

El discurso fotográfico en los premios *World Press Photo* (1955-2021): tecnología, política y medios

Photographic discourse in the World Press Photo Awards
(1955-2021): technology, politics and the mass media

Manuel Blanco Pérez.

Universidad de Sevilla. España.

mblancoperez@us.es

[CV]    

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

Blanco, M. (2022). El discurso fotográfico en los premios World Press Photo (1955-2021): tecnología, política y medios. *Revista Latina de Comunicación Social*, 80, 241-258.
<https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2022-1543>

RESUMEN

Introducción: El vínculo entre periodismo y fotografía es muy fecundo y buena parte del *establishment* fotoperiodístico internacional gira, desde hace décadas, no tanto en torno a los rotativos como en torno a estos premios internacionales. De todos ellos, el más prestigioso es el *World Press Photo*, que en 2021 ha cumplido 66 ediciones. **Metodología:** Nuestra propuesta indaga en la evolución del discurso fotográfico de estos premios a lo largo de los años, y para ello hemos recopilado y filtrado por criterios técnicos las obras ganadoras de todas las ediciones, y las hemos analizado a partir de un sistema basado en ocho variables (algunas de las cuales han requerido de *software*, como la colorimetría y las dominantes de color). **Resultados:** Independientemente de la tecnología y las tendencias estéticas durante estas siete décadas de premios, hay patrones como el tipo de plano, el tipo de posado o los encuadres que se repiten con insistencia, además de una colorimetría muy recurrente. **Discusión:** en un contexto mediático muy tamizado por la tecnología y la reformulación que ésta ha **propiciado** en la fotografía, el discurso fotográfico de los WPP sigue fiel a una visión institucional muy vinculada a la política mundial. **Conclusiones:** Tras el análisis de las 66 piezas ganadoras concluimos que la fidelidad a su discurso visual en el *World Press Photo* –con las implicaciones que esto conlleva– está por encima de la libertad visual y creativa de los fotorreporteros y su adaptación al contexto histórico, político y social en que se fotografió.

PALABRAS CLAVE: fotografía; periodismo gráfico; fotoperiodismo; *World Press Photo*; premios fotográficos; discurso; análisis fotográfico.

ABSTRACT

Introduction: The link between journalism and photography is a fertile one, and for decades a good part of the international photojournalistic establishment has revolved not so much around newspapers as around these international prizes. Of all of them, the most prestigious is the World Press Photo, which in 2021 celebrated its 66th edition. **Methodology:** Our proposal explores the evolution of the photographic discourse of these awards over the years, and to do so we have compiled and filtered by technical criteria the winning works of all the editions and we have analyzed them using a system based on eight variables (some of which have required software, such as colorimetry and color dominants). **Results:** Regardless of the technology and aesthetic trends during these seven decades of awards, there are patterns such as the type of shot, the type of posing or the framing that are repeated with insistence, as well as a very particular colorimetry. **Discussion:** in a media context highly sifted by technology and the reformulation it has brought about in photography, the photographic discourse of the WPPs remains faithful to an institutional vision closely linked to world politics. **Conclusions:**

After analyzing the 66 winning pieces, we conclude that fidelity to their visual discourse in the World Press Photo - with the implications that this entails - is above the visual and creative freedom of the photojournalists, or the adaptation to the historical, political and social context in which they were photographed.

KEYWORDS: photography; photojournalism; World Press Photo; photographic awards; discourse; photographic analysis.

CONTENIDO

1. Introducción y estado de la cuestión. 2. Metodología y objetivos. 3. Discusión/Resultados. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía 6. Currículum Vitae

1. Introducción y estado de la cuestión

Según se desprende de los datos que facilita la organización del *World Press Photo* (WPP, en adelante), solo en esta última edición (2021) han concurrido casi 80.000 fotografías, realizadas por más de 5.000 fotoperiodistas de hasta 129 países diferentes. Aunque solo hay un ganador, se nombra a 43 profesionales como finalistas y se otorgan varios *accésits*. El último año, de todos los fotógrafos que han concurrido, sólo un 32% fueron mujeres¹. A pesar de la aparente diversidad visual que suponen los varios cientos de miles de piezas participantes a lo largo de las siete décadas, nuestro análisis revela que las portadas ganadoras suelen tener muchos rasgos comunes (de colorimetría, de composición, de temática, y visión política) al margen de la tecnología y del conflicto que se fotografíe: es decir, que existe una suerte de *discurso fotográfico* preponderante en los WPP, que será objeto del análisis técnico que proponemos. Hablamos de uno de los certámenes de fotoperiodismo más importantes del mundo, que nos ha dejado algunas de las imágenes más recordadas de la historia de la humanidad, poniendo en su mirilla a América Latina (imágenes como la del chileno Salvador Allende defendiendo, rifle en mano, el palacio de la Moneda en 1973 o la erupción del Nevado del Ruiz de 1985), así como Asia (la imagen del tanque en la plaza de Tiananmén en 1989 o la de los niños huyendo de los bombardeos en Vietnam en 1972), el corazón mismo de la vieja Europa (el golpe profranquista del 23-F en el Congreso de los Diputados de España en 1981) u Oriente Medio (las Primaveras Árabes de 2012), entre otros conflictos de los siglos XX y XXI. Analizar, por tanto, las características de las fotografías ganadoras de este premio, significa profundizar en el estándar de lo que se considera fotografía y medios en la cobertura visual de los hechos de nuestro mundo en el reportaje periodístico actual en sus diversas vertientes, especialmente las testimoniales como la de guerra (Barón Pulido, 2020) y hacia qué modelo visual tienden los fotoperiodistas de los últimos años. Hay que tener en cuenta que el sector de la comunicación ha sufrido una serie de cambios que modelizan su empleo de manera, a veces, radical (Caldevilla-Domínguez, 2014; Gómez López, 2019).

La fotografía, pese a su juventud como medio visual (comparada con los varios miles de años de la pintura o la escultura aunque más antigua que el cine, la TV o Internet), es uno de los canales más inmediatos para explicar el mundo moderno, y esto ha sido, en parte, gracias al periodismo y sus más variadas vertientes (Barón Pulido, 2020; Ruiz Rico, 2020) aunque es cierto que falta una alfabetización clara en el medio Internet para sus consumidores (Hernández Rubio, 2019). Tanta importancia ha tenido que, hasta la irrupción de los *social media* en torno a 2010, nuestro mundo, y la imagen que de él tenemos, ha venido instalándose en el imaginario colectivo casi exclusivamente a través del cine en sus más variados géneros (Jimeno-Aranda y Parras-Parras, 2020) y la fotografía. Con la institucionalización del periodismo como una herramienta al servicio de la democracia en la sociedad industrializada, se llega al convencimiento de que los medios tienen una profunda importancia para el funcionamiento de dicha sociedad (Deuzee y Witschge, 2018), instigadores o coadyuvantes de cambios sociales históricos que conllevan otra etapa en la transmisión de la noticia (Casero Ripollés, 2021), alejada del papel (Ruiz Mantilla, 2021) o generadora de identidad (Muñoz Jiménez, 2019). Y además de todo ello, la digitalización social de las redes, que han facilitado todo tipo de avances sociales (Barrientos-Báez, 2016), de discursos del odio y la desinformación interesada (Blanco Pérez y Sánchez-Saus Laserna, 2020), así como las diferentes estrategias que adopta la verdad (Carrera, 2018). La fotografía actual se encuentra en plena reformulación y lo es, en parte, gracias a que la imagen ha cambiado de estatus, en ocasiones digitalizando esferas, como la fotografía casera familiar, que era antes inexpugnables

¹ Todos los datos extraídos de: www.worldpressphoto.org

para la digitalización (Visa Barbosa *et al.*, 2018). Es, así mismo, necesario llamar la atención sobre la ruptura de la barrera entre la fotografía y el cine, en un contexto donde en ocasiones ambas esferas se resuelven incluso con el mismo equipo fotográfico, lo cual ha hecho, guiados por el faro de tantos fotógrafos reporteros que, a la vez, hacen cine (Robert Frank, Raymond Depardon y buena parte de los integrantes más jóvenes de la agencia Magnum) que proliferen también festivales cinematográficos que tienen a la fotografía como coprotagonista (Cortés Selva *et al.*, 2018).

