

# COVID-19, medios de comunicación y fotografía. ¿Una crisis sin víctimas?<sup>1</sup>

*COVID-19, media and photography. A crisis without victims?*

Pere Freixa

Universitat Pompeu Fabra  
*pere.freixa@upf.edu*

Mar Redondo-Arolas

Universitat de Barcelona  
*redondo@ub.edu*

## Resumen

El 1 de mayo de 2020, Sarah Elizabeth Lewis se preguntaba, desde las páginas del *New York Times*, dónde estaban las fotos de las personas muriendo de COVID-19, las imágenes de las víctimas reales de la pandemia (Lewis, 2020). Reclamaba poder ver imágenes capaces de generar respuestas empáticas en la audiencia. Defendía el potencial transformador de ese tipo de imágenes, como demuestra sobradamente el legado que los fotógrafos documentales y de prensa nos ha brindado desde que empezaron a testimoniar conflictos, guerras y catástrofes. Sin embargo, la publicación en los medios de comunicación de imágenes en las que se puedan reconocer a personas enfermas, moribundas o muertas se ha convertido en un hecho cada vez más excepcional, sobre todo si de nuestros muertos o moribundos se trata.

Durante las primeras semanas de la crisis del coronavirus medios de comunicación, agencias de noticias y fotógrafos *freelance* intentaron captar imágenes capaces de mostrar la magnitud de la pandemia como solamente la fotografía sabe hacer: de forma sintética, universal, incorporando todos aquellos elementos que transforman una imagen singular en icónica, fotografías que con el paso de los años se convierten en símbolo de un momento, de un acontecimiento o conflicto. El 3 de junio David Ramos, fotógrafo de la agencia Getty Images fue al Hospital del Mar, en Barcelona, para fotografiar el momento en el que el equipo médico del centro acompañaba a Isidre Correa, un enfermo de la COVID-19 que llevaba más de cincuenta días en la UCI, a ver el mar. La imagen dio la vuelta al mundo inmediatamente. ¿Por qué esta fotografía funcionó? ¿Qué elementos visuales contiene que la hacen excepcional? En esta comunicación se analiza la persistencia de tropos visuales relacionados con la narración fotográfica de catástrofes así como sus actualizaciones iconográficas.

**Palabras clave:** *Fotoperiodismo, Ética periodística, COVID-19, Comunicación de catástrofes, Tropos visuales.*

## Abstract

On May 1, 2020, Sarah Elizabeth Lewis wondered, from the *New York Times*' pages, where were the pictures of people dying from COVID-19, the images of the real victims of the pandemic (Lewis, 2020). She claimed to see images able to arise empathic responses from the audience. She defended the transformative potential of this kind of photography, as it is widely demonstrated by the legacy that some

---

<sup>1</sup> Esta investigación forma parte de los proyectos «Narración interactiva y visibilidad digital en el documental interactivo y el periodismo estructurado». RTI2018-095714-B-C21 (MICINN/FEDER) Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (España), y «Poéticas liminales en el mundo contemporáneo: creación, formación y compromiso social». PID2019-104628RB-I00 (MICINN/FEDER), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (España).

photojournalists have left behind us since they began to witness conflicts, wars, and natural disasters. However, the publication of sick, dying, or deceased people's images in the media has become an increasingly exceptional fact, especially, when it comes to our dead or dying people.

During the first weeks of the coronavirus crisis, the media, news agencies and freelance photographers have been trying to find situations and capture images capable of showing the exceptionality of this pandemic, as only photography knows to do it: in a synthetic, universal way, incorporating all those elements that transform a singular image into an iconic one. Photographs that over the years become a symbol of a moment, of an event, or a conflict.

On June 3, David Ramos, photographer for the Getty Images agency, went to the Hospital del Mar, in Barcelona, to catch the moment when the medical team accompanied Mr. Isidre Correa, a COVID-19 patient who had been suffering for more than 50 days in the ICU, to see the sea. The image went around the world immediately. Why did that photograph work? What visual elements does it contain that make it so exceptional? This communication analyses the persistence of visual tropes related to the photographic narration of catastrophes as well as their iconographic updates.

**Keywords:** *Photojournalism, Journalistic Ethics, COVID-19, Disaster Communication, Visual Tropes.*

## 1. Introducción

El 1 de mayo de 2020, Sarah Elizabeth Lewis se preguntaba, desde las páginas del New York Times, dónde estaban las fotos de las personas muriendo de COVID-19, las imágenes de las víctimas reales de la pandemia (Lewis, 2020). En su artículo reclamaba recuperar esa categoría de fotografías, las de las víctimas, las de la muerte, dado su valor emocional y su capacidad para generar respuestas empáticas en los espectadores. Basaba su argumento en el potencial transformador de ese tipo de imágenes, como demuestra sobradamente el legado que los fotógrafos nos han brindado durante décadas, desde que empezaron a testimoniar conflictos, guerras y catástrofes. Sin embargo, la publicación en los medios de comunicación de imágenes en las que se puedan reconocer a personas enfermas, moribundas o muertas se ha convertido en un hecho cada vez más excepcional, sobre todo si de nuestros muertos o moribundos se trata.

Durante las primeras semanas de la crisis del coronavirus medios de comunicación, agencias de noticias y fotógrafos freelance intentaron captar imágenes capaces de mostrar la excepcionalidad de esta pandemia como solamente la fotografía sabe hacer: de forma sintética, universal, incorporando aquellos elementos que transforman una imagen particular en icónica, fotografías que con el paso de los años se convierten en símbolo de un momento, de un acontecimiento o conflicto (Zelizer, 2010). Fotos punzantes, como la del miliciano republicano abatido durante la guerra civil española, captado por Robert Capa o como la de Tomoko Uemura bañada por su madre, en Minamata, de Eugene Smith. O más recientemente, la fotografía del niño de tres años, Alan Kurdi, inerte en la playa de Demir, en Turquía, de la fotoperiodista Nilüfer Demir en 2015. La tragedia se transforma al convertirse en imagen. «Qué ocurre cuando una guerra se convierte en *visiva*? Ocorre que el suceso es vivido dos veces, en dos universos separados, el de la sangre y los muertos y el de la visión, precisa y analítica, o bien emotiva y pasional, de la serie de las imágenes» (Colombo, 1977:18).

La historia visual de las tragedias nos ha legado una serie de tropos visuales que, de forma cíclica, se repiten (Balló y Pintor, 2019), a pesar de la singularidad de cada hecho, y que nos reconectan con las formas de representar para articular el desastre (Zarzycka y Kleppe, 2013; Pintor, 2020). En cada nuevo acontecimiento se proponen reformulaciones que perpetúan y redefinen, a la vez, de forma simultánea, un determinado tropo. Así por ejemplo, la figura del héroe anónimo, uno de los motivos visuales recurrentes, en esta ocasión se concretó

en el personal sanitario, enfermeras, celadoras, cuidadoras asistiendo a enfermos agónicos y ancianos invisibles, confinados en residencias opacas. La solidaridad, tan complicada de percibir en el aislamiento, renació en forma de collage de pantallas de ordenador conectadas simultáneamente. De entre los diversos tropos utilizados para construir el relato informativo, el de las víctimas parece ser cada vez más complejo de obtener y más aún de publicar.

