

Visión de los fotógrafos de la prensa vasca de los atentados de ETA hasta 1975

(The vision of Basque press photographers of the killings by ETA up to 1975)

Parejo Jiménez, Nekane

Univ. de Málaga. Fac. de Comunicación. Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Campus de Teatinos, s/n. 29071 Málaga

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 415-424]

Recep.: 01.12.05

Acep.: 24.01.06

Este estudio es el análisis de las fotos, y por tanto, de la visión de los fotógrafos que las realizaron, que registran muertos en actos terroristas de ETA desde sus inicios hasta el fallecimiento de Franco. La investigación tiene como soporte lo que posteriormente se denominarán diarios tradicionales vascos: La Gaceta del Norte, Hierro y El Correo.

Palabras Clave: Fotógrafo. Punto de vista. Dictadura. Terrorismo. Prensa vasca. ETA.

ETA sortu zenetik Franco hil arte ekintza terroristetan hildakoen argazkiei buruz egindako azterketa da lan hau, eta ondorioz, argazki horiek atera zituzten argazkilarien ikuspuntuarena. Gerora euskal egunkari tradizionalak deituko zirenak dira ikerketa honen euskarria: La Gaceta del Norte, Hierro eta El Correo.

Giltza-Hitzak: Argazkilaria. Ikuspuntua. Diktadura. Terrorismoa. Euskadiko prentsa. ETA.

Cette étude est l'analyse des photos, et donc, de la vision des photographes qui les ont prises, qui représentent des morts lors d'actes terroristes de ETA depuis leur début jusqu'à la mort de Franco. L'enquête a pour support ce qui ultérieurement s'appellera «journaux traditionnels basques»: La Gaceta del Norte, Hierro et El Correo.

Mots Clés: Photographe. Point de vue. Dictature. Terrorisme. Presse basque. ETA.

El desarrollo que sufre el tratamiento fotográfico durante los últimos años de la dictadura en la prensa vasca en las imágenes de los atentados de ETA es el objeto de esta investigación. Mediante ella se observará cómo los fotógrafos han plasmado con su cámara las consecuencias de la violencia en una etapa marcada por la censura y que muy lentamente va dando sutiles muestras de querer evolucionar hacia un cambio¹.

La visión de los fotógrafos a través de sus imágenes será la finalidad de este estudio. No se trata de una comparación entre nombres propios, sino de cotejar visualmente si existe un denominador común entre ellos y las posibles divergencias de una manera global, que en algunos casos se concretará en aspectos como la carencia, primero, y la manifestación, posteriormente, del concepto de autoría. Otro rasgo a destacar es el limitado papel que desempeña la fotografía en esa etapa en los diarios frente a la supremacía del texto y cómo se va produciendo por parte de los reporteros un hallazgo, el lenguaje visual y las nuevas vías que con él se abren.

Los diarios que servirán de soporte para este trabajo son *La Gaceta del Norte*, *Hierro* y *El Correo*, adjetivados más tarde como tradicionales.

Tampoco estamos ante un examen individualizado de periódicos propiamente dicho, sino que a través de sus páginas se observará la evolución de las imágenes en el tema que nos ocupa. Esto no excluye las inevitables comparaciones entre unos y otros.

Vamos a diferenciar dos partes. La primera aglutina las tomas pertenecientes a la década de los sesenta y la segunda las del primer lustro de los setenta. Se establece esta división debido a que con el asesinato de Eloy García en 1972 emerge, aunque de una forma muy primitiva, el concepto de narración a través de la fotografía, que alcanzará un mayor desarrollo en la representación gráfica del atentado de Carrero Blanco. Publio López Mondéjar señala al respecto que “*La represión policial ahogaba cualquier tipo de expresión reivindicativa, como en los tiempos de la Ley de Prensa de Serrano Súñer. No obstante, los movimientos huelguísticos fueron incrementándose durante el tardofranquismo. El*

