

L'ORIGEN DE LA COMUNICACIÓ VISUAL DE MASSES (1936-1939)

Josep Lluís Gómez Mompert

El fotoperiodisme no és la simple publicació de fotos a la premsa, sinó que és una modalitat del periodisme gràfic mitjançant la qual es busca presentar una imatge com a relat del món, com a relat de la realitat. El fotoperiodisme, doncs, forma part de la construcció del discurs periodístic de masses i la seva conformació s'inscriu a partir del moment en què les condicions socials i tècniques de la premsa ho fan possible.

El fotoperiodisme, que pertany a la fase superior del conjunt de l'artifici comunicatiu, és l'indicador més refinat del discurs periodístic de masses. Les seves característiques morfosintàctiques i de contingut, dins de la construcció de la realitat comunicativa, expressen més acuradament la representació simbòlica d'esdeveniments noticiosos i la transmissió i consolidació de la cultura de masses: «La imatge fotogràfica que conforma el discurso periodístico implica una interpretación e incluso una transformación de lo real» (Gómez Mompert, 1988: 508).

Per entendre la retòrica icònica del fotoperiodisme ens cal:

- Observar la col·laboració de les fotos a la premsa (plana, secció, quadrant, superfície).
- Saber el seu origen (autor, agència).
- Valorar el context periodístic on s'insereixen (si apareixen soles o estan dins d'una informació, amb quin tipus de text o gènere, amb quin títol, peu de foto).
- Considerar les seves característiques tècniques (color, enquadrament, angle, contrast, signes especials, qualitat, impressió).
- Estudiar la seva temàtica, i també els actors i els escenaris que surten a les fotos.

Tot plegat, per poder analitzar quina és la seva funció comunicativa.

Ara bé, perquè el fotoperiodisme es pugui donar, perquè sigui factible, són imprescindibles tres condicions: a) un desenvolupament tècnic (d'aparells i d'impressió). b) un ús periodístic (del fotògraf i de la premsa). c) una funció social (de la comunicació de masses). I aquestes premisses no es van donar fins a la meitat de la dècada dels 30 del segle XX, tot i que els seus fonaments ja s'havien anat conformant en els anys anteriors:

A Alemanya, sota la protecció del sistema liberal propiciat per la República de Weimar, es comença a concebre el que formalment podríem anomenar «fotoperiodisme». Stefan Lorant, redactor en cap el 1930 de la *Müncher Illustrierte Presse*, introdueix una nova idea o concepte del reporterisme, en abordar una història mitjançant imatges successives. La fotografia desenrotlla la història, la conta, la matisa, la perfila acuradament per tal de transmetre allò que el reporter desitja. (LOBATO I DE JUAN, 1981: 52).

És precisament la fotografia de la Guerra Civil espanyola la que —com diu Fuiro Colombo— dona pas al naixement d'una sèrie paral·lela a la realitat, alfotoperiodisme o allò que entenem com la comunicació visual de masses:

Con la guerra de España nace la comunicación visual de los sucesos. Las fotografías de la Primera Guerra Mundial sólo ilustraban marginalmente. El cometido de atrapar el momento ejemplar, de exaltarlo y de cargarlo con todos los signos capaces de ensanchar su mensaje en su doble propósito de documento y de propaganda, todavía correspondía al dibujo. La inmovilidad del instrumento fotográfico sólo permitía cierta documentación ilustrativa y didáctica. Además, todavía faltaba un «toque de autor». (COLOMBO, 1977: 17).

L'enregistrament del moment que quedarà fixat com l'instant i que esdevindrà una imatge-símbol carregada de missatges, durant aquells anys de la Segona República, va suposar el naixement del fotoperiodisme com a modalitat periodística mundial. En aquest sentit, la contesa del 1936-39 va ser «la primera guerra fotografiada» com, de manera semblant, el conflicte bèl·lic al Vietnam va ser «la primera guerra televisada». «No me parece exagerado afirmar que la Guerra Civil es acaso en este sentido el primer gran acontecimiento mediático de la historia contemporánea.» (Serrano, 1987: 24)

Com ha explicat molt bé el fotògraf i estudiós Joan Fontcuberta, a la Guerra Civil espanyola es superposen les dues onades successives del fotoperiodisme modern: la recerca de la notícia i la seva síntesi en unes imatges d'impacte, i un primer pas pel dret que reclamaven els fotoperiodistes d'interpretar i de donar una versió dels fets que ells presenciaven. Aquest fotoperiodisme d'opinió, però, no es desenvoluparà fins després de la II Guerra Mundial (Fontcuberta, 1988: 11).

