

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



CÓDIGOS SIMBÓLICOS EN LAS FOTOGRAFÍAS SOBRE LOS ATENTADOS DE ETA

NEKANE PAREJO JIMÉNEZ

Universidad de Málaga

Esta comunicación tiene como objeto principal analizar la evolución de las imágenes publicadas en la prensa de los atentados de ETA cuyo motivo principal es la muerte y en concreto su simbología en el periodo que va desde 1968 a 1997. Contará como soporte inicial con los periódicos tradicionales vascos, *La Gaceta del Norte*, *Hierro*, *La Hoja del Lunes* y *El Correo* a los que se sumarán posteriormente los denominados nuevos diarios que irrumpen con la democracia, *Deia*, *Egin* y *El País*. A través de sus fotografías se verá cómo varían los símbolos y las personas que los llevan, pero también cómo aquéllos que permanecen en el tiempo evolucionan en cuanto a su significado, su forma de presentación y sus funciones.¹⁹⁸ Una primera clasificación los dividirá en dos tipos. Los que sustituyen al cadáver en el lugar de los hechos y aquellos que le acompañan después.

En sus inicios, durante la década de los sesenta,¹⁹⁹ el cadáver está ausente de los encuadres fotográficos. El lugar de los hechos destaca por unas imágenes que se corresponden con la clásica foto carné de la víctima en vida o espacios próximos a su vida cotidiana. En cualquier caso, son tomas de mala calidad y que no aportan información alguna sobre lo sucedido. El máximo acercamiento cabe ubicarlo a posteriori, en los funerales y en concreto en la imaginación del espectador que sabe que tras

198. He tratado el tema de esta comunicación en mi tesis doctoral *Fotografía y muerte: representación gráfica de los atentados de ETA, 1968-1997*, Universidad del País Vasco, 2003 (en prensa). Igualmente se podrán encontrar planteamientos dentro del discurso de la fotografía y la muerte en los siguientes trabajos: Parejo Jiménez (2003a,b, y 2004). Igualmente se encontrarán interesantes aportaciones en Albiac (1996), Calabrese (1991), Cortés (1996) y Castro Florez (2004: 113-148).

199. La primera representación gráfica de un atentado ETA se sitúa en 1968 con motivo del asesinato de Melitón Manzananas.

la tapa del féretro se encuentra el asesinado. Por otra parte, la distancia narrativa es tal que impide que destaquen símbolos que luego se convertirán en figuras tradicionales que acompañarán al fallecido durante las exequias como son la bandera, su gorra, etc. Las escasas fotografías de esta década nos presentan una clara omisión del muerto, que aún no es sustituido por ninguna simbología y cuya presencia ni siquiera se sugiere. Los motivos de esta situación se deben buscar, por un lado, en una estrecha censura que se cierne sobre la prensa y, por otro, en las dificultades que supone abordar un tema novedoso y cercano.

El atentado de Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973 supone no sólo un gran despliegue en el tratamiento fotográfico sino algunos cambios en lo que a representación y simbología se refiere. Por primera vez se retrata el cadáver en el ataúd abierto y el escenario de los hechos da respuesta a lo sucedido mediante la inserción de fotografías que muestran las consecuencias de la explosión. Aún así, el cuerpo sin vida del almirante no se recoge en el lugar de los hechos, que se sigue caracterizando por la ausencia de éste. No se registra el cadáver *in situ*, tampoco rastros latentes como el charco de sangre u objetos personales de la víctima. Ni siquiera, lo que más tarde se convertirá en un clásico, la sábana cubriendo el cuerpo.