1. Se puede añadir información sobre el tema de esta comunicación en mi tesis doctoral *Fotografía y muerte: representación gráfica de los atentados de ETA, 1968-1997*, Universidad del País Vasco, 2003. También se podrá encontrar documentación dentro de este periodo en los siguientes trabajos: PAREJO JIMÉNEZ, Nekane, *Fotografía y muerte en el País Vasco: escenarios (1968-1978)*, Málaga, 2003; Id., *Representación fotográfica de los atentados de ETA durante la dictadura*, Málaga, 2003; Id., “Fotografía y terrorismo durante el fascismo”, en *El Futuro de la Comunicación*, Universidad de Sevilla, 2004; PAREJO JIMÉNEZ, N. y GÓMEZ GÓMEZ, A., “Los encuadres fotográficos del lugar de los hechos. Atentados de ETA de la dictadura a la transición”, en *Imagen, cultura y tecnología*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2004. Igualmente se encontrarán interesantes aportaciones en FERNÁNDEZ BANUELOS, J.I., *La transición del fotoperiodismo. Un acercamiento a las imágenes de los diarios vizcaínos durante el periodo 1975-1982*. Universidad del País Vasco, 1997. (Tesis inédita), en SÁNCHEZ TABERNERO, Alfonso, *El Correo Español- El Pueblo Vasco y su entorno informativo. 1910-1985*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1989 y en LERCHUNDI, Alberto, *La Gaceta del Norte, 83 años de historia*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1989.

asesinato del almirante Carrero Blanco (1973) precipitó la crisis del franquismo”².

Por tanto, los fotógrafos a la hora de desempeñar su trabajo en la década de los 60 se van a encontrar con unas pautas muy estrictas. Reglas que se remontan al final de la Guerra Civil española y que han conformado una serie de fotógrafos de prensa acostumbrados a seguirlas. Esto implica la repetición de unos patrones basados en no mostrar y cuya seña de identidad más común es la monotonía a través de unas instantáneas alejadas del lugar de los hechos y de mala calidad. Según avanzamos en la década de los setenta y nos acercamos a la muerte de Franco el final de la Dictadura se hace más palpable y esto implica una tímida respuesta mediante las imágenes. Los cambios son muy tenues debido al miedo y a los hábitos enquistados durante los últimos cuarenta años.

Se ha comentado anteriormente que una de las peculiaridades de los sesenta fue el predominio del texto sobre la imagen. Efectivamente el número de fotografías que ilustraban los atentados resultaba insignificante si las comparamos con cualquier momento posterior. A lo sumo dos o tres tomas se asomaban a las páginas de los diarios. En algunos casos como el primer atentado de ETA a la niña Begoña Uroz en julio de 1960 o a José Pardines en junio de 1968 el texto no comparte espacio con ningún documento gráfico.

Las primeras instantáneas registradas en prensa hay que fecharlas el 3 de agosto de 1968 con motivo del fallecimiento de Melitón Manzanas. Un retrato camé de la víctima en vida, la casa del muerto y la escalera bajo la que se escondió el asesino son los contenidos que se encuentran en ellas. Temas poco explícitos si tenemos en cuenta que se trata de un atentado y que en las tomas no se registra ningún rastro de un acto violento, ni evidente, ni sugerido. Ni el suceso, ni sus consecuencias tienen cabida en el encuadre. Se trata de registros exentos de acción que requieren de un texto explicativo a cerca de lo sucedido porque con el visionado de la imagen no es posible saber que estamos ante la noticia de un asesinato. No sólo es escaso el número de instantáneas publicadas, sino también en el formato que se reproducen que difícilmente supera los 9 x 12 cm.

Otro aspecto que se debe abordar es la ausencia del concepto de autoría. El fotógrafo no ve sus imágenes como una creación propia y por lo tanto, no las firma. En algunos casos será el nombre de una agencia quién sustituya al del autor como ocurre bajo las tomas de *El Correo* y las de *Hierro* que aparece Agencia CIFRA.

En relación a los temas se observa un claro predominio de encuadres circunscritos al ámbito de los funerales que en algunas ocasiones se tratan casi en exclusividad, como en el asesinato de Fermín Monasterio el 9 de abril de 1969. Imágenes de exequias compuestas bajo idénticas premisas centradas en abarcar el

2. López Mondéjar, Publio. *Historia de la fotografía en España*. Barcelona, Editorial Lunweg, 1997, págs. 242 y 243.

mayor número de personas entomo al sepelio sin abordar en profundidad la situación. La distancia narrativa a la que se fotografía prioriza el número de espectadores mientras se omiten los gestos que pudieran evidenciar algún sentimiento. Este tipo de encuadres contrastan con el minimalismo de las tomas del ámbito del suceso que se caracterizan por una composición también lejana, pero sencilla y con una simplificación máxima de sus componentes. Entre los cuales no se encuentra de momento la víctima ni *in situ*, ni en el ataúd. El fotógrafo no se aproxima al suceso, es como si su cámara no quisiera ver más allá de la tapa del féretro o de las escaleras que conducen al lugar de los hechos. El reportero deliberadamente omite al asesinado y no lo reemplaza por ningún otro elemento que pudiera simbolizarlo. Tal y como hemos señalado en las de Melitón Manzanas de los funerales, la casa o las escaleras publicadas por *El Correo* el 2 y 3 de agosto de 1968.