Tot i que hi ha precedents de fotografies de guerra (la de Crimea, 1855; la de Secessió als EUA, 1861, i la I Guerra Mundial), les quals la premsa també va reproduir, no serà fins a la Guerra Civil espanyola quan veritablement el fotoperiodisme assolirà la seva categoria, gràcies a la lleugeresa de les càmeres, la tria dels fets per part dels fotògrafs, la composició de les imatges (o «toc» dels

comunicadors: fotoperiodistes i periòdics) i, per descomptat, a la funció comunicativa i social que va complir.

Les lleis del fotoperiodisme

Coa «primera guerra fotografiada» confirmase, tamén, a tendència pra acció informativa xunto coa idea de grupo, a seguranza de que pra «significar» o mundo cómpre sentirse implicado no que se encadra a través do visor. (LEDO, 1988: 31).

Aquesta implicació del reporter gràfic en la seva feina és una altra de les singularitats d'aquell fotoperiodisme primerenc, que el fotoperiodista de la guerra d'Espanya més famós mundialment, l'hongarès nacionalitzat nord-americà Robert Capa, sentenciava així: «If your pictures aren't good enough, you aren't close enough». Les paraules de Capa recullen en essència la personalitat del fotoperiodisme i l'empremta del fotoperiodista d'aleshores: la possibilitat de situar-s'hi a prop i la necessitat de situar-s'hi d'una manera:

Capa (...) no es limita a fotografiar tot el que veu en un simple i superficial joc estètic de plans successius. Empra el seu equip amb cervell però alhora amb cor, i estableix una nova relació entre el fet i la forma de narrarlo. (LOBATO I DE JUAN, 1981: 55-56).

En conseqüència podem formular les dues lleis generals del fotoperiodisme:

- | | |
|--------------------|---|
| 1) Apropament: | a) físic (càmera lleugera) b) professional (implicar-se en els fets: cert compromís) |
| 2) Intencionalitat | c) creativa (selecció del fotògraf) d) reproductiva (simbolització del mitjà) |

a) Les Leica van ser les càmeres de fotografiar que van fer possible el fotoperiodisme, perquè la seva lleugeresa permetia l'apropament al fet, la mobilitat dels reporters gràfics i la impressió de múltiples vistes sense canviar de placa gràcies al carret. Aquestes càmeres petites van permetre —com ha dit el crític anglès Colin Osman— «l'alliberament del punt de vista» i per tant, l'apropament físic del reporter gràfic a l'objectiu que ha de fotografiar.

Tot i que les Leica van ser presentades el 1925, no va ser fins els anys 30 que tot un seguit d'altres avenços tècnics (visor directe, rotllo com el del cinema amb dotzenes d'impressions, objectius intercanviables, sensibilitat de les pel·lícules a 21 DIN/100 ASA i flashos) van possibilitar un veritable desenvolupament del fotoperiodisme.

L'excel·lent reporter gràfic Agustí Centelles va comprar a terminis, per 900 pessetes, una Leica el 1934, i es va convertir en el primer fotoperiodista de l'Estat espanyol; poc després, el fotògraf Alonso feia el mateix a Madrid. Centelles ha

explicat la concepció que tenia del fotoperiodisme: «Jo m'adonava que el reportatge gràfic de llavors era molt amanerat i estàtic. Jo, ben altrament, volia caçar la notícia i pretenia aconseguir que cada fotografia tingués vida» (Centelles, 1981: 96).

b) Alguns fotoperiodistes estrangers van adquirir un gran prestigi amb les seves fotos de la Guerra Civil espanyola (Robert Capa, Gerda Taro, D. Seymour, H. Namuth, J. Clair-Guyot, A.P. Weltbild, Scherl, Kester, H. Kurth, Garland, L. Sorrentino, etc.). Tot i així, la tasca dels reporters gràfics autòctons tenia unes singularitats molt especials; en alguns casos, va arribar a millorar la fotoperiodística dels seus col·legues forans, ja que les imatges dels fotògrafs de premsa del país narraven directament i immediatament els fets que els ciutadans podien veure doblement. Aquesta identificació profunda amb les temàtiques del seu treball —reconeguda el 1988 per Cornell Capa, germà del famós fotoperiodista i director de l'International Center of Photography de Nova York—, així com la gran qualitat de les seves imatges, permet enlairar Agustí Centelles a la primera categoria del millor fotoperiodisme de l'època. En el cas català, a més, no hem d'oblidar el bon treball, durant els anys de la guerra, d'algunes dotzenes de reporters gràfics, entre d'altres, Pérez de Rozas, Torrents, Brangulí, Badosa, Campaña, Puig Ferrant, Sagarra, Vidal i Ana María Martínez-Sagi, l'única fotoperiodista d'aquells anys.

c) La creativitat del fotoperiodista no pot defugir la responsabilitat, perquè la seva feina implica una funció social d'influència considerable. Ja fa molts anys que aquestes qüestions van ser manifestades:

El fotoperiodista expert selecciona el moment més significatiu. Les seves imatges contenen veritat i credibilitat. Poden informar, aclarir, convèncer i persuadir. És per això que crec que el fotògraf que utilitza aquest llenguatge universal té una gran responsabilitat social (ROTHSTEIN, 1956).

