

EL TRATAMIENTO DE LA IMAGEN EN LOS ATENTADOS DE ETA. TERRORISMO Y FOTOGRAFÍA EN LA PRENSA.

Esperanza Pouso Torres
Universidad de Vigo

Resumen

En este artículo se pretende realizar un análisis del tratamiento que la prensa española dio a las imágenes del triple atentado perpetrado por ETA en Madrid el 17 de octubre de 1991. De esta forma se aportarán conclusiones sobre cuáles son los límites de la libertad de expresión desde el punto de vista del respeto a la intimidad, y en este caso el respeto al dolor. Se trata de buscar un punto de equilibrio entre el derecho a la información de los ciudadanos y el derecho a la intimidad de las víctimas. Además, se desarrollarán las tres fases por las que ha pasado a lo largo de su historia el tratamiento informativo de las noticias de la banda terrorista y se hablará de la importancia de la fotografía de prensa como elemento transmisor de información. Esta comunicación se realiza a partir de un modelo de análisis de la imagen de prensa que se ha desarrollado para la tesis doctoral que está realizando la autora.

Palabras clave: Prensa, intimidad, periodismo, derecho, imagen y terrorismo.

1. Introducción

Ha transcurrido más de medio siglo desde las publicaciones referentes al primer atentado perpetrado por ETA. Tuvo lugar el día 27 de junio de 1960, la banda terrorista asesinaba a la niña de 22 meses Begoña Urroz Ibarrola como consecuencia de la bomba incendiaria que hizo estallar en la estación donostiarra de Amara.

Durante más de cincuenta años ETA ha sido la gran protagonista, aunque no en solitario, del terrorismo en España. A lo largo de este tiempo los mecanismos empleados por las principales cabeceras de nuestro país para el tratamiento visual del terrorismo de ETA han sido múltiples. En este trabajo se concretarán las tres fases que han rodeado el tratamiento fotográfico de las noticias de la banda terrorista, las cuales caminan paralelas a los avatares políticos y sociales de este país.

Este estudio se centrará especialmente en una de las tres fases, la de la exposición pública, y en tres atentados, los que sucedieron el 17 de octubre de 1991 en Madrid y en los que resultó víctima de una bomba la niña Irene Villa. El impacto que causaron las imágenes emitidas de la niña fue pavoroso, ya que nunca antes se había dado nada igual. Desde aquel día los medios de comunicación comenzaron a seguir la misma pauta de comportamiento.

Si antes a las víctimas se les ignoraba o casi, más tarde se pasaba por encima de otras consideraciones éticas, porque si bien es cierto que los medios trataban de remover las conciencias con la divulgación de las instantáneas, no lo es menos que éstas no respetaban el dolor de los afectados.

El objetivo de este estudio es averiguar cuáles son los límites de la libertad de expresión desde el punto de vista del respeto a la intimidad y el respeto al dolor teniendo en cuenta las imágenes difundidas por *El Mundo*, *El País*, *ABC* y *La Vanguardia* de los tres atentados simultáneos que tuvieron lugar aquel 17 de octubre de 1991.

Se constatará si cuatro de las cabeceras de referencia nacional quebrantaron, con la publicación de imágenes, el derecho a la intimidad de víctimas y familiares en momentos de gran vulnerabilidad. Además, se tratará de conocer la importancia actual de la fotografía como elemento fundamental en la prensa española, así como la línea informativa a nivel fotográfico seguida en la transmisión de los atentados terroristas perpetrados por ETA a partir de este suceso, que marcó un antes y un después.

2. Metodología e hipótesis

Para la realización del trabajo planteado se va a emplear una metodología propia de las disciplinas sociales, el análisis de contenido, en este caso fotográfico. Se centra en lo visual de la prensa por ser este un elemento que tradicionalmente se obvia en los análisis de contenido y que, sin embargo, en muchas situaciones, como las que aquí se estudian, puede ser considerado incluso más importante que la propia información escrita, debido a su poder de evocación y de impacto.

En este caso, para llevar a cabo el análisis de contenido, se tomarán como referencia siete parámetros básicos: tres de contenido y cuatro de forma. En cuanto al contenido, se tendrán en cuenta los sujetos que protagonizan la instantánea, dónde está ubicada la misma y, finalmente, se describirá lo observado, la esencia de la imagen. Se trata de

obtener un análisis pormenorizado de la fotografía, consiguiendo así, de una forma clara, sencilla y concisa, introducirlas en el contexto en el que fue retratada. En cuanto a la forma, se refiere al tamaño de la instantánea, a su ubicación en el periódico, teniendo en cuenta la sección y la página, si se trata de una foto en color o en blanco y negro y el tipo de plano de la misma. A través de esta observación se sabrá qué importancia se le otorga a la imagen en la publicación.