Esta ausencia se ratifica en una toma a posteriori que hace hincapié en el hueco que ha dejado la víctima mediante la imagen de un sillón vacío en el Consejo de Ministros, que se convierte en un sustituto de la vida, del quehacer diario del asesinado. El sillón como símbolo del espacio desocupado recuerda a la exhibición de la montura del caballo de los Reyes tras su muerte. En esta misma línea se registra, años después, el 28 de junio de 1978, la fotografía de la silla vacía utilizada por José M^a Portell en la redacción del periódico, que contrasta con una toma anterior en la que se encuentra en el mismo sitio, pero hablando por teléfono. El planteamiento es sencillo. Antes estaba aquí y publico la foto que lo muestra, ahora no y coloco una imagen del mismo espacio vacío. Sin embargo, en estas fechas, los arquetipos de representación de la ausencia están cambiando y prevalecen aquellos encuadres en los que los signos de violencia son más perceptibles. Junto a la idea del asiento de-

socupado se instalan otras connotaciones estrechamente relacionadas con el acto agresivo que se ha producido. De esta forma se enfatiza en la toma el desorden o los impactos de bala. Un ejemplo de esto es la toma que se edita con motivo de la muerte de Juan Jiménez Gómez el 14 de diciembre de 1978.

Posteriormente este lugar cambiará su significado con la inclusión de un nuevo objeto, las flores. Una muestra se ofrece en las fotografías del atentado al concejal de UPN José Javier Múgica publicadas por *El Correo* el 15 de julio de 2001 y en las que se ve su escaño vacío, pero en la mesa se coloca un ramo de flores.

Esta evolución refleja cómo se pasa de un estadio durante la dictadura en el que no es posible retratar a la víctima *in situ*, ni sus restos y en el que la simbología está mediatizada por el reflejo de su pérdida a través de espacios habituales de ésta, caracterizados por su ausencia, a otro, en la transición, durante el que no sólo se fotografía al asesinado, sino también espacios desocupados cargados de crueldad. Finalmente, a partir de los noventa, se volverá a connotar la desaparición física mediante imágenes en las que desaparece la violencia, que es sustituida por ramos de flores.

Otro símbolo más tradicional presente en el tratamiento gráfico de la muerte de Carrero Blanco viene de la mano de la imagen de la bandera situada en el edificio de la Presidencia del Gobierno y que ondea a media asta en señal de duelo.

No cabe duda que los objetos pertenecientes a la víctima, que se encontraban en el lugar de los hechos en el momento del suceso, «nos permiten mirar cómo vivía, nos dan una vía de acceso a su mundo privado» (Reyes Palma, 2000: 112), pero sólo adquieren el carácter de símbolo cuando se les sitúa en un punto concreto, cuando alcanzan relevancia por su posición en el encuadre. Éste es el caso de una gorra que llevaba la víctima en el momento de su muerte y que se coloca encima de una sábana debajo de la cuál se encuentra el asesinado. Mediante este objeto no se muestra su cadáver, pero el espectador toma conciencia de su condición a través de este detalle personal. Esto ocurre, entre otras, en las fotos que publican casi todos los diarios el 14 de octubre de 1978 del

atentado de Ramón Muíño y Elías García en las que la gorra es el punto de referencia que destaca sobre el blanco de la sábana que cubre a los fallecidos. En esta misma línea se pueden plantear las instantáneas en las que se aprecia cómo la gorra sirve para tapar la sangre de la víctima como la que publican los periódicos el 6 de marzo de 1979 del vehículo donde murió Agustín Muñoz. En 1979 tanto la edición del cadáver en el lugar de los hechos como las manchas de sangre son una práctica habitual, incluso por los diarios más tradicionales. Esto nos puede llevar a plantearnos los motivos por los que a veces estas últimas se cubren. La gorra en estos casos se vuelve a convertir en un símbolo del que ya no está presente y en algunas ocasiones del que no se puede fotografiar. Y así lo recoge el pie de foto de la imagen de *Deia* del atentado de Agustín García:

Lugar donde quedó el cadáver del general, dentro del vehículo oficial. No se permitió fotografiar el cuerpo del militar.