A més d'aquestes intencionalitats, cal tenir present que la foto de premsa compta amb una coartada respecte a la realitat, que el dibuix a la premsa —com a apunt de la realitat— mai no ha pogut assolir. I no perquè la fotografia sigui més versemblant que el dibuix, sinó perquè és més creïble:

El dibuix ens presenta una escena potser copiada del natural però generada pel dibuixant; en fotografia és l'escena la que es representa a si mateixa amb la mera intercessió del fotògraf. En aquest sentit, doncs, la fotografia comporta necessàriament una dimensió pública que articula, vulgui o no el fotògraf, un discurs polític (FONTCUBERTA, 1988: 8 i 9).

d) El fotoperiodisme no comença fins que la imatge es transforma en un esdeveniment a partir de la història que narra (Freund, 1976), quan la foto de premsa es converteix en un relat. Aquesta metamorfosi es produeix per partida doble: en la intencionalitat creativa, quan el fotògraf selecciona el moment, l'angle, l'enquadrament; i en la intencionalitat reproductiva, quan el mitjà simbolitza la imatge en la manera de presentar-la (plana, superfície, text, títol, peu). El fotoperiodisme suposa la integració de fotos i textos (NEWHALL, 1983: 259).

I en la fotoperiodística totes dues intencionalitats (creativa i reproductiva) es fonen.

La fotografia és un mitjà, no un fi, l'objectiu del qual consisteix a il·lustrar uns continguts informatius determinats de la manera més convincent possible. Per això recorre, si és imprescindible, al requadrament del negatiu, al fotomuntatge (recordem nombroses portades de *La Vanguardia*) o fins i tot a la posada en escena (...). Un procés que en definitiva palesa que al fotògraf no se li demanen documents sinó símbols. Símbols que semblin documents». (FONTCUBERTA, 1988: 13)

Feta la foto, feta la trampa

El procés d'intencionalitats en el fotoperiodisme planteja quan i com la manipulació pot ser-hi present. El fet que algunes de les imatges més significatives del fotoperiodisme de la Guerra Civil espanyola representin fets simulats o siguin escenes muntades ha fet que certes fotos de premsa hagin estat discutides. Aquests en són alguns exemples paradigmàtics:

—*cas d'absència de referents*: la foto (de Robert Capa) d'una dona amb un farcell que fugia a Còrdova l'agost de 1936, que un any després servia per il·lustrar la retirada de Màlaga, atès que no s'hi veia res més que la dona i no hi havia altres dades per poder identificar el lloc i el moment;

—*cas de doble ús pel seu motiu*: es tracta d'una variant del cas anterior, tot i que la foto porti referents explícits o implícits; el diari barceloní *La Noche* va publicar la mateixa foto —una desfilada de tancs, atribuïda a l'agència Universal— per parlar el 17 d'octubre de 1936 del poder militar soviètic i l'1 de febrer de 1938 per dir que la República espanyola tenia suficients tancs per guanyar la guerra;

—*cas de manipulació de l'altre bàndol*: la foto republicana d'uns guàrdies d'assalt, que duïen una bandera arrabassada a l'enemic durant la guerra, va ser reutilitzada anys després en un llibre feixista amb aquest peu: «Después de la reñidísima contienda, la plebe inmundada se dedica al saqueo y a la requisita». (Lacruz, 1943: làmina VII, entre 44 i 45);

—*cas d'un reenquadrament de l'original*: la coneguda i excel·lent fotografia d'Agustí Centelles dels guàrdies d'assalt parapetats darrera dels cavalls morts; a la reproducció en premsa i llibres, hi falta un tros del negatiu, en el qual hi ha un home amb una pistola en un gest inversemblant que fa pensar en una foto preparada.