Este modelo de análisis surge de la compilación de los planteamientos de Terry Barrett (2006) y la aplicación del paradigma de Harold D. Lasswell (Moragas, 1993).

Para concretar la metodología del trabajo esta se ha basado en las ideas de Terry Barrett sobre la crítica de fotografías. Su método desglosa la fotografía en varios niveles que van del descriptivo al interpretativo y pasan por lo explicativo, la conceptualización teórica acerca de las fotos y el contexto que las rodea.

Para Terry Barrett describir una fotografía es percibir cosas sobre ella y decirlos a otro. Es un proceso de reunión de datos, una lista de hechos. Es responder a preguntas como: ¿Qué hay aquí? ¿Qué estoy mirando? ¿Qué sé con certeza acerca de esta imagen? Las respuestas incluyen la identificación de lo evidente, pero también de lo no tan obvio. Ello debido a que la experiencia indica que lo que es obvio para un observador muchas veces es invisible para otro¹²⁶.

Barrett considera que los críticos obtienen información descriptiva de dos fuentes: interna y externa. La consiguen al examinar dentro de la fotografía, pero también la adquieren de fuentes externas, tales como las bibliotecas, los artífices de las imágenes y las publicaciones de prensa. El autor norteamericano también incluye dentro de la descripción de la foto la que se hace del sujeto principal de la misma, de la forma, el medio y el estilo¹²⁷.

¹²⁶ Barrett, 2006: 16. "To describe a photograph or an exhibition is to notice things about it and to tell another, out loud or in print, what one notices. Description is a data-gathering process, a listing of facts. Descriptions are answers to the questions: "What is here? What am I looking at? What do I know with certainty about this image?" The answers are identifications of both the obvious and the not so obvious. Even when certain things seem obvious to critics, they point them out because they know that what is obvious to one viewer might be invisible to another".

¹²⁷ Barrett, 2006: 16. "Critics obtain descriptive information from two sources – internal and external. They derive much descriptive information by closely attending to what can be seen within the photograph. They also seek descriptive information from external sources including libraries, the artists who made the pictures, and press releases".

El segundo nivel, el interpretativo, se produce según Terry Barrett cuando el interés y la discusión sobre la fotografía traspasan la barrera de la mera información sobre la misma. Interpretar sería entonces explicar a alguien qué entiende uno sobre una fotografía. Añade que, para él, interpretar es hablar sobre su importancia, significado, sentido, tono y humor¹²⁸. Mientras que describir, es una crítica sobre nombres y descripciones que él o ella puede ver en la fotografía. La interpretación ocurre siempre y cuando atención y discusión van más allá de la información, sin que importe el significado¹²⁹.

Barrett menciona a Roland Barthes como ejemplo de cómo se puede analizar el significado de una fotografía a partir de los niveles denotativo -lo que se muestra- y connotativo -lo que se sugiere-: Ronald Barthes, el último erudito francés, era un semiótico, el cual investigaba qué representa la cultura. Ha identificado dos significados prácticos: denotaciones y connotaciones. Una fotografía de naturaleza muerta representa (denota) flores en una mesa de madera, pero sugiere (connota) paz, tranquilidad y la maravilla de la simpleza¹³⁰.

Igualmente, indica que la interpretación, además de semiótica, puede ser psicoanalítica, feminista, formalista, marxista o basarse en las influencias estilísticas, técnicas o biográficas. Ello dependerá de la foto que se va a examinar y de las intenciones del crítico¹³¹.

El tercer nivel de análisis que menciona Barrett es la evaluación de fotografías. El autor considera que los términos evaluación y juicio son sinónimos. Agrega que un juicio es aquello que demanda un por qué. Los juicios, al igual que las interpretaciones, dependen de sus razones. Y, al igual que las interpretaciones, los juicios no son, únicamente acertados o erróneos. Tanto juicios como interpretaciones, son más o menos

¹²⁸ Barrett, 2006: 44. "Interpreting is telling about the point, the meaning, the sense, the tone, or the mood of the photograph".

¹²⁹ Barrett, 2006: 43. "While describing, a critic names and characterizes all that he or she can see in the photograph. Interpretation occurs whenever attention and discussion move beyond offering information to matters of meaning".

¹³⁰ Barrett, 2006: 44. "Roland Barthes, the late French scholar, was a semiotician who investigated how culture signifies. [...] He identified two signifying practices: denotations and connotations. A photographed still-life arrangement may denote (show) flowers in a vase on a wooden table; it may connote (suggest, imply) peace, tranquility, and the delightfulness of the simple".

¹³¹ Barrett, 2006: 55. "This more flexible view of interpretation allows us to accept several competing interpretations as long as they are plausible. Instead of looking for the true interpretation, we should be willing to consider a variety of plausible interpretations from a range of perspectives: modernist, Marxist, feminist, formalist, and so forth".

convincientes, persuasivos y convincentes, dependiendo siempre de cuán bien o mal estén argumentados¹³².