El día 3 de junio, cuando los representantes políticos y los medios comenzaron a hablar del final de la crisis coincidiendo con el final el primer confinamiento, David Ramos, fotógrafo de la agencia Getty Images, fue al Hospital del Mar, en Barcelona, para fotografiar el momento en que el equipo médico del centro acompañaba a Isidre Correa, un enfermo de la COVID-19 que llevaba más de 50 días en la UCI, a ver el mar. La práctica no era nueva. Los médicos del hospital la practican siempre que se les presenta la ocasión porque parece tener efectos positivos e influir en la recuperación de los pacientes convalecientes. La imagen dio inmediatamente la vuelta al mundo, como demuestran los numerosos medios internacionales que la publicaron. ¿Por qué esta fotografía funcionó? ¿Qué elementos visuales contiene que la hacen excepcional? En esta comunicación se analiza la imagen y se presentan las opiniones de especialistas —el propio fotógrafo, directores de fotografía y periodistas— que complementan el debate sobre la representación de las víctimas en la crisis sanitaria del coronavirus.

## 2. Metodología y objetivos

Esta investigación se articula a partir de la triangulación metodológica. Combina la revisión histórico-bibliográfica, el estudio de caso y la entrevista en profundidad. Cada una de las herramientas permite una observación parcial del objeto de estudio y la suma de las distintas observaciones permite configurar una mirada crítica sobre los significados visuales que sustentan las representaciones y relatos de las tragedias. Cada una de las metodologías pone de manifiesto algún aspecto sobre la definición y aplicación de los tropos visuales en la representación de las catástrofes por medio de imágenes fotográficas. Posibilitan indagar sobre su origen, las adaptaciones y modificaciones y sobre el uso de los mismos por parte de los autores de las imágenes.

Para la muestra se han tomado tres casos de estudio: la fotografía de Joshua Irwandi tomada en Indonesia para National Geographic, la imagen de Alberto di Lolli realizada en Valencia y publicada por El Mundo y, en tercer lugar, la fotografía de David Ramos capturada en el Hospital del Mar de Barcelona, distribuida por Getty Images. En un escenario dinámico y cambiante, el estudio de caso (Stake, 1995; Yin, 2013) facilita una aproximación inicial con el fin de obtener indicios que permitan la configuración de una hipótesis. La entrevista a los especialistas (Wengraf, 2001; Gubrium y Holstein, 2002), en este caso a los autores, añade el criterio de los expertos al debate que el objeto de estudio provoca. El objetivo final de la investigación busca, de este modo, cartografiar las distintas voces que participan en la discusión sobre la representación y significación de las catástrofes en la contemporaneidad, sobre la idoneidad de los distintos motivos visuales y sobre la eficacia y la función de la representación fotográfica en los medios en el siglo XXI.

## 3. El debate sobre la fotografía de las víctimas en la prensa

Sara Elizabeth Lewis, profesora de historia del arte en la universidad de Harvard, en su artículo publicado en *The New York Times* el 1 de mayo de 2020, *Where are the photos of people*

*dying of COVID*?<sup>2</sup> defendía la necesidad de recuperar el rol catalizador de la fotografía, reclamaba poder ver imágenes que relatasen fielmente la dureza de la pandemia y pusieran rostro a las víctimas. Reivindicaba los muertos, el dolor y el sufrimiento. Constató cómo la publicación de imágenes de morgues improvisadas en Nueva York tuvieron su efecto: «Durante al menos un breve momento, las imágenes desalentadoras (junto con datos cada vez más alarmantes) parecieron obligar al presidente Trump a retroceder en su esfuerzo por relajar las pautas nacionales de distanciamiento social» (Lewis, 2020). Lewis evidenciaba explícitamente el combate ideológico (Rosler, 2007) que pueden desempeñar las fotografías en los medios de comunicación.

En octubre, también desde las páginas del *New York Times*, el periodista David Jiménez requería nuevamente a los medios de comunicación que no renunciaran a publicar fotografías de los efectos devastadores de la pandemia en su provocativo artículo titulado *Necesitamos más fotoperiodismo y menos selfis*<sup>3</sup>. Jiménez tomaba el relevo de Lewis y focalizaba la temática en España. «En España, las imágenes de diversión, playas, vacaciones y entretenimiento acompañaron el final del primer confinamiento de junio y dieron una falsa sensación de que todo había terminado. “La nueva normalidad” declarada prematuramente por el gobierno lo parecía de verdad, mientras las llamadas de médicos y científicos a la precaución eran desatendidas» (Jiménez, 2020:1).

El derecho a la privacidad de pacientes, profesionales y propietarios de las instalaciones socio-sanitarias parecía haberse convertido en un muro inquebrantable para los fotoperiodistas, quienes acababan desistiendo de hacer fotografías de las víctimas, puesto que, además, era muy probable que los medios renunciasen a mostrarlas: «La publicación de féretros o pacientes de hospital ha sido considerada una herejía periodística en España». (Jiménez 2020:1). El sentimiento era compartido por gran número de fotógrafos y periodistas españoles. En su artículo, David Jiménez recogía las declaraciones de Manu Bravo, ganador de un Pulitzer en 2013, quien denunciaba que «se ha usado el derecho a la intimidad de pacientes y doctores para bloquear el acceso a los fotoperiodistas» (Jiménez 2020:1).

En Barcelona, el 22 de septiembre del mismo año, Bru Aguiló, miembro del Observatori Crític de mitjans<sup>4</sup>, presentaba el informe *Una pandèmia a cegues*<sup>5</sup>. El informe reunía el testimonio de seis fotoperiodistas que habían tropezado una y otra vez con la imposibilidad de retratar hospitales, residencias o tanatorios durante los primeros meses de la pandemia. Aguiló reproducía las palabras de la periodista Núria Jar, quien responsabilizaba directamente a la administración en connivencia con los grandes centros de salud pública: «Los grandes hospitales de Cataluña son públicos y dependen del Instituto Catalán de la Salud. Este organismo público depende del Departamento de Salud. A la Generalitat, como ocurrió también en gobiernos de otros países, no le interesaba que se viera el descontrol que había. Por lo tanto, los jefes de los departamentos de comunicación de los hospitales bloqueaban el acceso» (Aguiló, 2020:8).

La percepción de Núria Jar no parecía desencaminada. El presidente del colegio de médicos de Catalunya, Jaume Padrós, entrevistado por El Nacional, confirmaba el posiciona-

---

<sup>2</sup> <<https://www.nytimes.com/2020/05/01/opinion/coronavirus-photography.html>> (consulta: 15/09/2020).

<sup>3</sup> <<https://www.nytimes.com/es/2020/10/08/espanol/opinion/espana-segunda-ola.html>> (consulta 20/10/2020).

<sup>4</sup> *Observatori crític de mitjans, media.cat* (Observatorio crítico de medios) <<https://www.media.cat/>> (consulta 01/10/2020).

<sup>5</sup> *Una pandèmia a cegues* (Una pandemia a ciegas) <<https://www.media.cat/2020/09/22/una-pandemia-a-cegues/>> (consulta 01/10/2020).

miento de la administración y las autoridades sanitarias: «No creo que enseñando imágenes impactantes de personas intubadas en la UCI podamos aprender, de hecho, no creo que se tengan que mostrar. Lo que hace falta es informar más, trasladar la responsabilidad a la ciudadanía y seducir, convencer a los ciudadanos» (Casas, 2020:1).

La situación no era exclusiva de Catalunya ni de España. Lewis denunciaba un escenario parecido en Estados Unidos: «Las leyes de privacidad médica en los Estados Unidos pueden presentar obstáculos para este tipo de visualización. En lugar de imágenes, tenemos informes diarios de estadísticas presentadas en gráficos circulares y gráficos de barras» (Lewis, 2020:1). También Lynsey Addario (2020) relataba su frustración por no poder fotografiar la pandemia en los hospitales de su país, Inglaterra.

