

LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIGO DE LA VIOLENCIA DE ETA

Nekane Parejo Jiménez

Universidad de Málaga

Las imágenes fotográficas publicadas en la prensa española de los atentados de ETA ponen de manifiesto de qué fórmulas se ha servido este medio para documentar, mediante sus encuadres, la violencia innata en cada asesinato de la banda terrorista. Diarios locales como *El Correo*, *Hierro* y *La Gaceta del Norte*, a los que durante la Transición se sumarán *Deia*, *Egin* u otros como *El País*, este último de ámbito nacional, se han utilizado para extraer estas instantáneas que cronológicamente podemos fechar entre 1968, las primeras y 2008, las últimas; en concreto, el 15 de mayo del año en curso¹.

Han transcurrido cuatro décadas desde las primeras tomas impresas referentes al asesinato de Melitón Manzanas en agosto de 1968². En estos cuarenta años los mecanismos empleados para el tratamiento visual del terrorismo de ETA han sido múltiples. Sin embargo, se pueden concretar en tres fases que caminan paralelas a los avatares políticos y sociales de este país.

1) En mi tesis doctoral *Fotografía y muerte: representación gráfica de los atentados de ETA, 1968-1997*, Universidad del País Vasco, 2003 se tratan estas cuestiones hasta el año 1997. Además se podrán encontrar planteamientos dentro del discurso de la fotografía y la muerte en los siguientes trabajos: PAREJO JIMÉNEZ, Nekane, *Fotografía y muerte en el País Vasco: escenarios (1968-1978)*, Málaga, 2003; Id., *Representación fotográfica de los atentados de ETA durante la dictadura*. Málaga, 2003; Id., "Fotografía y terrorismo durante el fascismo", en *El Futuro de la Comunicación*, Universidad de Sevilla, 2004; PAREJO JIMÉNEZ, N. y GÓMEZ GÓMEZ, A., "Los encuadres fotográficos del lugar de los hechos. Atentados de ETA de la dictadura a la transición", en *Imagen, cultura y tecnología*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2004.

2) No se debe olvidar que el primer atentado de la banda terrorista fue a la niña Begoña Urroz que falleció en junio de 1960, pero ninguno de estos diarios editó foto alguna del suceso. Sólo *El Correo* publicó un breve texto a una columna.

La primera, determinada por la dictadura franquista, en la que las fotografías de carácter violento no encuentran espacio en las páginas de los periódicos ya que la premisa mediante la que se trabaja es la omisión de los hechos, y la edición de tomas que podemos denominar adláteres; es decir, que lo acompañan y lo ilustran, sin mostrarlo. Dentro de esta etapa se diferencian dos periodos. El primero, más restrictivo, se caracteriza por un continuismo en la línea de las imágenes relativas a sucesos publicadas en España. El segundo, próximo al final de la dictadura, permitirá puntualmente la impresión de fotografías más novedosas y que sin pretenderlo van sentando las bases de lo que serán las primeras instantáneas tras la muerte de Franco.

Una segunda etapa donde la Transición política destapa aquellos motivos que habían permanecido ocultos durante el franquismo y en la que la violencia es exhibida cada vez con mayor intensidad y sin ninguna cortapisa. El lector asistirá a unos cambios regidos por la recién instaurada libertad de expresión que propicia el aperturismo político. Puntos de vista diferentes y distancias narrativas más próximas se adhieren a unos contenidos donde la realidad informativa es exhibida con toda la carga violenta de que dispone el hecho en sí.

Por último, a partir de la década de los 90, una etapa en la que la saturación con respecto a las imágenes del periodo anterior se adueña tanto del espectador como del editor. Los antecedentes de este estadio se pueden fechar en 1985, cuando desde el plano teórico algunos se plantean la desmesura fotográfica y retoman debates donde la opción de no mostrar, como respeto a la sensibilidad de los afectados y también para no publicitar los actos terroristas, adquiere auge. Esto supone una vuelta a planteamientos de la época de la dictadura. Sin embargo, la clave ahora no es la censura impuesta, sino la autocensura. Nos encontramos en un periodo en el que el retrato del asesinado *in situ* va paulatinamente desapareciendo para dar paso a otros contenidos estrechamente relacionados con el atentado y que de nuevo distancian al verdadero protagonista de la noticia del encuadre³.

Este tratamiento visual que de forma sutil, como luego se verá, enmascara el hecho en sí y que es extrapolable a otras temáticas violentas, sólo encuentra excepciones cuando se trata de instantáneas alejadas de nuestra realidad cotidiana. Véase cómo *El País* edita en portada el 10 de agosto de 2008 una fotografía para ilustrar los bombardeos rusos sobre la ciudad de Gori de un georgiano llorando, agarrado al cadáver de un familiar en primer término. Este tipo de composición que aúna al muerto allí donde falleció y en ocasiones, los sentimientos de alguien allegado a él, tan frecuente en la década de los 80 en lo que a los atentados de ETA se refiere, es muy complicado que se publique hoy en día.



3) Este tema, la autocensura, se expone más extensamente en el capítulo "El informador dentro y fuera del encuadre fotográfico". En CANTOS, A y PAREJO, N (coord). *Dramaturgias de la Imagen y códigos audiovisuales*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, pp. 49-74. Además se pueden encontrar testimonios directos de periodistas en VV.AA. (2003). *Terrorismo, víctimas y medios de comunicación*. Madrid: Fundación Víctimas del Terrorismo.