El fotoperiodismo arranca como apenas una ilustración del texto en prensa escrita, en los años 20, en la Alemania de entreguerras: en ese contexto histórico-cultural es donde Kurt Safransky (perteneciente al *Berlin Illustrierte Zeitung*) y Stefan Lorant (del *Muenchner Illustrierte*) comienzan a editar sus periódicos introduciendo más de una foto sobre una única noticia, por tanto, como una visión complementaria del texto, y no sólo como una *fotoilustración* (Sougez, 1996).

Ya entonces, la fotografía de reportaje, en coexistencia con otras ramas como la fotografía turística -la National Geographic había sido fundada en 1888- (Caldevilla-Domínguez *et al.*, 2019), vivió un primer hito histórico con la FSA (*Farm Security Administration*). Renobell defiende que, gracias a la FSA, nace “una nueva visionalidad, una hipervisualidad y una híperrealidad pretendida desde los límites de la realidad-ficción-documental” (Renobell, 2005, p. 5). En ese mismo momento de entreguerras, en Europa empieza a tener protagonismo la figura del reportero gráfico:

En la década de los treinta el impulso cultural y la actividad política aumentaron el trabajo de los reporteros. Los fotógrafos de prensa tenían categoría de redactores, con el calificativo ‘gráfico’ como diferenciador de su actividad. Mucho antes de que la Unión de Informadores Gráficos de Prensa reivindicara el respeto a los derechos de los fotoperiodistas, las grandes empresas informativas, Prensa Gráfica y Prensa Española entre ellas, tenían en nómina a reporteros de prestigio. (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua, 2014, p. 50)

La guerra civil española, será, sin duda, el primer gran evento fotoperiodístico de la historia mundial. Será una guerra a la que se desplacen los mejores fotoperiodistas del momento. Tras la victoria de Franco, el daño al fotoperiodismo gráfico será severo: se exilian los fotorreporteros extranjeros que vivían en España (que habían venido como corresponsales), otros españoles son enviados a campos nazis en Alemania (el fotoperiodista catalán Francisco Boix, entre otros) y, además, a esta desbandada se añadió:

El exilio de algunos, la política de apropiación documental franquista y los avatares de la inmediata II Guerra Mundial de otros, provocando la existencia de *maletas o cajas rojas* llenas de negativos que deberían esperar décadas a ser rescatadas: las de Agustí Centelles en Francia, por cierto, con negativos revelados en el estudio de Campaña, la del alemán Walter Reuter junto al español Guillermo F. López Zúñiga, también con contactos del laboratorio de la calle Tallers, o la definida como ‘mexicana’ de Robert Capa, Gerda Taro y ‘Chim’, por no hablar de los fondos de la CNT ‘secuestrados’ en el IISH de Amsterdam con más fotos de Campaña. (Blanco Pérez y González i Vilalta, 2020)

Tras la guerra civil española vendrá la traumática II Guerra Mundial, que fotográficamente rompe la vieja barrera que había entre la fotografía-arte (vinculada a las vanguardias) y la fotografía-actualidad (vinculada a la prensa), reconfigurando una estética visual que superaba las viejas dicotomías del periodo de entreguerras (Blanco Pérez, 2022). A los campos de batalla de la II Guerra Mundial se desplazarán los fotoperiodistas supervivientes de la guerra de España, entre otros. En 1945, con un terreno europeo devastado por la guerra más cruenta hasta la fecha, se firma el armisticio. Y en ese contexto, en la postguerra europea, con unos pujantes Estados Unidos y una guerra fría contra los soviéticos en el horizonte, nacen en Amsterdam los premios de fotoperiodismo internacional WPP, que tendrán gran peso en el mundo occidental ya que la cultura, en todas sus dimensiones, –y la persuasión– del siglo XX son, básicamente, visuales (Caldevilla-Domínguez, 2007). Existen trabajos sobre el WPP, bien desde el análisis de sus temáticas recurrentes (Kim y Smith, 2005; Greenwood y Smith, 2007) o bien desde un periodo concreto temporal en función de un evento histórico, el caso de la crisis de las subprime (Martín Núñez *et al.*, 2021) o desde su mirada intra-fotográfica, en tanto producto cultural (Andén-Papadopoulos, 2000). Nuestro trabajo pretende ahondar en el discurso de estos premios WPP a lo largo de sus 66 años (y 63 premios). Para establecer el corpus sobre los elementos que integran ese

llamado “discurso” fotográfico del WPP, debemos reflexionar sobre la propia definición del término “discurso”, asunto nada fácil pues, como se sabe, posee una dimensión poliédrica que abarca –y supera, de hecho– el viejo debate sobre la fotografía como arte frente a la fotografía como ciencia social teniendo en cuenta los nuevos usos que le son conferidos (Rodríguez-Rosell y Melgarejo-Moreno, 2019). En primer lugar, parece irrefutable que la noción de discurso se construye sobre el “efecto de realidad” que caracteriza el medio fotográfico, base sobre la que construye Marzal su definición, que, al igual que su propuesta de análisis fotográfico, arranca de los estudios filológicos:

Sería aquel o aquellos efectos conducentes a crear la “impresión de realidad”, efectos que tratan de provocar una identificación entre la representación audiovisual y la realidad. Algunos autores como Arnheim han señalado las fallas que presenta el discurso que promueve o alienta esta identificación, mediante un examen riguroso del propio discurso, de la técnica fotográfica y sus efectos perceptivos. (Marzal Felici, 2007, p. 61)

En cualquier caso, el tronco común con la pragmática, derivada también de los estudios filológicos, parece claro. Para Greimas y Courtés, “se puede identificar el concepto de discurso con el de proceso semiótico, y considerar como perteneciente a la teoría del discurso la totalidad de los hechos semióticos situados sobre el eje sintagmático de la lengua” (Greimas y Courtés, 1979, p. 102). Por tanto, ese discurso debe partir de la realidad para, a partir de ahí, interpretarla en la óptica del fotoperiodista. Desde otra perspectiva no opuesta pero sí complementaria, Nayla Pardo Abril define discurso como “un hacer-decir social aprehensible en la interacción comunicativa, que tiene la potencialidad de materializar y movilizar la diversidad de formas de presentar la realidad” (Pardo Abril, 2007, p. 39).

Es necesario recalcar también el papel de las diferentes escuelas artísticas y la academia en la implantación de un discurso que se vuelve socialmente difundido y que conlleva cierto respaldo de lo institucional, desde la Bauhaus a la escuela de Düsseldorf, pasando por los premios WPP, o los Pulitzer: “La institución actúa como la contrapartida ‘práctica’ o social de las ideologías. Esto es, del mismo modo en que las ideologías organizan la cognición de grupo, las instituciones y las organizaciones organizan las prácticas y los actores sociales” (Van Dijk, 1999, p. 235). Por tanto, inevitablemente, el concepto de discurso está inserto en una superestructura más grande que lo politiza, es decir, que hace que ese discurso estético de los WPP sea, por tanto, una pieza más del engranaje del aparato político occidental en general, y estadounidense en particular, a través de los medios.

No existen muchos trabajos que hagan específicamente un análisis del discurso de los WPP, pero sí que analizan estos premios desde otras ramas de las ciencias sociales. Campbell los relaciona con cierto nivel antropológico de neocolonialismo al afirmar que casi todas sus imágenes “contrastan un Norte global adulto y superior con un Sur global infantilizado e inferior” (Campbell, 2012, p. 84). Podríamos decir, tal y como sugiere Hagaman, que buena parte de los fotoperiodistas son “*photographs from a repertoire of already known images that illustrate already known stories*” (Hagaman, 1993, p. 11). Mendelson matiza que, aunque los patrones visuales son netamente reconocibles entre los ganadores de todos los años, las fotos que no rompan con la convencionalidad plena (introduciendo algún detalle visual o novedad conceptual), no serán vistas por mucho tiempo por los jueces y por lo tanto no ganarán el premio: “*photos that do not break with conventionality will not be looked at for long by the judges and thus will not win poy awards*” (Mendelson, 1999, p. 9). Kjeldsen, por su parte, resume perfectamente la relación entre el discurso institucionalizado de los WPP (con un canon estético muy reconocido) y la libertad creativa (o no) de los fotoperiodistas:

If the winners –as well as the other contestants, and the photographs we encounter every day– tend to present the same thematic and conventionalized content, then novelty must primarily come into effect through the rhetorical style, form and expression of the photographs. We should not, therefore, underestimate the importance of composition, form and aesthetics in the choosing of winners in these photo competitions. Despite the apparent importance of novelty in composition, form and aesthetics, there seems to be a lack of studies about these issues. The very few studies on prize-winning photographs all deal with the content of the pictures, and almost none with the formal aspects. (Kjeldsen, 2013, p. 470)