Pero el derecho a la privacidad no parece una cuestión que justificase el bloqueo al trabajo de los profesionales de la información. Los fotoperiodistas son muy conscientes de la existencia de una legislación que protege la imagen pública de las personas ya que conviven con estas normativas a diario. Conocen los recursos del lenguaje visual para encuadrar y preservar la intimidad de las personas fotografiadas y asumen la necesidad legal de pedir autorizaciones explícitas antes de publicar las imágenes. Los códigos deontológicos que rigen la profesión se encuentran legislados y suficientemente afianzados en la mayoría de los medios nacionales, y son una práctica común entre los profesionales (Baeza, 2001; Caballo, 2003).

Olmo Calvo, uno de los fotógrafos que decidió participar en la propuesta *Cover Photo Diaries*<sup>6</sup>, iniciativa lanzada por un colectivo de ocho fotoperiodistas que contó con el patrocinio de Médicos del Mundo (Freixa *et al.*, 2020), relataba en las páginas de El País su percepción de la censura vivida en España durante los primeros meses de la pandemia: «A medida que se extendía la COVID-19, todo se complicaba. El miedo invadió a los jefes de prensa de hospitales, servicios de ambulancias, tanatorios, ayuntamientos, comunidades autónomas y ministerios. Pero no era miedo al virus, sino a lo que se pudiese publicar. (...) La excusa era el temor a los contagios o la privacidad, la realidad el pánico que tenían a que se viese algo que les pudiese perjudicar» (Calvo, 2020:1). Rafael Ordoñez, de El Independiente, era más contundente: «no se quería que se fotografiara la muerte que es, exactamente, lo que ha traído al país el coronavirus en los últimos meses» (Ordoñez, 2020:1).

Sin embargo, a pesar de las restricciones, la prensa publicó algunas —contadas— imágenes de personas fallecidas a causa de la COVID-19. Este fue el caso de la fotografía de la portada de El Mundo del día 15 de abril de 2020, realizada por Alberto Di Lolli (Imagen 1) y de la de Joshua Irwandi que National Geographic Magazine publicó en el número correspondiente al mes de agosto de 2020 (Imagen 2).

Ninguna de las dos pasó desapercibida y ambas generaron polémica inmediatamente. La imagen de Di Lolli pertenecía a un amplio reportaje fotográfico sobre un día de trabajo de la doctora Nerea Bueno del Servicio de Atención Médica de Urgencias (SAMU) de València, *24 horas de emergencias*<sup>7</sup>. El pie de foto que acompañaba la imagen rezaba: «La Dra. Nerea Bueno sólo llega para certificar la muerte de un hombre que padecía una enfermedad crónica. En el informe la doctora escribe “posible coronavirus” para advertir a la funeraria que llegará para recoger el cadáver» (Di Lolli, 2020:1).

---

<sup>6</sup> Covid Photo Diaries <<https://www.covidphotodiaries.org>> (consulta: 15/09/2020).

<sup>7</sup> *24 horas de emergencias. El Mundo.* <<https://www.elmundo.es/album/papel/historias/2020/04/15/5e95fc0221efa0f3488b45b7.html>> (consulta: 15/09/2020).

**Imagen 1**  
**Fotografía de Alberto di Lolli, publicada en la portada de *El Mundo***  
**(15 de abril de 2020)**



La doctora Nerea Bueno y su enfermera certifican la muerte de un hombre en un piso de Valencia minutos después de recibir una alerta por «asfixia». ALBERTO DI LOLLI

Fuente: captura de la versión impresa de la imagen publicada en *El Mundo*, 15 de abril de 2020. Elaboración propia.

En el amplio reportaje publicado el día siguiente, Rodrigo Terrasa, el periodista de *El Mundo* que realizó el reportaje junto a Di Lolli, amplió el detalle de lo sucedido:

«Antes de comer reciben el segundo aviso: «Dificultad respiratoria brusca y asfixia». La ambulancia pone rumbo a uno de los barrios más pobres de Valencia. El aviso lo ha dado la vecina de un grupo de pakistaníes que comparten piso en el edificio. Ningún vecino les abrió la puerta cuando pidieron ayuda pero una al menos llamó al 112. Otra vez el miedo. Es un segundo piso sin ascensor. Cuando entra Nerea, el paciente está muerto. Es un hombre de 47 años. (...) Cuesta creer que la escena ocurra en España. La estampa del cadáver, con Yolanda y Nerea a sus pies vestidas otra vez como mujeres del espacio, parece uno de esos retratos que hacen los corresponsales de guerra en Siria o Afganistán, pero es aquí al lado, a unas pocas manzanas de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia.» (Terraza y Di Lolli, 2020:1)

El mismo día por la noche los medios digitales *elDiario.es*<sup>8</sup> y *Público*<sup>9</sup> se hicieron eco de la controversia que había generado la fotografía de Di Lolli en la portada de *El Mundo*, en

<sup>8</sup> Un hombre paquistaní que vivía en un piso de inmigrantes: la intrahistoria de la foto del muerto que fue a portada <[https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/hombre-paquistani-inmigrantes-intrahistoria-portada\\_1\\_2270432.htm](https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/hombre-paquistani-inmigrantes-intrahistoria-portada_1_2270432.htm)> (consulta: 15/09/2020).

<sup>9</sup> Coronavirus. Críticas en las redes a la portada de *El Mundo* sobre la pandemia que incluye la foto de un cadáver <<https://www.publico.es/tremending/2020/04/15/coronavirus-criticas-en-las-redes-a-la-portada-de-el-mundo-sobre-la-pandemia-que-incluye-la-foto-de-un-cadaver/>> (consulta: 15/09/2020).

dos artículos sin firma, realizados desde la redacción de los medios. Ambos trabajos recogían el testimonio de instituciones y profesionales que se habían mostrado abiertamente contrarios a la publicación de la imagen. La polémica tomó dos direcciones, a menudo entrecruzadas. Por un lado, se cuestionaba el valor informativo de la imagen y la conveniencia de realizar este tipo de tomas, susceptibles de ser consideradas como mero ejercicio de morbosidad. David Ramos, fotógrafo de Getty Images se muestra contundente: «La portada de *El Mundo*, de un inmigrante paquistaní, al que se le pixela la cara como si fuera la matrícula de un coche, como fotoperiodista me avergüenza. Eso es maltrato» (D. Ramos, comunicación personal, 22 julio 2020).

Por otro lado, periodistas y medios de comunicación pusieron el grito al cielo por el uso que se había hecho de la imagen en la compaginación de la página: aparecía acompañada por otra noticia con un gran titular «La crisis se cebará con España por su gestión del coronavirus». La relación visual del titular y la foto permitían una asociación fácil entre los contenidos de los dos enunciados.

## Imagen 2

Fotografía de Joshua Irwandi para el reportaje «How devastating pandemics change us», publicado en agosto de 2020 en *National Geographic Magazine*



The body of a suspected covid-19 victim lies in an Indonesian hospital. After the patient died, nurses wrapped the body in layers of plastic and applied disinfectant to prevent the spread of the virus.

PHOTOGRAPH BY JOSHUA IRWANDI

Fuente: captura de pantalla de la versión digital del artículo. Elaboración propia.

