

Fotografía de protesta: el valor de la telefotografía en el activismo de los derechos cívicos*

Protest photography: the value of telephotography in civic rights activism

JOSÉ MARÍA MESÍAS-LEMA**

CARLA ÁLVAREZ-BARRIO***

GUILLERMO CALVIÑO-SANTOS****

JUAN LUIS LORENZO-OTERO*****

* Esta investigación forma parte del proyecto “Los derechos de la infancia, adolescencia y juventud: habitando proyectos activistas con estudiantes, docentes y artistas contemporáneos” de Programas Estatales de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y de I+D+i Orientada a los retos de la Sociedad del Ministerio de Ciencia e Innovación, con código: PID2020-117147RA-I00. 2021-2024.

** Universidad de A Coruña, jose.mesias@udc.es. <https://orcid.org/0000-0001-8278-7115>

*** Universidad de A Coruña, carla.alvarez.barrio@udc.es. <https://orcid.org/0000-0003-4318-9213>

**** Universidad de Santiago de Compostela, guillermo.calvino@usc.es, <https://orcid.org/0000-0002-0725-2521>

***** Universidad de A Coruña, juan.lorenzo.otero@udc.es, <https://orcid.org/0000-0002-1663-875X>

Resumen

Introducción: Se analiza la difusión de la fotografía de protestas cívicas en la época de la telefotografía prestando especial atención a las imágenes sobre la defensa del derecho a la educación, la libertad de expresión, la justicia social y la protección del medioambiente. Se revisa la historia de la fotografía documental y las innovaciones en edición, difusión y archivado. El activismo y sus manifestaciones en la época de la telefotografía permiten un discurso de conciencia social que conecta con las protestas actuales. **Metodología:** Se analizan fotografías de agencia de un archivo privado, identificando patrones narrativos, visuales y tecnológicos siguiendo el modelo de Gillian Rose. **Resultados:** La fotografía de protesta en la época de la telefotografía consolida el género del fotoperiodismo documental con intención de movilización social. **Discusión:** La revisión de archivos fotográficos permite comprender los movimientos y luchas sociales en relación con la época en la que tienen lugar. **Conclusiones:** La imagen de protesta y su influencia cultural tiene un momento álgido en la época de la telefotografía y extiende su influencia hasta nuestros días. Se hace necesario seguir analizando estos archivos para identificar las funciones sociales, culturales y artísticas.

Palabras clave: telefotografía, fotoperiodismo, activismo estudiantil, fotografía de protesta, archivo fotográfico.

Abstract

Introduction: The circulation of civic protest photography in the age of telephotography

is analysed, with a special focus on images of advocacy for the right to education, freedom of expression, social justice and environmental protection. The History of documentary photography and innovations in editing, dissemination and archiving are reviewed. Activism and its manifestations in the age of telephotography allow for a discourse of social consciousness that connects with today's protests. **Methodology:** Agency photographs from a private archive are analysed, identifying narrative, visual and technological patterns following Gillian Rose's model. **Results:** Protest photography in the age of telephotography consolidates the genre of documentary photojournalism with the intention of social mobilisation. **Discussion:** A review of photographic archives provides an understanding of social movements and struggles in relation to the period in which they take place. **Conclusions:** The protest image and its cultural influence peaks in the era of telephotography and extends its influence to the present day. Further analysis of these archives is necessary in order to identify the social, cultural and artistic functions of these images.

Keywords: telephotography, photojournalism, human rights, student activism, photo protest journalism.

1. Introducción

Las primeras prácticas documentales eran entendidas como un registro visual que obtenía información relevante sobre el fragmento de realidad fotografiado, y era habitual que los fotógrafos evitaran emplear el adjetivo artístico, puesto que “la belleza es uno de los mayores peligros para el documentalismo” (según

Paul Rotha, cit. en Newhall 2002: 238). Desde esta visión reproductiva y documental, su finalidad es narrar “objetivamente” la realidad. Según Newhall (2002), el término de fotografía documental hace referencia a su cualidad intrínseca de autenticidad, de testimonio visual como prueba o apoyo a cierta tesis o argumentación.

Durante la Segunda Guerra Mundial el documentalismo se desvanecerá por el impulso del fotoperiodismo (Sánchez Vigil 2002: 268). Baeza (2001: 41) entiende el fotoperiodismo como una de las formas que puede adoptar el documentalismo, sin embargo, se trata de una práctica menos libre que la fotografía documental, puesto que se rige por las normas y los tiempos de la prensa.

Se podría decir que en la primera mitad del siglo XX emerge el fotoperiodismo gracias a los avances tecnológicos en materia de medios de comunicación y a los cambios sociales. El consumo masivo de prensa y revistas se consolida como un fenómeno que cambia tanto la visión de las masas como la propia práctica fotográfica (Freund 2006: 96). El fotoperiodismo abre una ventana al mundo y hacia el retrato colectivo, que supone la inauguración de los relatos sociales, la propaganda y, también, la manipulación a través de la imagen. Durante esta época, la fotografía se compromete con los problemas de índole social y humana:

ya no será entendida como fuente de representación de la realidad sino de la propia mirada del hombre y de su capacidad para adaptar el dispositivo fotográfico a una u otra exigencia cultural: la creativa o productiva y la documental o reproductiva (Coronado e Hijón 2005: 66).

Lo que no se preveía en estos inicios es que muchas de aquellas imágenes documentales

son, hoy en día, auténticos íconos y referentes artísticos. Paul Strand (1923: 105) argumentó cómo la industria y los procesos fotomecánicos permitieron el paso de la comunicación verbal y escrita a la icónica. Desde entonces el fotoperiodismo se centrará en cuestiones sociales de la vida cotidiana en las ciudades, con vocación de denuncia (o de efecto emotivo/afectivo) y bajo una estética directa. Por esta razón, analizar el fotoperiodismo no solo implica una observación del registro visual de un hecho social o histórico, sino que también propicia, a nivel teórico, el inicio del presente proceso investigativo.

Este artículo explora la evolución y el impacto del fotoperiodismo de protesta en la época de la telefotografía. La estructura del texto incluye una contextualización sobre los inicios del fotoperiodismo en el siglo XX y su papel en la difusión de los principales movimientos sociales gracias a la tecnología de la telefotografía. Para ello se analiza (digitalizando y catalogando) el archivo privado de José María Mesías-Lema, autor de este artículo, que consta de más de un centenar de imágenes telefotográficas, adquiridas en subasta pública. Este conjunto de imágenes está centrado en el periodo que comprende las décadas de 1930 y 1990, y fue seleccionado por sus temáticas de protestas cívicas, con especial interés en aquellas que tienen que ver con la defensa del derecho a la educación, la libertad de expresión, la justicia social y la protección del medioambiente. El conjunto de telefotografías pertenece a una mayoría de países occidentales (a excepción de registros de Sudáfrica, Corea, Japón y la URSS), debido a que las principales agencias fotográficas estaban arraigadas en Europa y Norteamérica, con una actividad más reducida en otras localizaciones. Los objetivos

específicos incluyen valorar el activismo de la telefotografía, recuperar y analizar archivos de esta época, y examinar las características visuales y discursivas para entender su papel en la difusión de los derechos cívicos.

A través del análisis semiótico y del discurso visual, podremos pensar estas imágenes como un relato de argumento social: “cualquier fotografía puede, en un momento dado, ser usada para la investigación” (Frizot 1998: 401). Esta manera de investigar a partir del archivo visual hace posible que el espectador/investigador pueda entretejer una narrativa implícita a cada fotografía o serie visual. La fotografía documental apoya el relato de crudas historias bajo una estética no comparable a los movimientos predecesores (Mesías-Lema 2012: 119).

Estas nuevas formas de crear la comunicación a través de imágenes, se entenderán mejor si son observadas desde la perspectiva de los cambios producidos por la aparición de la telefotografía, junto a su efecto en el acortamiento de los tiempos y la mayor capacidad de distribución a través de los medios de comunicación de masas. Proponemos un marco teórico en el que se realice un repaso histórico del fotoperiodismo, la fotografía de agencia y la telefotografía, destacando sus principales características históricas y su prolífica relación con el activismo social. Posteriormente, haremos un análisis visual de las telefotografías del mencionado archivo siguiendo el modelo de la geógrafa cultural Gillian Rose de la Universidad de Oxford.

