formato de registro, en la que se han volcado los datos de cada unidad fotográfica. Está compuesta por tres grupos de indicadores que reflejan la descripción básica de la fotografía, la codificación de la imagen a través de las técnicas de captación fotográfica de la realidad, y el tratamiento en página o maquetación. La ficha consta de los siguientes campos:

a) *Descripción básica:*

- Autor: identidad y procedencia
- Fecha de publicación.
- Atributos espacio-temporales: dónde y cuándo se obtuvo la toma.

- Actantes: humanos, animales, objetos inanimados, etc.
- Protagonista principal
- Geopolítica de los actores: procedencia geográfica.
- Rol del actor: militar, Casa Real, político, civil, eclesiástico, sanitario, etc.

b) *Codificación fotográfica:*

- Encuadre: plano general, medio y corto.
- Acción-estatismo: captación de acciones en movimiento o en posiciones estáticas
- Gestualidad: pose, gestos o actitudes físicas de los actantes
- Escenografía: entorno, elementos de ambiente, vestuario.

c) Tratamiento en página:

- Tamaño: en columnas y páginas que ocupa
- Otros elementos gráficos
- Elementos textuales
- Cromatismo
- Retoques pictóricos apreciables en la fotografía

La elección de estos indicadores se ha llevado a cabo con un criterio de adecuación a las características específicas de la muestra, teniendo en cuenta las capacidades técnicas y expresivas propias de la fotografía informativa de la época a la que pertenecen las revistas objeto de estudio. En tal sentido, se han obviado algunas de las técnicas de expresión retórica o subjetiva, como el empleo de planos picados o contrapicados, o los efectos gran angular o teleobjetivo, aún no empleados en las épocas correspondientes a nuestro estudio. Como referencias básicas se han tomado los trabajos sobre análisis de contenido de la fotografía de prensa publicados por Alonso⁹, Vilches⁰ y De Pablos¹⁰.

Siguiendo de nuevo los planteamientos de Bardin¹², realizamos un análisis categorial, dirigido a clasificar y enumerar por frecuencia de presencia o ausencia los ítems de contenido significativos, que en este caso son los valores de los indicadores anteriormente señalados, y un análisis estructural, mediante el cual se establecen reglas de asociación, equivalencia o exclusión entre los mismos. Esto nos permitirá inferir datos relevantes respecto al tratamiento informativo de los conflictos de Cuba y *Annual* a través de la fotografía periodística, en correspondencia a los objetivos generales enunciados al inicio del trabajo.

2. Resultados.

2.1. Guerra hispano-norteamericana de Cuba. Análisis categorial: frecuencia de ítems de contenido.

Descripción básica

Autor: identidad y procedencia

De las 139 fotografías publicadas en *Blanco y Negro* que integran la muestra, únicamente se identifica el autor o la fuente en 72 unidades, es decir, poco más del 50 por ciento. Entre las que sí están identificadas, la mayor parte pertenecen a fotógrafos españoles, algunas a cubanos y otras a norteamericanos, si bien en estos últimos se especifica que están tomadas de medios de prensa anglosajones. El desglose por número de fotos y procedencia geográfica es el siguiente: Franzén (Madrid): 25 fotografías; Lebrón (Cádiz): 10 fotografías; Ferrer y Creus (Santiago de Cuba): 8 fotografías; Veiga y Prosper

(Vigo): 7 fotografías; corresponsales americanos sin especificar, tomadas del diario *Black and White*: 6 fotografías; diario *Collier's Weekly*: 5 fotografías; Teijeiro (La Coruña): 3 fotografías; C. Castellón (Cartagena): 3 fotografías; Cepillo (San Fernando): 2 fotografías; P. Quintana (Santander): 1 fotografía; Campo Moreno (Madrid): 1 fotografía; Echegaray (Madrid): 1 fotografía, y M. Cantos (Alicante): 1 fotografía.

Se constata que el autor con más presencia en la muestra es Christian Franzén, prestigioso retratista de la época y fotógrafo de la Casa Real. Su mención en página aparece siempre destacada respecto al resto, pues figura en el pie de foto la leyenda "hecha expresamente para Blanco y Negro". Como nota significativa hemos de destacar que las tres únicas fotografías de la muestra que registran acciones de guerra en el campo de batalla real se deben a cámaras de norteamericanos (2) y cubanos (1).

Fecha de publicación

Blanco y Negro publicó fotografías alusivas al conflicto hispano-norteamericano en Cuba con gran regularidad durante el periodo temporal objeto de análisis, que comprende 20 números de este semanario, aparecidos entre el 30 de abril y el 10 de septiembre de 1898. Únicamente dejaron de publicarse fotos en los números fechados el 7 de mayo, 28 de mayo, 6 de agosto y 27 de agosto, que corresponden a las etapas inicial y final de la guerra.