La imagen de Joshua Irwandi generó también controversia, en este caso a nivel mundial, aunque en Indonesia, país en el que se tomó la imagen, la polémica fue especialmente hostil con el fotógrafo. Irwandi se encontraba realizando un reportaje sobre los trabajadores del

hospital de Indonesia. En una habitación halló un cadáver envuelto en plástico después de recibir un tratamiento de desinfección para evitar posibles contagios de coronavirus. La fotografía encabezaba el reportaje «How devastating pandemics change us»<sup>10</sup>, de *National Geographic Magazine*. Se publicó el 14 de julio en formato digital y en la versión impresa del número de agosto. El 15 de julio Irwandi subió la imagen a su cuenta particular de Instagram, junto con una justificación del por qué la realizó y publicó:

«He sido testigo de primera mano de cómo los médicos y enfermeras arriesgan continuamente sus vidas para salvar la nuestra. Son los verdaderos héroes de esta historia, y la única forma de apreciar su trabajo es seguir lo que nos aconsejan. Sentimos que era absolutamente crucial que se hiciera esta imagen. Comprender y conectarse con el impacto humano de este devastador virus. La imagen se publica hoy aquí como un recordatorio y una advertencia del peligro inminente. Para informarnos del costo humano del coronavirus y cómo los gobiernos del mundo han dejado que las cosas lleguen tan lejos. A medida que avanzamos hacia la segunda ola de la pandemia, las personas deben darse cuenta de que no pueden tomar este asunto a la ligera.» (Irwandi, 2020)

A pesar o a causa de la polémica, en octubre de 2020 la imagen ya había acumulado más de 350.000 *likes* en Instagram. National Geographic respondió a la discusión con varios artículos sobre la misma. «La fotografía de Irwandi ha aparecido en los informativos y ha sido compartida por el portavoz del equipo de respuesta al coronavirus del país. Varios medios indonesios también han hecho capturas de pantalla y la han republicado sin el consentimiento de Irwandi», se lamentaba David Beard (2020) poniendo de manifiesto la propagación indiscriminada de la fotografía por parte de los mismos medios que cuestionaban la idoneidad de su realización y publicación. Además de la columna de David Beard, Susan Ager se sumó al debate: «¿Puede una imagen de muerte o sufrimiento cambiar la política pública o el sentimiento popular? Incluso si las imágenes del pasado lo han hecho, ¿conservan las fotografías este poder en nuestro mundo saturado de imágenes? Y si las imágenes pueden marcar la diferencia en el siglo XXI, ¿por qué está tardando tanto?» (Ager, 2020).

Efectivamente, una y otra vez los fotógrafos recurren a la heroica tradición fotográfica para justificar y avalar la necesidad de su realización y publicación en los medios. La imagen de las víctimas ha formado parte de la iconografía que la fotografía ha utilizado desde inicios del siglo veinte para narrar catástrofes y tragedias. Es uno de los principales tropos visuales que ha permitido a la ciudadanía revivir o comprender el horror y empatizar con los otros, los menos afortunados, aquellos que han padecido en la tormenta, en las llamas, en el seísmo o, como en este caso, en la pandemia.

Las fotografías de catástrofes publicadas suelen ser imágenes enormemente codificadas, herederas de la tradición pictórica que se perpetúan a pesar de renovarse iconográficamente en cada nuevo conflicto, como demuestra la momificación plastificada de Irwandi. Los fotógrafos reclaman poder seguir asumiendo el rol de proveedores de la iconografía que narra los grandes acontecimientos históricos, a pesar de que, como sugiere Ager, dichas imágenes no siempre obtengan los resultados esperados inmediatamente. Como apunta Sontag, la creencia arraigada de que si el dolor se muestra de forma vívida la mayoría de la gente entenderá la guerra como atrocidad no ha mostrado aún su eficacia (Sontag, 2010).

---

<sup>10</sup> How devastating pandemics change us. *National Geographic Magazine*. <<https://www.nationalgeographic.com/magazine/2020/08/how-devastating-pandemics-change-us-feature/>> (consulta: 15/09/2020).



## 4. Tropos y motivos visuales en la fotografía de desastres

Ante la imposibilidad de concluir el debate sobre la representación de las víctimas en los medios, sobre su valor simbólico, sobre su conveniencia para la articulación de una memoria colectiva, sobre su idoneidad o incompetencia para desencadenar respuestas empáticas en la ciudadanía y sobre el rol político de las mismas, la revisión histórica nos aporta algunos elementos sobre la fotografía de catástrofes que permiten reubicar la discusión en torno a los motivos visuales y los tropos que la fotografía ha utilizado de forma recurrente para representar las tragedias naturales. Los tropos, como señalan Marta Zarzycka y Martijn Kleppe «resultan particularmente efectivos en caso de cobertura de atrocidades: mientras que el trauma se entiende culturalmente como una forma de pérdida de datos o vacío representativo, los tropos reemplazan lo impensable por lo reconocible, transportando sensaciones internas a un mundo externo cognoscible» (2013: 979-980). Las imágenes que los medios utilizan para contarnos las tragedias responden a «códigos de representación (...) que fueron elaborados hace casi ochenta años tanto por fotógrafos como por editores de imágenes» (Kempf, 2011:2).

Durante los primeros años del siglo veinte la fotografía de prensa configuró por primera vez los tropos visuales que se utilizarán y perpetuarán para para narrar la tragedia. A la tradición de la fotografía de guerra iniciada por Felice Beato y Mathew Brady, que transformó radicalmente la forma de representar a las víctimas, la fotografía de catástrofes añadió al imaginario visual otras pautas para mostrar la tragedia humana desvinculada de vencedores y vencidos. Los terremotos de San Francisco, de 1906, y Messina, de 1908 (Taylor, 2016); las inundaciones de París, de 1910 (Jackson, 2011); el terremoto de México, de 1920 (Freixa y Redondo, 2020) y el terremoto de Tokio, de 1923 (Weisenfeld, 2012) permiten identificar y afianzar los seis principales motivos que, en adelante, servirán para articular el relato visual de la tragedia en la prensa.

### 4.1. Las víctimas y su representación

En los apartados anteriores se ha mostrado la dificultad creciente que está acusando el medio fotoperiodístico para seguir suministrando esta categoría de imágenes. La figura de la víctima no apareció en la cobertura fotográfica que realizó la prensa del terremoto de Messina como tampoco del de San Francisco. Su invisibilidad propició la escenificación pictórica del seísmo como escenario para la reconstrucción (Leikam, 2019). Las imágenes de los damnificados se publicaron por primera vez en la prensa a raíz el seísmo de México del año 1920 y, de forma mucho más explícita, en el de Tokio tres años después. En ambos casos, aparecieron cuerpos anónimos postrados en la calle, a menudo mutilados o recuperados del cauce del río o de entre los escombros, como mostraron las imágenes de Manuel Jiménez tomadas en Cosautlán, México (Excelsior, 1920). Se expusieron en los medios para corroborar el horror que relataban las crónicas escritas. Posteriormente, asimilando formas establecidas por la fotografía de guerra, las víctimas se han representado, en muchos casos, a partir de motivos visuales fuertemente codificados como es el de la piedad, la madre y el hijo muerto. O, como se repitió durante la pandemia del COVID-19, por medio de la acumulación de ataúdes improvisados o de cuerpos envueltos en sábanas. Este fue, precisamente, el contenido visual que actualizó la imagen del hospital de Indonesia de Joshua Irwandi.