Podemos concluir, por tanto, que, como afirma Barros, el discurso (temático, de construcción visual, etc.) de los WPP posee unas características recurrentes y reiteradas, ampliamente demostradas:

Se tomamos as fotografias do World Press Photo como um retrato do mundo na nossa época, o que nos contarão elas? Elas nos mostrarão um lugar muito ruim de viver. A maior parte dessas fotografias está descontextualizada espacialmente e temporalmente, ou seja, sem o auxílio das legendas não é possível determinar em que parte do globo ou em que tempo foram tiradas. Essa generalização converte essas fotografias em sinalizadoras de possibilidades para qualquer povo ou indivíduo. (Barros, 2012, p. 102)

No obstante, los premios del WPP no han sido ajenos a los propios avatares tecnológicos del sector fotoperiodístico a lo largo de los años. En los primeros años del siglo XXI ya el profesor Baeza planteaba el agotamiento del lenguaje fotoperiodístico, el “empobrecimiento mediático de los criterios estéticos y el desprecio conceptual por la imagen como forma de pensamiento” (Baeza, 2001, p. 167). En apenas unos años, a finales de los 2000, se produjo la implantación del nuevo modelo digital de trabajo (que se aplicó a la toma, edición y difusión de todo el medio) y la muerte del analógico para el fotoperiodismo profesional. Como antes avanzamos, las redes sociales han llevado a una cierta reformulación ontológica de la fotografía como medio en los últimos años (Blanco Pérez y Parejo Jiménez, 2021), pero a ello se han sumado sectores del periodismo gráfico en ebullición, como los drones: “el periodismo irá poco a poco volviéndose más aéreo y obligará a grandes e interesantes reformulaciones de su ontología en tanto vehículo comunicativo vinculante a un código deontológico” (Blanco Pérez, 2020b, p. 97).

En lo que respecta a la colorimetría, atraviesa de lleno la transición técnica en mitad del s. XX, también en los WPP, por ello nos ha parecido sugerente introducir también este elemento en nuestro análisis. Aunque existe una literatura científica desarrollada en inglés, esta se basa, por lo general, en aspectos técnicos transversales: óptica, física y matemáticas principalmente. En cambio, en castellano la bibliografía es aún reducida. Aunque la teoría de color la formula Goethe en 1791, en controversia con Newton, no se aplicará a la comunicación fotográfica, cinematográfica y al dibujo, de manera integral, hasta Wittgenstein (1951). En español hay acercamientos desde las ciencias exactas (Capilla, Artigas y Pujol, 2002) y también acercamientos a la colorimetría en el cine (Blanco Pérez, 2020a) o el diseño (Falcinelli, 2019). Pero son especialmente reseñables los resultados desde la psicología del color de Heller (2004) y Pastoureau (2018), así como su aplicación al mundo del diseño industrial (St. Clair, 2017) o el cromatismo visual (Migliaccio, 2019).

En suma, es pertinente, a nuestro juicio, reflexionar sobre si los premios WPP han evolucionado en su discurso fotográfico y analizar si ese cambio es, además, derivado del cambio del mundo que reflejan en sus imágenes o si, al contrario, se mantiene un discurso reconocible, apenas permeable en casi siete décadas, independiente del qué se fotografíe y cuándo se fotografíe.

2. Metodología y objetivos

Nuestro análisis implicó un enfoque organizado en dos pasos. En el primer paso, utilizamos una indexación de los datos que generó varias categorías de codificación de las imágenes ganadoras del premio WPP en todas sus ediciones (si bien, hay que tener en cuenta que en cuatro de esos años el premio no se convocó). Este uso es apropiado para minimizar el sesgo ideológico que posee todo investigador y poder generar así bloques de información descriptivos y representativos del contenido técnico de los datos, creando un gran corpus masivo que era necesario fragmentar en categorías. Por ello, en segundo lugar, se han establecido ocho variables de análisis (o categorizaciones). Nos hemos centrado únicamente en la pieza ganadora de cada edición, primero porque el análisis del total de las miles de fotografías nominadas y ganadoras a lo largo de 66 años excedería, con mucho, los propósitos de este trabajo y, segundo, porque la pieza ganadora alberga un peso institucional, político, y también de significado que la equipara, al ser periodismo gráfico, con la importancia que tiene una portada de prensa: el mensaje global con todas sus implicaciones condensado en una única pieza, salvo por una diferencia: portadas hay cientos diarias en los innumerables rotativos del mundo y fotografías ganadoras del WPP sólo 66 piezas en toda la historia.

Cada una de las ocho variables representa aquellos rasgos que pueden ser analizados para extraer las conclusiones y, por tanto, determinar cuál es el discurso visual de los WPP. Las tres primeras categorías son las básicas de toda catalogación: 1: año, 2: nombre del ganador y 3: nacionalidad del reportero.

La categoría 4: tipo de retrato individual / colectivo pretende hacer un cribado entre los participantes de la acción fotográfica. Para determinar si se trata de un retrato individual o colectivo se ha seguido el proceso siguiente: independientemente de que la fotografía incluya una o más personas, si la acción principal recae sobre un sujeto, pero existen otros sujetos en el cuadro en segundo plano, se ha entendido que dichos actores secundarios son contextuales y, por tanto, que su presencia no ha supuesto un cambio en la toma fotográfica. Pongamos por ejemplo la fotografía del año 1959, obra del fotoperiodista checo Stanislav Tereba (<https://cutt.ly/Afne8UK>): la imagen recoge el momento en que un portero, en pleno partido, se dispone a sacar a balón parado de su portería. La instantánea capta en un plano de cuerpo entero el gesto duro, bajo una intensa lluvia, del deportista. A lo lejos, y diafragmado (con poca profundidad de campo, esto es: borroso), tras la lluvia, se intuyen los miles de espectadores que lo contemplaban en las gradas del estadio. Esta fotografía ha sido etiquetada como retrato individual. En cambio, y por ofrecer un contrapunto, la imagen ganadora de 1962, obra del venezolano Héctor Rondón Lovera, (<https://cutt.ly/Pfne7VD>) refleja un tiroteo entre el ejército venezolano y la guerrilla de las FALN. Concretamente, muestra el momento en que un sacerdote católico recoge del suelo a un agonizante soldado gubernamental. Si bien la acción aquí recae sobre la figura del sacerdote, cuyo retrato se contempla nítido, y aunque el cuerpo del soldado está diafragmado (poca profundidad de campo) y ligeramente desenfocado, dicho retrato es la consecuencia de la interacción de ambos personajes, por ello esta pieza ha sido categorizada como retrato colectivo. Por tanto, hemos categorizado como retrato individual toda aquella fotografía en cuyo motivo toda la acción recae sobre un sujeto (aunque se intuyan más en segundo plano, borrosos o desenfocados) y, en cambio, hemos considerado retrato colectivo las imágenes en las que, aun siendo un retrato único, el detonante de dicho retrato está también presente en el marco visual.

Con respecto a la categoría 5: tipo de retrato acción / posado, se ha entendido por acción lo que Henri Cartier-Bresson llamaba el “instante (o momento) decisivo”: “En fotografía, este *momento decisivo* comprende dos elementos: por un lado, debe tener un contenido significativo, debe dar testimonio de la condición humana; y, por otro, debe adecuarse a una composición rigurosa” (Chéroux, 2012, p. 99). En cambio, se han entendido como posados aquellas fotografías en las que la persona retratada es consciente de que va a ser retratada y, por tanto, se coloca voluntariamente para ello, mientras el fotógrafo resuelve los pormenores técnicos (encuadre, exposición, composición de los objetos en movimiento, iluminación, compensación, etc.). Por ejemplo: se ha categorizado como acción la pieza ganadora del año 1968, obra del norteamericano Eddie Adams (<https://cutt.ly/Gfnri30>) que refleja el instante en que un policía ejecuta en plena calle a bocajarro a un prisionero del Vietcong, en la ciudad vietnamita de Saigón. En cambio, se ha entendido como posado, por ejemplo, la pieza ganadora del año 2011, obra de la fotógrafa sudafricana Jodi Bieber, en que retrata a la joven afgana Bibi Aisha, desfigurada por su marido talibán al intentar huir de la casa de éste (<https://cutt.ly/mxOSAnp>): en la fotografía ganadora, Aisha mira conscientemente a cámara mientras la fotógrafa ajusta los detalles técnicos de la toma.