Atributos espacio-temporales

Un total de 102 de las 139 las unidades fotográficas que integran la muestra tiene identificado expresamente el lugar donde fueron captadas, siendo indeterminado en las 37 restantes, que en su mayoría son retratos presumiblemente realizados en el país de origen del protagonista. La procedencia geográfica de las tomas se reparte de la siguiente manera: 55 de España, 37 de Cuba y 10 de Estados Unidos. Otro aspecto a considerar dentro de este epígrafe es el número de fotos obtenidas en los escenarios donde transcurrieron los combates, cifra que asciende a 29 unidades. Resultante de todo ello es que la mayor parte de las imágenes que ilustraban esta contienda fueron realizadas en España, lo que marca un notable distanciamiento espacial entre los hechos y su referente gráfico. La identificación temporal presenta índices muy bajos, ya que sólo se da en 36 fotografías; en el resto no está determinada, por lo que podemos pensar que en muchos casos se trata de imágenes de archivo, en lo cual encontramos de nuevo un alejamiento entre las imágenes y los hechos informativos que ilustran.

Protagonistas: geopolítica y roles

Partimos de tres posibilidades: que en la imagen no aparezcan personajes humanos, en cuyo caso no se considera la existencia de protagonista; que sólo figure un único personaje, o que existan varios. En esta última hipótesis, el criterio seguido para determinar el protagonista principal se basa en dos parámetros: si se trata del personaje que ocupa la posición central del encuadre o más próxima al espectador, o si se hace mención o se identifica como tal en los encabezamientos textuales o pies de foto que acompañan a la imagen.

La mayor parte de las fotografías analizadas tienen como protagonistas a personas (94 de las 139 que integran la muestra), frente a 45 en las que este papel corresponde a objetos inanimados, fundamentalmente buques de guerra y edificios civiles. Entre los protagonistas humanos predominan los españoles (74), seguidos por los norteamericanos (20) y cubanos (1), dándose la circunstancia de que no se publica ninguna foto donde aparezcan juntos. En los actores humanos se dan tres tipos de roles:

militar (a su vez dividido en oficiales y tropa), políticos y ciudadanos civiles, dentro de los cuales se singularizan los periodistas y personal sanitario. En consonancia con el tema objeto de estudio, en las imágenes existe una mayoritaria presencia de los personajes militares, que ostentan el papel principal en 77 fotografías de la muestra, 49 miembros de tropa y 28 oficiales, entre los que figuran los generales más destacados de ambos bandos, como Pando, Montero, Blanco, Vara del Rey o el americano W.R. Shafter. En 9 de las fotografías analizadas son protagonistas los políticos, y en 8 los civiles, de los cuales 3 tienen un rol sanitario y 2 periodístico, como nota curiosa, se trata del corresponsal del diario *The Journal* en el campamento de Tampa y su esposa, única mujer que aparece en las imágenes analizadas.

Codificación fotográfica

Encuadres

Considerando tres tipos de encuadre básicos en función de la cantidad de escenario que aparece reflejado dentro del marco: general, medio y corto, la distribución de la muestra presenta los siguientes valores: 80 imágenes en encuadre general, 34 medio y 25 corto. El peso mayoritario del plano general se corresponde con la técnica paisajística que se mantenía como herencia pictórica en la fotografía del siglo XIX, y que se constata de forma clara en buena parte de las tomas publicadas por *Blanco y Negro* sobre esta guerra. Los paisajes, tanto urbanos como rurales, se enfatizan sobre las personas, que en muchas tomas aparecen con gran distanciamiento, como simples elementos decorativos dentro de un marco escénico muy abierto.

Respecto a las imágenes obtenidas en plano corto, muchas de ellas, concretamente las 33 que presentan a personajes destacados de la guerra en el ámbito militar y político, pertenecen al género del retrato, lo que enlaza de nuevo con la clásica tradición pictórica de la fotografía decimonónica. Estos retratos corresponden a mandos militares y oficiales, no a soldados de tropa, de los cuales siempre se muestra una visión lejana, despersonalizada y grupal. Es significativa la ausencia de primeros planos en las fotografías realizadas en los escenarios cubanos donde se desarrollaron las acciones de guerra, especialmente de los soldados que participaron en ellas, a los que siempre vemos en tomas situacionales o perdidos en fondos paisajísticos, muy alejados de la mirada del lector.

Acción/Estatismo

La mayor parte de las fotografías de la muestra (118 de las 139) registran escenas y personajes en posiciones estáticas, a modo de "pose" previamente acordada o dispuesta por el fotógrafo con los actantes. Como ya se dijo, las posibilidades técnicas de la fotografía de la época, con largas exposiciones y cámaras sin velocidad de obturación, no permitían la congelación instantánea del movimiento, y, por otro lado, se mantenía una tendencia a favor del retrato pictórico tradicional, basado en la pose, factores que en conjunción explican este predominio del estatismo.

La captación de movimiento aparece en 21 fotografías, siendo éstas acciones de ritmo lento, por ejemplo, tropas andando, no a la carrera. En la muestra son muy escasas las imágenes obtenidas durante el desarrollo de batallas. En 20 de ellas aparecen reflejadas acciones de aspecto bélico, pero sólo en dos tomas (realizadas por fotógrafos norteamericanos tras el desembarco del Ejército de su país en Cuba) el pie de foto indica que se trata de avances de tropas o con fuego real.