Finalmente, las fotos se pueden juzgar de acuerdo con diferentes criterios, muchos de los cuales se pueden agrupar en categorías derivadas de teorías comunes del arte tales como: el realismo, el expresionismo, el formalismo y el instrumentalismo. Estos criterios no son los únicos; la originalidad, por ejemplo, es un criterio comúnmente usado¹³³.

Otro elemento que se debe tener en cuenta dentro de la propuesta de Terry Barrett es la información contextual de la fotografía. Esto supone dar a conocer quién hizo la foto, cuándo, dónde, cómo y con qué propósito. La información contextual puede ser interna, original y externa.

El contexto interno se refiere a poner atención a lo que es evidente en la foto. Como vimos antes, esto incluye la descripción del sujeto principal de la foto, la forma, el medio y la relación entre ellos. Algunas fotografías son entendidas tan solo con mirarlas, y podemos entenderlas solamente con lo que en ellas se muestra. Si estamos familiarizados con la cultura de algunas fotografías, no necesitamos saber el origen o el porqué de dichas fotografías para entender sobre qué tratan¹³⁴.

Pero así como muchas fotos son entendibles con sólo mirar lo que hay en ellas, muchas fotografías son indescifrables si no obtenemos información más allá de lo que estamos viendo en ellas¹³⁵. A esta información Barrett la denomina contexto original.

Barrett añade que las fotos de prensa se benefician y con frecuencia dependen del contexto del cual emergen¹³⁶. Este incluye las condiciones psicológicas en que estaba el

¹³² Barrett, 2006: 130-131. "A judgment is a what that demands a why. Judgments, like interpretations, depend on reasons. [...] Also, like interpretations, judgments are neither definitively nor absolutely right or wrong. Rather, judgments, like interpretations, are more or less convincing, persuasive, and compelling, depending on how well or poorly they are argued".

¹³³ Barrett, 2006: 133 y 138. " Critics judge photographs by many different criteria, most of which can be grouped into clusters derived from common theories of art: realism, expressionism, formalism, and instrumentalism". [...] "The preceding criteria are not exhaustive. Originality, for example, is a commonly used criterion".

¹³⁴ Barrett, 2006: 106. "Some photographs are understandable just by looking at them and thinking about what is shown in them. If we are familiar with the culture in which some photographs were made, we don't need to know much about the origin of the photographs to understand what they are about".

¹³⁵ Barrett, 2006: 107. "Many photographs are inscrutable without some information beyond that which can be gathered from simply observing the photograph".

¹³⁶ Barrett, 2006: 108. "Photographs made for the press also benefit from, and often depend on, knowledge of the contexts from which they merge".

fotógrafo cuando hizo la foto. Igualmente, conlleva considerar cierta información acerca del fotógrafo y las condiciones sociales en los tiempos en que hizo la toma.

El contexto original también incluye la intención del fotógrafo. Es decir qué quería dar a entender cuando hizo la imagen. Por esto también es relevante conocer la biografía del fotógrafo, sus influencias personales y estilísticas. Por la misma razón es menester conocer la obra del fotógrafo.

En fin, conocer la historia, la política, la religión y el ambiente intelectual del período en el que el fotógrafo estaba trabajando es importante para un completo entendimiento de una fotografía. El contexto original es, pues, historia: social, del arte, de la foto que analizamos y del fotógrafo que la hizo¹³⁷.

Para Terry Barrett el contexto externo es la situación en la cual una fotografía es presentada o encontrada. Cada fotografía está intencionalmente o no, situada dentro de un contexto. El significado de cada fotografía está altamente influenciada por el contexto en el que es presentada: cómo y dónde la fotografía ha sido fundamentada afecta al significado¹³⁸.

El contexto externo confiere connotaciones a la imagen. Es lo que Roland Barthes denomina canal de transmisión al referirse al entorno que rodea a la foto de prensa influenciándola de manera radical. El texto, el título, la leyenda, la ubicación de la foto y hasta el mismo nombre del periódico condicionan el mensaje fotográfico¹³⁹.

Teniendo en cuenta el método que propone Terry Barrett, en este trabajo en cierto modo se tratará de describir, interpretar y evaluar las imágenes y se detallará la información contextual de las fotografías (interna, original y externa). Como ya se ha señalado, el planteamiento en este caso se centra en el contexto interno, lo evidente de la foto, pero se considera necesaria la existencia de un triple análisis, por lo que no obviamos el contexto

¹³⁷ Barrett, 2006: 109. "Knowledge of the history, the politics, the religious and intellectual milieu of the period in which the photographer was working is important to a fuller understanding of a photograph. [...] Original context is history: social history, art history, and the history of the individual photograph and the photographer who made it".