Mención aparte precisan las fotografías de la sangre de la víctima que funcionan en un primer momento como un sustituto de su cadáver, como un símbolo de que allí antes hubo vida y, por supuesto, una muerte violenta. A partir de 1976 comienzan a publicarse una serie de instantáneas, que se engloban dentro de este tema, y que tienen en común una escasez en la calidad que conlleva grandes dificultades a la hora de discernir la sangre en cualquiera de sus formas: mancha, charco, reguero... A pesar de estos obstáculos en su visualización, el interés que despierta su reproducción es tal que a partir de 1978 comienzan a remarcarse mediante inserciones gráficas que recrean diversas formas, aspas y círculos, principalmente con una funcionalidad clara, determinar el punto exacto donde se derramó el rastro más directo de la persona asesinada, su sangre. Con el paso del tiempo la calidad de las tomas mejora, pero paralelamente va decayendo el interés por este contenido debido, por un lado, a que la publicación de la imagen del cadáver *in situ* se hace habitual y, por otro, a que su forma de representación evoluciona hacia encuadres en los que predominan dos contenidos nuevos:

personal limpiando los rastros de sangre o esparciendo serrín sobre él. La representación de la sangre, por tanto, pasa por varios estadios. Un primer momento en el que se la omite fotográficamente, un segundo en el que se habla de ella pero no se ve con nitidez, un tercero en el que su presencia en los encuadres limita con la saturación, para acabar convirtiéndose en una mera sugerencia. En definitiva, que parece cerrarse el círculo en torno a no mostrar este elemento, aunque con una diferencia. Mediante su eliminación u ocultación se está intentando dar a conocer una vuelta a la normalidad. El retrato de esta acción es una insinuación de que la sangre estaba ahí, no es una omisión propiamente dicha como hasta mediados de la década de los setenta.

Hasta este punto se han visto aquellos símbolos que pertenecen a la primera categoría, los que funcionan en el encuadre prioritariamente como suplentes del cadáver: el sillón vacío, el charco de sangre, los restos personales de la víctima, la sábana, etc.

En el segundo apartado se aglutinan aquéllos que le acompañan normalmente a posteriori. Aquí se incluyen objetos y gestos claramente ideológicos, como banderas de uno u otro signo, puños cerrados, brazos en alto, acciones de protesta, etc.

En la década de los setenta, sobre todo hasta la muerte de Franco, debido a la condición y profesión de las víctimas y al gobierno en el poder predominarán en los encuadres las banderas españolas y los brazos en alto.

Con respecto a las primeras las encontramos con diversas funcionalidades. En un principio se trata de un objeto estático que servirá meramente como símbolo representativo del duelo por el asesinato. Este es el caso de las fotografías que registran la bandera ondeando con un crespón negro en instituciones oficiales o en el centro de trabajo del fallecido. Muestras de ello se localizan en las tomas del atentado de Carrero Blanco o en el de José M^a Portell. En éste último, el encuadre de *La Hoja del Lunes* del 29 de junio de 1978 recoge este arquetipo en el edificio de *La Gaceta del Norte*.

En otras ocasiones la bandera servirá para cubrir el féretro. Existen dos versiones: cuando está colocada sin más, encima, o cuando se retrata la acción de emplazarla, como en la foto que publica *Egin* el 29 de mayo de

1978 en la que se aprecia a los compañeros de Francisco Martín tapando el ataúd con una bandera, destacando, de esta forma, el hecho y el símbolo. El primer tipo de composición se convertirá en un clásico cuyos contenidos habituales son el ataúd, la bandera y una gorra o tricornio exentos de presencia humana. Esta situación desemboca en que los posibles sentimientos emanan de estos objetos resaltando su significado, la gorra del que ya no está. La foto publicada por *El Correo* el 16 de enero de 1980 con motivo del atentado de Francisco Moya es una muestra.

A partir de 1979, aunque la cámara sigue plasmando prioritariamente las funciones descritas, la bandera se transformará en un emblema que cobra vida. Y así se contemplarán imágenes en las que se la abraza, se la besa, se le imponen medallas, se la quema, se derraman lágrimas sobre ella...