Gestualidad

En aras a clarificar y concretar el análisis, se han establecido seis categorías de contenido gestual, entre las cuales la muestra se reparte de la siguiente manera: Firmeza y disciplina: 52 unidades. Belicosidad: 22 unidades. Relajo o confianza: 7 unidades. Tristeza o derrota: 4 unidades. Victoria o alegría: 2 unidades. Gestualidad indefinida: 7 unidades. La clasificación de las unidades fotográficas dentro de una determinada categoría se realizó teniendo en cuenta que se tratara de imágenes con protagonista humano o en las cuales las personas están suficientemente próximas o definidas para apreciar su posición corporal.

Escenografía

La escenografía de la muestra analizada responde a varios puntos de referencia ambiental-situacional, algunos de los cuales no son excluyentes entre sí:

- Tranquilidad y vida cotidiana
- Ambiente militar
- Singularidad paisajística (elementos identificatorios del escenario geográfico, en este caso tropical)
- Identificación indumentaria de los personajes (origen ,rango, estatus...)
- Destrucción o derrota

Los resultados obtenidos se desglosan del siguiente modo: tranquilidad y vida cotidiana: 10 fotografías; ambiente militar: 56 fotografías; singularidad paisajística: 11 fotografías; identificación indumentaria: 60 fotografías; destrucción o derrota: 7 fotografías. Un rasgo particularmente significativo en este género fotoperiodístico es la captación de las víctimas, sean heridos o muertos en combate. Desde este punto de vista, en la muestra no figura ninguna imagen de cadáveres y únicamente en cinco fotos, que aluden a la llegada a España de las tropas repatriadas desde Cuba, se ven soldados heridos o convalecientes.

Tratamiento en página

Tamaño: columnas y páginas

La consideración del tamaño otorgado a cualquier elemento textual o gráfico maquetado en página, es un valor fundamental como índice de la importancia informativa que se le otorga. En tal sentido, las unidades fotográficas que componen la muestra se han clasificado por el número de columnas de la pauta a que van compuestas y, en su caso, por el número de páginas que ocupa cada fotografía. Los valores obtenidos son, expuestos de mayor a menor tamaño: 1 fotografía a toda página, concretamente en la portada de Blanco y Negro del 18 de junio de 1898; 41 fotografías compuestas al ancho completo de página; 12 fotografías a ³A del ancho de página; 44 fotografías a media página, y 41 fotografías a 1 columna. Promediando estos resultados, se obtiene que 98 de las 139 imágenes analizadas fueron compuestas a más de media página, valor que refleja un valor informativo medio-alto.

Otros elementos gráficos

La mayor parte de las fotografías que integran la muestra están compuestas en página junto a otros elementos gráficos. La utilización cuantitativa de estos elementos se distribuye así: Otras fotografías: 134; Orlas: 34; Dibujos 10. Esto implica que la mayor parte de las imágenes analizadas están

acompañadas en la misma página por otros elementos gráficos, esencialmente fotografías, y de forma menos frecuente, aunque significativa, por orlas y dibujos. En este aspecto se aprecia la pervivencia de usos estéticos tradicionales de la prensa ilustrada, aún vigentes en los años finales del siglo XIX.

Elementos textuales

La mayor parte de las fotografías analizadas (93 de 139) están asociadas a bloques textuales compuestos por un titular y varios párrafos en los que figura el núcleo de contenido del informativo. Hay 41 imágenes que se presentan con escaso acompañamiento textual, limitado al titular y pies de foto, y utilizadas en piezas informativas del género fotonoticia y reportaje fotográfico. El acompañamiento con de pie de foto se da en 120 unidades de la muestra; en todos los casos de trata de pies que aportan información no explícita en la imagen, generalmente sobre la identificación de personajes, lugares, acciones u objetos.

Retoques

Aunque la deficiente calidad de algunas imágenes en términos de definición y contraste tonal no permite discernir algunas detalladas con nitidez, la mayor parte de la muestra no presenta retoques manifiestos. Únicamente en 5 fotografías se han encontrado correcciones pictóricas en contornos, con la finalidad de realzar o remarcar determinados líneas o perfiles de personajes.

Cromatismo

Todas las unidades analizadas presentan en escala de grises, tal como fueron obtenidos los originales.

2.2. Guerra hispano-norteamericana de Cuba. Análisis estructural: asociación, equivalencia o exclusión entre ítems de contenido

Sincronía espacio-temporal entre hechos e imágenes

La determinación de este valor tan intrínsecamente periodístico como es la proximidad entre el acontecimiento y su referente informativo, nos obliga a efectuar una lectura cruzada entre varios ítems de contenido:

- a) Fecha en que se desarrollan los episodios bélicos.
- b) Fecha en que se publican las fotografías sobre los mismos o, en caso negativo, si se producen omisiones fotográficas de dichos episodios.
- c) Fecha en que se obtuvo la fotografía publicada y cercanía temporal con los hechos
- d) Lugar donde se obtuvo la fotografía publicada
- e) Escenario de los hechos

La cronología episódica del conflicto armado de 1898 en Cuba, a partir de los datos de Luis Navarro¹³, y los resultados obtenidos del análisis se resumen en el siguiente cuadro:

Quintas Jornadas: III. Imagen y cultura

Fecha Afo 1898	Episodios	Fotografías/Nº	Fecha publicación	Proximidad temporal	Coincidencia escénica/Nº
25 abril	EEUU declara la guerra a España	NO			
25 abril	Inicio del bloqueo	7	14/5/1898	NO	SI
11-14 mayo	Primeros ataques rechazados	4	4/6/1898	SI	2-SI 2-NO
11 de mayo	Batalla de Cienfuegos	1	11/6/1898	NO	NO
19 mayo	Llega a Santiago la escuadra de Cervera	1	4/6/1898	SI	NO
31 mayo	Escuadra americana ataca Santiago	NO			
10 junio	Desembarco en Guantánamo	10	25/6/1898 2/7/1898	SI	SI
22 junio	Desembarco EEUU en Daiquiri	7	2/7/1898 16/7/1898	SI	SI
23 junio	Toma de Siboney	3	2/7/1898	NO	NO
1 julio	Batallas de El Caney y colinas de San Juan	8	2/7/1898 9/7/1898	NO	NO
3 julio	Destrucción de la escuadra de Cervera	4	20/8/1898	NO	SI
10-11 julio	Batalla de Santiago	8	9/7/1898 16/7/1898	2-SI 6-NO	5-SI 3-NO
16 julio	Rendición de Santiago	NO			
12 agosto	Firma del protocolo de Washington para la capitulación	12	13/8/1898 20/8/1898	NO	NO
24 agosto	Llegada de los primeros soldados repatriados	13	3/9/1898 10/9/1898	SI	SI

El primer número de *Blanco y Negro* publicado tras la declaración de guerra de Estados Unidos a España salió el 30 de abril de 1898; en el mismo aparecen dos fotografías alusivas a la preparación de la flota de reserva que debería apoyar las operaciones bélicas de Cuba. Este aspecto del conflicto, centrado en la retaguardia española, encuadra el mayor número de fotografías, un total de 38, y fue el que apareció en más ocasiones en las páginas del semanario. Entendemos que ello puede deberse a dos razones: la proximidad geográfica del tema y la inquietud surgida en la opinión pública por la posible invasión americana del territorio español. Otros episodios sobre los que también se publicó información gráfica fueron el reagrupamiento del Ejército español en los enclaves costeros en Cuba (8 fotografías en la edición del 11 de junio de 1898) y la imposición de la censura militar en España tras el hundimiento de la escuadra y la rendición de Santiago (3 fotografías aparecidas el 23 de julio de 1898).

Como síntesis de los datos registrados en este epígrafe, indicaremos que la omisión de fotografías se produjo sólo en 4 de los 15 episodios fundamentales de esta guerra: la declaración de guerra, el primer ataque de la escuadra americana a Santiago, el desembarco de Guantánamo y la rendición de Santiago. Se observa que únicamente existe concordancia espacio-temporal entre los hechos y las fotografías que lo ilustran en dos acciones: el desembarco americano en Daiquiri y el retorno de los soldados repatriados a España tras la capitulación. La mayor parte de las fotografías publicadas no fueron obtenidas ni en el lugar de los hechos ni durante el lapso temporal en que transcurrieron, por lo que no son como testimonios directos de la contienda, sino más bien como una recreación muy distanciada de la misma.

Imagen del conflicto: Gestualidad y escenografía

Las fotografías analizadas transmiten un cuadro visual de la guerra de Cuba que está muy condicionado por los aspectos gestuales y escénicos donde se enmarcan los personajes, y que varía según el rol, el tipo de acción que reflejen o la identidad geopolítica de los mismos. La imbricación de estas variables permite observar las siguientes correlaciones:

- a) En lógica analogía con la naturaleza del tema, los rasgos gestuales más significativos son la belicosidad y la disciplina o firmeza, que se reflejan mayoritariamente en las fotografías de personajes con rol militar, tanto españoles como norteamericanos, con respecto a los de otros roles. En el campo español, la gestualidad belicosa se aprecia con más énfasis en las imágenes correspondientes a los episodios del reagrupamiento del Ejército en las zonas costeras de Cuba, en la organización de la escuadra de reserva y en la batalla de Santiago. Esta misma característica vista en los soldados americanos se manifiesta explícitamente en las imágenes de la preparación para el desembarco y en la toma de Daiquiri, todas ellas obtenidas por corresponsales de periódicos estadounidenses.
- b) La derrota, el cansancio y el abatimiento son rasgos que sólo aparecen reflejados en las imágenes de los repatriados españoles tras la capitulación.
- c) Las imágenes que registran acción están protagonizadas por actores de rol militar, básicamente soldados de tropa. En contraste, las fotografías de oficiales están dominadas por el estatismo o la rigidez.
- d) Dentro de los rasgos escenográficos, cabe el ambiente de destrucción o derrota presenta una muy escasa relevancia cuantitativa. No hay fotografías con escenas de incendios, humaredas o combates cuerpo a cuerpo, sino sobre las secuelas de estos hechos, como las imágenes de los barcos de la flota española ya destruidos y de los soldados (tropa, no oficiales) evacuados a nuestro país, y en las cuales predomina el estatismo.

e) Las fotografías publicadas en las fechas correspondientes al inicio del bloqueo de Santiago de Cuba por parte de la Armada norteamericana reflejan un ambiente de cotidianidad y tranquilidad en las calles de la ciudad, captado en planos generales y con personajes vistos de lejos, como otro elemento paisajístico más de la "postal".