La categoría 6: tema nos permitirá analizar en el epígrafe dedicado al análisis la evolución temática de los WPP. Se han establecido varias categorías cuyo significado puede ser unívoco (“guerra”), pero también se han establecido subcategorías derivadas de ella que, para una mayor exactitud, se han clasificado aparte. Son las categorías “conflicto”, “asesinato político” y “golpe de estado”. La relación entre estas categorías es estrecha y, con frecuencia, tienden a tener una relación de causa-efecto, por ejemplo: algunos de los asesinatos políticos son consecuencias de las guerras y algunas guerras consecuencias de los asesinatos políticos. Por ello se establecieron estas subcategorías para tratar de afinar en esa variable.

Con respecto a la diferenciación entre “guerra” y “conflicto”, la línea que los separa es bien sutil y se presta a equívocos, pues a menudo son ambas caras de una misma moneda, cuando no son, simplemente, lo mismo separadas por un corto espacio de tiempo. Por ello, el cribado se ha hecho en virtud de que exista la correspondiente declaración de estado de guerra tramitada por la cancillería o el senado del Estado declarante. En los casos en que el conflicto, aun sabiendo que desembocó después en una contienda, no contaba con la tramitación del estado de guerra, se ha tratado como “conflicto” y no como “guerra”. En el caso de un conflicto interno de una nación soberana, aun siendo dicho conflicto violento (guerra civil), todos han sido categorizado de “conflicto” al carecer de la mentada declaración de estado de guerra (como, por ejemplo, en la pieza ganadora del año 1969, obra del fotógrafo alemán Hanns-Jörg Anders, que refleja la guerrilla urbana de los católicos en Irlanda del Norte: <https://cutt.ly/HfnroYK>). En ocasiones hemos encontrado algunas piezas que podrían ser añadidas a más de una

categoría: en ese caso hemos optado por aplicar la más reduccionista. En el ejemplo de la fotografía ganadora de 2017, obra del fotoperiodista turco Burhan Ozbilici, y que refleja el asesinato del embajador ruso a manos de un policía de paisano turco en Ankara (<https://cutt.ly/ifntac7>), el acto político en sí mismo podría ser fácilmente clasificado como “conflicto”, pero, siendo esto cierto, es más preciso definirlo como “asesinato político”, lo cual vincula a este ganador, temáticamente hablando, a los años 1961 (<https://cutt.ly/Ufne4mp>) y 1963 (<https://cutt.ly/6fne54P>). Con respecto al tema “discriminación”, dada la disparidad de orígenes y contextos, hemos diferenciado entre aquella que es por motivos sexuales –como la obra de Mads Nissen, 2015 (<https://cutt.ly/Pfntpcy>)– y la que es por motivos raciales –como la obra de Douglas Martin, 1957 (<https://cutt.ly/Qfne3Kp>)–.

La categoría 7: país de la toma, también ha recogido el lugar en que el reportero estaba trabajando en el momento del disparo. Algún país ha dejado de existir en estos 65 años (como Yugoslavia); cuando esto ha ocurrido el país de la toma se ha nominado tal y como existía en el momento en que se hizo la fotografía. Ha sido necesario hacer algún ajuste con el caso del premio del año 2019, del fotoperiodista americano John Moore (<https://cutt.ly/Xfntduc>), pues la imagen refleja el momento en que las patrullas fronterizas americanas en la frontera entre México y EE. UU. separan a niños de sus padres para detenerlos por separado (en ocasiones durante meses). Esos lugares de las detenciones no son revelados por las autoridades, ni por el fotoperiodista, que se acoge –como es preceptivo– a su código deontológico profesional para no revelarlo. Tampoco se ofrece, por parte de las autoridades mexicanas, ningún dato sobre en qué lado de la frontera opera el departamento de inmigración. En ese caso se ha indicado “EE. UU. / México”.

Por último, la categoría 8: colorimetría ofrece una línea de investigación no explorada antes por la literatura científica sobre los premios del WPP. Por cada fotografía se han extraído sus cinco principales colores, que son los que mayor extensión del lienzo ocupan. Para ello se usó el software Adobe Color, que ofrece el tono exacto de Pantone mediante su código de color (un número estándar precedido del signo #), y que es el mismo en todos los dispositivos utilizados. Además, se ha creado una última columna que enlaza a la fotografía de la que se habla y que está alojada en la propia web de los premios WPP. Para su acortar el enlace se ha usado el *software* <https://cutt.ly/es>.

El enfoque del estudio, así mismo, es mixto: cuantitativo en tanto recoge datos masivos de casi siete décadas de producción foto periodística, y, también, cualitativo en tanto que reflexiona sobre conceptos pormenorizados tales como: composición, planos, interés sociopolítico o colorimetría, entre otros. Nuestro objetivo, por tanto, es analizar el discurso fotográfico en los WPP a través de los años y ver, por tanto, si las modas, tendencias, géneros, avances tecnológicos y/o diversas lógicas políticas han condicionado, o no, dicho discurso.

3. Discusión/Resultado

Antes de proceder al análisis detenido de cada variable, resumimos en la tabla 1, los datos de cada imagen del corpus en función de cada una de las 8 variables, además del propio enlace de la pieza original en la web oficial del WPP.

Tabla 1: Datos de cada fotografía ganadora por años

Año	Ganador/a	Nacionalidad del ganador/a	Retrato individual / colectivo	Retrato acción / posado	Tema	País de la toma	Colorimetría	Enlace web
1955	Mogens von Haven	Dinamarca	individual	acción	deporte	Dinamarca	BN	https://cutt.ly/wfneME0
1956	Helmuth Pirath	Alemania	colectivo	acción	guerra	Alemania	BN	https://cutt.ly/Mfne0FE

1957	Douglas Martin	EE. UU.	colectivo	acción	discriminación racial	EE. UU.	BN	https://cutt.ly/Qfne3Kp
1958	No se convocó.							
1959	Stanislav Tereba	Checoslovaquia	colectivo	acción	deporte	Checoslovaquia	BN	https://cutt.ly/Afne8UK
1960	No se convocó.							
1961	Yasushi Nagao	Japón	colectivo	acción	asesinato político	Japón	BN	https://cutt.ly/Ufne4mp
1962	Héctor Rondón Lovera	Venezuela	colectivo	acción	guerrilla	Venezuela	BN	https://cutt.ly/Pfne7VD
1963	Malcom Browne	EE. UU.	individual	acción	asesinato político	Vietnam	BN	https://cutt.ly/6fne54P
1964	Donald McCullin	Reino Unido	colectivo	acción	guerra	Chipre	BN	https://cutt.ly/AfnrenI
1965	Kyoichi Sawada	Japón	colectivo	acción	guerra	Vietnam	BN	https://cutt.ly/xfnraub
1966	Kyoichi Sawada	Japón	colectivo	acción	guerra	Vietnam	BN	https://cutt.ly/lfnruan
1967	Co Rentmeester	Holanda	individual	posado	guerra	Vietnam	C	https://cutt.ly/pfnrikj
1968	Eddie Adams	EE. UU.	colectivo	acción	guerra	Vietnam	BN	https://cutt.ly/Gfnri30
1969	Hanns-Jörg Anders	Alemania	individual	posado	disturbio	Irlanda del Norte	BN	https://cutt.ly/HfnroYK
1970	No se convocó.							
1971	No se convocó.							
1972	Wolfgang Peter Geller	Alemania	colectivo	acción	atracó	Alemania	BN	https://cutt.ly/CfnrfeR
1973	Huynh Cong Út	Vietnam	colectivo	acción	guerra	Vietnam	BN	https://cutt.ly/lfnrf70
1974	Orlando Lagos	Chile	colectivo	acción	golpe de Estado	Chile	BN	https://cutt.ly/FfnrgOg
1975	Ovie Carter	EE. UU.	individual	posado	hambuna	Níger	BN	https://cutt.ly/xfnrha8
1976	Stanley Forman	EE. UU.	colectivo	acción	incendio	EE. UU.	BN	https://cutt.ly/FfnrhGn
1977	Françoise Demulder	Francia	colectivo	acción	disturbio	Líbano	BN	https://cutt.ly/efnrjfr
1978	Leslie Hammond	Sudáfrica	colectivo	acción	disturbio	Sudáfrica	BN	https://cutt.ly/2fnrjB3