2. Estado de la cuestión

2.1. Fotoperiodismo como archivo, protesta y revolución: los inicios de las agencias y la telefotografía

El impacto del fotoperiodismo a finales del siglo XIX fue débil debido a la precariedad tecnológica y a la falta de nitidez en la impresión. En la década de 1920 surge una cultura visual mediática de masas fundada en que los relatos escritos tenían que ser respaldados y confirmados. La revista *Paris Match* expresó esta función de la fotografía, como expresa la máxima de este medio: “el peso de las palabras, el choque de las fotos” (Rouillé 2009: 129). La fotografía se erigió como un lenguaje más poderoso y creíble que cualquier otro soporte informativo del momento. Su veracidad era un factor indiscutible para la población, que no reparaba en peligros potenciales como la manipulación, fragmentación, deformación o propaganda.

Desde un punto de vista histórico, estético y, sobre todo, ético, el fotoperiodismo consiguió despertar la conciencia y el compromiso del espectador hacia los conflictos y movimientos sociales silenciados. Muchas de las fotografías que aparecieron en prensa han desbordado el ámbito puramente periodístico y son iconos artísticos después de un proceso de actualización y resignificación. Estas imágenes son respetuosas “con las víctimas, hasta la promoción de un espacio de homenaje y encuentro de la memoria colectiva de las comunidades afectadas que facilitan el duelo social” (Martínez y Gacharná 2018: 17).

En 1921 el fotoperiodismo dará un impulso definitivo a su capacidad de alcanzar audiencias masivas al enlazar París y New York en la

primera transmisión de imagen por teléfono, dando así el inicio de la telefotografía (Ruiz del Olmo 2011). Dos años después, surgiría el primer sistema norteamericano: *AT&T, American Telephone and Company*. En 1935, la agencia *AP, Associated Press* utilizará este sistema de telefotografía con fines periodísticos. A partir de ahí, el desarrollo de las agencias y su poder de comunicación visual a través de la telefoto fue imparable (Sousa 2011: 122). Surgieron los primeros transmisores de telefoto de gran calidad, tales como K-220, Muirhead D-760, Long-Fax 16S, UNIFAXI o los más actuales hasta antes de la expansión de internet, como los digitales vía satélite: Leafax 35, Dixel 2000, TM 4006 o Hasselblad, los más usados en la década de los 90 (Caballo 2006: 163).

Las agencias internacionales como *AP, Reuters, EFE, European Press Photo*, entre otras, centralizan e intercambian la información a nivel internacional mediante los transmisores. En los años 60, contaban con los medios tecnológicos más avanzados para poder transmitir rápidamente de forma telefotográfica (Caballo 2002). Estas agencias se nutrían de una gran cantidad de fotógrafos que enviaban sus imágenes, bien en negativo o positivadas, pasando a formar parte de su archivo fotográfico. Hoy en día, lo digital ha desplazado a lo analógico haciendo obsoleto el archivado de las copias en papel, los negativos y telefotos.

Llamamos entonces, telefotografía, al modo de comunicación que transmite las fotografías de protestas cívicas mediante cable telefónico empleando los recursos de las grandes agencias y su capacidad para distribuir las fotografías en las cabeceras periodísticas de la época. La transparencia de estos archivos para contar objetivamente los hechos históricos

es discutible. Las fotografías documentales o que ilustran una información son la punta del iceberg, no sólo acompañan al texto, sino que lo transforman (Del Río 2021: 147). Estas telefotografías han documentado históricamente las protestas del activismo, pero también han afectado a la manera en que el lector interpreta la información en esa conjunción texto-imagen. Por esta razón, investigar desde el archivo y la documentación visual, es partir de la base de que la fotografía, desde sus inicios, es un artificio (Fontcuberta 1997).

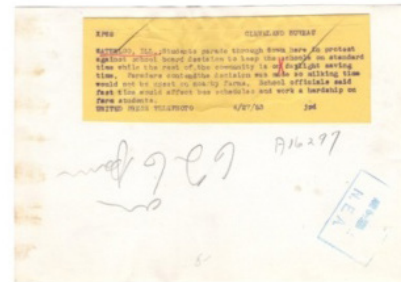
La *telefotografía de protesta* ha servido como activismo para comprender las luchas de los oprimidos y opresores (Freire 1976), empatizar con hechos traumáticos de la sociedad o manifestar la lucha política en contra de la Guerra Fría, la Guerra del Vietnam, a favor de los movimientos LGTBIQ+ y feministas, la Revolución Cubana, la Revolución Cultural China, el Apartheid, la revolución del Black Power, la Revolución de los Claveles, el Women's Liberation Movement o la Revolución Sandinista en Nicaragua, entre otras. Las protestas son frecuentemente transversales y no están aisladas de otros movimientos reivindicativos en el campo de los derechos civiles, los recortes del Estado de protección social, el pacifismo y antiimperialismo o las causas medioambientales. Lo interesante al analizar las telefotografías recuperadas es tanto la imagen, como el texto y las anotaciones que las acompañan para contextualizarla en su difusión a los medios. Algunas de ellas, en su custodia dentro del archivo, conservan el texto de la noticia adherida por el anverso de la telefotografía (figuras 1 y 2).

Figura 1.Telefotografía del día 27 de abril de 1953. Vista delantera.



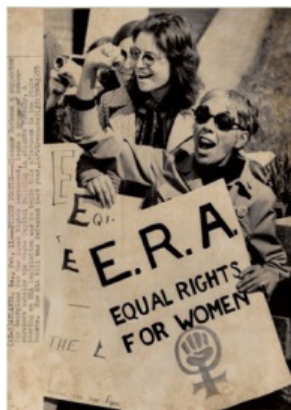
Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Figura 2.Telefotografía del día 27 de abril de 1953. Vista trasera en la que puede verse la descripción de la imagen para la difusión de su noticia.



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Figura 3.Telefotografía del 11 de febrero de 1975. Fotografía de manifestación feminista con descripción delantera para la difusión de la noticia.



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Figura 4.Telefotografía de 1975. Protesta judía contra los atentados de la Organización para la Liberación de Palestina.



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

2.2. Las protestas cívicas a través de la telefotografía

Las telefotografías de las grandes agencias constituyen una valiosa documentación visual de las protestas cívicas. La telefotografía tiene un antecedente histórico en el trabajo de Roger Fenton en la Guerra de Crimea (1853-1856). Fenton empleó el colodión húmedo de Frederick Scott Archer, proceso que mejoraba la nitidez, reducía los tiempos de exposición a pocos segundos y simplificaba la sensibilización de la placa, haciendo el fotoperiodismo técnicamente viable (Baldwin et al. 2004). Para hacer las trescientas cincuenta imágenes de la Guerra de Crimea, Fenton tuvo a su disposición la tecnología más avanzada de la época: cámara de madera y fuelle de gran formato equipada con una lente de doce pulgadas de distancia focal, una gran cantidad de placas de colodión húmedo y un carro que hacía las funciones de laboratorio portátil, llamado The Photographic Van.

Por otra parte, se hace necesario mencionar la dimensión política del trabajo de Fenton. Susan Sontag (2003: 48) alerta sobre el papel de las fotografías de guerra en la estrategia propagandística del Imperio Británico. Fenton “fue ni más ni menos que el fotógrafo ‘oficial’ de aquel conflicto, enviado a Crimea a comienzos de 1855 por el Gobierno británico a instancias del príncipe Alberto”.

La fotografía de interés humano tiene un referente ineludible en la obra de Lewis Hine sobre la explotación laboral infantil a principios del siglo XX. En EE.UU. nadie ponía en duda que un niño era propiedad de los padres y que estaban en su derecho de beneficiarse de su trabajo hasta que fuesen mayores de edad,

contribuyendo como limpiabotas, mensajeros, mineros o trabajadores en las fábricas de algodón a la economía familiar en porcentajes que podían superar un tercio de la renta total (Schuman 2017). En este contexto, Hine se unió a los reformadores que trataban de cambiar las condiciones de vida de la infancia, aunque “se enfrentaron a una larga y ardua batalla contra los empleadores, los padres y el sistema legal para asegurar la reforma a nivel nacional” (*Ibid.* 14).