¹³⁸ Barrett, 2006: 109. "External context is the situation in which a photograph is presented or found. Every photograph is intentionally or accidentally situated within a context. [...] The meaning of any photograph is highly dependent on the context in which it is presented: How and where a photograph is seen radically affects its meaning".

¹³⁹ Barrett, 2006: 112. "As for the channel of transmission, this is the newspaper itself, or more precisely, a complex of concurrent messages with the photograph as the center and surrounds constituted by the next, the caption, the layout and, in a more abstract but in no less informative way, by the very name of the paper".

externo, o situación en la cual una imagen es exhibida, y el contexto original, la historia que envuelve la instantánea.

Partiendo de estas ideas se ha considerado que el modelo debe asentarse en un doble análisis: por un lado analizaremos el contexto interno, lo que es evidente en la foto, y por otro el contexto externo, situación en la cual una fotografía es exhibida.

A la hora de plantear la metodología también se ha tenido en cuenta el modelo comunicativo lineal de Harold D. Lasswell. En 1948 el profesor Laswell, de la Universidad de Yale en los Estados Unidos, publicó, en la revista *The Communication of Ideas*, un artículo que tuvo el gran mérito de plantear claramente los elementos que están en juego en un proceso de comunicación. Laswell proponía allí una fórmula de concatenación o encadenamiento lineal de cinco preguntas-programa: ¿Quién - dice qué - por qué canal - a quién - con qué efecto? Este esfuerzo de síntesis es particularmente valioso, dado que agrupa cinco puntos fundamentales del proceso de comunicación.

El estudio científico del proceso de comunicación tiende a concentrarse en alguna de estas preguntas. Los eruditos que estudian el “quién”, el comunicador, contemplan los factores que inician y guían el acto de la comunicación. Llamamos a esta subdivisión del campo de investigación análisis de control. Los especialistas que enfocan el <<dice qué>> hacen análisis de contenido. Aquellos que contemplan principalmente la radio, la prensa, las películas y otros canales de comunicación, están haciendo análisis de medios. Cuando la preocupación primordial se centra en las personas a las que llegan los medios, hablamos de análisis de audiencia. Y si lo que interesa es el impacto sobre las audiencias, el problema es el del análisis de los efectos. (Moragas, 1993)

A pesar de que esta exploración se centra en el análisis del mensaje, en este caso fotográfico, también se tiene en cuenta el emisor como fuente de información, los medios usados para transmitir el mensaje, el público al que se dirige la información emitida y el impacto que produce el mensaje dado en la población.

Debido a la necesidad de acotar el campo de trabajo, éste se centrará en la prensa nacional, concretamente en cuatro cabeceras: *El Mundo*, *El País*, *ABC* y *La Vanguardia*. Se tomarán como referencia los siete ejemplares de cada periódico posteriores al día del suceso. Específicamente, se centrará en las ediciones impresas de los periódicos emitidos

en la siguiente fecha: del 18 al 24 de octubre de 1991. Por lo tanto, se analizarán las fotografías publicadas en las primeras, en las secciones en las que se trató la información de manera directa y en las contraportadas de los números seleccionados de cada diario, un total de veintiocho.

Una vez conocido el estado de la cuestión se plantea la siguiente hipótesis de trabajo:

El Mundo, El País, ABC y La Vanguardia quebrantaron, con la publicación de imágenes, el derecho a la intimidad de víctimas y familiares en momentos de gran vulnerabilidad.

3. La relación entre el terrorismo y los medios de comunicación

La información sobre el terrorismo –al poner en relación derechos humanos fundamentales, como son el derecho a la información, el derecho a la libertad, el derecho a la paz y el derecho a la vida - nos sitúan en una cuestión límite desde la perspectiva ética y jurídica. La dimensión comunicativa del terrorismo es una línea común de estudio en los debates sobre este tema. Son muchos los autores que se han pronunciado sobre cómo deben tratar los medios de comunicación el fenómeno del terrorismo y las noticias que el mismo genera, ya que entran en juego un sinfín de elementos éticos, deontológicos, profesionales y emocionales que dificultan lograr conclusiones satisfactorias para todos.

La relación entre los medios de comunicación y el terrorismo es una relación muy compleja y, además, muy estrecha entre ambos. Pero, ¿son los medios de comunicación los que condicionan los acontecimientos terroristas o son los terroristas los que condicionan la información? ¿Debe informarse sobre los atentados violentos o al publicar ese tipo de noticias se estará dando propaganda a los terroristas? ¿Sirve de algo difundir la aflicción de las víctimas mediante fotografías que irradian dolor? ¿Dónde se encuentra el límite entre la noticia y la propaganda, entre la información y el morbo?