1979	Sadayuki Mikami	Japón	colectivo	acción	disturbio	Japón	BN	https://cutt.ly/pfnrkpi
1980	David Burnett	EE. UU.	individual	posado	guerra	Camboya	C	https://cutt.ly/vfnrk7H
1981	Mike Wells	Reino Unido	individual	posado	hambuna	Uganda	C	https://cutt.ly/vfnrxWh
1982	Manuel Pérez Barriopedro	España	individual	acción	golpe de Estado	España	BN	https://cutt.ly/wfnrcWd
1983	Robin Moyer	Reino Unido	colectivo	posado	guerra	Líbano	C	https://cutt.ly/ffnrvee
1984	Mustafa Bozdemir	Turquía	colectivo	acción	terremoto	Turquía	C	https://cutt.ly/HfnrvQ4
1985	Pablo Bartholomew	India	individual	posado	incendio	India	C	https://cutt.ly/Zfnrv3i
1986	Frank Fournier	Francia	individual	posado	terremoto – erupción volcánica	Colombia	C	https://cutt.ly/wfnrbG8
1987	Alon Reininger	EE. UU.	individual	posado	pandemia	EE. UU.	C	https://cutt.ly/Ifnrrnly
1988	Anthony Suau	EE. UU.	individual	posado	disturbio	Corea del Sur	C	https://cutt.ly/ofnrmqo
1989	David Turnley	EE. UU.	individual	acción	terremoto	Armenia	C	https://cutt.ly/QfnrmFU
1990	Charlie Cole	EE. UU.	individual	acción	disturbio	China	C	https://cutt.ly/RfnrQks
1991	George Merillon	Francia	colectivo	posado	guerra	Kosovo	C	https://cutt.ly/5fnrD9c
1992	David Turnley	Irak	individual	posado	guerra	Irak	C	https://cutt.ly/tfnrFlu
1993	James Nachtwey	EE. UU.	individual	posado	hambuna	Somalia	BN	https://cutt.ly/UfnrGrv
1994	Larry Towell	Palestina	individual	posado	guerra	Palestina	BN	https://cutt.ly/NfnrGEw
1995	James Nachtwey	EE. UU.	individual	posado	guerra	Ruanda	BN	https://cutt.ly/efnrJrd
1996	Lucian Perkins	EE. UU.	individual	posado	guerra	Chechenia	BN	https://cutt.ly/ffnrKoa
1997	Francesco Zizola	Italia	colectivo	posado	guerra	Angola	BN	https://cutt.ly/9fnrKCY
1998	Hocine Zaourar	Argelia	individual	posado	guerra	Argelia	C	https://cutt.ly/2fnrLz1
1999	Dayna Smith	EE. UU.	individual	posado	guerra	Kosovo	BN	https://cutt.ly/efnrZuL
2000	Claus Bjørn Larsen	Dinamarca	individual	posado	guerra	Kosovo	BN	https://cutt.ly/1fnrZJm

2001	Lara Jo Regan	EE. UU.	individual	posado	inmi-gración	EE. UU. (frontera con Méxi-co)	C	https://cutt.ly/8fnrMOE
2002	Erik Ref-ner	Dinamarca	individual	posado	guerra	Afganistán	BN	https://cutt.ly/Ffnr18f
2003	Eric Grigo-rian	Armenia	colectivo	posado	terre-moto	Irán	BN	https://cutt.ly/sfnr2yR
2004	Jean-Marc Bouju	Francia	individual	posado	guerra	Irak	C	https://cutt.ly/Xfnr3IK
2005	Arko Datta	India	individual	posado	terre-moto	Indonesia	C	https://cutt.ly/Hfnr8TT
2006	Finbarr O'Reilly	Canadá	individual	posado	ham-bruna	Níger	C	https://cutt.ly/Bfnr4V1
2007	Spenser Platt	EE. UU.	colectivo	posado	guerra	Líbano	C	https://cutt.ly/sfnr76M
2008	Tim Hethe-ington	EE. UU.	individual	posado	guerra	Afganistán	C	https://cutt.ly/Nfnr5Na
2009	Anthony Suau	EE. UU.	individual	acción	crisis econó-mica	EE. UU.	BN	https://cutt.ly/8fnr6CC
2010	Pietro Masturzo	Italia	colectivo	posado	elec-ciones	Irán	C	https://cutt.ly/PfntqkA
2011	Jodi Bieber	Sudáfrica	individual	posado	vio-lencia contra mujer	Afganistán	C	https://cutt.ly/vfntyQv
2012	Samuel Aranda	España	individual	posado	guerra	Yemen	C	https://cutt.ly/SfntuR2
2013	Paul Han-sen	Suecia	colectivo	acción	guerra	Palestina	C	https://cutt.ly/SfntiJx
2014	John Stan-meyer	EE. UU.	colectivo	acción	migra-ción	Somalia	C	https://cutt.ly/WfntoQw
2015	Mads Nissen	Dinamarca	individual	posado	discri-minación sexual	Rusia	C	https://cutt.ly/Pfntpcy
2016	Warren Ri-chardson	Australia	individual	acción	guerra	Siria	BN	https://cutt.ly/5fntaqQ
2017	Burhan Ozbilici	Turquía	individual	acción	asesi-nato político	Turquía	C	https://cutt.ly/ifntac7
2018	Ronaldo Schemidt	Venezuela	individual	acción	distur-bio	Venezuela	C	https://cutt.ly/efntshw
2019	Pieter Ten Hoopen	EE. UU.	colectivo	posado	migra-ción	México / EE. UU.	C	https://cutt.ly/Xfntduc
2020	Yasuyoshi Cjiba	Japón	colectivo	posado	distur-bio	Sudán	C	https://cutt.ly/Vfntfpk
2021	Mads Nissen	Dinamarca	colectivo	posado	pande-mia	Brasil	C	https://cutt.ly/NESK7RJ

Fuente: Elaboración propia

4. Análisis

Del análisis de la categoría 1: año, se han reseñado los años en que no se celebró el certamen: 1958, 1960, 1970 y 1971. En la categoría 2: ganador, solo hay dos fotoperiodistas que hayan conseguido el máximo galardón dos veces: los míticos David Turnley (1989 y 1992) y James Nachtwey (1993 y 1995), ambos estadounidenses. Con respecto a las mujeres que han ganado el prestigioso premio, han sido solo cuatro en las 65 ediciones: la francesa Françoise Demulder (1977), las estadounidenses Dayna Smith (1999) y Lara Jo Regan (2001) y la sudafricana Jodi Bieber (2011). En la categoría 3: nacionalidad, se observa un aplastante dominio de reporteros estadounidenses (19) frente todos los demás. Cuadruplican los premios del segundo país con más premiados, Japón (5). Como puede comprobarse en la tabla 2, la proporcionalidad está lejos de representar el peso real de agencias de fotografía de prensa, cualquier otro colectivo o paridad entre sexos, aunque a lo largo de la historia algunos de los mejores reporteros de guerra han sido mujeres (Gerda Taro, Bourke-White, Lee Miller, etc.) incluso hoy sigue siendo un oficio mayoritariamente masculino (al igual que los ejércitos y los mandos militares).

Tabla 2: Número de premios por país de nacimiento del fotoperiodista ganador

País	n.º de premios
Estados Unidos	19
Japón, Dinamarca	5
Francia	4
Alemania, Reino Unido	3
Venezuela, India, Sudáfrica, España, Italia, Turquía	2
Suecia, Australia, Canadá, Argelia, Palestina, Irak, Armenia, Chile, Vietnam, Holanda, Checoslovaquia	1

Fuente: Elaboración propia

En la categoría 4: tipo de retrato, se contabilizan 35 retratos individuales frente a 27 colectivos, con lo que puede decirse que la personificación de los conflictos en un rostro único es ampliamente más exitosa que el retrato grupal para contar una historia.

En la categoría 5: acción / posado, se contabilizan 37 posados frente a 24 de imágenes de acción. Además, se percibe un cambio en torno a los años 80, en que la tendencia hacia la categoría “acción” decae frente a la de “posado”, aunque se experimenta un breve repunte de la “acción” al calor de las Primaveras Árabes (2011-2014).