A partir de esta movilización comienza la época dorada del fotoperiodismo con la aparición de grandes nombres de la fotografía, la consolidación de las agencias y revistas ilustradas, y una retórica expresiva y reconocible del género. Fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, W. Eugene Smith, Gordon Parks, Margaret Bourke-White, Lee Miller, Routh Orkin, Eve Arnold o Helen Levitt, quienes publicaban en revistas como *Life Magazine* (1883 a 1972), *Look Magazine* (1937 a 1971), *National Geographic* (desde 1888), *Paris Match* (desde 1949) o *Picture Post* (1938 a 1957); supieron acceder a cotas narrativas nunca alcanzadas con anterioridad. Las grandes agencias como *Associated Press* (desde 1846), *Magnum Photos* (desde 1947) o *Agence France-Presse* (desde 1835), jugaron un papel fundamental en la cobertura laboral y profesional. “Los fotógrafos de Magnum establecen el estándar para el mundo del fotoperiodismo y el fotoperiodismo del mundo” (O’Rawe 2006: 18). Chris Boot defiende que Magnum Photos se inspira en el “ambiente de antifascismo francés de la década de 1930, el Frente Popular y el movimiento por los derechos de los trabajadores” (en Bair 2020: 240, nota 4). Imágenes como “The Napalm Girl” de Nick Ut, “The Falling Soldier” o

“D-Day, Omaha Beach” de Capa o las hechas por W. Eugene Smith sobre la contaminación industrial en Minamata son íconos de la cultura occidental y representan claramente el ideario de la agencia.

Los movimientos sociales que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XX fueron registrados e interpretados por la mirada de los fotoperiodistas y difundidos por las agencias y los medios impresos. El Civil Rights Movement aparecido en los años 60 en EE.UU. reclamaba un sistema social que apoyara a la población negra y es un precedente claro de los actuales Black Lives Matter (BLM) y el Movement for Black Lives (M4BL), con los que comparten objetivos y estrategias (Strickland 2022). Rosa Parks, Martin Luther King, Malcolm X o James Baldwin eran las cabezas visibles. Parks protagonizó en 1955 una de las protestas seminales del movimiento, el llamado “Montgomery Bus Boycott”, cuando se negó a ceder su asiento a una persona blanca en el autobús urbano de Montgomery, Alabama. Este gesto de resistencia política se hizo icónico mediante fotografías de tomadas con posterioridad a la sentencia de inconstitucionalidad de la segregación racial en los autobuses públicos decretada por la Corte Suprema un año después. Otras conquistas incluyen The Civil Rights Act (1964) que prohibía cualquier discriminación basada en la raza, color, religión, sexo u origen nacional. También el Voting Rights Act (1965) que protegía el derecho a votar de la población afroamericana. Con todo, las mejoras legislativas no acabaron con la raíz del problema y las protestas continuaron, como en el caso del movimiento I Am a Man (Memphis 1968) donde los trabajadores de limpieza exigieron mejores condiciones laborales, aumentos salariales y el reconocimiento de los derechos

sindicales. Estas protestas coincidieron con un cambio promovido por Martin Luther King y su The Poor People 's Campaign (PPC) que:

abordaba problemas que afectaban a todos los pobres, independientemente de su origen racial para asegurar una legislación federal que garantizara el pleno empleo y promoviera la construcción de viviendas sociales para elevar la calidad de vida de los ciudadanos empobrecidos de la nación (Cho 2009).

En los años 60 y 70 el Black Power “enfaticó el orgullo racial, el empoderamiento económico y la creación de instituciones políticas y culturales” (Anon s.f.), basándose en la herencia cultural africana. Varias organizaciones estaban relacionadas con el movimiento, Nation of Islam (NOI), Deacons for Defense and Justice, The Black Panther Party for Self-Defense (BPP) así como personalidades como Malcolm X, Stokely Carmichael, Elaine Brown, Angela Davis, Fred Hampton, Amiri Baraka o Shirley Chisholm. Uno de los momentos clave fue la Marcha contra el miedo (March Against Fear) del 5 de junio de 1966 iniciada por James Meredith, el primer afroamericano en entrar en la University of Mississippi. Meredith inició una marcha en solitario de veintidós días sin ningún tipo de protección y cuando cruzó la frontera entre Tennessee y Mississippi fue tiroteado por un blanco. Martin Luther King, Floyd McKissick y Stokely Carmichael decidieron tomar el relevo y consiguieron que más de quince mil simpatizantes se unieran a ellos y que cuatro mil nuevos votantes se inscribieran en el registro electoral. En esta marcha también se pusieron de manifiesto las tensiones entre los líderes pacifistas como el Dr. King y los partidarios de no renunciar a la violencia o la creación de instituciones propias, contrarios a la integración racial, como Carmichael (Alexander 2022).

Fotógrafos como Ernest Withers, quien fotografió a Rosa Parks en el autobús de Montgomery o a Emmett Till, Charles Moore, que hizo la icónica imagen del arresto de Martin Luther King, Bob Adelman, quien fotografió a los principales líderes negros o Gordon Parks, que se mantenía próximo al movimiento e ilustró con una fotografía suya el mítico libro *El hombre invisible* de Ralph Ellison, se comprometieron a documentar y denunciar la discriminación racial en la época.

Influidos por los movimientos por los derechos civiles norteamericanos, apareció el Women's Liberation Movement (WLM) en el Reino Unido a finales de los años 60 y principios de los 70. El objetivo era luchar contra la discriminación basada en las diferencias de género en todos los espacios compartidos, el hogar, el trabajo o la educación, y promover cambios legislativos para conseguir derechos igualitarios para las mujeres. Este movimiento aglutinaba distintas iniciativas como Campaign for Women's Liberation, Women's Liberation Workshop, National Assembly of Women, London Women's Liberation Campaign for Legal and Financial Independence of Rights of Women. El WLM se preocupaba por temas todavía hoy en la agenda feminista como la necesidad de prestar atención a los cuidados y la salud mental de las mujeres: “los grupos de concientización y las revistas feministas hicieron visible la angustia de las mujeres y que esta visibilidad condujo al desarrollo de críticas feministas de la atención psiquiátrica convencional” (Crook 2018). Sus acciones consiguen cambios legislativos como el Equal Pay Act (1970) con la que se requiere el tratamiento de igualdad para hombres y mujeres en el mismo puesto de trabajo y Sex Discrimination Act (1975) que declara ilegales ciertos tipos de discriminación sexual estableciendo la creación

de una comisión para eliminarla y promover la igualdad de oportunidades. En este movimiento participaban activamente fotógrafas y cineastas para visibilizar sus reivindicaciones y concienciar a la sociedad desafiando la tradicional representación de las mujeres en los medios, como es el caso de Val Wilmer, miembro The Women's Liberation Music, quien fotografiaba a las mujeres músicas del movimiento. También la prensa registraba las manifestaciones como las que protestaban contra el Corrie Bill(1970) que restringía la Abortion Act de 1967, o las de 1971 sobre igualdad salarial, contracepción gratuita y aborto libre o retrataba a activistas como Erin Pizzey fundadora de un hogar refugio para mujeres maltratadas, la Chiswick Womens Aid. Fotógrafos como Sally Fraser, Peter Arkell, Ian McIntosh, Martin Mayer, John Sturrock, Chris Davies entre otros documentaron las multitudinarias acciones del movimiento.