El punto de inflexión cabría situarlo en el asesinato de Miguel Ángel Blanco Villar en julio de 1997, donde se produce un cambio en las formas que adopta la población para expresar su repulsa hacia la violencia y en una representación fotográfica caracterizada por un despliegue mediático sin precedentes, el más extenso en las tres últimas décadas. Un despliegue estrechamente asociado a las circunstancias que rodearon el atentado: un secuestro previo, la expectación ante el desenlace y un final trágico.

Esta dilación en el tiempo propiciará una serie de movilizaciones que serán captadas por los objetivos fotográficos e impresas por toda la prensa española. La foto del secuestrado sobre la que se superponen besos y firmas anónimas, símbolos como velas encendidas o manos pintadas de blanco o carteles con lemas como “Miguel, te esperamos” o “Miguel somos todos”, darán cuenta del renovado proceder que aglutina a miles de personas que a su vez son retratadas en concentraciones de solidaridad con la víctima.



Además, el hecho de que se priorice este tipo de instantáneas sobre aquellas que exponen el cuerpo sin vida de Miguel Ángel Blanco una vez encontrado, es altamente significativo. Sobre todo si se tiene en cuenta que destacan tomas sustitutivas de éste, como la publicada el 13 de julio de 1997 en la que la estela que proviene del movimiento de la camilla en la que se encuentra tendida la víctima y la velocidad de obturación lenta empleada por el fotógrafo quieren dar a entender que no se trata de una imagen de alguien próximo a la muerte, sino de un herido al que se debe socorrer. Fotografía en la que la intencionalidad del reportero por certificar la urgencia con la que se está auxiliando a Miguel Ángel Blanco prevalece sobre cualquier otro planteamiento que pudiera sugerir un desenlace para el que los ciudadanos no se encuentran preparados. Imágenes como ésta servirán para ir allanando el camino a las miles de personas que han manifestado su condena ante la posible muerte del secuestrado que finalmente ocurre.



Salvando las distancias, y refiriéndose a las fotos no impresas del 11 de septiembre, el entonces director de ABC, José Antonio Zarzalejos, justificaba esta omisión intencionada y auguraba su posterior exhibición: “saldrán pero la moratoria de estas imágenes me parece un planteamiento ético y deontológicamente inteligente”⁴. La concomitancia con el atentado que nos ocupa es incuestionable desde la perspectiva de que en ambos casos se dispone de unas tomas impregnadas de violencia que no se quieren publicar en el momento en el que el suceso se produce. Sin embargo, el periodista deja una puerta abierta al futuro.

Diez años después, y con motivo de una exposición fotográfica en el museo Guggenheim de Bilbao, el fotógrafo navarro Clemente Bernad incluirá en su serie de 12 imágenes “Basque Chronicles”, en la que se visualizan distintos episodios de la historia reciente de Euskadi, una instantánea de una radiografía del cráneo de Miguel Ángel Blanco. Se trata de una instantánea que captó cuando el edil ingresó en el hospital y en la que se observan nítidamente los impactos de los disparos. La repuesta de la familia del concejal de Ermua asesinado por ETA a través de su Fundación no se hace esperar y expresa la prohibición de la exhibición del cráneo del fallecido. Por tanto, se mantiene la máxima que sostienen numerosos reporteros y directores de periódicos en la actualidad, la voluntad de los familiares debe estar por encima de la mostración de lo que se considera lo íntimo, el cuerpo sin vida. Otro tema son las posibilidades de mantener este pacto no escrito.

Recapitulando, la representación gráfica del atentado de Miguel Ángel Blanco se corresponde con el asentamiento de una serie de claves que han ido fraguándose en la década de los noventa y que son la base de las imágenes actuales. Claves cuyo lugar común es la autocensura y que dibujan un panorama fotográfico con un propósito esencial, la limitación de la violencia que pasa por la desaparición del cadáver de la víctima del lugar de los hechos. Para lograr este fin nos encontramos con dos vertientes. La primera, perteneciente a la década de los noventa, se sustenta en una mostración sutil del cuerpo sin vida del fallecido y la segunda que corresponde a la actualidad consigue que no esté presente en la fotografía.

La primera, que no es más que el tránsito hacia la segunda, se caracteriza por emplear una composición que se fundamenta en la distracción y alejamiento del cadáver del centro de interés de la imagen. Lo más habitual suele ser lograr que la víctima quede parcialmente oculta por algún objeto que se ha emplazado en primer plano. Un vehículo inoportuno o las extremidades de un policía en el ejercicio de su profesión pueden ser algunos de los escollos que debiera sortear el lector para acceder al cuerpo del asesinado. Las fotografías del 5 de abril de 1990 en *Deia* del asesinato de Benjamín Quintana o las del 15 de diciembre del mismo año en *El Correo* de Luis Alfredo Achurra en las que el acceso a la visión de los cuerpos es obstaculizado por unas piernas en primer término son muestras de este intento de despistar la atención del lector.