Estos tratamientos van desde el reflejo de la frialdad absoluta de la imposición de medallas a tomas que desbordan sentimiento como son los contenidos restantes. La imposición de una medalla es un acto oficial que requiere de un protocolo rutinario que no permite apenas variaciones en el encuadre. Por el contrario, aquéllos que recogen a familiares transmiten emociones a través de este símbolo. Es posible que la viuda, en su afán de abrazar por última vez a su marido y de sentirse más próximo a él, se ciña contra la bandera o a veces la retire. Esto es lo que se aprecia en fotografías como la de un familiar de Jesús Zuazola el 11 de enero de 1980, la del hermano de Alberto Amancio el 27 de abril de 1987 o la que publica *El País* el 7 de julio de 1981 en la que la hermana y la mujer de Luis Miranda levantan la bandera para acercarse más al difunto. En otras ocasiones este estandarte se independiza del ataúd y el familiar la abraza por el significado que tiene en sí misma, no como a una intermediaria en el acceso al cuerpo sin vida. Así aparece la viuda del coronel Saracibar en *El Correo* el 21 de febrero de 1980. La exaltación llega a su punto culminante en las imágenes que presentan a varios individuos en el instante de prenderle fuego. El 5 de enero de 1979 *El País* publica dos tomas, una junto a otra, en las que contrasta el sosiego de aquéllos que portan banderas nacionales con crespón negro con la fagosidad de los que están quemando una ikurriña.

El registro fotográfico de la ikurriña es limitado debido a la ideología de las víctimas, pero en las instantáneas en las que aparece cumple finalidades similares a la bandera española. Así se contempla cómo envuelve el féretro de Enrique Casas en una imagen editada por todos los diarios el 25 de febrero de 1984.

La única variación tiene que ver con su localización geográfica y el tratamiento diferente que puede dar cada medio en los inicios de la democracia. Con respecto al primer punto, la ikurriña sale del ámbito del funeral propiamente dicho y sirve para aglutinar a numerosas personas a su alrededor. El sentimiento de dolor que acompañaba a la bandera española junto al féretro y sus familiares se combina aquí con un significado que va más allá y raya con una manifestación en pro del reconocimiento del estandarte en cuestión. Esto da lugar a tomas en las que numerosas personas se congregan en torno a ella, como en la foto que imprime *Deia* el 17 de noviembre de 1978 debido al fallecimiento de miembros de ETA junto a Emilia Larrea en Mondragón. En ocasiones su ubicación es el suelo, como en las instantáneas que ofrecen *Egin* y *El Correo* del día después del asesinato de José Manuel Baena, 12 de enero de 1978, en el que murieron dos etarras. En ambas la ikurriña se encuentra en el centro del encuadre, pero las diferencias son obvias. *El Correo* hace hincapié en la gente y en concreto en aquéllos que dan la espalda a la bandera. Por el contrario, *Egin* pretende destacarla y para ello no sólo remarca sus aspas, sino que le otorga un papel protagonista, junto a una pintada de *Gora ETA*, incluyendo en el encuadre el menor número de individuos.

El papel de las banderas, de uno u otro signo, entra en su ocaso a partir de la década de los ochenta, haciéndose evidente a través de un registro fotográfico menor y un estancamiento en sus formas de representación que lleva a mecanismos de repetición compositiva. En los noventa este símbolo será sustituido por otros de carácter más popular.

Lo mismo ocurre con la gorra militar que tuvo su auge como motivo principal en las imágenes de finales de los setenta para decantarse en un elemento en decadencia posteriormente. En las primeras tomas se combinan la función identificativa y la decorativa y esto justifica su ubicación. La reiteración de este modelo lleva a buscar otros puntos de

vista como el que se observa en una toma de *Deia* del 18 de noviembre de 1980 en la que el tricornio de Juan García, en primer plano, ocupa toda la base inferior debido al uso de un gran angular. Es significativo que el tamaño del objeto sea superior al de la cabeza de la víctima que se aprecia a través de una ventana en el féretro. La evolución de este objeto le convertirá en un símbolo más activo y, al igual que la bandera, servirá para expresar sentimientos. Así se puede contemplar en *La Gaceta del Norte* del 4 de enero de 1979 a la viuda de Francisco Berlanga bajo un paraguas que sujetan sus padres abrazando la gorra de su marido.

La representación del conjunto de símbolos militares, fajines, condecoraciones, medallas, etc serán recurrentes en los funerales y capillas ardientes.

Los gestos ideológicos, ya bien sean puños cerrados o brazos en alto, también se enmarcan en el ámbito de los funerales en las postrimerías de la década de los setenta. El predominio de estos últimos es patente en las fotografías de nuevos diarios. Para los que realizan el gesto se trata de mostrar una adhesión a la víctima, para los periódicos no tradicionales es una prueba de que todavía existe la amenaza de numerosos seguidores de ideologías fascistas.