En la categoría 6: tema, la categoría mayoritaria es, sin duda, “guerra”. Tal y como podemos observar en la tabla 3 y la figura 2, el tema “inmigración”, pese a ser uno de los acontecimientos más traumáticos del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI, y ser consecuencia directa de las guerras, solo ocupa 4 de las 65 portadas. De ellas dos son en la frontera entre EE. UU. y México, y una tercera en Somalia (2014), país que ya había ocupado la portada de la fotografía ganadora en 1993, obra del mítico reportero Nachtwey, aunque aquella vez el trasunto fue el tema “hambuna”. La cuarta será la imagen de los refugiados sirios de 2016, obra de Warren Richardson. Aunque no es el objeto de este estudio, hay valiosas aportaciones en lo que concierne a los temas del WPP desde una perspectiva del rol femenino. Sobre este tema señalan Bernárdez Rodal y Moreno Segarra:

El carácter conservador de las obras seleccionadas se traslada a los esquemas de género que representan: una profunda “otredad” en el sufrimiento femenino. En las imágenes de los hombres, hay un aquí y ahora de la guerra o los accidentes. En las representaciones femeninas, las historias de sufrimiento son historias de relación con otros sufrientes. (Bernárdez Rodal y Moreno Segarra, 2017, p. 301)

Nos sorprende la poca o nula atención que, desde el premio, se dio al ocaso del mundo soviético. En enero de 1968, arrancan los sucesos que desembocarán en la llamada primavera de Praga, las revueltas

chechas que provocaron la primera gran crisis de credibilidad entre la URSS y sus satélites europeos, y, sin embargo, el primer premio de ese año del WPP fue para la fotografía de la guerra del Vietnam, un asunto que domésticamente estaba provocando alarma en la opinión pública americana, pero que era un conflicto menor, al menos si lo comparamos con la amenaza de la tercera guerra mundial con el bloque soviético que controlaba desde Berlín a Pekín. En 1989 caía con mucha conmoción para Europa el muro de Berlín, pero el primer premio fue para la instantánea que inmortalizaba un terremoto en Armenia. O, aún más, en el año 1991, en que colapsaba la economía soviética (y Yeltsin firmaba la disolución de la URSS), el asunto no mereció el primer premio del WPP, que obtuvo la instantánea de un velatorio de un asesinado en la guerra de Kosovo.

Tabla 3: Frecuencia de temas tratados en el World Press Photo

Temas	Años	n.º de premios
guerra	1956, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1973, 1980, 1983, 1991, 1992, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2002, 2004, 2007, 2008, 2012, 2013, 2016	25
disturbio	1969, 1977, 1978, 1979, 1988, 1990, 2018, 2020	8
terremoto	1984, 1986, 1989, 2003, 2005	5
hambruna	1975, 1981, 1993, 2006	4
inmigración	2001, 2014, 2019	3
asesinato político	1961, 1963, 2017	3
incendio	1976, 1985	2
golpe de Estado	1974, 1982	2
deportes	1955, 1959	2
discriminación sexual	2015	1
discriminación racial	1957	1
violencia contra mujer	2011	1
atracos	1972	1
guerrilla	1962	1
pandemia	1987, 2021	2
crisis económica	2009	1
elecciones	2010	1

Fuente: Elaboración propia

En los temas, por tanto, se observa una predilección por ciertas guerras, que está lejos de reflejar la importancia real de los conflictos que han tenido lugar en el mundo en la segunda mitad del s. XX. Como podemos ver en la tabla 3, la guerra de Vietnam (1955-1975) es el contexto de las fotografías premiadas en cinco años, seguida de la guerra de Kosovo (1998-1999) que, pese a durar poco más de un año, acumula tres premios. En cambio, la guerra de Irak (2003-actualmente) o la de Siria (2010-actualmente) apenas ha merecido un premio cada una (y en la guerra de Siria no directamente, pues la fotografía retrataba a los refugiados sobre suelo europeo). Sobre la guerra de Afganistán (2001-2014) hay dos imágenes ganadoras, pero una de ellas muestra a los refugiados en la vecina Pakistán.

Tabla 4: Guerras (países) con más número de premios ganados

Guerra (país)	nº premios	años
Vietnam	5	1965, 1966, 1967, 1968, 1973
Kosovo	3	1991, 1999, 2000
Irak	2	1992, 2004
Palestina	2	1994, 2013
Líbano	2	1977, 2007

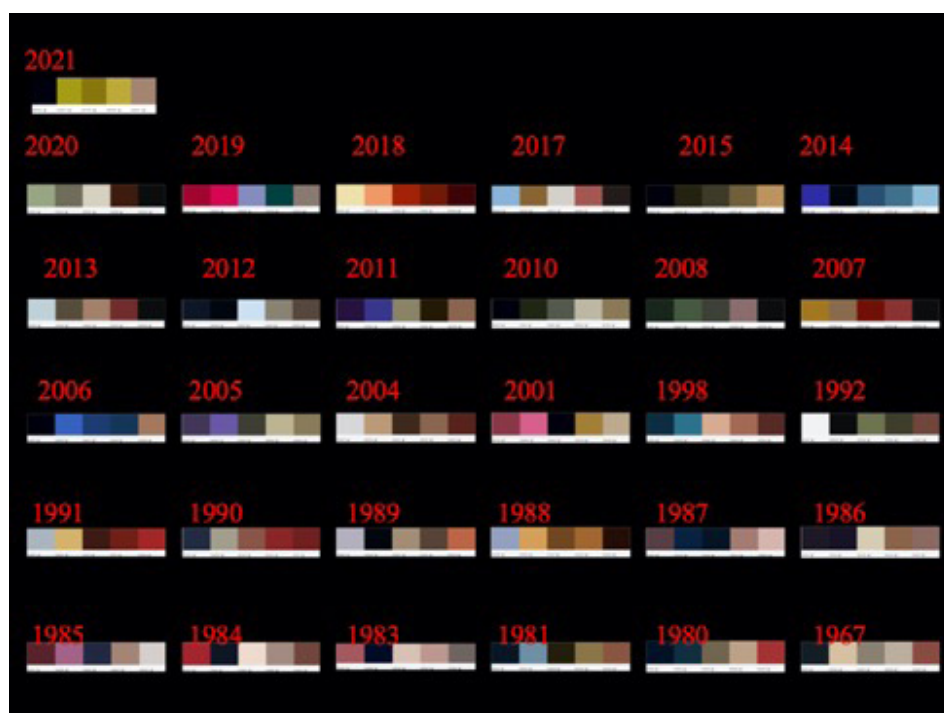
Afganistán	2	2002, 2008
Alemania	1	1956
Chipre	1	1964
Camboya	1	1980
Ruanda	1	1995
Chechenia	1	1996
Angola	1	1997
Argelia	1	1998
Yemen	1	2012
Siria	1	2016

Fuente: Elaboración propia

Con respecto a la composición fotográfica, se repiten los datos que hemos tenido ocasión de analizar en la tabla 1 (individual/colectivo, posado/acción, colorimetría, etc.). La comparación de los ganadores del certamen de los años 1980 y 2005 ilustra claramente esto, pues, en ambos casos, la imagen recoge la mano de un niño hambriento visualmente en el centro de la foto, que funciona como sinécdoque de la hambruna. El ganador de 1980, Michael Wells, muestra la mano de un niño hambriento en la palma de un misionero blanco y el ganador de 2005, Finbarr O'Reilly, que la tomó en la sequía en Níger, muestra un primer plano del rostro de una madre con la mano pequeña y delgada de su hijo que le tapa la boca. Es decir, incluso compositivamente hay cierto nivel meta-fotográfico en el WPP, un “discurso que remite a ganadores de otros años del premio, introduciendo alguna novedad visual” (Kjeldsen, 2013, p. 468).

Por último, la categoría 8: colorimetría nos ha permitido analizar las gamas tonales de las fotografías tomadas a color de entre las ganadoras. Del total de fotografías ganadoras a lo largo de los años, 30 son en blanco y negro (BN) y 31 en color.