En ocasiones aquello que se interpone es un objeto ya conocido y que formaba parte del imaginario de las tomas de los años setenta pero con otras pretensiones, la sábana que cubre al fallecido. Si entonces la función de ésta era señalar que debajo de ella se ubicaba un cadáver, ahora las tentativas del reportero van encaminadas a minimizar su volumen hasta provocar un titubeo en el lector sobre la posible presencia del muerto. Si los deseos del fotógrafo eran conseguir la imagen sin intermediario alguno, ahora declina la posibilidad del retrato directo y lo sustituye por composiciones menos agresivas como las de *Deia* de los atentados de Mariano de Juan y Luciano Cortizo del 11 y 23 de diciembre, respectivamente. Encontramos otra muestra el 8 de noviembre de 1991 en *Deia* y *El Correo* cuando cubren el asesinato del niño Fabio Moreno, donde la sábana registrada por un reportero también inserto en el encuadre se convierte en el eje de la toma. En definitiva, el fotógrafo de esta década dirige el objetivo de su cámara hacia contenidos que le permiten salvaguardar el cuerpo de la mirada del espectador.

A veces se produce una inversión en la ubicación de los elementos que ejercen el papel disuasorio con respecto al cadáver. El planteamiento es menos evidente que el anterior ya que no se sitúan en primer plano, no obstante, funciona igualmente. Un personaje anónimo con el brazo en alto requiriendo atención,

4) Entrevistado en TVE el 13 de setiembre de 2001 por Ana Blanco en el Telediario de las 15:00.

diversas autoridades relevantes o varias personas de espaldas a la cámara con la mirada fija en un punto determinado, que en ningún caso se corresponde con el cuerpo de la víctima, asumen el papel protagonista.

A los sistemas expuestos hasta el momento, insertar en la toma elementos de distracción y emplear un punto de vista que permita encubrir parcial o totalmente el cadáver se añade un tercero que consiste en reproducir imágenes que destacan por una premeditada falta de nitidez y una amplia distancia narrativa. En las fotografías del atentado al funcionario Antonio Ricote y cuatro militares, Ramón Navia, Juan Antonio Nuñez, Emilio Tejedor y Francisco Carrillo, el 7 de febrero de 1992 en Madrid, se aprecian ambas.

En cuanto a la segunda vertiente, la desaparición total y deliberada del cadáver de la fotografía, cuenta con un precedente en la cobertura del asesinato de Yoyes por el diario *Deia*. Este periódico imprime el 11 de setiembre de 1986 varias imágenes, aunque ninguna se corresponde con el cuerpo sin vida. Lo llamativo es que *El Correo* sí la publica y el lector puede contemplar a Dolores González Catarain tendida en medio de un charco de sangre junto a una gran rueda de un tractor. Se podría justificar esta omisión aludiendo a que *Deia* no contaba con la imagen, sin embargo, el 17 de octubre de ese mismo año la reproduce para documentar un acto homenaje en su recuerdo y además está firmada como *foto Deia*. Cabe preguntarse ¿Por qué no se publicó el día de su muerte?. Además, durante el resto de la década este diario retoma la edición de imágenes del fallecido *in situ*.

El hecho de que el cuerpo sin vida de la víctima no esté presente implica la instauración de una serie de prototipos fotográficos que se materializan en varias tipologías que se repiten atentado tras atentado hasta nuestros días. Las más frecuentes son el registro de automóviles destrozados por el impacto del artefacto y la descripción de distintos espacios pertenecientes al escenario del suceso, normalmente aséptica aunque en ocasiones con algún vestigio del asesinato que investiga personal diverso que son los que conforman otro de los encuadres más típicos. Así se observa cómo bomberos, agentes de policía, personal sanitario... desarrollan su trabajo y colateralmente señalizan el lugar de los hechos.

No obstante, si en el atentado se producen heridos, ésta será la imagen más cotizada en este periodo ya que personifica la confianza; da a entender que todavía quedan expectativas. Estamos ante el símbolo de que aún hay vida, como en el rostro ensangrentado de una mujer que es el motivo principal que sirve para ilustrar a *Deia* el asesinato de Francisco Veguilla, Cesar García y Francisco Martín el 30 de julio de 1994 o las tomas de los hermanos de Koro Villamudria el 16 de abril de 1991.



En estos motivos visuales sustitutivos se aprecia un retorno a contenidos propios de las fotografías anteriores al asentamiento de la Transición en las que la violencia se sugiere, pero no es explícita. Sin embargo, se advierten dos diferencias. Las razones del retraimiento en la edición de instantáneas próximas al instante de la muerte están ahora asociadas a una concienciación del fotógrafo y las empresas editoras y no a una imposición de índole política. Juan Ignacio Fernández, que trabajó como fotógrafo de prensa en el periódico *El Correo Español* durante la Transición y en la actualidad continúa su labor informativa como editor jefe de fotografía de ese mismo diario, considera que el lector es la clave: “*La autocensura se produce por razones de mercado. El hecho de que los lectores sean reacios a imágenes muy duras es un factor fundamental para que la presencia de fotos violentas sea menor. Sobre todo si las víctimas son cercanas*”⁵. Por su parte, Javier Pagola, periodista especializado de ABC, cree que se trata simplemente de que se ha incrementado el círculo del perfil de las posibles víctimas: “*Últimamente, por lo menos, nos hemos humanizado un poco, no sé si porque desde 1995-1996 se ha ampliado el abanico de víctimas y de amenazados por ETA, que afecta a representantes de los medios de comunicación, a políticos, incluidos concejales, diputados o incluso a amigos de periodistas*”⁶. En cualquier caso las causas no emergen del ámbito político.