Todas comparten una angulación similar, un ligero contrapicado, remarcado por la posición de los brazos en alto. También tienen en común que lo importante es el gesto y no el hecho en sí, un funeral en la mayoría de los casos. Así vemos una imagen del entierro de Francisco Mateu que imprime *Deia* el 18 de noviembre de 1978 en la que algunas personas con el brazo en alto se encuentran a ambos lados de una escalera que culmina en una puerta, se supone que de una iglesia. Pero lo que llama la atención no es el lugar sino el contraste que se establece entre el gesto de los presentes y el de una señora en primer plano que permanece con los brazos cruzados. Meses antes, el 23 de julio de 1978, con motivo de los funerales de Juan Manuel Sánchez y Juan Antonio Pérez, *El País* ofrecía un plano más cercano en el que se omite el espacio para subrayar los brazos en alto de varias personas que mediante ellos ocultan su identidad. La imagen que se coloca en portada tiene fuerza y cumple con los parámetros señalados. En esta misma línea se debe señalar

una instantánea de este mismo diario que se publica el 5 de enero de 1979. En un mismo encuadre se aúnan varios símbolos, la bandera que está siendo sujetada por un militar de espaldas, algunas personas con el brazo en alto y cantando. Es evidente que dejar patente la ideología está por encima de mostrar el suceso que ha motivado la foto en cuestión. Con el asentamiento de la democracia en los años ochenta estas imágenes van desapareciendo de los diarios debido a que éstos ya no necesitan dejar constancia de un tipo de manifestaciones que por otra parte están en decadencia. Su representación se limita a situaciones en las que la víctima es muy conocida como las del entierro del comandante Ynestrillas que registra *La Gaceta del Norte* el 19 de julio de 1986.

La paulatina disminución de estos símbolos trae consigo el surgimiento de un elemento novedoso, no como objeto en sí, sino en cuanto a su tratamiento: las flores. Hasta el momento éstas se circunscribían al ámbito de las exequias. Ahora cobran protagonismo por sí solas mediante su singularidad representada a través de un ramo concreto que se deposita en el lugar de los hechos. En un principio los depositarios serán en su mayoría niños como los que se contemplan en la foto publicada el 26 de mayo de 1979 en el sitio donde fallecieron Jesús Avalos, Luis Gómez, Agustín Laso y Lorenzo Gómez, o la que agarra de la mano a su madre y hermano el 8 de mayo de 1981 allí donde murieron tres militares en Madrid, o aquellos que miran el ramo depositado donde Yoyes fue asesinada.

Estas instantáneas se convertirán en un nuevo modelo de representación que tendrá cabida en todos los diarios durante la década de los ochenta. Eso sí, con algunas variaciones que vendrán de la mano de la posible identidad del destinatario que en algunas ocasiones la toma no deja saber quién es. En otras, pasa a ser una autoridad la que asume ese papel. Esto normalmente implica una alteración en el tiempo que ahora se sitúa muy a posteriori, a veces incluso después del entierro, debido a que se trata de un hecho institucionalizado y protocolario. Se mantiene el simbolismo pero se desvanece la espontaneidad inicial. Véanse para confirmar esto las imágenes del ministro del Interior José Barrionuevo depositando las flores para homenajear a Máximo Antonio García el 14 de mayo de 1985. Mención aparte requiere la fotografía del 11 de septiembre

de 1986 en la que se puede observar al marido de la víctima llevando una flor durante el cortejo fúnebre.²⁰⁰ En definitiva las flores van a ser un elemento omnipresente en los encuadres fotográficos. En principio como un objeto tradicional que se circunscribe a los funerales y que cuya máxima peculiaridad es la cantidad. Cuantas más mejor. Después se singulariza para remarcar el escenario del asesinato y finalmente se vuelve al ámbito de las exequias pero se mantienen la singularidad en un acto de rendir homenaje a la víctima. Todo esto pasando por instantáneas en las que las flores se depositan en otros lugares relacionados con el fallecido como puede ser su trabajo para evidenciar su ausencia.