El dilema informativo consiste, por tanto, no en si informar o no sobre estos hechos, sino en el cómo hacerlo, cuál debe de ser el tratamiento, la cobertura, el enfoque, de modo que no se contribuya a la propaganda del terrorismo pero al tiempo se ofrezca una información veraz y necesaria a las audiencias. El terrorismo busca la publicidad, necesita que sus acciones tengan la mayor difusión posible. Los medios de comunicación tienen el deber y la obligación de informar pero tienen que hacerlo sin que las informaciones caigan en la trampa maliciosa que tienen preparada los violentos.

En nuestro país, el terrorismo no es un tema nuevo, ni en los medios de comunicación ni para los periodistas, quienes ya tienen cierta experiencia en este tipo de actos. España ha sufrido a lo largo de su historia multitud de atentados por parte de la banda terrorista ETA, la cual anunció en 2011 <<el cese definitivo de su actividad armada>>.

3.1. Evolución de la información sobre el terrorismo de ETA en España

La reciente historia de España y el temor fueron los factores claves que condicionaron el tratamiento periodístico de los muchos golpes terroristas que tuvieron lugar durante la transición. Como bien reconoce Ángel Arnedo, ex director de *El Correo*, tras la muerte de Franco y durante unos cuantos años, los medios de comunicación social minusvaloraron la terrible sangría de víctimas de España; durante los años 70 y 80, cuando el número de crímenes perpetrados por ETA era mayor, las víctimas apenas tenían espacio en los periódicos.

Esa fase de “semiocultamiento” se prolongaría en el tiempo hasta los años noventa, años en los que llegó la fase de la exposición pública de los efectos más crueles de la violencia. Una fecha, 18 de octubre de 1991, y unas terribles imágenes, de la niña Irene Villa (víctima de una bomba), marcaron un cambio en el tratamiento de la información terrorista.

Arnedo asegura que el impacto de aquellas imágenes emitidas en el telediario de primera hora de la tarde fue horrible porque nunca hasta entonces se había dado nada así. Quienes tomaron la decisión de autorizar aquellas escenas lo hicieron, según comentaron más tarde, para mentalizar a los espectadores de la brutalidad intrínseca de los terroristas, para remover sus conciencias.

Desde aquel día, en otras cadenas de televisión y en los periódicos comenzó a seguirse la misma pauta de comportamiento. Y mientras se ampliaban los tiempos y los espacios dedicados a los hechos terroristas se profundizaba en otra actitud tan nociva con las víctimas y sus familiares como la anterior: si antes se les ignoraba o casi, más tarde se pasaba por encima de otras consideraciones éticas, porque si bien es cierto que aquellas imágenes removían las conciencias, no lo es menos que no respetaban el dolor ni el decoro de los afectados: cuerpos

mutilados, cadáveres en mitad de un charco de sangre, heridos desfigurados, víctimas en posturas poco dignas, eran fotografiados, filmados y exhibidos, lo que no hacía sino aumentar el sufrimiento. (VV.AA., 2003: 26)

Pronto llegaría la tercera fase, la de la invasión de la intimidad de los familiares. En el año 1997 Miguel Ángel Blanco, el joven concejal de Ermua, fue asesinado. Aunque todos los asesinatos son crueles, la macabra secuencia y frialdad con la que se ejecutó la muerte del joven concejal conmocionó las conciencias de todos los ciudadanos y, por supuesto, de los periodistas. Este hecho, marcó un antes y un después en el tratamiento informativo de este tipo de información. La novia, la hermana y los padres del concejal aparecieron en todos los medios de comunicación. El asesinato de Miguel Ángel Blanco supuso una importante movilización en contra de ETA y su secuestro y asesinato provocaron un sentimiento social de rechazo hacia la banda en grandes sectores de la ciudadanía. Desde entonces, hemos conocido a un sinfín de familiares de víctimas del terrorismo, aquellos que tiempo atrás no tenían cabida en los medios de comunicación.

4. Tres atentados casi simultáneos sembraron el 17 de octubre de 1991 el pánico en Madrid

Tres atentados terroristas, imputados a la banda terrorista ETA, sembraron el 17 de octubre de 1991¹⁴⁰ el terror en Madrid, especialmente en los barrios de Aluche y Carabanchel, donde se vivió una crispada jornada bajo el síndrome y la psicosis de las bombas. El primer artefacto mató al teniente del Ejército de Tierra Francisco Carballar Muñoz, de 47 años. El segundo, hirió de gravedad a una funcionaria de comisaría de Los Cármenes, María Jesús González Gutiérrez, de 40, y a su hija Irene Villa, de 13. El tercer explosivo causó grandes heridas al comandante del Ejército Rafael Villalobos, de 38 años, y a su hermana María Antonia, de 50.