Aunque la fotografía en color comienza a ser desarrollada por Maxwell en 1861 (López Mondéjar, 2007), y los rollos a color eran ya ampliamente usados en los años 30 en ambientes artísticos, no comienza a usarse en fotoperiodismo hasta bien entrados los años 80 del siglo pasado. De hecho, pese a que la primera fotografía en color ganadora en la historia de los WPP es de 1967, todas seguirán siendo en blanco y negro (BN) hasta 1980, momento de ruptura en que se alternarán en sucesivos años, tanto BN como color, hasta la irrupción del digital en el fotoperiodismo profesional (en torno a 2004), cuando, al ser la fotografía digital nativa a color, y dado que las normas de edición del certamen son estrictas con respecto a la prohibición del retoque o edición, predomina el color. Aun con ello, la imagen ganadora de 2016 fue en BN. En cuanto al color en los WPP, como puede apreciarse de el gráfico 1, hay varias tonalidades de colores que se repiten insistentemente, y que, juntos, otorgan a todas las fotografías ganadoras (de todos los años) esa característica tonalidad de ocre (mostaza) y tonos tierra. El gráfico 1 refleja el análisis colorimétrico de la composición pentatónica de los colores de la fotogra-



fía ganadora de cada año, cuando estas son a color.

Gráfico 1: Análisis colorimétrico de las fotografías ganadoras a color

Fuente: elaboración propia

En el gráfico 2, a su vez, mostramos, en síntesis, los tres colores que más se repiten a lo largo de los años, junto con su nombre aproximado y su código exacto de pantone: serán el #2E34A6 (azul plomizo), el #A6691F (amarillo mostaza ocre) y el #A61508 (burdeos claro). Si bien es cierto que los colores son intrínsecamente convencionales (es decir, que no hay una relación natural y universal entre ellos y su significado en las diferentes culturas), no es menos cierto que comienzan a sucederse trabajos de colorimetría que, con una lógica sin duda occidental, exploran las habilidades connotativas y denotativas de ciertos tonos en lo visual, algo que ya se había explorado en el cine (Tello, 2019) pero no tanto



en periodismo gráfico.

Gráfico 2: Los tres colores más recurrentes en la historia de los premios

Fuente: elaboración propia

El azul oscuro está presente en los cielos nocturnos y amaneceres que, con frecuencia, hacen de marco temporal a las historias que se narran. Asimismo, también es un color frecuente en parte de los ropajes de las mujeres africanas. Además, “el índigo forma parte de las costumbres funerarias de numerosas culturas de todo el mundo, del Perú a Indonesia y de Mali a Palestina” (St. Clair, 2017, p. 191). Por su parte, del color mostaza-amarillo es el color de la tierra, especialmente de la tierra quemada, y del desierto, que está presente en buena parte de las piezas ganadoras. Por último, el rojo oscuro es el color tradicionalmente asociado a la guerra en toda la cultura occidental. “El rojo da fuerza, por eso los guerreros iban vestidos de rojo o se pintaban de este color. Casi todos los uniformes históricos son rojos: desde los que lucen los *beefeaters* ante el palacio de Buckingham hasta la guardia suiza del papa”

(Heller, 2004, p. 66). También su origen parece sugerir una vinculación con eros y *tanatos*: Los artistas de todas las ideologías y estilos se han apoyado grandemente en las tonalidades de rojo que van del color sangre de buey al de las flores del caqui, siempre con intención de añadir dramatismo, erotismo y profundidad en su obra. (St. Clair, 2017, p. 136)

5. Conclusiones

En primer lugar, parece manifiesto que existe una gama bastante limitada de temas en las fotografías premiadas a lo largo de los años en el WPP. Si ya Greenwood y Smith sugieren que “news photographers employ a limited range of thematic devices to communicate stories” (Greenwood y Smith, 2007, p. 142), los datos analizados nos revelan que la fotografía de un conflicto bélico (25 años siendo la imagen ganadora, en total), es mucho más frecuente que otros temas no menos importantes socialmente, como por ejemplo las consecuencias de la crisis económica (una sola foto ganadora). También hay más ganadores con propuestas de retratos posados individuales frente a fotografías de acción y colectivas.

Si entendemos que tanto las categorías “guerra” (25 premios) como “disturbios” (8 premios), sumadas a subtemas que casi siempre derivan de ellos como “inmigración” (3), “asesinato político” (3) y “golpe de estado” (2) fueran un único tema global, este agruparía a 41 premios ganadores, es decir, un 66,1% del total de los premios. Dicho de otro modo, dos terceras partes de las fotos ganadoras de los premios *World Press Photo* son de guerra y conflictos armados, independientemente de las noticias históricas que se produjeran en esos años, o del interés ciudadano de los diferentes países por otros temas: “So, it seems that photographers might have a significantly higher chance of winning with pictures showing war, conflict and suffering, because these kinds of pictures create a greater emotional impact” (Kjeldsen, 2013, p. 467). La selección de los temas, por tanto, más que la actualidad o el derecho a una información veraz, tiene mucho de carácter político. Ya en 1998, la periodista y jurado de los *World Press Photo*, Ana Cecilia Gonzales-Vigil, reconocía:

‘De las 36.041 fotos de 3.627 fotógrafos que concursaron, sólo había 3 envíos del drama de Argelia. El fotógrafo Hocine va de casa en casa escondiéndose para seguir viviendo. No se dan acreditaciones de prensa. Y justamente porque la situación allí es tan terrible, hay que llamar la atención del mundo sobre lo que ocurre’. Con estas palabras justificaba la elección del premio Ana Cecilia Gonzales-Vigil, editora de imagen del diario de Lima *El Comercio*, y uno de los nueve miembros del jurado. (Montón, 1998)

Otro de los campos interesantes que hemos analizado tiene que ver con la colorimetría. Como hemos señalado, los tres colores que más se repiten en las fotografías ganadoras son el #2E34A6 (azul plomizo), el #A6691F (mostaza ocre) y el #A61508 (burdeos claro). Prácticamente no hay un solo verde que recuerde a la naturaleza (en todo caso, aparece un verde olivo militar, minoritario), tampoco el blanco (que representa la pureza en los países occidentales) u otros colores primarios. Colores habituales como el celeste del mar, o de una mañana clara, sencillamente no existen, y predomina en casi todas las imágenes un azul plomo, denso, oscuro y turbio, junto al mostaza (tierra, barro) y el rojizo (sangre, guerra).

Por tanto, podemos concluir que el discurso fotográfico de los *World Press Photo* tiene unas coordenadas claras en cuanto a países, nacionalidades, temas, tipo de conflicto, composición y colorimetría empleada. La libertad creativa de los fotoperiodistas queda, a tenor de los datos, supeditada a una cercanía al discurso fotográfico de unos premios tan reconocibles como prototípicos en su propuesta, pero que sirven internacionalmente como mapa fotográfico de la historia del siglo XX y el incipiente siglo XXI.

6. Bibliografía

Andén-Papadopoulos, K. (2000). The Picture of the Year and its view of the world. En: Becker, K., Olsson, T. y Ekecrantz, J. (Eds.). *Picturing Politics: Visual and Textual Formations of Modernity in the Swedish Press* (pp. 196-219). Stockholm University.

Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. GG.

Barrientos-Báez, A. (2016). *GDS Amadeus. Propuesta de innovación didáctica. Capítulo 3. TIC ac-*

tualizadas para una nueva docencia universitaria. McGraw Hill.

Barón Pulido, M. (2020). ¿Narrativas para la guerra o para la paz? La fotografía como diacronía periodística. *Historia y Comunicación Social*, 25(1), 239-250. <https://doi.org/10.5209/hics.69241>

Barros, A. T. M. P. (2012). Símbolo do inferno: imagens de lugar nenhume de algum lugar. Discursos fotográficos, 9(14), 99-122. <http://doi.org/10.5433/1984-7939.2013v9n14p99>

Bernárdez Rodal, A. y Moreno Segarra, I. (2017). Sesenta años del premio de fotoperiodismo Word Press Photo of the Year: una visión con perspectiva de género. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 22, 282-303. <http://dx.doi.org/10.5209/CIYC.55979>

Blanco Pérez, M. (2020a). *Cine y Semiótica*. Universidad de Salamanca.

Blanco Pérez, M. (2020b). Fotografía aérea con tecnología drone. Tipología y aplicaciones. *Discursos Fotográficos*, 16(29), 77-101. <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p76>

Blanco Pérez, M. y González i Vilalta, A. (2020). La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà. Análisis fotográfico e histórico. *Historia y Comunicación Social*, 25(2), 309-321. <https://doi.org/10.5209/hics.69993>

Blanco Pérez, M. y Sánchez-Saus Laserna, M. (2020). Viralidad y agresividad comunicativa en Twitter durante la covid-19. Visualización de redes y análisis de palabras clave a partir del hashtag #niñosenlacalle. *Pragmalingüística*, 28, 28-50. <https://doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2020.i28.02>

Blanco Pérez, M. y Parejo Jiménez, N. (Eds.) (2021). *Historias de la Fotografía del s. XXI. Comunicación Social*.