Si hubo un conflicto bélico que sacudió la sociedad norteamericana fue la Guerra de Vietnam que consolidó los movimientos de protesta juvenil en occidente. La nueva generación se revelaba contra la intervención del país en el conflicto durante los años 60. La guerra supuso la muerte de alrededor de dos millones de vietnamitas y de cerca de sesenta mil soldados aliados occidentales. La Marcha sobre el Pentágono en 1967 organizada por el National Mobilization Committee to End the War in Vietnam que reunió a cien mil personas en Washington, fue la primera de una larga lista de movilizaciones entre las que destacan: Moratorium to End the War in Vietnam (1969), The Kent State Shootings (1970), en la que la Guardia Nacional de Ohio asesinó a cuatro estudiantes desarmados, The Spring Mobilization to End the War in Vietnam (1971) y The Winter Soldier Investigation (1971).

2.3. Retratando los movimientos estudiantiles, revueltas, manifestaciones y protestas

Cañibe (2019) realiza un estudio para conocer la percepción general sobre las protestas pacíficas de 1968 en México. Estos movimientos estudiantiles fueron percibidos por la población como politizadores porque hacían peligrar el orden público. Esta visión cambia como consecuencia del uso de la violencia por parte del Estado o las autoridades al reforzar la sensibilidad colectiva y condenar que los estudiantes sean agredidos. La represión violenta de las protestas pacíficas de los movimientos estudiantiles es común y se ha repetido históricamente. Albert-Gómez (2020) define dos perspectivas en relación con los conflictos ciudadanos: la optimista, que entiende la manifestación como un acto útil para acercarnos a aquello que se reivindica y que cuenta con herramientas ambivalentes como la creatividad, la violencia o la destrucción; y la negativa, que comprendería la protesta como una situación en la que dos grupos extremos con intereses contrapuestos entran en confrontación. Una de las consecuencias de no ser escuchado es emplear la voz de forma desajustada: alzarla, acelerar el diálogo, gritar... Esto sucede con frecuencia en los colectivos menos escuchados, aquellos cuyas palabras han sido relegadas a un segundo plano (Álvarez-Barrio y Mesías-Lema 2022: 283). “La ira, es eficaz para movilizar, pero no para razonar” (Gutierrez Rubí 2019), este sentimiento no concibe la alternancia, solo una destrucción del rival que comienza por negar la verdad y continúa por negar al adversario, primero sus razones y después sus derechos.

Recuperar el archivo visual de protesta supone rescatar la *memoria gráfica* que defiende el valor de los artefactos visuales para comprender el presente, porque estos “desempeñan un papel central en la vida cotidiana a través de nuestras experiencias comunicacionales y en nuestras interacciones con el escenario urbano” (Lena-Farias 2017: 61-62). Por ello, reunir el archivo visual de las manifestaciones estudiantiles más significativas de la historia se presenta como una tarea imprescindible. Retratar un movimiento juvenil combativo en sus inicios desde el pacifismo supone recoger la historia de parte de la lucha de los Derechos Humanos.

En 1964 empezó la revuelta estudiantil en el campus de la Universidad de California, el Free Speech Movement (FSM). Este movimiento tuvo como objetivo enfrentarse a la prohibición del sindicalismo y otras actividades de índole política en la universidad. Las autoridades académicas y el gobernador de California acordaron dar acceso a la policía para disolver de forma coactiva las protestas estudiantiles de Berkeley, que consistían en sentadas y manifestaciones pacíficas inspiradas en la lucha por los derechos civiles de las minorías negras en los EE.UU. La primavera de ese mismo año, este movimiento constituyó un ente fundamental en la reivindicación contra la Guerra de Vietnam.

Figura 5. Manifestaciones pacíficas entre 1964 y 1968 por el “Free Speech Movement” (FSM).



Fuente: TimeLine.com

Figura 6. Manifestaciones pacíficas entre 1964 y 1968 por el “Free Speech Movement” (FSM).



Fuente: TimeLine.com

Figura 7. Manifestaciones pacíficas entre 1964 y 1968 por el “Free Speech Movement” (FSM).



Fuente: TimeLine.com

Figura 8. Manifestaciones pacíficas entre 1964 y 1968 por el “Free Speech Movement” (FSM).



Fuente: TimeLine.com

Estas manifestaciones son el germen de revueltas estudiantiles que conectan con el pensamiento activista y contestatario occidental. El rechazo a las convenciones establecidas por las anteriores generaciones crea la “contracultura del 68”. En Francia, ligado al sentimiento antiimperialista y anticolonialista de los jóvenes, surgen revueltas bajo el lema “obreros y estudiantes unidos” que llenaron la ciudad de grafitis con frases como: “Prohibido

prohibir porque la libertad comienza por esta prohibición”, “¡Viva la comunicación! ¡Abajo la telecomunicación!”, “En los exámenes, responda con preguntas”, “No puede dormir tranquilo el que ha abierto los ojos” o “No hay pensamiento revolucionario, hay actos revolucionarios”. A pesar de que se llegó a un acuerdo con los sindicatos obreros aceptando una importante mejora de los salarios, vacaciones pagadas y reducción de la jornada laboral, la actitud del gobierno ante los estudiantes fue la represión y las deportaciones (Albuquerque 2019).

El pueblo mexicano también se unió a las protestas del 68 con mítines y marchas estudiantiles contra el antiamericanismo y el autoritarismo, despertadas por el asesinato del Che Guevara en el 67. Las manifestaciones pacíficas dieron como resultado la conocida como Masacre de Tlatelolco. Actualmente, sigue sin saberse cuál es el número exacto de muertes, mientras que el gobierno hablaba de unos veinte fallecidos, los cálculos hechos por familiares de víctimas superan los quinientos.

Figura 9. Manifestaciones universitarias mexicanas en 1968 contra el imperialismo



Fuente: Archivo General de la Nación mexicana.

Figura 10. Manifestaciones universitarias mexicanas en 1968 contra el imperialismo



Fuente: Archivo General de la Nación mexicana.

Figura 11. Protestas estudiantiles antinazis en Alemania siguiendo la contracultura del 68



Fuente: Deutschland.De.

Figura 12. Protestas estudiantiles antinazis en Alemania siguiendo la contracultura del 68



Fuente: Deutschland.De.

En Alemania, los estudiantes optaron por ocupar las universidades, movidos por la indignación de ver a antiguos nazis en altos cargos, y enfadados por reformas legales que les parecían antidemocráticas. Las protestas estudiantiles ya habían comenzado con la llegada de la dictadura creando en 1942 La Weiße Rose (Rosa Blanca), un grupo de universitarios que abogaban por la resistencia no-violenta contra el régimen liderado por Adolf Hitler. El grupo terminó con las protestas iniciadas tras la sentencia a muerte de dos de sus integrantes, Hans y Sophie Scholl, por repartir panfletos sindicales en la universidad.

Un golpe de Estado y la llegada de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, en 1923, también gestó el nacimiento de una oposición estudiantil en España. En 1924 se crea la Unión Liberal de Estudiantes. Poco a poco se fue pasando de reivindicaciones puramente académicas o profesionales a formar en el movimiento estudiantil un verdadero núcleo de oposición política hasta tener lugar los Sucesos de San Carlos(1931), donde los estudiantes se atrincheraron y se enfrentaron a la Guardia Civil.

En los años 60, estudiantes antifranquistas españoles conocieron de primera mano las reivindicaciones de sus colegas norteamericanos. Roberta Alexander y Karen Winn, estudiantes de la Universidad de California, Berkeley, establecieron relaciones de amistad con algunos estudiantes implicados en el movimiento de oposición a la dictadura española durante su estancia en la Universidad Complutense entre 1966 y 1967 (Díez García 2021). Las primeras movilizaciones madrileñas en el 68 —iniciadas con cargas policiales, ataques de grupos fascistas y disparos a los manifestantes— estimularon otras en el resto del país.

Figura 13. Protesta estudiantil en Zaragoza contra la dictadura franquista, 1968



Fuente: Web Historia de Aragón.

La reiteración de la violencia institucional se opone al acto de protesta como un derecho fundamental. La proliferación de estos actos, y sus consecuencias, demuestran la falta de libertades en el periodo. La reunión pública y el derecho a manifestación son, según Delgado (2022):

rituales deambulantes incompatibles con el tránsito normal de las calles que requieren poder hablar en voz alta y a corazón por la ciudad y a medio suyo, como si los lugares que la componen no fueran solo puntos en un mapa, sino los elementos moleculares de un lenguaje.