El primer lustro de los setenta cuenta con tres momentos decisivos: el asesinato de Eloy García, el de Camero Blanco y el período que transcurre desde éste hasta la muerte de Franco.

Las fotografías del atentado de Eloy García el 29 de agosto de 1972 suponen una transformación en las fórmulas de representación utilizadas hasta entonces. A través de ellas vemos novedosas implicaciones sentimentales tanto laborales como familiares y amistosas. Por ejemplo, *Hierro* y *El Correo*, cedida por el primero, imprimen una foto de Eloy García de cuerpo entero junto a sus compañeros de trabajo o reproducen una toma de la Comunión de su hijo menor. Otros aspectos novedosos son la narración del suceso mediante instantáneas en las que se realizan varias sobreimpresiones que informan de lo ocurrido más que la imagen y el registro del escenario del crimen. Tanto unas como otras se caracterizan por la falta de calidad y por la ausencia de contenido visual directamente relacionado con el atentado. Son parajes desérticos en los que no se capta a ninguna persona. Si nos fijamos en el estatismo y sensación de soledad que destilan algunos de estos encuadres nos remiten a Eugène Atget, salvando las distancias en cuanto a calidad, medios técnicos y la incorporación de soportes gráficos de estas últimas. En este sentido, Walter Benjamín hallaba similitudes entre las fotografías de Eugène Atget y el lugar de un suceso “*El lugar del crimen está desierto. Se fotografía para tomar indicios*”³.

Con respecto a las tomas de los funerales de Eloy García los fotógrafos combinan técnicas tan tradicionales como la imagen del entorno del funeral atiborrado o la de los compañeros llevando a hombros el féretro, reafirmando la pauta de subrayar la muchedumbre a cambio de no reconocer nada, con fotos que muestran a la viuda como protagonista. Dependiendo del fotógrafo y del medio en cuestión variará su expresión, pero en todos se hace omnipresente y así la vemos en varios encuadres durante el trayecto hacia la iglesia, durante las exequias y a la salida de éstas.

Mención a parte requiere la imagen del Director General de Seguridad, Eduardo Blanco junto a un periodista que le está entrevistando. Este arquetipo

3. Walter, Benjamín. “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos 1*. Madrid, Taurus, 1973.

se utilizó con frecuencia en los años setenta en aras de conseguir una información más creíble.

Si comparamos la representación gráfica de este atentado con los de los años 60 nos percatamos de que los fotógrafos han pasado a retratar el escenario del crimen al que se adjuntan datos explicativos superpuestos y ampliación de la información visual en el pie de foto y algunos rastros del atentado relacionados con el arma usada como vehículos o casquillos, así como, la figura de la viuda y la expresión de sus sentimientos. También se incluyen imágenes del pasado de la víctima con planos más abiertos que la tradicional foto camé y acompañado de otros. Aun así, no debe olvidarse que el asesinado se percibe estático y el lugar de los hechos sigue mostrándose lejano y sin rastros directos del hecho, desperfectos, sangre... Evidentemente la imagen del cadáver no se publica, ni en el féretro, ni *in situ*.

Las imágenes del atentado al presidente del gobierno Carrero Blanco que se produce el 20 de diciembre de 1973 configuran un punto de inflexión en los modos de representación debido en primer lugar a que se trata del primer gran despliegue fotográfico, no sólo en lo que a números de instantáneas se refiere⁴, sino también con respecto a su tamaño, que es aumentado, llegando a 15 x 22 cms en la que reproduce *El Correo* sobre el lugar de la explosión. Otra razón se debe buscar en el hecho de que las fotografías por primera vez responden de manera efectiva a algunas de las clásicas “w”, el “dónde” representado por el lugar de los hechos, el “quién” por la víctima, el “cómo” y sus consecuencias. Por último destaca la forma en la que se cubren las exequias que incluyen por primera vez el retrato del cadáver del asesinado en el ataúd.

En cualquier caso el contenido predominante viene marcado por el lugar de los hechos, el “donde”. Este espacio, aunque ahora se registra desde distintos puntos de vista, y parecen intuirse en algunas tomas la presencia lejana y difusa de algunas personas, sigue proporcionando al espectador una incómoda y contradictoria⁵ sensación de estatismo y vacío. Mención a parte requiere una toma de *Hierro* en la que se aprecian dos personas en primer plano que avanzan hacia cámara portando objetos personales. Aunque excepcional, este acercamiento por parte del fotógrafo, tan inusual en la época, transforma la visión del que contempla la instantánea que empieza a considerar que se le está mostrando a través de la acción desarrollada a posteriori la realidad de lo que está sucediendo en el lugar del atentado.