En esta misma línea surgen imágenes en las que se aprecia un nuevo elemento simbólico, fotografías de la víctima o relacionadas con ella junto a su féretro. Hasta los ochenta era muy habitual que retratos de ésta se enmarcaran dentro de encuadres pertenecientes a su casa y que una imagen de Franco presidiera la capilla ardiente. En el primer caso formaban parte de la decoración y se aprovechaban para dar más información acerca del asesinato, en el segundo formaban parte de la tradición. El hecho de situarlas ex profeso encima del ataúd está estrechamente relacionado con una corriente que se empieza a extender y que se fundamenta en sacar a la calle motivos que antes pertenecían al ámbito de lo privado. Las pertenecientes al atentado de Enrique Casas el 24 de febrero de 1984 recogen perfectamente una foto de la víctima en vida no sólo en la capilla sino también en el entierro y como el retrato de Pablo Iglesias suple al de Franco en la capilla ardiente.

También a partir de los ochenta vamos a ver cómo se combinan viejos y nuevos códigos de representación que se ciñen al terreno de la protesta por parte de los ciudadanos. Calles vacías, minutos de silencio, estatuas vivientes, manifestaciones, pancartas... acapararán la atención de los objetivos de los fotógrafos. El retrato del silencio y el clamor popular enfatizarán la reprobación de la violencia. El silencio se representa a través de dos tipos de encuadres. Aquellos en los que es patente, di-

200. Hay que recordar que el marido de Yoyes solicitó a todos los asistentes a los funerales que llevaran una flor.

versas personas, normalmente en su lugar de trabajo, cesan sus actividades para congregarse y expresar su mutismo y mediante éste su repulsa a lo sucedido. Otros en los que la imagen fotografiada lleva al espectador a darse cuenta de esa situación de silencio mediante la ausencia de gente en las calles, o a través de estatuas vivientes, por ejemplo. En el polo opuesto se encuentran las manifestaciones cuyas instantáneas tienen en común demostrar el alto grado de participación centrándose en el texto de la pancarta que suele ir encaminado a condenar la violencia o demandar la paz. Frases como «No a las muertes, vengan de donde vengan» pertenecientes a una pancarta fotografiada por *La Gaceta del Norte* el 30 de marzo de 1982 o «ningún compañero más sin padre. Richard Askatasuna» forman parte del imaginario más frecuente.

La evolución de la pancarta pasa por que ésta adquiera el rango de motivo principal en una fotografía. Las circunstancias que hacen posible este papel protagonista que se encuentra en las imágenes impresas son porque sirven como elemento ocultador de aquellos que la llevan, porque se colocan en un lugar inusual como la que se despliega en el estadio Santiago Bernabeu poco antes de comenzar un partido el 6 febrero de 1992, por la identidad de sus portadores, por una composición y grafía diferentes²⁰¹ o porque se utiliza como reclamo para posteriores convocatorias o propuestas. Así se registra en *Deia* del 8 de febrero de 1992 a una persona que lleva un cartel anunciando una iniciativa para enviar postales bajo el lema «Ya no me callo». Lo que resume esta expresión de cuatro palabras es lo que se está viendo en la publicación de fotografías en el apartado de condena hacia la violencia.

En los noventa este tipo de representación se incrementa debido a que el ciudadano desempeña un papel activo y el fotógrafo está ahí para plasmarlo y convertirle en protagonista de sus tomas. Ilustraciones de manifestaciones, recogida de firmas, emblemas, colas para visitar la

201. Véase *El Correo* del 9 de noviembre de 1991 donde aparece una fotografía cuya pancarta destaca por su carácter marcadamente infantil, dibujo de la paloma de la paz y letras de niño, acorde con la víctima Fabio Moreno.