Retratar estos actos desde el fotoperiodismo no tiene por qué cambiar el mundo, pero como mínimo, lo revela (Tosco et al. 2021).

3. Hipótesis, objetivos y metodología

Nuestra **hipótesis de partida** es cómo en los inicios del fotoperiodismo y de las agencias, la telefotografía ha sido un elemento difusor de narrativas sobre los derechos cívicos a través de su registro y divulgación de protestas y manifestaciones a lo largo del mundo. El estado de la cuestión expuesto anteriormente nos muestra la importancia de la telefotografía como técnica globalizadora e inmediata previa a la aparición de internet. No obstante, apenas existen investigaciones sobre el proceso telefotográfico y su influencia en la documentación y difusión del fotoperiodismo de protesta.

Con este fin nos marcamos los siguientes **objetivos**: 1) Valorar el papel activista de la telefotografía como comunicación social de masas a partir de la información disponible; 2) Recuperar archivos de telefotografía desde sus inicios hasta su desaparición en el contexto histórico del fotoperiodismo; 3) Analizar las características visuales y discursivas de la telefotografía de temática activista.

Inicialmente nos situamos en el **paradigma de la investigación** que entiende la fotografía como un artefacto cultural, no solo por su configuración visual y su gramática, sino por los

valores que ilustra, comunica y enseña a través de su registro social a través de la prensa.

A nivel metodológico proponemos dos enfoques: el primero, propio de la ontología, centrado en cómo y qué se dice en los registros fotográficos; el segundo, epistemológico, que pone el foco en el arte como idea más que como objeto. Estas dos cuestiones, nos obligan a ver las telefotografías como contenedores de información inscritos dentro de una cultura, planteándonos la figura del fotoperiodista como un agente independiente y a la vez participe de la misma (Blas Ortega 2006: 103-106). Al situar la representación cultural dentro de las formas comunicativas se visibiliza la escala de valores de la sociedad (Dardel Coronado 2015: 255). Las imágenes que se distribuyen y publican dan testimonio los temas que se consideran relevantes.

Este enfoque también es compartido desde los estudios visuales que enlazan al objeto artístico con la sociedad en la que circula, configurándose así como una herramienta comunicativa y simbólica (Brea 2005: 6). En esta perspectiva el investigador es un analista de las circunstancias históricas, centrándose en cuestiones de clase social, género o identidad cultural (Moxey 2005: 28).

Por ello, amparados en las propuestas ontológicas y epistemológicas anteriores, analizamos diversas telefotografías siguiendo los cuatro lugares de los materiales visuales que plantea la profesora Gillian Rose (2016): el de la *producción*; el de la *imagen*; el de la *circulación*; y el de la *audiencia*. Cada lugar se examina bajo tres modalidades: tecnológica, compositiva y social, permitiendo así un entendimiento exhaustivo de cómo se crean,

interpretan, y circulan las imágenes en distintos contextos.

El lugar de la producción se centra en las condiciones y contextos de la creación de la imagen y presta atención a aspectos tecnológicos, individuales e institucionales. Los fotógrafos, fotógrafas y las agencias deciden qué eventos cubrir, cómo registrarlos y editar las imágenes dentro del contexto sociocultural y político al que pertenecen.

El lugar de la imagen hace referencia al contenido visual, invitando a estudiar elementos compositivos (encuadres, puntos de vista, líneas y formas, cromaticidad), así como su traslación en interpretaciones simbólicas (representación del poder, elementos gráficos —carteles, pancartas, armas—, vestimenta, actitudes, gestos y poses —puños levantados, protestantes arrodillados o encadenados—, interacciones, entornos o elementos iconográficos —referencias históricas o culturales).

El lugar de la circulación investiga cómo las imágenes son distribuidas, compartidas y consumidas. Esto implica, en la medida de lo posible, reflexionar sobre el papel de las agencias y los medios en la difusión de estas.

El lugar de la audiencia estudia cómo el público recibe e interpreta las imágenes. El modo en que se *leen* las fotografías de protestas cívicas depende en gran medida del contexto social y político de las distintas audiencias y los medios que las difunden.

Para cada uno de estos lugares, Rose anima a explorar los aspectos tecnológicos (cámaras, objetivos, aparatos transmisores, técnicas fotográficas, medios impresos, pantallas);

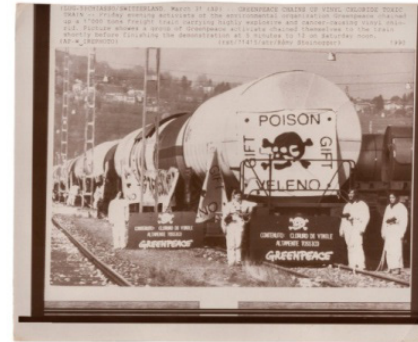
compositivos (construcción narrativa de la imagen, relación con el texto y la maquetación); y sociales (contextos históricos de las protestas, grupos participantes, reivindicaciones y reacciones).

Las posibilidades de análisis de cada uno de los lugares están condicionadas por la información disponible para cada una de ellas. El esquema de Rose es un marco interesante para orientar el estudio del archivo, pero no siempre es posible abordar todos sus aspectos con el nivel de detalle que nos gustaría. Por esto mismo nuestro análisis se centra en la construcción narrativa (el lugar de la imagen) y se complementa con trazos sobre la producción, circulación o audiencia si es factible a partir de los trazos facilitados en los reversos de las telefotografías.

El estudio visual de las imágenes de este archivo se complementa con una codificación basada en valores (siguiendo el modelo de Saldana 2016). El “Values Coding” permite examinar las dimensiones subyacentes de los derechos cívicos en las imágenes, como la justicia social, la igualdad, y la dignidad humana, ofreciendo un marco para entender cómo estas imágenes movilizan, educan o influyen en la sociedad. Así, *Libertad de expresión y asamblea*, muestra el ejercicio del derecho a expresarse y reunirse pacíficamente, observado en movilizaciones contra políticas opresivas; *Derecho a la educación*, detalla acciones colectivas que enfatizan la importancia de la educación como un derecho básico, mostrando a comunidades protestando por el cierre de escuelas; *Justicia social y equidad*, presenta la lucha contra desigualdades y la promoción de una sociedad más justa y equitativa; *Derechos medioambientales*, señala protestas contra abusos militares y económicos que amenazan

el medioambiente y revelan su importancia en el discurso de Derechos Humanos.

Figura 17. Activistas de Greenpeace encadenados a un tren que transporta cloruro de vinilo (1990, Chiasso, Suiza)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Figura 18. Madres y embarazadas protestan en Downing St. Ante el PM. Edward Heath por el cierre del hospital de maternidad Albert Road de Burnham onCrouch (1972, Londres, Gran Bretaña)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Figura 19. Marcha por la paz en Market St. Camino del estado Kezar (1967, San Francisco, EE.UU.)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Figura 20. Niños y niñas de la ciudad satélite Gallartese reclaman farolas, aceras, parques infantiles... (1966, Milán, Italia)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

4. Resultados y discusión

En la colección privada analizada hay una gran presencia de imágenes de los años 60, etapa en la que las manifestaciones alcanzaron una mayor significación en occidente, aunque también contamos con imágenes puntuales de protestas de los años 30, 40 y 50. Para ejemplificar estas manifestaciones en la figura 23 se muestra una fotografía en la que un grupo de alumnos protestan en 1938 contra el cierre de escuelas en Dayton (Ohio, EE.UU.), una medida que llevó a cuatro mil alumnos y mil trescientos profesores a tomarse unas vacaciones obligatorias. Otro ejemplo, es el caso de los estudiantes de Waterloo (Illinois, EE.UU.) que desfilan en 1953 contra la decisión de la junta escolar de no cambiar al horario de verano dificultando así el trabajo de ordeño en las granjas (figura 1).