## 4.2. Los efectos de la catástrofe

Pocos días después de que la OMS declarara la situación de pandemia mundial, el 23 de marzo de 2020, *The New York Times* publicó el reportaje «The Great Empty», en el que fotógrafos de todo el mundo mostraban lugares emblemáticos de cada nación, habitualmente repletos de personas, completamente vacíos. «Todas las fotografías aquí cuentan una historia similar, (...) el vacío prolifera como el virus. El Times envió recientemente a decenas de fotógrafos para capturar imágenes de plazas públicas, playas, recintos feriales, restaurantes, cines, mecas turísticas y estaciones de tren que alguna vez estuvieron bulliciosas» (Kimmelman, 2020). Históricamente, la catástrofe ha generado imágenes de los efectos materiales que provoca, la devastación y la ruina. La COVID-19 ha aportado el motivo de la ciudad vacía así como el de la virtualización de la sociedad, en forma de collages de pantallas (Pérez-Daza, 2020). A principios de siglo, la ciudad aniquilada se convirtió en el principal recurso para la representación de la catástrofe y articuló la discusión sobre la restauración y la dimensión social de las tragedias naturales relacionadas, indefectiblemente, a las condiciones económicas y políticas de las poblaciones (Taylor, 2016).

## 4.3. El héroe anónimo y su representación

Mucho antes de que Eugene Smith fotografiara al doctor Ernest Ceriani en Kremmling, Colorado, para las páginas de *Life*, en 1948, la fotografía ya había descubierto su enorme potencial para reivindicar personajes anónimos y convertirlos en iconos. En enero de 1920, el fotógrafo Muñana retrató a los doctores Galán y Ángeles curando a los heridos del terremoto en medio de la calle, en la población de Cosautlán, México (El Universal, 1920). Durante las primeras semanas de la pandemia de la COVID-19, de forma generalizada, los medios asignaron al personal sanitario el rol de héroe anónimo. La fotografía ofreció un sinfín de imágenes de las múltiples facetas de su agotadora actividad diaria. En grupos, completamente ataviados cual astronautas en las UCI tecnificadas, rodeando a cuerpos inertes o en una pausa, desencajados, con las marcas de las máscaras y lentes patentes en sus caras. Según el medio de comunicación y la fase de la pandemia, el héroe apareció como personaje triunfador, derrotado, solidario, exhausto o sobrehumano. Algunas propuestas, como *Covid Photo Diaries*, un proyecto promovido por ocho fotoperiodistas en colaboración con la organización Médicos del Mundo, intentaron recopilar de modo exhaustivo las distintas facetas de la COVID-19: «a causa de la pandemia de COVID-19, perdimos la memoria. Los días eran iguales en el confinamiento, los doctores no sabían si era lunes o domingo en los hospitales, el tiempo se detuvo en las calles. *Covid Photo Diaries* rescata esa memoria a través de la fotografía»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Covid Photo Diaries <<https://www.covidphotodiaries.org>> (consulta: 15/09/2020).

### Imagen 3

Cuatro fotografías del reportaje *Las que cuidan*, de Susana Girón, publicado en la web Covid Photo Diaries



Fuente: captura de pantalla de la web de *covidphotodiaries*. Elaboración propia.

#### 4.4. La imagen de la solidaridad

En el París inundado de 1910, los ciudadanos construyeron puentes improvisados para poder cruzar las calles, utilizaron barcas para recuperar a ciudadanos atrapados y se organizaron en brigadas para evitar pillajes (Jackson, 2011). En San Francisco de las Peñas, actual José Cardel, en el Estado de Veracruz, México, el alcalde y los vecinos del pueblo montaron empalizadas en el río para poder recuperar los cuerpos sin vida que las aguas arrastraban (El Dictamen, 1920). Sin embargo, la *anonimización* de la pandemia, el resultado de una comunicación basada en datos y proclamas belicistas (McCormick, 2020) contribuyeron a aislar aún más a la ciudadanía en sus domicilios. Ana Cervio (2020), en una investigación realizada en Argentina confirmó que la solidaridad es uno de los pocos sentimientos positivos que se han podido rescatar de la pandemia.

En el pasado, los medios de comunicación asumieron un rol principal en la propagación de actos de solidaridad mediados, como por ejemplo, la organización de recaptaciones de óbolos para las víctimas en México (Freixa y Redondo, 2020). Durante la COVID-19 han participado en la exaltación del voluntariado (McCormick, 2020) o han amplificado el éxito de iniciativas espontáneas como #AplausoSolidario, una convocatoria anónima que se lanzó en

las redes sociales el día 13 de marzo de 2020 y que consiguió congregarse a miles de personas en las ventanas y balcones de las ciudades de España durante semanas. «Cuando en mi patio de vecinos (...) a las 20h se sale a aplaudir, se observa el «estar juntos», el habitar el espacio y las relaciones que se establecen al compartir miradas y gritos de ánimo, pues el aplauso ya no es solo para los y las sanitarios, es un momento de efervescencia colectiva en el que las conciencias individuales se relacionan entre ellas y se funden» (Fontana, 2020: 107).

#### 4.5. El liderazgo y sus actores

El presidente de la república aparece fotografiado comprobando los efectos de la inundación en París desde una gran barcaza (Jackson, 2011). La emperatriz, junto a su séquito, se inclina para interesarse por el estado de los huérfanos del terremoto de Tokio (Weisenfeld, 2012). En Messina, jóvenes soldados británicos llegados de Malta para contribuir en las tareas de rescate, posan ante las cámaras después de rescatar a una niña de entre las ruinas (Taylor, 2016). El comandante Aguilar ordena construir barracas provisionales de madera para dar cobijo a las personas que han perdido sus viviendas por culpa del terremoto de México (El Universal, 1920). En todos estos casos, el personaje del que la prensa se sirvió para articular el liderazgo (García-Gómez, 2006) posó delante de la cámara y participó de la puesta en escena. Así pues, autoridades y medios elaboraron conjuntamente la articulación de un relato reparador que, ante la ruptura de la normalidad, reforzara la existencia de estamentos, instituciones y personajes capaces de guiar el retorno al orden establecido.