capilla ardiente, minutos de silencio, concentraciones, pancartas, etc. invaden las páginas de los periódicos. La forma de presentar estos contenidos alterna planos generales que recuerdan a las tomas de finales de los años sesenta y principios de los setenta, pero con mayor calidad, y primeros planos. Retornan las imágenes en las que numerosas pequeñas cabezas conforman el encuadre y prueba de ello son las que captan a personas congregadas guardando un minuto de silencio o una larga cola para visitar la capilla ardiente de Gregorio Ordóñez el 25 de enero de 1995. Pero el tratamiento informativo que mejor define la combinación de distancias narrativas de este periodo es el que corresponde al atentado de Joseba Goikoetxea el 27 de noviembre de 1993. *El Correo* publica dos tomas del mismo motivo, una manifestación multitudinaria a favor de la Ertzaintza y en contra de la violencia de ETA. La de portada destaca el número de asistentes y para ello capta un plano lo más abierto posible. En el interior mediante un acercamiento se ofrece una instantánea en la que se tiene constancia de la identidad de los manifestantes aunque no se informa gráficamente de su dimensión. *Deia*, por su parte, apuesta por imágenes en las que se prioriza la mostración de las acciones y sentimientos como la de la firma de una repulsa contra el terrorismo ya bien por niños, ciudadanos anónimos o autoridades.

Las páginas de los diarios cada vez dedican más espacio a las fotografías cuyo contenido son los actos de protesta. De forma análoga van a ir surgiendo tomas que evidencian la respuesta a estas imágenes. Un encuadre determinante es el que publica *Deia* el 12 de abril de 1995 con motivo del asesinato de Mariano de Juan Santamaría. Se ve a varios miembros de HB abandonando el Parlamento Vasco en el momento en el que comenzaba el minuto de silencio por la víctima.

Paralelamente a la representación de todos estos símbolos postmortem, en esta década se vuelve a los denominados códigos simbólicos sustitutivos debido a que el cadáver in situ desaparece. Lentamente se va a ir instaurando un modelo gráfico dominado por ciertas limitaciones. Una autocensura impuesta por el propio fotógrafo y editor, pero demandada por el lector que ha llegado a un punto de saturación en el que

el factor sorpresa ha quedado excluido de su capacidad de mirar. Las nuevas fórmulas que se desarrollan van desde omitir el cadáver²⁰² a captarlo con algún tipo de filtraje. Dentro de estas últimas la más conocida, porque recuerda a etapas anteriores, es la que reproduce una imagen lejana o desenfocada. Pero la pauta más habitual es que el cuerpo sin vida se registre próximo, en primer plano, y que existan diversas causas que hagan que pase inadvertido, que delegue en otros elementos el protagonismo. Así ocurre cuando en la instantánea se presenta al cadáver cubierto en primer término, pero un motivo al fondo reclama la atención del espectador, o cuando todas las personas retratadas dirigen su mirada hacia un punto que excluye al muerto o cuando entre éste y el fotógrafo, y por añadidura el lector, se inserta un obstáculo como pueden ser las piernas de los que le rodean.

En los supuestos en los que el cadáver desaparece del encuadre va a ser sustituido por otros contenidos ya conocidos. La vuelta a la imagen del vehículo destrozado debido al incremento de los atentados producidos mediante coche-bomba, las panorámicas asépticas del escenario del suceso, personal inspeccionando o contemplando el lugar de los hechos, la imagen de los heridos, nos remiten a otras épocas, pero con un evidente aumento de calidad en las fotografías. Si nos centramos en esta última, cuando el muerto es reemplazado por un herido habrá que constatar varios aspectos. El primero es el proceso de inversión que se produce con respecto a los años ochenta en los que el cuerpo sin vida era el auténtico protagonista y si quedaba espacio en las páginas del periódico se publicaba la imagen de algún herido. En el segundo se prefiere dar prioridad a instantáneas en las que los signos de vida prevalezcan sobre los de muerte.

202. Tendríamos que remontarnos al asesinato de Yoyes en 1986 para darnos cuenta que es aquí donde se percibe el primer signo de autocensura. El diario *Deia* no publica la foto del cadáver *in situ* de M^a Dolores González Catarain hasta un mes después de su muerte, el 17 de octubre mientras otros sí lo hacen. Habría que mirar los motivos, pero en este caso entraríamos en el campo de los códigos manipulativos que no son el objeto de esta comunicación.