El primer atentado ocurrió poco antes de las ocho de la mañana y provocó la muerte del teniente Francisco Carballar, al estallar un artefacto colocado en su

¹⁴⁰ Véase: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/10/18/pagina-1/33494944/pdf.html>

automóvil. La explosión se produjo cuando el militar arrancó su coche, un Peugeot 309, matrícula M-8668-HY, en la calle Duquesa de Parcent, en el barrio de Aluche. El estallido de la bomba, adosada en los bajos del vehículo, causó también heridas leves a la niña Cristina Hoyos, de ocho años, que estaba en su casa y recibió el impacto de los cristales rotos. El teniente Carballar, destinado en El Pardo, estaba casado y tenía cinco hijos¹⁴¹.

Pocos minutos después y a apenas 200 metros de distancia del lugar donde el teniente Carballar fue asesinado, hizo explosión otra bomba que provocó heridas muy graves a una funcionaria de la comisaría de Cármenes y a su hija, de 13 años, que perdió las dos piernas y un brazo. La bomba, posiblemente del sistema de péndulo, hizo explosión cuando el Seat 127, matrícula H-1293-D, que conducía la funcionaria, circulaba frente a un colegio. María Jesús González Gutiérrez, auxiliar administrativa del Estado, de 40 años, sufrió la amputación de la pierna derecha, mano derecha y antebrazo derecho.

Mientras los cirujanos luchaban para salvar a la pequeña Irene de la muerte, otra explosión atronaba Madrid sobre las 11.30 horas. Estalló un artefacto en el vehículo del comandante de Estado Mayor Rafael Villalobos Villa. La explosión de esta bomba -del mismo sistema que las dos anteriores- amputó las dos piernas del comandante, quien también perdió varios dedos de la mano derecha. El atentado provocó heridas leves a la hermana de Rafael Villalobos, María Antonia. El militar, quien mostró una notable entereza, quedó atrapado entre los hierros del coche, un Talbot 150 de color marrón, matrícula M-0746-CV. Rafael Villalobos, de 38 años, casado y con dos hijas, fue posteriormente trasladado al Hospital Clínico. Su estado era de extrema gravedad, ya que la onda expansiva le destruyó órganos internos y le afectó a los intestinos.

Estos atentados se producían después de que en los últimos documentos intervenidos a ETA¹⁴², la organización terrorista recomendaba a sus comandos que efectuaran atentados conjuntos porque los efectos propagandísticos son mucho mayores y eligieran la capital de España porque el eco es mucho mayor. Los terroristas consiguieron con las tres explosiones ese objetivo.

Los estruendos dieron paso a tres escenarios duros, marcados por el dolor de las víctimas y la rabia e indignación de los vecinos. Las protestas marcaron el día posterior a los

¹⁴¹Véase:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/10/27/pagina11/33494954/pdf.html?search=irene%20villa>

¹⁴² Véase: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/10/18/pagina-13/33494956/pdf.html>

atentados¹⁴³. Mientras el Gobierno pidió serenidad, las condenas a los terroristas fueron la tónica dominante en las declaraciones difundidas tanto por las autoridades como por las más diversas entidades ciudadanas. El día 18 de octubre de 1991, los gritos de dolor se convirtieron en silencio, protagonizado por las decenas de miles de personas que se manifestaron en el barrio madrileño de Aluche¹⁴⁴, contra los atentados terroristas que sacudieron este barrio. La manifestación partió a las 19.30 horas de la glorieta de los Cármenes y recorrió las calles en las que se produjeron las explosiones.

5. La fotografía de prensa como elemento transmisor de información

Mientras que la televisión nos muestra imágenes en movimiento, la prensa nos presenta fotografías estáticas, que son las que nos ocupan en este trabajo. La fotografía de prensa tiene multitud de ventajas, pues en contraposición a la imagen en movimiento, permite captar y congelar un momento determinado, permite detenernos y centrarnos en pequeños detalles, los cuales el lector no tendría en cuenta si no fuese por la selección y la ampliación. Las imágenes en prensa posibilitan poder observarlas el tiempo que se desee, recordarlas fácilmente y poder consultarlas cuando fuese necesario.