2.3. Guerra del Rif: desastre de Animal. Análisis categorial: frecuencia de ítems de contenido

Descripción básica

Autor: identidad y procedencia

La muestra analizada está compuesta por 111 unidades, de las cuales la autoría o procedencia no está identificada en 20. Las que sí están identificadas pertenecen todas ellas a fotógrafos españoles y cuantitativamente, de mayor a menor número, se distribuyen de la siguiente manera: José Deraarúa, *Campúa*: 44 fotografías; Alfonso Sánchez, *Alfonso*: 26 fotografías; José Díaz, *Díaz*: 7 fotografías; Aviación Militar Española: 7 fotografías, y los autores Navarro, Enríquez, Zardosa y Cortón, 1 fotografía respectivamente.

Llama la atención que la mayor parte de las imágenes publicadas en *La Esfera*, a gran distancia del resto de autores, fueron obtenidas por *Campúa* y *Alfonso*, fotógrafos ya consagrados en la llamada Guerra de Melilla de 1909, y que cuando ocurrió el desastre de Annual en el año 1921 eran las grandes figuras del reporterismo gráfico español. Ambos autores estaban estrechamente vinculados a la editora Prensa Gráfica, especialmente *Campúa*, que desde 1920 era director de *Mundo Gráfico*, una de las revistas de dicha empresa junto con *La Esfera*. Como ya había ocurrido en el conflicto de Melilla, los fotógrafos se trasladaron al escenario bélico rifeño en 1921, convivieron con las tropas y asumieron los riesgos y penalidades de un soldado más. Necesariamente, sus tomas transmitían esa cercanía del testimonio que está inmerso físicamente en el campo de batalla.

Fechas de publicación

La publicación de fotografías sobre la guerra del Rif en el semanario *La Esfera* se realizó en la fase inicial del conflicto de forma muy discontinua y con dos lapsos temporales muy amplios, coincidiendo con la ofensiva de los rifeños y las sucesivas retiradas y masacres sufridas por el Ejército español. La primera fotografía se publicó el 11 de junio de 1921, la siguiente el 30 de julio, es decir, siete semanas más tarde, y la tercera en el número fechado el 10 de septiembre, seis semanas después de la anterior. A partir de este momento, la información gráfica sobre la guerra se regulariza y se amplía notablemente hasta el 3 de diciembre, volviendo a omitirse hasta el último número del año, aunque ya en este momento las acciones de guerra habían disminuido en importancia e intensidad.

Atributos espacio-temporales

La práctica totalidad de las fotografías analizadas presentan una identificación espacio-temporal expresa: de las 111 que componen el universo, sólo en 8 no se indica el lugar donde fueron obtenidas, y en 17 ocurre lo mismo con el atributo temporal. En tal sentido, la transparencia en términos de verosimilitud de las imágenes es muy notable.

Dentro del grupo de imágenes identificadas, la mayor parte, en concreto 95, fueron obtenidas en territorio de Marruecos y específicamente dentro del área de las operaciones militares. Sólo 8 de las fotografías fueron captadas en España, correspondiendo la mayor parte de ellas a aspectos noticiosos registrados en la retaguardia. La proximidad espacial concuerda con la proximidad temporal, ya que la mayoría de las imágenes se tomaron en el transcurso de las acciones y también fueron publicadas en fechas inmediatas. De ello deriva, al contrario de lo que constatamos en el caso de la guerra de Cuba, una absoluta cercanía entre los referentes visuales y los hechos, que dan a aquellos un valor de auténtico contenido noticioso, testifical y real.

Protagonistas: geopolítica y roles

Partiendo de las premisas especificadas en el análisis de la muestra de Blanco y Negro para este mismo epígrafe, se constata que en las fotografías de *La Esfera* hay un predominio total de los protagonistas humanos, pues alcanza a 96 de las 111 fotografías que componen el universo.

La procedencia geopolítica de estos personajes es básicamente española (en 82 fotografías), mientras que los rífenos ocupan un papel predominante en 21 imágenes. Entre los actores se dan ocho tipos de roles: militares (a su vez considerados en su doble papel: tropa y oficiales o mandos), políticos, miembros de la Casa Real, miembros de la Iglesia Católica, personal sanitario, periodistas, aristócratas y civiles en general. El rol que más relevancia cuantitativa presenta es el militar, que protagoniza 83 de las 111 imágenes analizadas, dentro del cual tienen más presencia los soldados de tropa (56 fotografías) que los oficiales y mandos (32). Resulta muy significativo el alto protagonismo gráfico que se otorga en *La Esfera* a los mandos del Ejército español, pues son el actor principal y muchas veces único en 25 fotografías. Los actores civiles sin rango tienen un papel básico en 10 fotografías, los políticos en 8, los miembros de la familia real en 4, el personal sanitario en 3, y los miembros de la iglesia, aristócratas y periodistas en 2, respectivamente.

Codificación fotográfica

Encuadres

El encuadre mayoritariamente empleado en las unidades fotográficas de *La Esfera* es el general (51 de las 111 totales), seguido del plano medio (49) y del encuadre corto o primer plano, que se presenta en 11 tomas. Una valoración detenida de estos datos nos lleva a percatarnos de que, siendo importante el énfasis de los escenarios y acciones grupales, propio de los marcos generales, la suma de fotografías en planos medios y cortos supera numéricamente a las anteriores, lo que, añadido a otras variables ya comentadas, acentúa de cara al lector la impresión de proximidad a los personajes y, en suma, a la entraña humana del conflicto. En todo caso, los encuadres generales no se emplean aquí como lienzo paisajístico, sino como escenario de actividad, repleto de gran movimiento.