#### 4.6. La imagen de la restitución

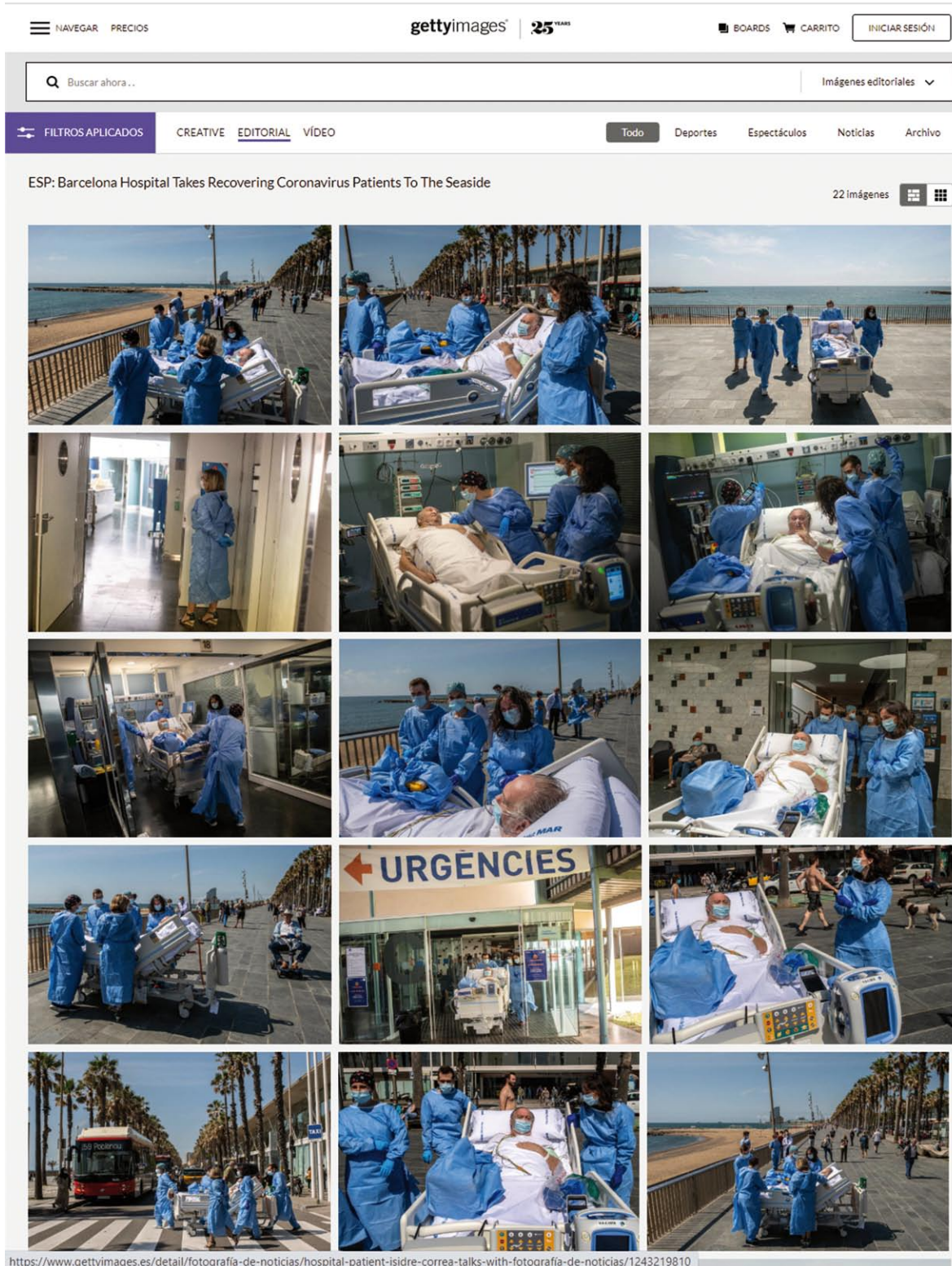
Finalmente, el sexto tropo o motivo que se observa en la comunicación visual de las tragedias es el de la restitución. En San Francisco, en 1906, la imagen de la restitución permitió canalizar la frustración por la pérdida colectiva; en Tokio, en 1908, desencadenó un intenso debate ciudadano sobre cómo se debía proceder para reconstruir la ciudad devastada. En el caso de la COVID-19, nueve meses después de declararse la pandemia, este tipo de imágenes fotográficas todavía no se han producido. Dicho contenido aparece en los medios de comunicación y en los discursos políticos en forma de promesa de una pronta vacuna eficaz que proporcionará el retorno a las actividades anteriores a la crisis, y con la proyección en el imaginario colectivo de conceptos como el de *nueva realidad*, contenedor para imaginar transformaciones para el futuro de toda índole, educativas, económicas, políticas y sociales.

### 5. Las fotografías de Isidre Correa realizadas por David Ramos en el Hospital del Mar

El día 3 de junio de 2020 el fotógrafo David Ramos, de la agencia Getty Images fue al Hospital del Mar, de Barcelona, para fotografiar el momento en que el equipo médico del centro acompañaba a Isidre Correa, un enfermo del coronavirus que llevaba más de 50 días en la UCI, a ver el mar. Se trata de una práctica que el personal sanitario realiza siempre que se les presenta la ocasión, ya que reporta importantes mejoras a los pacientes. «Han iniciado un estudio con sus pacientes para analizar los beneficios físicos y anímicos de estas salidas (...) que, aun siendo cortas, son una “inyección de vitalidad” y mejora el “delirio” de los pacientes que pasan más tiempo en la UCI (...) “Hemos visto que la medicación sola no soluciona este problema”, dice el médico» (Ricart, 2020).

### Imagen 4

Set de 15 fotografías de la salida de Isidre Correa a ver el mar, el día 3 de junio en el Hospital del Mar de Barcelona, realizadas por David Ramos para Getty Images



Fuente: captura de pantalla de la web de Getty Images correspondiente al set del reportaje. Elaboración propia.

El set de imágenes que realizó David Ramos, formado por 15 tomas, se publicó en la página de la agencia y se puso a disposición de los medios de comunicación (Imagen 4). En ella aparecen el equipo médico del centro, capitaneado por el doctor Joan Ramon Masclans, director de la UCI, Isidre Correa, en la camilla y su mujer, Helena Soriano, que le acompaña a su lado. El trayecto es muy corto, pues el hospital se encuentra en el Paseo Marítimo de la Barceloneta, un escenario normalmente repleto de turistas y ciudadanos disfrutando de las vistas al mar.

Al día siguiente las fotografías ocuparon numerosas portadas de periódicos de la prensa nacional como *El País*, *La Vanguardia*, *El Periódico*, *El Diario Vasco*, por citar solamente algunos. Cada medio eligió las imágenes que consideró que resumían mejor los diferentes aspectos del acontecimiento. La historia se propagó internacionalmente a partir de la publicación del reportaje que hizo la BBC por medio de su portal digital *News of the World*<sup>12</sup>. Posteriormente *The Guardian*, la CNN y la FOX la incorporaron a sus noticiarios y las imágenes se convirtieron en virales, saltando a las redes sociales.

El éxito puede deberse a que las fotografías sintetizan dos tropos visuales relacionados con la comunicación de catástrofes como son, por un lado, la representación de los héroes anónimos, en este caso los sanitarios. Por otro lado, la de las víctimas que, como apunta Susan Sontag, para despertar una respuesta empática en los lectores deben tener un nombre propio: «Un retrato que se niega a nombrar al sujeto se convierte en cómplice (...) degrada a las instancias representativas de su ocupación, de su etnicidad, de su apremio» (2010: 70).

Los medios de comunicación contribuyeron a amplificar el acierto de conjugar en una misma imagen a los héroes y las víctimas. Jordi Basté, periodista de RAC1, entrevistó la mañana del 4 de junio a los implicados: David Ramos, Helena Soriano y Joan Ramón Masclans. Los veinticinco minutos que duró la entrevista permitieron al periodista tejer el relato de la superación a partir del testimonio de los protagonistas. Helena Soriano, la esposa de Isidre Correa, declaró: «Si os fijáis bien, mi marido aparece sonriendo en todas las fotografías. Y esto también sucede en la UCI. El talante de todo el personal es espectacular. La fotografía está muy bien, es la luz final del túnel. Pero toda la previa es lo que hay que poner en valor» (Basté, 2020). Los detalles retransmitidos en el programa radiofónico, del que se hicieron eco numerosos medios nacionales e internacionales, permitió asignar intrahistoria a la noticia.

La fotografía del acontecimiento resultó posible gracias al consenso de todas las partes implicadas. A propósito de la imagen David Ramos<sup>13</sup> explicó cómo la idea le surgió al ver en la cuenta del hospital *Instagram* una fotografía de la primera salida que realizó Isidre Correa durante el mes de mayo. Seguidamente contactó con el jefe de prensa del hospital para solicitarle permiso para fotografiar la salida de un enfermo de COVID-19. El martes día 2 de junio, le advirtieron que el día siguiente acompañarían nuevamente a Isidre Correa a ver el mar, y que tanto el enfermo como su familia habían dado su consentimiento para que les fotografiaran.