La segunda disimilitud estriba en una mayor capacidad de visualización de la información, a las que se añaden unas condiciones técnicas superiores que implican un incremento de la especialización que finalmente revierte en una mayor calidad de las fotografías.

Si nos centramos en las últimas tomas, las publicadas después de que ETA rompiera el alto el fuego permanente anunciado el 22 de marzo de 2006, se observa que los axiomas expuestos se mantienen en las imágenes pertenecientes a los seis muertos que se han producido desde entonces. En ningún caso se edita la instantánea del cadáver de los dos ciudadanos ecuatorianos fallecidos en los aparcamientos de la terminal 4 del aeropuerto de Barajas el 30 de diciembre de 2006, Carlos Alonso Palate y Diego Armando Estacio; ni la de los guardias civiles, Raúl Centeno y Fernando Trapero, que sufrieron un atentado el 1 de diciembre de 2007 en Capbreton; así como tampoco la del guardia civil Manuel Piñuel, muerto en el cuartel de Legutiano (Álava) el 14 de mayo de 2008 o la del ex concejal socialista Isaías Carrasco, que fue tiroteado el 7 de marzo del mismo año. La prensa describe con detalle cómo una de las hijas de este último presenció el atentado desde su vivienda y bajó inmediatamente a abrazar a su padre. Imagen que obviamente recuerda a la toma con la que se iniciaban estas reflexiones, la del georgiano muerto abrazado a un familiar. Imagen que en el caso de Isaías Carrasco no traspasa la frontera del texto escrito. Fotografía no publicable en el tema que nos ocupa.

En cambio, en su lugar emerge una serie de fotografías que destacan por su calidad técnica y en ocasiones, porque ahora el blanco y negro, menos agresivo en lo que a la representación de motivos violentos como la sangre se refiere, ha sido sustituido por el color.

Salvando las peculiaridades de cada uno de estos últimos atentados, todos ellos coinciden no sólo en omitir el cuerpo sin vida del asesinado, sino también en los contenidos que reemplazan esta imagen. Y como viene siendo habitual en los últimos años, las páginas de los diarios ofrecen instantáneas en las que los motivos no son otros que la foto carné de la víctima, el lugar de los hechos, el retrato de personas ejerciendo alguna actividad relacionada con las labores postatentado como pueden ser policías, bomberos, periodistas, políticos...; y al día siguiente, los familiares, allegados y nuevamente algún político en el entierro que es mostrado desde la perspectiva más tradicional. Imágenes como la de los compañeros de Fernando Trapero y Manuel Piñuel llevando el féretro a hombros, que copan la portada y páginas interiores, no son más que una réplica de todas las impresiones de este tipo que se han venido publicando durante los últimos cuarenta años. Ahora, al igual que durante la Transición, con una distancia narrativa más próxima, pero con idéntica configuración. Lo mismo ocurre con la fotografía que editan todos los diarios en la que la viuda del guardia

5) Fernández, Juan Ignacio: conversación personal (Bilbao, julio de 2002).

6) VV.AA., *Terrorismo, Víctimas y Medios de Comunicación*, Madrid, Fundación Víctimas del Terrorismo, 2003, p. 69.

civil malagueño se acerca bajo un paraguas al funeral de su marido. La imagen, que expresa su consternación bajo una lluvia perfectamente definida, es un facsímil de muchas otras en las que mujeres enlutadas expresan su dolor como, años antes, el 5 de enero de 1979, la viuda de Francisco Berlanga mostraba su desconsuelo acompañada de sus padres.



Este planteamiento recuerda a la etapa de la Dictadura, cuando la imposibilidad de registrar el cadáver implica la búsqueda de motivos fotográficos que funcionen como sustitutos de este. Aunque el número de fotos que se editan es reducido, no resulta suficiente con los planos generales de escasa definición del lugar de los hechos y el retrato carné del fallecido, y la mayor incidencia recae sobre los funerales, que se convierten en los auténticos protagonistas de unas ilustraciones en las que lograr congregar en el encuadre el máximo de asistentes es la premisa básica.

Mención aparte requieren las fotografías de representantes políticos que adquieren su máxima expresión en las tomas del atentado del ex concejal socialista Isaías Carrasco, en las que las circunstancias en las que el presidente del Gobierno, Zapatero, tiene conocimiento del hecho son impresas por la prensa. A la cara de turbación de Zapatero cuando Chaves le transmite al oído la noticia en un mitin electoral en Málaga le acompaña una toma de una nota en la que escrito a mano puede leerse “Concejal PSOE tiroteado en Mondragón”. Además, su llegada a Mondragón también es registrada.



Otro de los encuadres que en la actualidad vuelve a tomar protagonismo es la foto tamaño carné de la víctima cuya presencia ha sido casi omnipresente desde el primer atentado con cobertura gráfica, el de Melitón Manzanos, en agosto de 1968. Estas imágenes contarán con distintas dosis de importancia que se establecerán por su ubicación y funciones. A finales de los sesenta y comienzos de los setenta, dada la escasez de tomas, ocupaba un espacio destacado e incluso en ocasiones se agrandó su formato. La mayoría eran reproducidas directamente del DNI u otra credencial profesional.