Es remarcable la publicación de varias fotografías aéreas, obtenidas por pilotos de la Aviación Militar Española, algunas durante el desarrollo de operaciones de bombardeo y vuelos de reconocimiento. Su interés informativo estriba en la novedad que esto suponía y en que ofrece una visión topográfica de los escenarios del conflicto, además de tener un valor representativo como exponente de los medios técnicos con que contaba el Ejército

Acción/Estatismo

Se aprecia un equilibrio casi simétrico entre el número de fotografías dominadas por el (57 tomas) y las presentan acción (54). Las nuevas cámaras fotográficas, mucho más livianas y manejables, permitían ya trabajar con velocidades de obturación relativamente altas, lo que abría la posibilidad de congelar el movimiento rápido. Dentro de las imágenes con predominio del estatismo, son 16 las tomas producto de una pose "prefabricada" por el fotógrafo, lo que reduce notablemente la impresión artificial e irreal que observamos en las fotos de la guerra de Cuba por este motivo. Buena parte de las fotografías en las que predomina la acción reflejan en instantánea momentos de disparos, cañonazos, humaredas o avances de tropas.

Gestualidad

En el análisis de este ítem de contenido utilizaremos las mismas categorías de códigos gestuales que en el mismo epígrafe referido a las fotografías de la guerra de Cuba, más una nueva que en aquella muestra no aparecía: desconfianza o maldad. En este caso, los resultados por orden de peso cuantitativo se desglosan de la siguiente manera: Firmeza y disciplina: 46 fotografías. Belicosidad: 13 fotografías. Victoria o alegría: 13 fotografías. Relajo o confianza: 8 fotografías. Tristeza o derrota: 6 fotografías. Desconfianza o maldad: 5 fotografías; indeterminada: 15 fotografías. En consecuencia, prevalecen de forma clara patrones gestuales que están estrechamente relacionados con una situación de guerra como la que nos ocupa, y en ello encontramos una concordancia total con las imágenes del conflicto de 1898 en Cuba.

Escenografía

Lo puntos de referencia ambientales y situacionales en los que se distribuyen las imágenes publicadas en La Esfera durante el periodo analizado son: Campo de batalla: 63. Singularidad paisajística: 45. Identificación indumentaria: 22, de las cuales 11 corresponden a mandos del Ejército español que portan objetos alusivos a su rango, especialmente bastones de mando o se significan por el brillo de sus botas de montar, y otras 11 a personajes con la típica vestimenta moruna. Ambiente militar: 20. Desolación o derrota: 9. Retaguardia: 9.

El matiz que probablemente tiene mayor significado informativo de estos datos es el gran peso cuantitativo de las fotografías cuyo marco escénico es el campo de batalla, donde el lector contempla "en directo" el desarrollo de la guerra. El realismo testimonial que aportan este tipo de imágenes queda aún más reforzado por el marco paisajístico que envuelve a los hechos y los sitúa inequívocamente en el entorno rifeño, reseco, duro, despoblado y pedregoso. Se trata, además, de una escenografía que da grandiosidad a las acciones, no absorbe, sino que realza a los personajes que las protagonizan, gracias a una notable impresión de profundidad.

Dentro de las fotografías en las que predomina el clima dramático, encontramos 3 en las que se muestran cadáveres. Resulta especialmente tétrica la imagen de Alfonso publicada a doble página el 5 de noviembre de 1921, y cuyo motivo es la matanza de Monte Arruit. En ella se observan con relativa cercanía restos humanos, algunos informes, esparcidos junto a un muro, bajo un cielo brumoso, que refleja en toda su crudeza la tragedia de la guerra, y que en sí misma constituye una pieza de extraordinario valor informativo

Tratamiento en página

Tamaño: columnas y páginas

Una de las características fundamentales del semanario *La Esfera*, aludida en un epígrafe anterior, era el gran tamaño al que las fotografías se componían en página. En este caso encontramos 75 fotografías compuestas a todo el ancho de pauta de la página, 24 a página completa (de las cuales 2 son portadas), 8 a doble página y otras tantas a 3/4. A media página encontramos 13 imágenes, 4 a dos columnas y 11 a una columna.

Otros elementos gráficos

La evolución desde los modos estéticos de las revistas ilustradas, donde se daba la mezcla frecuente entre dibujos, grabados, fotografías y recursos tipográficos como marcos y fondos orlados, a las revistas gráficas, con un predominio de la fotografía casi total, se ejemplifica de forma clara en este análisis. Solamente se ha registrado un caso de compaginación de fotografías con un dibujo y dos casos de motivos orlados para enmarcar fotografías. Sí es práctica continua el empleo de filetes dobles y cadenas de discreto grosor con finalidad decorativa. Las imágenes fotográficas se compaginan básicamente con otras fotografías, lo que ocurre con 64 unidades de las 111 analizadas.