Si bien estas imágenes se realizaron cuando la primera oleada de la pandemia parecía controlada y las restricciones para el acceso a los centros sanitarios se habían relajado, David Ramos llevaba desde inicios de marzo cubriendo exclusivamente la pandemia para la agencia de noticias Getty Images. Y se muestra especialmente crítico entorno al debate sobre la supuesta prohibición de fotografiar a las víctimas de la pandemia:

«Yo no estoy de acuerdo con esto. Para nada. No entiendo el debate, es muy recurrente, los muertos siempre están presentes en las guerras pero cuando nos toca a noso-

---

<sup>12</sup> Coronavirus: Barcelona beach trip for recovering patients. *BBC News of the World*. <<https://www.bbc.com/news/world-europe-52909641>> (consulta: 15/09/2020).

<sup>13</sup> Entrevista telefónica realizada el día 22 de julio de 2020

tros los escondemos. Yo tengo a trescientos muertos en un parquin en Vallvidrera [Tañatorio de Barcelona] delante mío, fotografiados. Pero, ¿qué queremos enseñar? ¿que estos cuerpos en lugar de estar dentro de un féretro estén extendidos en el suelo? (..) El día 9 de abril estuve en el Hospital de Bellvitge durante doce horas en una UCI y delante mío murieron cinco personas. Tengo fotos de estas personas muertas, en la cama, mientras las limpiaban. Estas imágenes he decidido no mostrarlas. Decidí no sacarlas. Por un tema de empatía. Los médicos de la UCI me autorizaron a publicarlas y los directivos de Bellvitge también, a pesar de no gustarles demasiado que se publicaran. (...) Personalmente creo que cuando decrezca la tensión informativa y aumente el interés documental, histórico, en aquel momento las publicaré». (D. Ramos, comunicación personal, 22 julio 2020)

Según Ramos, el peso del flujo informativo traslada el debate a otro escenario. Plantea la existencia de dos ejes de tensión informativa. En el primer momento de la pandemia, durante las primeras semanas, la demanda de información visual se sobrepuso a cualquier otra consideración. Los medios precisaban cubrir a tiempo real los acontecimientos, sin demasiado espacio para la reflexión ni el análisis, «había que alimentar al monstruo».

**Imagen 5**  
**Fotografía de Emilio Morenatti publicada en *La Vanguardia***  
**(6 de septiembre de 2020)**



EMILIO MORENATTI / AP

Fuente: captura de la imagen reproducida en la versión impresa de *La Vanguardia* del día 6 de septiembre de 2020, página 30. Elaboración propia.

David Ramos considera que, cuando la tensión informativa se relaje, empezará el interés para establecer los relatos sobre los acontecimientos que permanecerán. «las imágenes tienen este potencial documental. A veces la potencia informativa las anula, las hace desaparecer. Justo ahora hay imágenes que empiezan a crecer y cobrar significado» (D. Ramos, comunicación personal, 22 julio 2020).

Las fotografías de David Ramos tomada en el Hospital del Mar devienen una construcción visual eficaz. La representación en una sola imagen de los dos motivos, el héroe y la víctima sanada, se magnifica por medio del escenario elegido. El espacio abierto e infinito, el horizonte del mar, otorgan una pátina épica a la escena. Días después otros fotógrafos replicaron los motivos visuales utilizados por Ramos. Este es el caso, por ejemplo, de Emilio Morenatti, de la agencia Associated Press, quien el día 4 de septiembre de 2020 realizó una sesión de retratos en el mismo hospital aprovechando la salida de otro paciente, Francisco, de 60 años (Imagen 5). El parecido entre ambas sesiones confirma cómo las fotografías de Isidre Correa se han convertido en un motivo visual de éxito (Altman, 2000). La repetición fortalece la premisa de que para que una imagen se convierta en tropo otros autores deben emular la composición de la original.

## 6. Conclusiones

La dificultad para llegar a consensos profesionales y sociales sobre la pertinencia o necesidad de dejar constancia visual del momento histórico de las tragedias no exime que se puedan dirimir algunos aspectos sobre los usos de la fotografía y los tropos visuales. En concreto, y a modo de conclusión, se presentan cuatro consideraciones, resultado de la investigación:

1. Se constata la doble dimensión política de la fotografía de prensa, ya que los medios suman al discurso del fotógrafo (basado en decisiones relacionadas con la elección de los temas, el encuadre y la composición) las propias de la ideología del medio, que se concretan en los pies de foto, la edición y la compaginación.
2. La representación de las víctimas reabre el irresoluble conflicto sobre los límites de la intimidad, la información y el espectáculo mediático. Medios y profesionales interpretan y aplican sus propios códigos éticos en los que no siempre resulta posible una delimitación precisa. Los consensos sociales se recogen en la legislación, único referente del acuerdo sobre aquello que está permitido publicar y lo que no. Establece el marco que define en cada período histórico aquello que legalmente se puede representar, aunque no resuelve las distintas dimensiones del debate.
3. El vacío de imágenes pone de manifiesto su necesidad. Ya sea para informar o documentar, utilizando la dicotomía planteada por David Ramos, la fotografía persiste en asumir su función esencial en la elaboración de los relatos de memoria. Reclama su capacidad privilegiada para fijar aquello que tendrá valor de narración y de vendrá recuerdo colectivo. Desde esta perspectiva se constata que la prohibición a realizar registros fotográficos suma a la invisibilidad los acontecimientos y se secuestra la posibilidad de debate social. La reclamación para poder acceder a los lugares en los que están ocurriendo los hechos y fotografiarlos debería desvincularse de su publicación y repercusión posterior. El debate sobre las imágenes de las víctimas durante la COVID-19 ha evidenciado la relevante función social del registro visual.
4. En último lugar, se confirma que en la representación fotográfica de las catástrofes se perpetúan tropos visuales. Éstos son utilizados por parte de los fotoperiodistas y reconocidos por la audiencia. Actúan como recursos retóricos que posibilitan articular



la narrativa de los acontecimientos. Los fotógrafos aportan singularidad a la representación visual de cada nueva tragedia por medio de la renovación icónica de los tropos que, de este modo, se actualizan.