Posteriormente, tras la muerte de Franco, a la imagen tradicional se sumaron otras menos ortodoxas, que eran meros recortes de fotos personales ampliadas en las que la sonrisa del asesinado contrastaba con los contenidos del resto. Además, cuando la oferta gráfica fue cada vez mayor y las imágenes dispusieron de la carga de violencia que la época requería, los retratos de este formato dejaron de ser uno de los pilares de la representación de los atentados y desaparecieron o pasaron a ubicarse sobre otras, normalmente sobre la del lugar de los hechos. Parece lógico que si se cuenta con la imagen del cuerpo sin vida del asesinado, la foto carné pase a un segundo plano.

Más tarde, a partir de los noventa y en la actualidad, ante el ocaso nuevamente del cadáver, emergen con fuerza este tipo de instantáneas e incluso algunos diarios recurren a algunas de las fórmulas expuestas, absolutamente desterradas del imaginario de los atentados de ETA, como la ampliación y la superposición de imágenes. Muestra de este reiterado proceder se encuentra la portada del periódico ABC con motivo del asesinato de Manuel Piñuel, donde sobre una vista del lugar del suceso, en la que se observa a varias personas trabajando entre los escombros fruto de la explosión, se ha adjuntado un retrato de estas características en el ángulo inferior izquierdo.



A los motivos recurrentes expuestos se debe añadir la toma del lugar de los hechos, que se convierte en la fotografía esencial de todos los reportajes usurpándole este rol a la imagen de la víctima del atentado. Por tanto, este espacio, que se registrará con mayor o menor profusión, dependiendo de cada suceso, de nuevo no se centra en lo ocurrido, sino en sus vestigios sobre los que personal de diversa índole trabajará a posteriori y que también serán plasmados sustituyendo la fotografía del cadáver.

Esto supone el retorno de dos tipos de instantáneas: el charco de sangre y las que muestran a las labores postatentado. Será el periódico *El País* en el atentado a Isaías Carrasco el que aglutine ambos arquetipos de representación. Varios encuadres desde distintas distancias narrativas van a ir aproximándose al rastro de sangre que ha dejado este asesinato. Charco que, a su vez, es contemplado por personas, en este caso policías, cuya identidad permanece oculta. Este diario completa la información gráfica con detalles relacionados con los disparos efectuados cuyos orificios producidos en el vehículo también son señalados de forma anónima.



En esta misma línea se sucederán las fotografías pertenecientes al atentado de Raúl Centeno y Fernando Trapero, aunque el hecho de que se produjera en Francia limitó el número de tomas. No obstante, el lugar del suceso es captado nuevamente con la ausencia de las víctimas y con la presencia de alguien cuyo rostro es inaccesible.

Lo mismo ocurre en el último atentado perpetrado por ETA, el de Manuel Piñuel, donde *El País* y *El Mundo* editan en portada la misma fotografía en la que se muestra en primer plano a un guardia civil con su metralleta en alto. Será ésta la que permita ocultar parcialmente su rostro, mientras vigila los alrededores de la casa cuartel para que las labores de investigación se desarrollen con total seguridad. La parte posterior de la toma está ocupada por el personal que está inspeccionando los destrozos ocasionados. Se reiteran los elementos que se han venido exponiendo como característicos de esta etapa: el lugar de los hechos evidenciando las consecuencias materiales, colegas del fallecido custodiando ese espacio y miembros del equipo de investigación. Por supuesto, sin olvidar la ya mencionada foto carné.



Otras presencias que no son novedosas, pero que de forma puntual se asoman a los encuadres de estos atentados del siglo XXI, son la imagen de los vecinos del fallecido haciendo alguna declaración y el retrato tamaño carné del presunto asesino. Fotografías que durante los 80 habían dejado de publicarse. Las instantáneas de los vecinos de Manuel Piñuel en Málaga son un ejemplo del retorno de estas imágenes que habían desaparecido por temor a ser reconocido por los terroristas y que responden a la circunstancia de que el asesinato residiese a cierta distancia del País Vasco.



Para la impresión de su rostro se retoma el sistema de la superposición de la foto carné. Así, se aprecia la imagen de Saioa Sánchez Iturregui “Hintza” en el ángulo superior derecho de una toma en la que se ve un punto de vista lateral de un automóvil. A través de las ventanillas de éste se observa cómo los policías franceses trasladan a dos etarras detenidos por los asesinatos de los dos guardias civiles en Capbreton, entre ellos la que efectuó los disparos. Destaca con fuerza el contraste entre la cara al descubierto de la asesina en formato reducido y los pasamontañas que encubren la identidad de ésta y los policías.

En definitiva, que las instantáneas publicadas a partir de la década de los noventa van progresivamente ganando en calidad, no obstante, el cuerpo sin vida *in situ* no está presente. Lo expuesto tiene como justificación la lógica adecuación a la historia política de nuestro país, marcada por los cambios de una dictadura a la madurez democrática. Estas mudanzas de índole político son las que precisan las diversas formas que va adoptando la prensa a la hora de seleccionar las fotografías que representan más idóneamente los atentados de ETA.