Por último destaca cómo la autocensura no afecta a las fotografías en las que el sentimiento conforma su contenido esencial. Se prefiere no mostrar el hecho en sí, la muerte, para dejar paso a las reacciones que provoca. Y dentro de estas se localizarán, por un lado, todas aquellas que emanan de los allegados a la víctima, y, por otro, la respuesta masiva del pueblo que se lanza a las calles para manifestarse contra lo sucedido.

Para terminar hay que resaltar el tratamiento informativo del atentado a Miguel Ángel Blanco Villar los días 12 y 13 de julio de 1997 en lo referente a los símbolos que acompañan a su desarrollo. La profusión de imágenes queda justificada debido al carácter específico del suceso que incluyó un secuestro previo. Durante este periodo de tiempo la ciudadanía, que contaba con un rodaje, como se ha visto, pudo dar rienda suelta a su necesidad de manifestarse en contra del secuestro inicialmente y posteriormente del asesinato. Velas, carteles, telegramas, lazos, manos blancas conforman el nuevo imaginario de la simbología de los que más tarde se denominarán «no violentos» y serán exhibidos en las concentraciones y retratados y publicados en todos los diarios como auténticos protagonistas de la información.

Un primer vistazo a través de estas tres décadas subraya el cambio que se produce en la tipología de aquel que muestra el símbolo. Se aprecian dos vertientes distintas. En la primera se observa cómo pasan de las manos de los militares en épocas franquistas a las de los civiles en los años noventa.

En la segunda se ve cómo en los noventa un personaje caracterizado esencialmente por su anonimato, irrumpe en la calle con símbolos de diversa índole. Individuo que contrasta con aquellos familiares, compañeros y autoridades que aparecían en los encuadres de los sesenta e inicios de los setenta y que serán sustituidos en un periodo muy concreto de la Transición por ciudadanos con el brazo en alto o el puño cerrado, pero que defienden una ideología concreta y en ningún caso se acercan en número a las masivas manifestaciones de los noventa.

Otro aspecto a destacar es que los símbolos evolucionan hasta conseguir un sentido propio. Inicialmente funcionan como sustitutos de

un cadáver que no se puede mostrar, posteriormente comparten encuadre con él y finalmente vuelven a retratarse sin él.

También se aprecia un cambio en el tipo de símbolo. En un principio se registran aquellos relacionados estrictamente con el muerto, el sillón vacío, el charco de sangre... En los noventa se tornan más creativos y novedosos y con un cierto distanciamiento en esa relación directa con la víctima. Por último se debe resaltar cómo el dinamismo y la acción sustituyen el estatismo característico de los símbolos de los años sesenta y setenta.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBIAC, Gabriel (1996): *La muerte: metáforas, mitologías, símbolos*, Barcelona, Paidós.
- CALABRESE, Omar (1991): «Representación de la muerte y muerte de la representación», en *Revista Occidente*, 118.
- CASTRO FLOREZ, Fernando (2004). «Idos 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, Artium-Centro José Guerrero.
- CORTÉS, José Miguel (1996): *El cuerpo mutilado: la angustia de la muerte en el arte*, Valencia, Generalitat Valenciana, Edicions Alfons el Magnànim.
- PAREJO JIMÉNEZ, Nekane (2003 b): *Representación fotográfica de los atentados de ETA durante la dictadura*, Málaga, Ed. NP.
- (2004): «Fotografía y terrorismo durante el fascismo», en *El Futuro de la Comunicación*, Universidad de Sevilla.
- (2003a): *Fotografía y muerte en el País Vasco: escenarios (1968-1978)*, Málaga, Ed. NP.
- (en prensa): *Fotografía y muerte: representación gráfica de los atentados de ETA, 1968-1997*, Universidad del País Vasco.
- PAREJO JIMÉNEZ, N. y GÓMEZ GÓMEZ, A. (2004): «Los encuadres fotográficos del lugar de los hechos. Atentados de ETA de la dictadura a la transición», en *Imagen, cultura y tecnología*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid.
- REYES PALMA, Francisco (2000): «Fetiches de infamia. Fetiches de luz», en *Revista Exit*, 1, 112.