Val a dir que el fotoperiodisme —que neix als anys 30, coincidint amb una guerra i un assaig revolucionari dins d'una República sotmesa a tota mena de pressions— vol transformar-se en una eina poderosa de la conformació del discurs periodístic de masses, en un instrument de la construcció de la realitat, tal com reclamaven aleshores W. Benjamin i B. Brecht. Aquests prestigiosos intel·lectuals assenyalaven —tot referint-se a la fotografia— que el sol fet de reproduir la realitat no enuncïava res relatiu i que calia, doncs, construir alguna cosa, alguna cosa artificial, fabricada.

En aquest sentit, l'esforç principal del fotoperiodisme de la II República va consistir en el fet de significar i no només en el de descriure. I és per això que Furio Colombo ha dit: allò que el mitjà fotogràfic va imposar o inventar pel fenomen de masses va ser una resposta de masses. El fotoperiodisme, doncs, obliga la realitat a convertir-se en enquadrament, imposa a la gent triar les cares més aptes per ser fotografiades, reclama els posats espectaculars. Només, però, en les imatges d'alguns destacats fotoperiodistes de la Guerra Civil espanyola començarà aquesta mena d'escenificació visual que, amb els anys, acabarà esdevenint la realitat com a espectacle (Colombo, 1977: 26-28 i 32).

El cas català

Les fotos de la guerra d'Espanya majoritàriament només han estat estudiades de manera aïllada (Biennal de Venècia, 1977; *Visions de guerra*, 1977; *La Guerra Civil espanyola*, 1981; Carr, 1986; Robert Capa, *Cuadernos de guerra*, 1987; Agustí Centelles, 1988). Sovint només han estat comentades en elles mateixes, gairebé sempre fora del context on apareixien (la premsa), i, encara menys, dins dels periòdics del país on, a més, la seva influència podia ser doble:

¿Qué pasa cuando una guerra se convierte en visión? Ocurre que el suceso es vivido dos veces, en dos universos separados, el de la sangre y los muertos y el de la visión. (...) La comunicación visual de los acontecimientos no es un gramófono visual de la vida; es otra cosa, con autonomía y legitimidad propias (COLOMBO, 1977: 18 i 20).

Per tal d'esbrinar l'ús del fotoperiodisme en els periòdics durant la Guerra Civil a Catalunya, així com les seves funcions socials, vaig dirigir durant el curs 1987-88 un seminari a la facultat de Ciències de la Informació (UAB); hi van participar un grup d'estudiants de l'últim any de Periodisme, dins de l'assignatura d'Història de la Comunicació Social a Espanya. Dues dotzenes d'estudiants van analitzar mig miler de fotos de tots els diaris de Barcelona de 1936 i 1937, d'acord amb una proposta metodològica. (Gómez Mompart, 1988: 515-517).

D'aquest estudi es desprenen aquestes dades:

La majoria de les fotos de guerra acostumaven a publicar-se a primera plana (*La Vanguardia*, *El Día Gráfico*, *El Noticiero Universal*, *La Rambla*, *Diari de Barcelona*) o a l'última pàgina (*El Día Gráfico* i *La Rambla*). Alguns d'aquests rotatius també les publicaven a les planes interiors, de vegades sense acompanyar cap informació —com *La Vanguardia* o *La Humanitat*—, mentre que d'altres només treien alguna foto de tant en tant (*La Veu de Catalunya*, *El Diluvio*, *La Noche*, *La Batalla*, *Solidaridad Obrera*). A mesura que la guerra anava avançant, la falta de paper va minvar el nombre de planes, la qual cosa va fer disminuir també el nombre de fotos que els diaris publicaven i, a més, les van anar concentrant a la primera plana, mentre que a la darrera i a les planes interiors van ser reempla-

çades per dibuixos i cartells. La meitat de les fotos aparegudes a les planes dels diaris de guerra no duïen cap signatura, en les altres constava el nom del reporter gràfic o de l'agència. Les agències, en general, cobrien les zones republicanes no catalanes (Universal, Express) o les imatges de l'estranger (Keystone, AFI, Exclusivas i Regards); altres van ser Aima i Cama Sol.

Les principals conclusions del seminari són les següents:

Majoritàriament les fotos no eren massa informatives en el sentit actual del terme, ni tampoc massa impactants. Malgrat que la imatge no acostumava a dir massa coses, eren presentades com a fotonotícies, perquè es publicaven sovint només amb peus de foto, però se'ls atribuïa un bon paper comunicatiu dins dels continguts-presentació dels diaris.