La foto de prensa, que nunca se menciona, que se pone aparte, se separa del resto (del texto) y sobre la cual se mantiene una reserva generalizada en los estudios teóricos de la comunicación, es un innegable instrumento de poder. Y por ello es al mismo tiempo un extraordinario medio estratégico del saber, materializado en la página del periódico como un objeto ostensivo y oculto, exhaustivo y fragmentario, simulado e hiperreal. (Vilches, 1987: p. 243)

Actualmente, la fotografía representa un complemento indispensable en los medios de comunicación impresos; es un elemento poderoso y un transmisor de información debido a sus características más definitorias. Una de las cualidades de la imagen es su capacidad comunicativa. Como señala López (1998: p. 159): El receptor puede captar el contenido de una imagen con mayor rapidez que si tiene que leer o escuchar una noticia. Y además, la imagen fotográfica puede ser entendida con facilidad por todos los receptores, en el sentido de que se puede reconocer lo que se está viendo; otra cosa es que se entienda, que

¹⁴³ Véase: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/10/19/pagina-13/33495534/pdf.html>

¹⁴⁴ Véase: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/10/19/pagina-14/33495535/pdf.html>

se conozca o no su significado, lo que dependerá, entre otras cosas, del contexto que reciba en el mensaje escrito que lo acompañe y del nivel educativo del receptor.

Otra de las características que de forma más clara diferencian a la imagen de otros lenguajes es su capacidad de captar la atención del lector. La imagen destaca, en general, por generar en el receptor mayor impacto que la palabra escrita, por atraer su atención con más facilidad e inmediatez, y por generar respuestas más emocionales que las palabras escritas. (López, 1998: p. 158)

Una de las cualidades que más controversia ha generado es, la capacidad de objetividad que transfiere la foto de prensa. Son muchos los autores que se oponen a esta idea. Vilches (1987: p. 19) afirma que: La foto de prensa en mayor grado que el texto escrito aparece con una tremenda fuerza de objetividad. Si una información escrita puede omitir o deformar la verdad de un hecho, la foto aparece como el testimonio fidedigno y transparente del acontecimiento o del gesto de un personaje público. Demostraremos que esto no es así y por múltiples razones. Toda fotografía produce una <<impresión de realidad>> que en el contexto de la prensa se traduce por una <<impresión de verdad>>. ¿De dónde le viene a la fotografía la impresión de objetividad?

Asimismo, Valle (1999: p. 13) apunta que: Consideramos la fotografía como un documento integrado por soporte e información transmisor de un mensaje codificado que exige un esfuerzo decodificador por parte del destinatario. Por todo ello hay que insistir en que cuando analizamos fotografías no analizamos la realidad sino una representación de la realidad, si bien es cierto que se trata de una representación muy fiel, pese a los códigos.

Llegados a este punto se puede decir que la fotografía de prensa transmite un mensaje supuestamente veraz que debido a su capacidad comunicativa consigue captar la atención del receptor de la información. No obstante, a pesar de las cualidades que reúne, la imagen necesita ir siempre acompañada del texto para su completa comprensión. Toda fotografía se debate en la tensión entre la información bruta que transmite y su carácter polisémico (Almasy, 1975). De aquí que, no pocas veces, la imagen fotográfica suela aparecer acompañada de un texto escrito que establece relaciones particulares con ella. (Zunzunegui 1989: p. 143)

Sin embargo, actualmente los diarios ya no se elaboran para ser leídos, sino también para ser vistos. Con la aparición de los nuevos medios de comunicación y, por lo tanto, la nueva competencia, la prensa se vio obligada a modernizar sus formatos y a aprovechar los recursos visuales, entre ellos la fotografía. Como señala Keene (1995): En la prensa se utilizan las fotografías para ilustrar historias, como artículos de interés en sí mismas y también por su valor en diseño. Las instantáneas, como los titulares o los gráficos atraen la atención de los lectores. Así, debe diseñarse la página de forma que los contenidos queden distribuidos con armonía.

Cuando abrimos un periódico actualmente podemos encontrarnos multitud de imágenes en su interior. Primeramente percibimos la apariencia visual de la instantánea y, posteriormente, meditamos e interpretamos la misma. El poder más grande que engloba la imagen en prensa es su interpretación libre y abierta, pues es subjetiva. Como apunta Baeza (2001: 158): Es sabido que la imagen en general y la fotografía en particular no es un tipo de mensaje objetivo, ni universal y ni siquiera evidente en su apreciación. Ya se ha dicho que, en mayor o menor grado, la fotografía es polisémica, es decir, que puede adoptar diferentes sentidos y que éstos dependen, hay que repetirlo, de la finalidad a la que la fotografía se destina y del contexto que tiene, así como del que la rodea.

5.1. Fotografías de sufrimiento y dolor

La inserción de un tipo de fotografías en la prensa ha provocado dudas éticas, tanto entre los profesionales de la información, como en los receptores, sobre el tratamiento informativo que se hace del sufrimiento y el dolor. La publicación de determinadas imágenes ha provocado reacciones que en algunos casos han sido más polémicos que cuando la misma imagen se había divulgado en televisión anteriormente.