## Bibliografía

- ADDARIO, L. (23 julio 2020). «'I felt like the pandemic was being censored.' Photographing the fight for life —and grief of death— in COVID-19 Britain». *National Geographic Magazine*. Recuperado de: <https://www.nationalgeographic.co.uk/photography/2020/07/i-felt-like-the-pandemic-was-being-censored-photographing-the-fight-for-life>
- AGER, S. (27 julio 2020). «Tragic photographs can change the course of history -but not always». *National Geographic Magazine*. Recuperado de: <https://www.nationalgeographic.co.uk/photography/2020/07/tragic-photos-can-change-the-course-of-history-but-not-always>
- AGUILÓ, B. (2020). *Una pandèmia a cegues. Conseqüències del bloqueig fotoperiòdic durant les primeres setmanes de confinament per la COVID-19*. Barcelona: Grup de periodistes Ramon Barnils i Fundació Catalunya Fons.
- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- BAEZA, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BASTÉ, J. (4 junio 2020) El món a RAC1. [Audio podcast]. Recuperado de: <https://www.rac1.cat/programes/el-mon/20200604/481595316707/hospital-del-mar-salut-coronavirus-covid-covid-19-fotografia-uci-sanitat-pandemia-malalt.html>
- BALLÓ, J.; PINTOR, I. (2019). «Iconographies in the public sphere. Fiction devices in the representation of power». *Comparative Cinema*, 2019, Vol. 7, Num. 12, pp. 5-6 (137-138). <https://www.raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/354637>
- BEAD, D. (22 julio 2020). «Esta foto de una víctima de la COVID-19 en Indonesia ha sido recibida con fascinación y rechazo». *National Geographic Magazine*. Recuperado de: <https://www.nationalgeographic.es/fotografia/2020/07/foto-victima-de-covid-19-recibida-con-fascinacion-y-rechazo-indonesia>
- CABALLO-ARDILLA, D. (Coord.) (2003). *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*. Madrid: Editorial Universitas.
- CADÁVERES RECOGIDOS Y QUE ERAN ARRASTRADOS POR LAS AGUAS (6 enero 1920). *El Dictamen*, p. 1.
- CALVO, O. (30 agosto 2020). «Contra el reparo a mostrar la realidad de la pandemia». *El País.com*. Recuperado de: <https://elpais.com/espana/madrid/2020-08-29/contra-el-reparo-a-mostrar-la-realidad-de-la-pandemia.html>
- CASAS, N. (25 octubre 2020). «Padros: Debemos prepararnos, las próximas cuatro semanas serán muy duras». *El Nacional*. Recuperado de: [https://www.elnacional.cat/es/salud/padros-medico-coronavirus-setmanes-dures-colegio\\_549741\\_102.html](https://www.elnacional.cat/es/salud/padros-medico-coronavirus-setmanes-dures-colegio_549741_102.html)
- CERVIO, A. (2020). *En cuarentena, en casa. Prácticas y emociones durante el Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio por COVID-19 en hogares urbanos de Argentina*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones y Estudios Sociológicos.
- COLOMBO, F. (1977). «Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España». En: Bonomo, D. (coord.). *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*, (pp. 17-34). Barcelona: Gustavo Gili.
- DI LOLLI, A. (14 abril 2020). «24 horas de emergencias en Valencia». *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/album/papel/historias/2020/04/15/5e95fc0221efa0f3488b45b7.html>
- FONTANA, L. (2020). «Pandemia y rearticulación de las relaciones sociales». *Periferia, revista de recerca i formació en antropologia*, 25 (2), 101-114. Recuperado de: <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.770>

- FREIXA, P.; REDONDO-AROLAS, M. (2020). «De *El Dictamen* al mundo: el periplo de las primeras fotografías del terremoto de 1920». *Balajú*, 13, [en impresión].
- FREIXA, P.; PÉREZ-MONTORO, M.; GUALLAR, J.; CODINA, L. (2020). «Fotografía, COVID-19, participación ciudadana y redes sociales. Documentar y preservar el testimonio colectivo». Comunicación presentada en el *XII Congreso Internacional de Cyberperiodismo, Desinformación y credibilidad en el ecosistema digital*. UPV/EHU, Bilbao, 9 y 10 de noviembre de 2020.
- GARCÍA GÓMEZ, Andrés (2006). «La estructura narrativa de sucesos catastróficos en los medios de comunicación». *I Jornada sobre gestión de crisis*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 125-134.
- GUBRIUM, J. F.; HOLSTEIN, J. A. (2002). *Handbook of interview research: Context and method*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- IRWANDI, J. (15 julio 2020). *Perfil personal*. [Instagram]. Recuperado de: [https://www.instagram.com/p/CCp0q10A4lG/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CCp0q10A4lG/?utm_source=ig_web_copy_link)
- JACKSON, J.H. (2011). «Envisioning disaster in the 1910 Paris flood». *Journal of Urban History*. 37 (2), pp. 176-207.
- JIMÉNEZ, D. (8 octubre 2020). «Necesitamos más fotoperiodismo y menos selfies». *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/es/2020/10/08/espanol/opinion/espana-segunda-ola.html>
- KEMPF, J. (2011). «Picturing the catastrophe. News photographs in the first weeks after Katrina». *Hall Archive Ouvertes.fr*. Recuperado de: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00874994>
- KIMMELMAN, M. (23 marzo 2020). «The Great Empty. Photographs by the New York Times». *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/23/world/coronavirus-great-empty.html>
- LEIKAM, S. (2019). «Of Human Seismographs: The Multifaceted Roles of Pictures in the Meaning Making of Earthquakes». *Open Cultural Studies*, 3: 485-493. Recuperado de: <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0041>
- LEWIS, S. E. (1 mayo 2020). «Where Are the Photos of People Dying of COVID?». *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2020/05/01/opinion/coronavirus-photography.html>
- MCCORMICK, L. (2020). «Marking time in lockdown: heroization and ritualization in the UK during the coronavirus pandemic». *American Journal of Cultural Sociology*. Recuperado de: <https://doi.org/10.1057/s41290-020-00117-8>
- NUESTRA INFORMACIÓN GRÁFICA DE LOS TEMBLORES (18 enero 1920). *El Universal*, p. 5-9.
- ONETTO, M. (2018). *Discursos desde la catástrofe. Prensa, solidaridad y urgencia en Chile, 1906-2010*. Santiago: Acto Editores.
- ORDOÑEZ, R. (13 junio 2020). «Los muertos invisibles, censura en la pandemia». *El Independiente*. Recuperado de: <https://www.elindependiente.com/politica/2020/06/13/los-muertos-invisibles-censura-en-la-pandemia/>
- PÉREZ-DAZA, J. (2020). «Imágenes, metáforas y representaciones visuales de la pandemia COVID-19». *Temas de Comunicación*, 4, 33-53.
- PINTOR, I. (28 abril 2020). «Iconografías de la pandemia». CCCBLAB. Recuperado de: <http://lab.cccb.org/es/iconografias-de-la-pandemia/>
- RICART, M. (6 septiembre 2020). «El Hospital del Mar estudia los beneficios de sacar al paseo a sus pacientes de la UCI». *La Vanguardia*, 6 septiembre 2020, 30.
- ROSLER, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- STAKE, R. E. (1995). *The art of case study research*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.

- TAYLOR, W.M. (2016). «Assembling Ruin: Rubble Photography of the 1908 Messina Earthquake». *Transformations. Journal of Media, Culture & Technology*. 28. Recuperado de: [http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2016/12/Taylor\\_Transformations28.pdf](http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2016/12/Taylor_Transformations28.pdf)
- TERRASA, R.; DI LOLLI, A. (15 abril 2020). «24 horas en una patrulla de emergencias: “He aprendido a bailar con la muerte”». *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/papel/historias/2020/04/14/5e95a2c721efa015758b4658.html>
- Una gráfica descripción de la catástrofe que ocasionaron los temblores en Cosautlán, Teocelo y otras poblaciones. (17 enero 1920). *Excelsior*, pp. 1-3.
- WEISENFELD, G. (2012). *Imaging Disaster. Tokyo and the visual culture of Japan's great earthquake of 1923*. Berkley, Los Angeles: University of California Press
- WENGRAF, T. (2001). *Qualitative research interviewing: Biographic narrative and semi-structured methods*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- YIN, R. K. (2013). *Case study research: Design and methods*. 5th edition. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- ZARZYCKA, M.; KLEPPE, M. (2013). «Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009-11». *Media, Culture & Society*, 35(8), 977-995. <https://doi.org/10.1177/0163443713501933>
- ZELIZER, B. (2010). *About to die: How news images move the public*. Oxford: Oxford University Press.