La seva funció periodística més punyent era la propagandística, la qual cosa explica parcialment que el 50 per cent de les fotos no fossin pròpiament instantànies i que estiguessin fetes amb una certa preparació, muntades d'alguna manera. Sembla clar, doncs, que la finalitat de les fotos era donar moral als soldats i cercar l'adhesió dels ciutadans republicans, i alhora criticar i desmoralitzar l'enemic feixista. En definitiva, aquestes fotos volien crear un ambient favorable (sensibilitzar, conscienciar). En aquest sentit, més que un relat del món de guerra, cercaven la conformació d'una realitat comunicativa propagandística. Vam poder comprovar que prevalia la denotació icònica per damunt de la connotació icònica, si més no en la intencionalitat creativa de molts fotoreporters. Tanmateix, per a la construcció d'un relat del món de guerra, els diaris van necessitar afegir a les fotos uns peus explicativo-editorialitzants i fins i tot algun titular prou cridaner o amb grapa; i és així com es fa palesa la intencionalitat reproductiva del fotoperiodisme d'aquella premsa.

Tot i així, els fotoperiodistes republicans van aconseguir que les seves imatges fotogràfiques poguessin funcionar com a un gran sistema de comunicació, perquè *grosso modo* van aconseguir les funcions bàsiques d'un fotoperiodisme d'autor: subministrar dades i afectes. En aquest sentit, la Guerra Civil espanyola va representar un pas qualitatiu de la foto descriptiva a aquella on el fotògraf s'involucra en els esdeveniments, la qual cosa va permetre la creació d'un àmbit comunicatiu propi per a la foto d'autor. (LEDO, XII/1988).

I aquesta assumpció professional i alhora política del fotoperiodista primerenc durant la Segona República es perllonga fins als nostres dies, si més no entre els professionals que no volen renunciar al seu compromís social. Si, com va dir el periodista i cap del Comissariat de Propaganda de la Generalitat d'aleshores, Jaume Miravittles (1977:16), els reporters gràfics van ser per damunt de tots «els soldats civils d'aquella guerra», avui en dia els comunicadors també poden triar el paper de «vigilants civils». Així ho ha proposat el prestigiós sociòleg francès Pierre Bourdieu (1988: 1 i 2), que convoca els periodistes juntament amb els intel·lectuals a exercir la vigilància cívica de la democràcia amb la crítica i la revelació, o sigui: fer visible allò que és invisible en el joc polític, social, econòmic i cultural, en comptes de preferir la complicitat amb els poders.

Bibliografia

- BOURDIEU, Pierre. «Hommes politiques, médias, citoyens. La vertu civile», *Le Monde*, 16/IX/1988.
- CARR, Raymond (introducció). *Imágenes de la Guerra Civil española*, Barcelona, Edhasa, 1986.
- CENTELLES, Agustí. «Fotografiar la història», entrevista a *La Guerra Civil espanyola*. Catàleg de l'exposició organitzada per la Direcció General de Belles Arts, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura i Obra Social de la Caixa de Pensions. Barcelona, abril-juliol de 1981.
- COLOMBO, Furio. «Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España», a Biennial de Venècia. *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- FONTCUBERTA, Joan. «Agustí Centelles com a model», a *Agustí Centelles (1909-1985)*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988.
- GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís. «Los fotógrafos en la creación de imagen del Rey de España (1974-1986)», en E. López Escobar i J. L. Orihuela (eds.). *La responsabilidad pública del periodista*. Universidad de Navarra, 1988.
- LACRUZ, Francisco. *El alzamiento, la revolución y el terror en Barcelona*. Barcelona, 1943. Citat per Josep Fontana en el pròleg de *Visions de guerra i reraguarda*. Barcelona, José J. de Olafeta ed., 1977.
- LEDO, Margarita. *Foto-xoc e xornalismo de crise*. A Coruña, Edicions do Castro, 1988.
- Intervenció dins el Fòrum de Reportatge: Photo-journalisme et politique. París, Centre Georges Pompidou, 10/XII/1988.
- LOBATO, Rafael S. i de JUAN i PEÑALOSA, Koncha. «La fotografía i la Guerra Civil espanyola», a *La guerra civil espanyola*. Op.cit.
- MIRAVITLLES, Jaume. Introducció a l'edició castellana de *Fotografía e información de guerra*. Op. cit.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983
- OSMAN, Colin, a J.C. Lemagny i A. Rouillé (dirs.). *Histoire de la photographie*. París, 1986.
- ROTHSTEIN, Arthur. *Photojournalism*. Nova York, Amphoto, 1956
- SERRANO, Carlos. «Las paradojas del fotógrafo. La fotografía, Robert Capa y la guerra de España», a *Robert Capa. Cuadernos de guerra en España (1936-1939)*. Diputació Provincial de València, Edicions Alfons El Magnànim, 1987.