Figura 21. Protestas contra el cierre de escuelas en Dayton (1938, Ohio, EE.UU.)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Figura 22. Las protestas de profesores de escuelas públicas se manifiestan por reclamaciones salariales (1969, Los Ángeles, EE.UU.)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

En cuanto a la localización de las telefotografías es importante reiterar el inevitable sesgo occidental mencionado anteriormente (figura 23). La mayoría de ellas proceden de Europa (París, Berlín, Hamburgo, Chisasso, Moscú, Milán) y Estados Unidos (Chicago, Los Ángeles, Nueva Jersey, Nueva York, Nueva Orleans, Alabama, Pensilvania, Dallas, Massachusetts, Washington, Illinois, Ohio), con alguna excepción en el caso de protestas que tuvieron lugar en Japón (Fukuoka, contra la presencia de un portaaviones nuclear norteamericano) o la Antártida (aunque, de todas formas, en la base McMurdo, de propiedad norteamericana).

Figura 23. Sellos de localizaciones de las telefotografías. Elaboración propia



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

A continuación retomamos para esta investigación la metodología de análisis visual de Gillian Rose sobre los cuatro lugares de la imagen. Analizando su **producción** vemos que en estas imágenes están implícitas las características técnicas que permiten que el fotoperiodismo se haya convertido en el siglo XX en el principal medio testimonial de los acontecimientos que merecen la atención de la prensa. Las cámaras fotográficas, gracias al uso de lentes cada vez más luminosas, las emulsiones más sensibles y la mejora de la portabilidad, facilitaron el trabajo de los fotógrafos. El equipamiento y el uso de estos medios exigían profesionales formados en uso del instrumental óptico y químico, así como un ojo entrenado en el uso retórico de los recursos visuales para crear un mensaje informativo que fuera eficaz, veraz y estético a la vez. El papel del fotógrafo es de una persona que acude a una realidad de la que normalmente no forma parte. La relación que establece con las personas fotografiadas es la del observador externo que analiza y ejecuta su trabajo con rapidez. En ocasiones su intervención en la escena es directa solicitando y dirigiendo en cierto grado una acción para ser fotografiada. Estas escenas a menudo muestran al grupo de manifestantes posando estáticas y mirando

al objetivo (figura 21). Otras veces el fotógrafo deambula alrededor o entre la multitud y dispara el obturador como testigo privilegiado de una acción que no monitoriza, limitándose a capturar una imagen representativa (figura 22). Entre estos dos polos, la fotografía posada y la fotografía espontánea, existe la fotografía en la que son los protagonistas los que idean una representación para ser fotografiada y difundida (figura 24). De este modo, podríamos decir que la actitud de los sujetos puede denotar una conciencia reafirmada de formar parte de un discurso visual reivindicativo (posando o escenificando) o bien pueden ser ajenos a la presencia mediática centrándose únicamente en la acción que realizan. Todas estas opciones son posibles porque los medios de producción permiten que lo sean. Décadas atrás, las cámaras eran tan grandes y las emulsiones tan poco sensibles que requerían el uso de trípode y flash, haciendo necesaria la escenificación en todos los casos. También se hace necesaria una reflexión acerca de la autoría de las imágenes. El período en el que centramos este estudio, no todas las fotografías están identificadas con información sobre el fotógrafo y la fotógrafa prevaleciendo el sello de la agencia de distribución. Los fotógrafos mencionados son: Scott Appelwhite, Renee DeKona, Jeffrey H. Lowe, Steve Morgan, John Suchocki, Claus Eckert, Rémy Steinegger, Bevil S. Knapp, Leo Rosenthal, Ted Jackson, Hugh Grannum, Steve Haines, Ted Gartland, Sullivan, Joyce Jones y Warren Kruse.

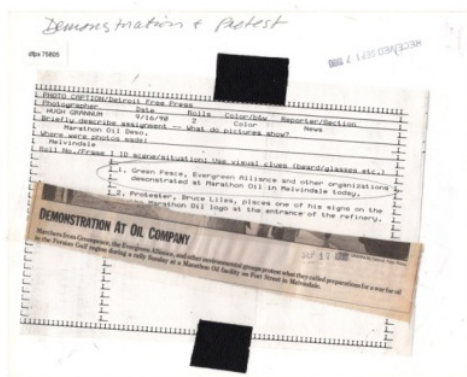
Figura 24. Bomberos del HGB retiran barriles con el protestante Russell Spera debajo (1991, Tennessee, EE.UU.)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

En cuanto a la **circulación y su audiencia**, es destacable que la eficacia del fotoperiodismo depende, en gran medida, del tiempo que transcurre entre el acontecimiento y la difusión de este entre la audiencia. En las imágenes del archivo se puede comprobar, en las anotaciones manuales en su reverso, que entre la fecha que aparece en la descripción del acontecimiento y la de registro en la agencia y su puesta a disposición de los medios impresos, hay duraciones variables, pero normalmente es cuestión de horas o pocos días (figura 25). En una época en la que la demanda de información es creciente, los sucesos noticiables se acumulan y pierden interés con el paso del tiempo. Hay algo paradójico en el hecho de aprovechar los avances tecnológicos para consumir más rápidamente las imágenes y provocar con esa velocidad una caducidad informativa más devastadora, alimentando una carrera consumista que puede llegar a bloquear los efectos de la propia reivindicación.

Figura 25. Registro de la agencia Detroit Free Press de una imagen de Hugh Grannum con fecha de entrada del 17 de septiembre, un día después de los acontecimientos (1990, Melvindale, Michigan, EE. UU.)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Toda la maquinaria de comunicación obedece a un sistema que tuvo un fuerte crecimiento en Europa hasta los años 30 y luego bascula con fuerza hacia Estados Unidos, en donde se hace bandera de la libertad de prensa que los Estados totalitarios arrasaron.

Otro aspecto a tener en cuenta es el papel de los editores de las agencias y de los medios en relación con las decisiones que toman orientadas por la línea editorial y los intereses políticos, sociales y corporativos. En este sentido, Mäenpää (2022) hace un certero análisis al aplicar al fotoperiodismo el concepto de “visión profesional” como una práctica culturalmente determinada de Goodwin (1994). Según esta autora, aunque los profesionales comparten prácticas estandarizadas en el género, también actúan como agentes que moldean la opinión pública al negociar, seleccionar y tomar decisiones de publicación orientadas a su audiencia y en consonancia con las estructuras institucionales.

Así, la figura 26, en la que se puede ver manifestantes antigubernamentales en París en 1968 desperdigando y lanzando al aire ejemplares del periódico *France Soir* robados de una furgoneta de reparto cerca del edificio del periódico, fue distribuida por la agencia AP Wire la que hace un relato descriptivo de lo que se muestra, pero no da información alguna sobre el contexto. Por lo tanto, esta imagen podría ilustrar noticias muy dispares sobre las revueltas de mayo del 68 porque el anclaje del texto sólo se refiere a la fecha, lugar y la acción fotografiada, pero nada se dice de la motivación o las intenciones de los manifestantes. Desde un punto de vista del medio que la publique puede suscitar una lectura diferente en la audiencia. Por ejemplo, no sería interpretada del mismo modo por los lectores del *France Soir*, partidario del presidente De Gaulle, que por los de *L’Humanité*, periódico oficial del Partido Comunista Francés, que apoyaba las revueltas estudiantiles y las protestas sociales.

Figura 26. Ejemplares del *France Soir* desperdigados por manifestantes en París (1968, Francia)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Un caso particular de la relación de la **imagen** con el texto es el de las telefotografías que muestran palabras y frases. Las imágenes seleccionadas aportan una gran cantidad de ejemplos al análisis visual: textos manuscritos y de imprenta, letras mayúsculas y minúsculas, diferentes tamaños, combinación de texto con símbolos (a veces isotipos, logotipos, imagotipos), colgados, fijados a un palo, móviles y estáticos, etc. (figura 27). En todos los casos lo que se busca es un mensaje sintético y directo sobre el motivo principal de la reivindicación. En ocasiones el tono es serio, incluso agresivo, pero con frecuencia se emplea el humor o el sarcasmo. Lo interesante es que la pancarta fija un mensaje que se impone al pie de foto, puesto que con toda probabilidad será la primera, si no la única, referencia textual sobre la imagen que llegue al lector. De algún modo, el grito de los manifestantes se hace presente en la imagen sin interferencias.