Lo que resulta incuestionable es que el reportero de los noventa llega con un equipaje cargado de cadáveres ensangrentados, un bagaje cimentado en las ansias de mostrar todo aquello que no fue posible durante los años de la represión franquista. Años en los que lo políticamente correcto era llegar tarde al lugar de los hechos para no contar con la posibilidad de encontrar al asesinado y dudar si retratarlo o no, teniendo la firme convicción de que la imagen no sería publicada. Años, finales de los 60 y principios de los 70, en los que la inexperiencia en el tratamiento de este tema y la censura imperante aúnan fuerzas para dar lugar a unas tomas carentes de atractivo visual. Unas instantáneas escasas, con dimensiones reducidas, repetitivas y monótonas en cuanto a su esbozo. Unas fotografías carentes de firma y personalidad que aunque pertenecían a diversas sagas familiares parecían disparadas por el mismo reportero debido a la similitud de los parámetros utilizados que confluían en un lugar común, mostrar lo menos posible el suceso en cuestión.

Con el tiempo se apreciarán algunas variaciones centradas en intentar ilustrar de forma más completa los hechos, pero sin adentrarse en ellos. Es decir, circunvalarlos, adornarlos con diversos aspectos relacionados, pero sin registrar el *leit motiv* de la información. Si la representación gráfica del atentado a

Melitón Manzanas en 1968 no iba más allá de una instantánea borrosa que no se correspondía al lugar del atentado, sino a uno próximo a éste y su foto carné; con las imágenes del asesinato de Eloy García en 1972 emerge la noción de narración, aunque sea precaria. Se registra por primera vez el lugar del suceso con una intencionalidad de informar que sucumbe bajo una serie inconexa de elementos gráficos superpuestos sobre una fotografía que se mantiene delimitada por pautas claras de ilegibilidad.

Será la muerte de Carrero Blanco, en diciembre de 1973, la que permitirá asistir al primer despliegue fotográfico que se sintetizará en un conato de cubrir todos los frentes informativos mediante imágenes que responden a las tradicionales “w”. Así, el lector tendrá acceso al escenario de lo ocurrido en una respuesta al “dónde” o se le mostrará “quién” es la víctima, o “cómo” sucedieron los hechos. Sin embargo, dada la coyuntura política de esos momentos, así como la importancia del asesinato, presidente del Gobierno, se postergará la publicación de instantáneas que muestren el “qué”. Documentos gráficos en los que se pueda visualizar a la víctima *in situ*.

Hasta la muerte de Franco se advertirán dos vertientes: una tradicional y otra innovadora. La primera conserva numerosas constantes adquiridas durante el tratamiento fotográfico realizado durante el lustro anterior y revela síntomas de una censura política acorde con el estado dictatorial en el que se encuentra la prensa española. Tradicional porque las manifestaciones más frecuentes se materializan en la permanencia de patrones fotográficos fundamentados en imágenes, en su mayoría panorámicas, que no dejan ver y que no permiten al lector acercarse al lugar del atentado, sino es mediante una laberíntica señalización superpuesta que intenta remarcar sobre la fotografía aquello que se registró deliberadamente a una distancia que no permite su visualización.

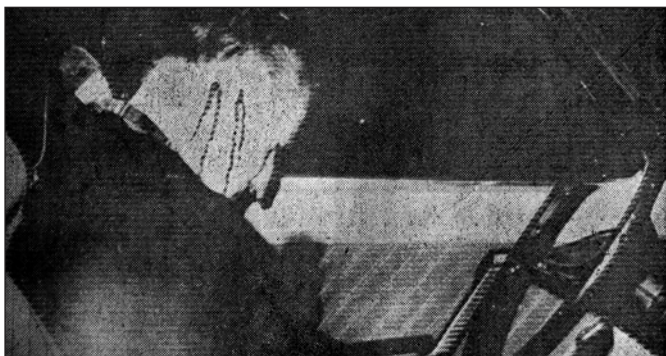
La innovadora será de una profusión escasa y sutil en cuanto a los cambios que establece. Sin embargo, captará escenas que paulatinamente van acercándose a la muerte, aunque no siempre *in situ*. Fotografías como la de Manuel Vázquez el 4 de junio de 1974 tendido de perfil en el depósito de cadáveres constituyen una auténtica primicia y un modelo que posteriormente se repetirá casi invariablemente. Instantáneas absolutamente reveladoras como la que publica *La Gaceta del Norte* el 14 de septiembre de 1974 con motivo de una explosión en el restaurante Orlando en la que se aprecia a un hombre tumbado sobre una camilla que sujetan varios bomberos. La toma es cercana y el gesto de dolor de la víctima es palpable. La información no profundiza ni en la identidad, ni en el estado del herido en cuestión, no obstante esta foto indica, y de ahí su importancia, que el fotógrafo dispone de medios, infraestructura y capacidad para estar en el lugar del suceso y poder registrar a las víctimas, sean estas heridos o muertos.

Cuando fallece Franco no se produce un cambio inmediato de los patrones de representación instaurados, manteniéndose arquetipos más imbricados en el tópico que en la realidad aperturista. Su muerte sí conlleva el surgimiento de una serie de periódicos nuevos que con sus propuestas van a renovar el panorama gráfico de la prensa⁷. Aún así, estos diarios, *El País*, *Deia* y *Egin*, entre otros, necesitan de un periodo de asentamiento no en cuanto a la línea editorial que esta prefijada de antemano, sino en lo relativo a unas infraestructuras que les proporcionen la cobertura suficiente para llegar a tiempo. La justificación a este proceso en ralentí, que se prolonga durante casi dos años, se debe buscar en esta toma de posiciones y en que el número de atentados se incrementa considerablemente hasta adquirir su punto más álgido en el bienio 1979-80.