Elementos textuales

El elemento textual más utilizado es el pie de foto, que aparece en 110 de las 111 fotografías analizadas, facilitando la identificación de los personajes, lugares, acciones o elementos materiales. La concepción esencialmente visual de la revista *La Esfera* se manifiesta en el hecho de que la mayor parte del mensaje informativo descansa en la fotografía, mientras que al texto le corresponde un papel secundario, de apoyo clarificador. En muy escasas páginas encontramos bloques textuales de dos o más párrafos, siendo a lo sumo pies de dos o tres líneas o pequeñas entradillas de un párrafo. El género informativo predominante es la fotonoticia (68 fotografías), seguido del reportaje (36 fotografías), la información (3) y el artículo (2).

Retoques

El retoque se emplea de manera muy limitada en estas fotografías; sólo hemos encontrado cuatro imágenes en las que se percibe con claridad y tiene como fin remarcar claramente bordes de determinadas figuras, que probablemente tendrían poca nitidez en la imagen original. Tres de estas fotos muestran escenas en encuadre general de movimiento de tropas en grupo, envueltas en polvaredas y captadas desde cierta distancia, por lo que se comprende la idea de perfilar contornos mediante estos retoques pictóricos.

Cromatismo

Durante el periodo estudiado, *La Esfera* publicó 22 fotografías coloreadas referentes a la guerra del Rif. En todos los casos se utilizó un solo color, sin otras gradaciones tonales que las del propio original en blanco y negro, por lo que la imagen presenta un aspecto "teñido" monocromático.

2.4. Guerra del Rif- desastre de Annual. Análisis estructural: asociación, equivalencia o exclusión entre ítems de contenido

Sincronía espacio-temporal entre hechos e imágenes.

Al igual que se hizo en el epígrafe homólogo con respecto a la muestra fotográfica de *Blanco y Negro*, se realizan aquí referencias cruzadas entre los diferentes indicadores individuales necesarios para determinar el sincronismo espacio-temporal entre los episodios del conflicto bélico que nos ocupa y las imágenes fotográficas que lo narran. Los episodios fundamentales de esta guerra y su correspondencia con las variables aludidas se plasman en este cuadro:

Fecha Año 1921	Episodios	Fotografías	Fecha publicación	Proximidad temporal	Coincidenci escénica
1 junio	Desastre de Abarran	1	11/6/1921	SI	NO
18-21 junio	Fracasan el socorro a Igueriben	NO	-		
22 junio	Desastre de Annual.	3	30/7/1921	NO	NO
25 junio	Rendición y masacre de Dar Quebdani	NO	-	-	
2 agosto	Rendición de Nador	NO	-	-	
3 agosto	Rendición y matanza de Zeluán	NO			
9 agosto	Rendición y masacre de Monte Arruit	NO	-		
			24/9/1921		
17 septiembre	Reconquista de Nador: masacre	27	1/10/1921 8/10/1921	SI	SI
10 octubre	Reconquista del Gurugú	12	15/10/1921 29/10/1921	SI	SI
14 octubre	Reconquista de Zeluán	9	5/11/1921 12/11/1921	SI	SI
24 octubre	Reconquista de Monte Arruit	3	5/11/1921	SI	SI

La lectura de estos datos muestra varios aspectos de especial significado:

a) Aunque con bastante desfase espacio-temporal, se publicaron imágenes alusivas al desastre de Annual. Los episodios sucedidos tras la caída de este encalve, con el desmoronamiento en cadena de las posiciones españolas ante la ofensiva de las cábilas rifeñas comandadas por Abd el Krim y la matanza de 15.000 soldados, fueron omitidos por completo. No se publicaron fotografías ni referencias tex-

tuales durante mes y medio, hasta el inicio de la contraofensiva española debido a la imposición de la censura, como denunció la revista *Nuevo Mundo*, "hermana" editorial de *La Esfera*, en un suelto publicado en su número del 5 de agosto de 1921. La Esfera comienza a publicar fotografías de la guerra con regularidad y profusión creciente a partir del 10 de septiembre, la mayor parte de las cuales están dedicadas a los preparativos de la contraofensiva española, sumando el total 11 imágenes, que no figuran en el cuadro por no constituir un episodio específico.

b) Se observa que a partir del episodio de la recuperación de Nador, culminada el 17 de septiembre, el número de fotografías y el grado de sincronía espacio-temporal entre los hechos y sus imágenes de referencia es muy alto, tendencia que ya se mantendrá hasta el final del periodo analizado. El grado de inmediatez informativa es muy alto; las imágenes llegan a los lectores a los pocos días de haberse producido los combates y, como se dijo, captadas desde dentro, en el mismo escenario donde acaecieron. Destaca por la cantidad de fotografías que se le dedica la toma de Nador, pues fue el primer éxito importante de las armas españolas después de tantos meses de catástrofe.

Imagen del conflicto: Gestualidad y escenografía.