Con respecto al mensaje visual, la visión experta del fotógrafo le sitúa en un papel mucho más sofisticado que el de mero testigo del acontecimiento. Su formación y experiencia le permite utilizar los medios de que dispone con eficacia retórica. En este punto, el uso de objetivos angulares permite acercarse o “meterse dentro” de la escena. Este encuadre es apropiado para mostrar movimiento, acción y cuerpos completos, o bien, planos medios delante de fondos amplios que dan contexto. Cuando esto no es posible, debido a impedimentos físicos (activistas subidos a una grúa o embarcados en el medio de un puerto, por ejemplo) se usan teleobjetivos que hacen el doble efecto de “acercar” la escena y de aplanamiento de la relación primer plano/fondo. En las imágenes seleccionadas predominan los puntos de vista a la altura de los ojos y

Figura 27. Detalles de fotografías que contienen pancartas. Elaboración propia



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

horizontal (alguna excepción presenta picados o contrapicados), el uso de la luz disponible (casi siempre natural) y en todos los casos se usa el blanco y negro.

Un ejemplo de uso retórico interesante surge en la comparación de las figuras 28 y 29. En la figura 28, puede verse en el primer plano a un grupo de activistas homosexuales que intenta bloquear la escalera de la Corte Suprema en Washington, como parte de un acto civil de desobediencia. En un segundo plano, detrás de una banda que marca los límites policiales, los antidisturbios, en actitud firme y coercitiva,

Figura 28. Protestas de homosexuales ante la Corte Suprema (1987, Washington, EE. UU.)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Figura 29. Protesta antiamericana ante la embajada de EE.UU. en Estocolmo (1967, Estocolmo, Suecia)



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

defienden el edificio, visible al fondo. La imagen queda dividida por la banda, separando el mundo de los activistas y el de la policía. Además, el observador de la imagen queda situado del lado de la protesta y puede percibir la amenaza. En la figura 29 manifestantes antiamericanos suecos protestan sentados en una calle de Estocolmo. En este caso el fotógrafo decide poner en primer plano al policía con el megáfono y al fondo a los estudiantes. El punto de vista es el de la policía: altura del agente y ángulo picando hacia el suelo. La percepción del observador cambia porque ahora nos hace partícipes de la mirada de la autoridad.

Otro elemento que enriquece el mensaje visual, al aportar datos que incentivan la función de relevo en la imagen, es el detalle. Esto es válido para escenarios, objetos y personas. En estas imágenes predominan las calles, parques, vías de transporte (estaciones de tren, puertos),

exterior de edificios oficiales (políticos, militares, sociales, educativos, bibliotecas). Las protestas suelen situarse en el espacio público, el ágora en el que la ciudadanía se expresa y puede agruparse en una demostración en que una comunidad trata de medir su legitimidad ante la autoridad (figura 22). Es interesante que en inglés *demonstration* signifique protesta pública, manifestación además de demostración, muestra o prueba. Por lo tanto, el espacio aporta un telón de fondo para las fotografías que es altamente significativo (figura 30).

Figura 32. Detalles de elementos relacionados con la vestimenta, peinados, transportes y globos.
Elaboración propia



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Figura 33. Detalle de la figura 32



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

Otro punto importante para la reflexión es el efecto de representación que se puede asignar a los protagonistas de las imágenes. ¿Cuántas mujeres y hombres aparecen? ¿Hay diversidad de etnias o predominio de alguna? Cuando la hay, ¿cuál es el tema de la reivindicación? ¿Qué colectivos están visibles y cuáles no?

En esta colección aparecen pacifistas (profesores como Bernie Lammers y su hija Lea), reformistas (Henry B. González, Jane Addams, Elisabeth Rogers), medioambientalistas (Laura Carter, Russell Spera, Jonathan Keezing, David Gee, Susan Meres) (figura 34), periodistas (Shelby Shorter), profesores, policías, músicos, estudiantes, niños y niñas, bebés...

Figura 34.Detalle de medioambientalistas (Laura Carter, Russell Spera, Jonathan Keezing, David Gee, Susan Mereles). Elaboración propia



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

En la mayor parte de las protestas aparecen hombres y mujeres de raza blanca, aunque en las protestas contra el racismo suele haber mayoría de hombres y mujeres negros y latinos. También aparecen personas con rasgos asiáticos en protestas que tuvieron lugar en Japón o la URSS (figura 35).

En el caso de protestas contra el cierre de hospitales de maternidad, no se ven hombres, pero sí mujeres con niños, niñas y bebés. Esto nos hace concluir que en estas manifestaciones solo aparecen determinados grupos sociales dependiendo de la reivindicación y el colectivo al que atañen.

En definitiva, si seguimos con atención el recorrido de la imagen desde que se activa el obturador por el fotógrafo en el lugar de la acción hasta que es interpretada por el espectador en las páginas de un periódico, podemos reconocer una sucesión de dispositivos y operadores que van modificando el mensaje visual y aportando significados superpuestos de maneras que pueden ser invisibles, opacas o parciales para la audiencia. Este estudio pone de manifiesto algunas de las conexiones más importantes entre los elementos narrativos derivados de

Figura 35.Diversidad étnica en las protestas. Elaboración propia



Fuente: Archivo personal de J.M. Mesías-Lema.

los cuatro lugares de la imagen y la creación de los discursos de protesta y defensa de los derechos cívicos. Observamos la libertad de expresión y de asamblea (figura 27), el derecho a la educación (figuras 1, 18, 21), la justicia social y la equidad (figuras 2, 20, 22, 28), así como los derechos medioambientales (figuras 17, 24) o el derecho a la paz (figuras 4, 19, 29, 30, 34). Estas fotografías no solo sirven como registros históricos de momentos críticos de resistencia y demanda social, sino que también actúan como poderosos instrumentos de sensibilización y movilización. A través de la fotografía de protesta

y activismo, se visibilizan tanto los desafíos como los triunfos de las comunidades en su lucha por derechos inalienables, subrayando la importancia de la documentación visual en la articulación de discursos y acciones en defensa de los Derechos Humanos.

5. Conclusiones

Los conflictos son parte natural de la sociedad y ofrecen una oportunidad para la subjetivación política, y es ahí en donde el dispositivo fotoperiodístico puede jugar un papel esencial porque permite la confrontación de ideas y el diálogo colectivo.

A través de esta investigación hemos comprobado que la telefotografía es una pieza clave en la visualización de los movimientos cívicos, al registrar los hechos históricos desde una visión crítica y reivindicativa, y difundirlos de forma casi inmediata y masiva. Tanto desde un punto de vista político y contextual (Sontag 2005) como desde el análisis semiótico (Eco 1994) estos registros fotográficos del pasado son susceptibles de generar conciencia y empatía situándonos ante imágenes y personas reales que fueron claves en la defensa de los derechos cívicos. La continua evolución de los medios visuales sugiere que el legado de la telefotografía sigue siendo relevante en la era digital actual, destacando la importancia de seguir investigando y analizando estos recursos visuales para comprender plenamente su impacto en la sociedad y la cultura.

Los aspectos compositivos, tecnológicos y sociales identificados en las fotografías apoyan los hallazgos del estudio. A causa de esto, podemos extraer las siguientes conclusiones:

En primer lugar, las imágenes de protesta del archivo fueron capturadas y transmitidas mediante tecnología de telefotografía, lo que permitió una rápida distribución y un impacto inmediato en la percepción pública de los eventos. Las características técnicas de las imágenes habrían influido en su recepción y efectividad como herramientas de movilización social.

En segundo lugar, el análisis visual de las imágenes muestra cómo los fotógrafos usaron composiciones y retóricas visuales para enfatizar temas de resistencia y solidaridad. Por ejemplo, la utilización de primeros planos en los rostros de los manifestantes o la captura de grandes multitudes desde ángulos que transmiten la magnitud de las protestas. Elementos como carteles, gestos y la interacción entre los manifestantes y las fuerzas del orden son cruciales para transmitir el mensaje de las protestas. Las imágenes a menudo incluyen símbolos potentes como puños levantados, banderas y pancartas que son icónicos en la representación de movimientos sociales y luchas por derechos cívicos.