No obstante, la representación gráfica del primer asesinato *in situ* corre a cargo de *La Gaceta del Norte* el 16 de marzo de 1976. En portada se recoge el rostro de perfil de Manuel Albizu de cuya sien emergen dos hilos de sangre. La instantánea remite al lugar de los hechos, el taxi de la víctima. Esta foto, que marca un hito en cuanto a su contenido es, a su vez, relevante porque carece de continuidad. Las causas

7) Revisan este tema en profundidad FERNÁNDEZ BAÑUELOS, J.I., *La transición del fotoperiodismo. Un acercamiento a las imágenes de los diarios vizcaínos durante el periodo 1975-1982*. Universidad del País Vasco, 1997 (Tesis inédita); SÁNCHEZ TABERNERO, Alfonso, *El Correo Español- El Pueblo Vasco y su entorno informativo. 1910-1985*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1989; y RUIZ SAN MIGUEL, Francisco Javier. *Imagen Fija. Fotoperiodismo en la prensa diaria del País Vasco*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2002.

que provocan que este modelo de representación fotográfico no fondee en las páginas de los periódicos más tradicionales puede tener su explicación en unos hábitos heredados de tiempos pasados. Sin embargo, llama la atención que diarios como *El País* y *Deia* no sigan la estela de un patrón novedoso y cimentado en la mostración de una temática que se ajusta a la perfección al momento de libertad recientemente conseguida. Habrá que esperar hasta noviembre de 1977 para que ambos editen una foto de estas características. Será el cadáver del comandante Joaquín Imaz tumbado en una carretera junto a un coche el que inicie una etapa en la que enseñar el estado en el quedó el cuerpo sin vida de la víctima después del atentado se convierta en un prototipo fotográfico imprescindible. Mención aparte requiere el diario *Egin* que tras un mes en los kioscos, en octubre de 1977, publica la primera imagen del cadáver *in situ*, los escoltas de Augusto Unceta, Antonio Hernández Fernández y Ángel Ribera Navarro.



Los diarios tradicionales y los nuevos parecen ponerse de acuerdo en julio de 1978 y, con mayor o menor calidad dependiendo de los medios técnicos, coinciden en la toma protagonista de sus ediciones, el cadáver se constituye en un elemento gráfico axiomático. A partir de ahí nos encontramos ante un proceso imparable centrado en la diversificación que recogen las fotografías del bienio 1979-80, años en los que se produce el mayor número de asesinatos. Paradójicamente el hecho de no hacerse eco del cadáver resulta insólito y diversas perspectivas, tapado, sin cubrir, en una camilla, etc. copan las páginas de la prensa que ha apostado por mostrar los atentados sin las limitaciones propias de otros tiempos. Otro tema es que diarios como *Hierro* o *La Gaceta del Norte* no sepan adaptarse y desaparezcan.

Ceñir la relación que se establece entre el momento político que se está viviendo y el eje que delimita la presencia del cadáver en el reportaje fotográfico sería abarcar un espacio visual extenso, pero restringido debido a que otras temáticas en su mayoría vinculadas con ésta tienen cabida en la representación fotográfica que ahora en la década de los 80 y más que nunca persevera en acomodar al muerto en un lugar prioritario alrededor del que rondarán el resto de las tomas. El concepto de reportaje propiamente dicho se abre camino con imágenes secuenciales que enseñan al lector, a modo de narración casi fílmica, la evolución del suceso. A esto se une el empleo de puntos de vista que inciden en remarcar la espectacularidad y la acción mediante un movimiento sugerido, que en ocasiones se consigue con la secuencialidad expuesta y en otras aglutinando diversos motivos en plena ejecución de un acto.

La cobertura gráfica informativa también sufre los vaivenes de los cambios políticos en lo que a las instantáneas que no están centradas en la víctima se refiere. Es decir, en cuanto a todas esas tomas que, en mayor o menor medida, han ido completando la oferta fotográfica. La imagen del asesino, el escenario del suceso, los posibles espectadores, los periodistas, las huellas del atentado, los símbolos o los funerales son algunos de los motivos que han ido arropando las aspiraciones del reportero de conseguir narrar el suceso con imágenes. Nuevamente estamos no sólo ante un proceso análogo a los avatares políticos, sino que además discurre intrínsecamente anexionado a la representación del asesinato.

La desaparición de la censura lleva a los diarios a hacerse eco de un amalgama de temáticas cuyo papel en un primer momento mantuvo la funcionalidad establecida por la falta de libertad, reemplazar la

foto del cadáver. Así, el charco de sangre, los testigos del atentado, la figura del *voyeur*, entre otros, ocupan un espacio destacado. Cuando a partir de 1978 la toma del cuerpo sin vida *in situ* alcanza el estatus de un protagonista rutinario, este abanico de referencias fotográficas lejos de eclipsarse perseveran en un tratamiento informativo cuyos objetivos ahora son otros, ofrecer un reportaje integro. La variación estriba en el renovado rol adquirido por estas instantáneas que ya no sustituyen sino completan.