El análisis entrelazado de diferentes indicadores permite establecer un marco general en el que, a través de la información transmitida por las fotografías publicadas en *La Esfera*, es posible configurar un imaginario visual de esta guerra en el que quedarían fijadas varias tendencias fundamentales

- Por el lado de los rasgos gestuales, la belicosidad, el orden, la disciplina y la superioridad son patrimonio exclusivo de las fotografías de militares españoles. La imagen de los enemigos rifeños siempre aparece en la mayoría de los casos asociada a gestos o posiciones corporales (agachados, cabizbajos, con la vista baja o ladeada, arrodillados, o reverenciosos ante los oficiales españoles) que hablan de derrota, servilismo o mezquindad y, en el mejor de los casos, de seriedad. Cuando aparecen españoles con gestos de sufrimiento o dolor, se trata de heridos en combate, y siempre cuentan con la ayuda y el acompañamiento de otros soldados o personal médico.

- La gestualidad asociada a la disciplina, la entereza y la superioridad en los personajes de rol militar se manifiesta incluso en las imágenes de los episodios trágicos y de las derrotas, como el propio desastre de Annual o en las masacres tras la reconquista de Nador, Zeluán o Monte-Arruit.

- Las fotografías de acciones de guerra están protagonizadas en exclusiva por tropas españolas; no hay ninguna toma de rifeños en actitud de ataque.

- La escenografía de desolación y la muerte que inevitablemente produce la guerra está plasmada en escaso número de fotografías, pero con bastante realismo y crudeza. No vemos de cerca los detalles de las víctimas, pero el conjunto de la composición nos transmite, con apoyo del texto, un fuerte contenido dramático.

- Las fotografías de la retaguardia reflejan un ambiente de animación, incluso alegría o euforia, lo que ofrece una visión muy sesgada de la realidad y del clima de opinión que se respiraba en España durante la guerra.

- Hay un número apreciable de fotografías en las que aparecen piezas de artillería, armamento, aviones y, en general equipamiento bélico, siempre en manos de soldados que lo emplean. Esto da una visión de superioridad tecnológica en el terreno militar de parte del Ejército español, sobre todo en comparación con el pobre aspecto que muestran los rifeños

Conclusiones.

- 1.- Las fotografías publicadas en Blanco y Negro sobre la guerra de Cuba ofrecen un gran distanciamiento respecto a los hechos, tanto desde el punto de vista espacio-temporal como por el empleo de encuadres excesivamente generales, donde los personajes aparecen poco definidos y lejanos. Predomina en ellas el paisajismo y el retrato, y el estatismo sobre la acción. Se produce una recreación artificiosa del conflicto.
- 2.- Las fotografías muestran una visión estereotipada de los roles, por cuanto otorgan al estamento militar en general una imagen de firmeza y seriedad, y dentro del mismo, los mandos transmiten seguridad, estatismo y dominio, en encuadres cortos e individuales, mientras que la tropa tiene una visión grupal, activa y belicosa.
- 3.- La imagen del enemigo varía sustancialmente de un conflicto a otro; en Cuba los norteamericanos aparecen en poses y escenarios que sugieren orden, disciplina e incluso superioridad; en Marruecos, los rífenos se muestra inferiores, serviles, pobres y oscuros.
- 4.- La brutalidad de la guerra se ofrece en las imágenes analizadas como un rasgo ocasional o puntual. Predominan claramente los rasgos gestuales y escénicos que hablan de firmeza, coraje, sacrificio, fuerza, compañerismo, es decir, la "épica guerrera", frente al sufrimiento y la destrucción.
- 5.- El análisis comparativo de las fotografías de Cuba y Annual refleja claramente la evolución técnica y expresiva de la fotografía periodística en el lapso temporal que las separa. La imagen gana terreno sobre el texto en tamaño, se acerca más a los personajes, utiliza el paisaje, la luz y la perspectiva para realzar a las personas y está captada en el escenario de los hechos, inmersa en la acción real; gana realismo y contenido informativo. El fotógrafo deja de ser un retratista y se convierte en periodista gráfico.

NOTAS

- 1 MARTIN AGUADO, José A., y ARMENTIA VIZUETE, José I.: *Tecnología de la Información Escrita*. Madrid, Síntesis, 1995, pag. 189.
- 2 SÁNCHEZ VIGIL, Juan M.: *El Universo de la Fotografía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999; pag. 112
- 3 AMAR, P.J.: *El fotoperiodismo*. Buenos Aires, La Marca, 2005, pag.7.
- 4 SOUSA, J.P. : *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2003, pg. 43
- 5 RODRÍGUEZ MERCHÁN. E y GOMÉZ ALONSO. R. "Una historia de la fotografía en la prensa", en *Fotoperiodismo y edición*. Madrid, Universitat. Pag. 48.
- 6 LEGUINECHE, M.: *Annual, el desastre de España en el Rif*. Alfaguara, Madrid, 1996, pags. 41 42
- 7 BARDIN, L.:Op. Cit., pag. 73.
- 8 SIERRA BRAVO, R.: 2001 *Técnicas de Investigación social*. Paraninfo. Madrid, 2001, pag. 233
- 9 ALONSO ERUSQUIN, M.: *Fotoperiodismo: formas y códigos*, Madrid, Síntesis, 1995.
- 10 VILCHES, L.: *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1987
- 11 DE PABLOS, J.: *Fotoperiodismo actual*, Tenerife, Xerach, 1993
- 12 BARDIN , L.: *El análisis de contenido*. Akal, Madrid, 2002, pag. 28-29.
- 13 NAVARRO, L.: *Las guerras de España en Cuba*., Ediciones Encuentro, Madrid, 1998.