Blanco Pérez, M. (2022). Cine, fotografía y arquitectura: la composición simétrica y la noción de arquitecturización en la obra de Wes Anderson. Antecedentes visuales de la película *La crónica francesa* (2021). *Arte, Individuo y Sociedad*, 34 (4).

Caldevilla-Domínguez, D. (2007). *Relaciones públicas y cultura*. Visión Net.

Caldevilla-Domínguez, D. (2014). Impacto de las TIC y el 2.0: consecuencias para el sector de la comunicación. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 35, 106-127. <https://doi.org/10.15198/seeci.2014.35.106-127>

Caldevilla-Domínguez, D., García-García, E. y Barrientos-Báez, A. (2019). La importancia del turismo cultural como medio de dignificación del turista y de la industria. *Mediaciones Sociales*, 18, 59-69. <https://doi.org/10.5209/meso.65117>

Campbell, D. (2012). The iconography of famine. En: G. Batchen, *Picturing Atrocity: Reading Photographs in Crisis* (pp. 79-92). Reaktion Books.

Capilla, P., Artigas, J. M. y Pujol, J. (2002). *Fundamentos de colorimetría*. Universidad de Valencia.

Carrera, P. (2018). Estratagemas de la postverdad. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1469-1481. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1317>

Chéroux, C. (2012). *Henri Cartier-Bresson, el disparo fotográfico*. Blume.

Cortés-Selva, L., Jurado-Martín, M. y Ostrovskaya, L. (2018). Camerimage, un festival único dedicado al arte de la fotografía cinematográfica. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 614-632. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1272>

Casero Ripollés, A. (2021). Journalism and Media: A New Journal to Expand Knowledge in a Dynamic Field. *Journalism and Media*, 1(1). <https://doi.org/10.3390/journalmedia1010012>

- Del Prado Flores, R., Moreno Basurto, L. Z. y Chávez Castañeda, M. (2020). Representaciones fotográficas de la sociedad del cansancio y la pobreza. *Revista Latina de Comunicación Social*, 75, 291-312. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2020-1427>
- Deuzee, M. y Witschge, T. (2018). Beyond Journalism: Theorizing the Transformation of Journalism. *Journalism*, 19(2), 165-181. <http://dx.doi.org/10.1177/1464884916688550>
- Falcinelli, R. (2019). *Cromorama: cómo el color transforma nuestra visión del mundo*. Taurus.
- Goethe, J. W. (1791) [2019]. *Las láminas de la Teoría de los colores con sus explicaciones*. José J. de Olañeta, Editor.
- Greenwood, K. y Smith, C. Z. (2007). How the world looks to us. International news in award-winning photographs from the Pictures of the Year, 1943-2003. *Journalism Practice*, 1(1). 82-101. <https://doi.org/10.1080/17512780601078886>
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette.
- Gómez López, J. (2019). Tecnologías de la información y los mensajes en los nuevos espectros del conflicto. *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, 24(2), 45-56. [http://doi.org/10.35742/rcci.2019.24\(2\).45-56](http://doi.org/10.35742/rcci.2019.24(2).45-56)
- Hagaman, D. (1993). The joy of victory, the agony of defeat: Stereotypes in newspaper sports feature photographs stereotypes in newspaper sports feature photography. *Visual Sociology*, 8. 48-66. <https://doi.org/10.1080/14725869308583722>
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. GG.
- Hernández Rubio, J. (2019). Internet y Posmodernidad: un soporte de comunicación tan necesario como irreverente en la actualidad. Necesidades pedagógicas. *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 146, 21-41. <http://doi.org/10.15178/va.2019.146.21-41>
- Jimeno-Aranda, R. y Parras-Parras, A. (2020). La influencia de la fotografía americana del siglo XIX en el imaginario cinematográfico del western clásico. El caso de Río Rojo de Howard Hawks (1948). *Historia y Comunicación Social*, 25(1), 223-238. <https://doi.org/10.5209/hics.63949>
- Kjeldsen, J. (2013). Formulas of Prize-Wining Press Photos. En: H. van Belle, P. Gillaerts, B. Van Gorp, D. Van de Mieroop, K. y Rutten (Eds.), *Verbal and visual rhetoric in media world*. 465-489. Leiden University Press.
- Kim H. S. y Smith, C. Z. (2005). Sixty years of showing the world to America: Pulitzer Prize-Winning photographs, 1942-2002. *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, 67, 307-323. <http://dx.doi.org/10.1177/0016549205054280>
- López Mondéjar, P. (2007). *Historia de la fotografía en España*. Lunwerg.
- Martín Núñez, M., Soler-Campillo, M. y Marzal-Felici, J. (2021). Estrategias discursivas para la espectacularización. Miradas sobre la Gran Recesión en los premios World Press Photo. *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 64.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Mendelson, A. (1999). What makes a winner? The role of novelty in the pictures of the year competition. *Visual Communication Quarterly*, 6, 8-9.
- Migliaccio, R. (2019). *Armocromía: il método dei colori amici che rivoluziona la vita e non solo l'immagine*. Vallard.

- Montón, C. (1998, 4 de marzo). World Press Photo quiere usar el poder de la imagen. *Acepremsa*. www.acepremsa.com/cultura/world-press-photo-quiere-usar-el-poder-de-la-image/
- Muñoz Jiménez, J. (2019). Fotografía, memoria e identidad. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 49, 123-140. <http://doi.org/10.15198/seeci.2019.49.123-140>
- Pardo Abril, N. (2007). *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*. Frasis.
- Pastoureau, M. (2015). *Les couleurs de nos souvenirs*. Points Histoire.
- Renobell, V. (2005). Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital. UOC Papers. *Revista sobre la sociedad del conocimiento*, 1, 1-11. www.uoc.edu/uocpapers/dt/esp/renobell.html
- Rodríguez-Rosell, M. M. y Melgarejo-Moreno, I. (2019). Usabilidad de los smartphones en la infancia: estudio de caso a través de la fotografía. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 50, 149-167. <http://doi.org/10.15198/seeci.2019.50.149-167>
- Romero-Vara, L. y Parras-Parras, A. (2021). Análisis de las publicaciones de la cuenta de Instagram del ministerio de asuntos exteriores y cooperación, desde una perspectiva de género. *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 154, 1-24. <https://doi.org/10.15178/va.2021.154.e1245>
- Ruiz Rico, M. (2020). El periodismo reconstructivo como género periodístico en la era de la posmodernidad digital. *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, 25(1), 39-48. [http://doi.org/10.35742/rcci.2020.25\(1\).39-48](http://doi.org/10.35742/rcci.2020.25(1).39-48)
- Sánchez Vigil, J.M. y Olivera Zaldua, M. (2014). *Fotoperiodismo y República*. Cátedra.
- St. Clair, K. (2017). *Las vidas secretas del color*. Indicios.
- Sougez, M. L. (1996). *Historia de la fotografía*. Cátedra.
- Tello, L. (2019). Influencia del cromatismo en la estética fílmica: etalonaje y evolución visual a través de la tecnología digital. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(1), 183-197. <https://doi.org/10.5209/ARIS.60135>
- Van Dijk, T. A. (1999). *Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Gedisa.
- Visa Barbosa, M. Serés Seuma, T. y Soto Merola, J. (2018). Del retrato de familia a la fotografía de perfil. Usos de la fotografía en la red social Facebook. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 718-729. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1278>
- Wittgenstein, L. (1951) [1994]. *Observaciones sobre los colores*. Paidós.

AUTOR:

Manuel Blanco Pérez

Universidad de Sevilla. España

Licenciado en Filología Hispánica (US) y Doctor en Comunicación (US). Profesor de la Facultad de Comunicación en la Universidad de Sevilla, es autor de veinte artículos científicos de impacto y varios libros, entre los que destacan: *Cine y Semiótica* (Universidad de Salamanca, 2020), *Nuevo cine andaluz* (Comunicación Social, 2020) y *El Proyecto Fotográfico* (Universidad de Sevilla, 2022).

mblancoperez@us.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-1159-4679>

Google Scholar: https://scholar.google.com/citations?user=_4TjF7QAAAAJ

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Manuel-Blanco-Perez>

Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=4230154>