En los 80, la calidad técnica, el miedo a ser reconocido, la protección a la infancia, entre otras causas, llevarán a una progresiva desaparición de los encuadres de figuras tan consolidadas como la de los testigos de suceso, los niños como espectadores, el cadáver en el depósito y las superposiciones sobre la fotografía. Mientras otras, como los códigos simbólicos o el papel del informador, evolucionan hasta instaurarse en la década de los 90 con marchamo de indispensable estando presentes de forma palpable o desarrollando un compromiso latente, respectivamente.

Desde los 90 y en la actualidad, tras una larga etapa donde lo habitual era documentar el suceso con el hecho en sí, el cadáver *in situ*, la prensa se cuestiona sobre qué línea seguir. La mayoría optan por replegarse situándose en la autocensura. Algunos se escudan en un elemento que emerge con fuerza en estos momentos, el cordón policial, y le otorgan más funciones restrictivas de las que realmente posee, si no ¿por qué es posible captar el charco de sangre de Isaías Carrasco custodiado por la policía y no su cadáver?



De lo que no cabe duda es de que el fotógrafo, el lector, los familiares de la víctima y los editores de los diarios avanzan por la misma senda, la del respeto.

Y por si pudieran existir excepciones, recientemente con motivo del accidente aéreo de Spanair el 20 de agosto, el juez que lleva el suceso prohibió la publicación de algunas imágenes, en concreto, las fotografías realizadas por el personal de emergencia. Es decir, las de aquellos que pudieron estar en contacto con los cadáveres. Se trata de un arbitraje absolutamente novedoso, dado que la no edición respondía, como hemos dicho, a un pacto no escrito que ahora por primera vez se materializa en una fallo judicial. Habrá que esperar para saber si se trata de un dictamen aislado y también para valorar sus consecuencias.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMASY, Paul (1980). *La photo à la une. Qu'est-ce que le photojournalisme?* París: CFPJ.
- ALONSO ERAUSQUIN, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Ed. Síntesis, 1995.
- BILBAO FULLAONDO, J. (1996). *Fotoperiodismo en Bizkaia (1900-1937)*. Bilbao: BBK, Colección Temas Vizcaínos.
- CALABRESE, O. (1991). “Representación de la muerte y muerte de la representación”. *Revista Occidente* nº118, pp. 41-60.
- CASTRO FLOREZ, F. (2004). “Iros todos a tomar por culo. El terrorismo de nadie en el atentado colosal y el símbolo de no sabemos qué” en *Laoconte devorado. Arte y violencia política*. Vitoria-Granada, pp. 113-148.
- COCA, C. (1993). *Los medios de comunicación en el País Vasco*. Bilbao: Ed. UPV- EHU.
- CORTÉS, José Miguel (1996). *El cuerpo mutilado: la angustia de la muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana. Edicions Alfons el Magnànim.
- COSTA, J. (1991). *La fotografía entre sumisión y subversión*. Méjico: Trillas.
- FERNÁNDEZ BAÑUELOS, J. I. (1997). *La transición del fotoperiodismo. Un acercamiento a las imágenes de los diarios vizcaínos durante el periodo 1975-1982*, Leioa, Tesis doctoral (inédita): Universidad del País Vasco.
- HUECK CONDADO, R. (1982). *La fotografía en el periodismo*. Caracas: Ediciones de la biblioteca, Universidad Central de Venezuela.
- LERCHUNDI, A. (1985): *La Gaceta del Norte, 83 años de historia*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- OLIVARES, R. (2000). “Culpable o muerto”. *Revista Exit*, nº 1, p. 9.
- PAREJO JIMÉNEZ, N. (2003). *Fotografía y muerte: representación gráfica de los atentados de ETA, 1968-1997*. Leioa: Universidad del País Vasco.
- PAREJO JIMÉNEZ, N. (2003). *Representación fotográfica de los atentados de ETA durante la dictadura*. Málaga: Ed. NP.
- PAREJO JIMÉNEZ, N. (2003). *Fotografía y muerte en el País Vasco: escenarios (1968-1978)*. Málaga: Ed. NP.
- PAREJO JIMÉNEZ, N. (2004) “Fotografía y terrorismo durante el fascismo”. *El Futuro de la Comunicación*, Universidad de Sevilla.
- PAREJO JIMÉNEZ, N. (2006). “Visión de los fotógrafos de la prensa vasca de los atentados de ETA hasta 1975”. *Ondare*, pp.415-424.
- PAREJO JIMÉNEZ, N. (2005). “El informador dentro y fuera del encuadre fotográfico”. En CANTOS, A y PAREJO, N (coord). *Dramaturgias de la Imagen y códigos audiovisuales*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, pp. 49-74.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (1993). *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y evolución de su uso informativo*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- RUIZ SAN MIGUEL, Francisco Javier (2002). *Imagen fija. Fotoperiodismo en la prensa diaria del País Vasco, (1978-1992)*. Leioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- SÁNCHEZ TABERNERO, A. (1989). *El Correo Español-El Pueblo Vasco y su entorno informativo. 1910-1985*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1999). *El universo de la fotografía, prensa*. Madrid: Espasa Calpe.
- VV.AA. (2003). *Terrorismo, víctimas y medios de comunicación*. Madrid: Fundación Víctimas del Terrorismo.