En tercer lugar, la manera en que estas imágenes fueron compartidas y publicadas en diversos medios de comunicación juega un papel crucial en cómo se entendieron las narrativas de las protestas. La circulación de imágenes a través de periódicos, revistas y más tarde en plataformas digitales, amplifica su alcance y potencia su impacto en la opinión pública y en la movilización de apoyo para las causas representadas.

Y en cuarto lugar, la interpretación de las imágenes por diferentes audiencias también es fundamental. El contexto cultural, político y social de los espectadores influye en cómo se

reciben y se entienden estas imágenes. Las emociones y las reacciones evocadas por las imágenes pueden variar significativamente, afectando su eficacia como herramientas de activismo y cambio social.

A pesar de las limitaciones del estudio, debido al sesgo en la selección de imágenes, que pueden estar centradas predominantemente en contextos occidentales a partir de la naturaleza del archivo examinado y que la información

disponible sobre las condiciones específicas de producción de cada imagen, junto a la falta de datos exhaustivos sobre la recepción de estas imágenes por diferentes audiencias, consideramos que las imágenes del archivo no solo sirven como un registro histórico, sino que también actúan como un catalizador para el diálogo y el cambio social, subrayando la persistencia de la influencia de la telefotografía en las narrativas visuales contemporáneas y su relevancia en la era digital actual.

Bibliografía

Albuquerque, F. 2019. "Recuerdos del movimiento estudiantil en los años 60 y aspectos relevantes del contexto internacional en la época". *Viento Sur*, 1 febrero [en línea]. Disponible en: «<https://acortar.link/l2tQUu>» [consultado 26 julio 2023].

Alexander, O. 2022. "James Meredith's March Against Fear (1966)". *Black Past*, 11 febrero [en línea]. Disponible en: «<https://acortar.link/witB95>» [consultado 25 julio 2023].

Anon. s.f. "Black Power". *National Archives*. [en línea]. Disponible en: «<https://www.archives.gov/research/african-americans/black-power>» [consultado 17 junio 2023].

Albert-Gómez, M.J. (2020). *La vertiente educativa y social de los derechos humanos*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Álvarez-Barrio, C. & Mesías-Lema, J. M. 2022. "Visual Ethnography and Childhood: Photography and Visual Archive in Educational Research". *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review / Revista Internacional De Cultura Visual*, 9(2): 267-287. <https://doi.org/10.37467/gkarevvisual.v9.3153>

Baeza, P. 2001. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.

Baldwin, G., Daniel, M. y Greenough, S. 2004. *All the mighty world: the photographs of Roger Fenton, 1852-1860*. New Haven: Yale University Press.

Bair, N. 2020. *The Decisive Network. Magnum Photos and the Postwar Image Market*. Berkeley: University of California Press.

Blas Ortega, M. 2006. "El arte contemporáneo como reflejo imaginador de realidades". En *Bellas Artes*, 4:103-138. Recuperado de <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14845>

Brea, J.L. 2005. "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Brea, J.L. (Ed.). Madrid: Akal. 5-14

Caballo Ardilla, D. (coord.) 2006. *Fotoperiodismo y edición*. Madrid: Editorial Universitat.

_____. 2002. *El editor gráfico de prensa en las agencias con redes mundiales de telefotografía*. Madrid: Universidad Complutense.

Cañibe Rosas, J.M. 2019. "El movimiento estudiantil y la opinión pública". En *Revista mexicana de opinión pública*, 26:137-151. <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484911e.2019.26.67785>

Cho, N. 2009. "Poor People's campaign (December 4, 1967 - June 19, 1968)". *Black Past*, 20 noviembre [en línea]. Disponible en: «<https://acortar.link/BzDdJB>» [consultado 26 julio 2023].

Coronado e Hijón, D. 2005. *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía de Charles Baudelaire a Roland Barthes*. Sevilla: Alfar.

Crook, S. 2018. "The women's liberation movement, activism and therapy at the grassroots, 1968-1985". En *Women's History Review*, 7: 1152-1168. <https://doi.org/10.1080/09612025.2018.1450611>

Dardel Coronado, M. 2015. "Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico". En *Poliantea*, 11:251-267. <https://doi.org/10.15765/plnt.v11i20.661>

Del Río, V. 2021. *La memoria de la fotografía. Historia, documento y ficción*. Madrid: Cátedra.

Delgado, M. 2022. "La manifestación como deambulación ritual". *El cor de les aparences*, 13 febrero [en línea]. Disponible en: «<https://acortar.link/zjKN3N>» [consultado 26 julio 2023].

Díez García, R. 2021. "El obrero: De Berkeley a Madrid: las protestas estudiantiles en la década de los 60. *El obrero, 4 mayo* [en línea]. Disponible en: «<https://acortar.link/SAUBjR>» [consultado 28 mayo 2023].

Eco, U. 1994. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

Fontcuberta, J. 1997. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Freire, P. 1976. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.

Freung, G. 2006. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Frizot, M. 1998. *A New History of Photography*. Milán: Könemann.
- Goodwin, C. 1994. "Professional vision". En *American Anthropologist*, 96:606-633. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/682303>
- Gutierrez Rubí, A. 2019. *Gestionar las emociones políticas*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Lena-Farías, P. 2017. "Acerca del concepto de memoria gráfica". En *Bitácora Urbano Territorial*, 27:61-65. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v27n4Esp.65744>
- Martínez Rod, P. y Gacharná Muñoz, J. 2018. *La imagen faltante. Muerte y duelo en la fotografía latinoamericana*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- Mesías-Lema, J.M. 2012. *Fotografía y educación de las artes visuales: el fotoactivismo educativo como estrategia docente en la formación del profesorado* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. Repositorio institucional – Universidad de Granada. Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/23310>
- _____. 2022. "Fotografiar el olvido: David Catá y la memoria efímera de la ausencia". *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, 25: 355–380. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2022.vi25.14490>
- Mäenpää, J. 2022. "In search of visual expertise: examining skilled vision in the work of news photo professionals". En *Visual Communication*, 21(2):237-255. <https://doi.org/10.1177/1470357220901855>
- Moxey, K. 2005. "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización". *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Brea, J.L. (Ed.). Madrid: Akal, 27-37.
- Newhall, B. 2002. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- O'Rawe, D. 2006. "Magnum Moments". *Fortnight*, 446: 18-19. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/25561750>
- Rose, G. 2016. *Visual methodologies. An introduction to researching with visual materials*. Londres: SAGE Publications.
- Rouillé, A. 2009. *A fotografía. Entre documento e arte contemporánea*. Sao Paulo: Senac.
- Ruiz del Olmo, F.J. 2011 "Telefotografía en Unión Radio Barcelona: 1930-1932". En *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 42:95-108. Recuperado de: <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/244652>
- Saldana, J. 2016. *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. Los Ángeles: SAGE.
- SánchezVigil, J.M. 2002. *Diccionario Espasa de fotografía*. Madrid: Espasa.
- Schuman, M. 2017. "History of Child Labor in the United States. Part 1: Little Children Working". En *Monthly Labor Review*. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/90001351>
- Sontag, S. 2003. *Regarding the Pain of Others*. London: Picador.
- _____. 2005. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Sousa, J.-P. 2011. *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social.
- Strand, P. 1923. "La motivación artística en fotografía". *Estética fotográfica*. Fontcuberta, J. Barcelona: Gustavo Gili, 105-120.
- Strickland, C. 2022. "The Fight for Equality Continues: A New Social Movement Analysis of The Black Lives Matter Movement and the 1960's Civil Rights Movement". En *Phylon (1960-)*, 59(1):71-90. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/27150915>
- Tosco, Pet al. 2021. "El fotoperiodismo no cambia el món, le revela". CCCB Debats, 29 noviembre [\[en línea\]. Disponible en: «https://www.youtube.com/watch?v=3v-8FEi6m_A»](https://www.youtube.com/watch?v=3v-8FEi6m_A) [consultado 27 julio 2023].