Para que el receptor se interese en las informaciones, éstas han de tener relevancia en su vida personal o comunitaria. Y esa incidencia puede ser directa o indirecta, en función de que repercutan en su vida de forma más o menos inmediata, de que le resulten más o menos útiles. De acuerdo con ello, y también en términos globales, el dolor y el sufrimiento, dado su carácter universal y por afectar a los fines de todo hombre, son realidades que, *a priori* y de forma genérica, gozan de interés informativo. (...) Pero, al mismo tiempo, el sufrimiento y el dolor

experimentados en situaciones concretas son experiencias muy personales, a veces incluso íntimas, y, por lo tanto, aunque el receptor pueda estar interesado en ellas desde un punto de vista subjetivo y humano, su información no siempre pertenece al ámbito público, por lo que los miembros de la audiencia no siempre tienen derecho a exigirla. No obstante, el informador puede encontrarse ante situaciones muy diversas. (López, 1998)

La fotografía es uno de los lenguajes de comunicación más idóneo para reflejar y transmitir la expresividad y comunicabilidad del sufrimiento y del dolor. Pero el sufrimiento y el dolor constituyen experiencias personales, que pueden formar parte de la vida íntima de quien los padece. Así, puede llegar a existir una confrontación ética entre la imagen y el derecho a la intimidad.

6. Resultados

En los documentos gráficos que se han encontrado en la investigación, se puede observar a la niña Irene Villa y a su madre gravemente heridas tras la explosión, el cuerpo sin vida del teniente Francisco Carballar, al comandante Rafael Villalobos herido o a los familiares rotos de dolor tras conocer lo sucedido, entre otras imágenes cruentas marcadas por el dolor.

Las que se muestran a continuación se publicaron el 18 de octubre de 1991 en el diario *ABC* y ofrecen una visión de la cobertura fotográfica llevada a cabo por las cabeceras analizadas. En la primera imagen se puede observar a Irene Villa, herida de gravedad en el segundo de los atentados, tendida en el suelo con serias heridas en sus piernas. En la segunda, el cadáver del teniente Carballar, junto al coche en el que viajaba en el momento del atentado. En la última foto, la esposa y la hermana del comandante Villalobos, que resultó herido, rotas de dolor.



Fuente: *ABC* (18 de octubre de 1991)



Fuente: *ABC* (18 de octubre de 1991)



Fuente: ABC (18 de octubre de 1991)

Después del análisis realizado se puede llegar a unas conclusiones más concretas sobre el tratamiento que recibieron las imágenes del triple atentado perpetrado por la banda terrorista ETA en la prensa:

Las imágenes publicadas en *El Mundo*, *El País*, *ABC* y *La Vanguardia* para ilustrar las noticias de los atentados vulneran el derecho a la intimidad. Muchas de las fotografías que ilustraron las noticias contaban con la presencia de los heridos y el fallecido, perfectamente reconocidos y en situaciones de gran vulnerabilidad.

La coincidencia en la publicación de imágenes entre diversas cabeceras, demuestra que existen unas series de rutinas periodísticas comunes en los distintos medios para la selección de fotografías.

Porque la noticia goce de interés informativo no significa que también lo tenga la imagen de un cuerpo sin vida o herido que yace sobre el asfalto tras una explosión.

Las imágenes publicadas pueden llegar a herir la sensibilidad de los seres humanos, pero existe la posibilidad, debido a la cantidad de fotografías de esta índole que salen

a la luz, de que se trivialice ese sentimiento y generen el efecto contrario en un público ya saturado de imágenes como es el de nuestros días.

En resumen, los ciudadanos tienen todo el derecho a ser informados y a verlo con objetividad mientras que las víctimas del terrorismo tienen derecho a su intimidad. Y el nexo de unión entre todo esto es que los medios de comunicación tienen la obligación de ser responsables y actuar con humanidad ante casos tan delicados como el que se ha tratado en este trabajo.

7. Referencias bibliográficas

- Baeza, Pepe. (2001), *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Barret, Terry (2006), *Criticizing photographs: an introduction to understanding images*, Boston: Mc-Graw Hill.
- Fundación Víctimas del Terrorismo (2003), *Terrorismo, víctimas y medios de comunicación*, Madrid: Fundación Víctimas del Terrorismo, D.L.
- Keene, Martin. (1995), *Práctica de la fotografía de prensa: una guía para profesionales*, Barcelona: Paidós.
- Lasswell, Harold D. (1993), Estructura y función de la comunicación en la sociedad. Moragas, M., *Sociología de la comunicación de masas* (pp. 50-68), Barcelona: Gustavo Gili.
- López, Cristina. (1998), *Información y dolor: una perspectiva ética*, Pamplona: EUNSA.
- Valle, Félix del. (1999), *Documentación fotográfica*, Madrid: Síntesis.
- Vilches, Lorenzo. (1987), *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona: Paidós.
- Zunzunegui, Santos. (1989), *Pensar en la imagen*, Madrid: Cátedra.