Un protagonismo semejante en cuanto a la cantidad de fotografías reproducidas cobra el asesinado. La figura del “quién” se imprime bajo parámetros muy similares a los establecidos hasta el momento. Imágenes del transcurso de su vida caracterizadas por la rigidez de la foto camé o la oficialidad de diversos instantes de su trayectoria profesional conforman el imaginario de este apartado en el que se prioriza la imagen pública de la víctima.

4. Al día siguiente *El Correo* incluye quince fotografías, *La Gaceta*, once e *Hierro*, siete.

5. Es evidente que en el lugar donde se produce cualquier suceso deben estar diferentes profesionales, bomberos, policías, periodistas..., además de curiosos que pasaban por la zona.

La tercera “W” va a venir representada por el “cómo” se produjo el atentado. En este punto se combinarán fotografías en las que se confundiría el “dónde” con el “cómo”, si no fuera porque insertan algún soporte gráfico que explica el suceso, con encuadres en los que se incluyen personajes anónimos que marcan el desarrollo de la acción. En el primero de los casos, se engloba la foto del edificio de los Jesuitas contra cuya comisa colisionó el automóvil de Carrero Blanco, para sobrevolar el tejado y caer posteriormente, y que *El Correo* recoge junto a una flecha explicativa que define el recorrido efectuado. Un fotógrafo de este mismo diario registra una toma en la que el protagonismo recae sobre una persona desconocida que indica la referencia que se utilizó para efectuar la explosión mediante una raya roja pintada en la pared. Como se verá más adelante la presencia humana, en esta ocasión representada mediante una mano anónima, reemplazará a algunos de los soportes gráficos para otorgar a la imagen mayor veracidad. Ya no se trata de un elemento superpuesto sino de alguien que estaba en el lugar de los hechos.

Otro aspecto directamente relacionado con los anteriores son las imágenes que muestran las consecuencias del atentado. Hasta el momento decíamos que no existían encuadres en los que las secuelas del suceso fueran evidentes, ni sugeridas. Hablábamos de lugares que se podían haber fotografiado un día antes o un día después, de desiertos de cemento. En el atentado de Carrero Blanco no se retrata el cadáver *in situ*, pero mediante las instantáneas del automóvil destruido, los daños a otros coches, las conducciones de agua seccionadas, los socavones en la calzada... se puede intuir un final trágico, lo que nos trae a la memoria que Susan Sontag opina que “una fotografía pasa por una prueba incontrovertible de una cosa que ocurrió”⁶.

Yes en este punto en el que se debe tener en cuenta que, aunque los avances en la mostración son patentes, las fotos de este atentado todavía no son una prueba de una muerte, sino de una explosión. El cadáver como elemento primordial es sustituido por una serie de huellas que nos hacen vislumbrar, siempre a través del texto, lo que allí ocurrió. Por tanto, si hasta ahora se tenía la impresión de que el fotógrafo llegaba tarde al lugar de los hechos porque no registraba rastro alguno, ahora parece que acude antes y tiene tiempo de reproducir algunos vestigios, aunque en ningún caso el cadáver del asesinado *in situ*⁷.

En el atentado de Carrero Blanco el fotógrafo retrata el cuerpo sin vida de la víctima, por primera vez, en el ataúd. Se trata de una foto distribuida por la agencia *Cifra* que muestra una capilla ardiente en la que destacan dos aspectos. El primero de ellos es que el cadáver no está situado frente al espectador, está invertido. La cabeza situada en el margen inferior izquierdo intenta pasar inadvertida frente a unos pies que se localizan en el extremo opuesto en diagonal,

6. Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Ediciones Elhasa, 1980, pág. 38.

7. Se debe recordar que el hecho de llegar tarde en algunas ocasiones esta directamente relacionado con la censura. El fotógrafo sabe que no va a poder publicar las tomas del cadáver y esto implica que dé lo mismo la premura con la que se acerque al lugar de los hechos. Poco a poco se dará cuenta que la Dictadura se debilita y que puede incorporar en sus encuadres elementos nuevos y más próximos.

lugar donde se encuentran los asistentes. Además, a pesar de que el cuerpo sin vida está en primer plano la mirada se va a un fondo en el que contrastan el hermetismo de un soldado enmarcado entre dos velas y las formas curvadas de una penitente arrodillada, que parecen ser los auténticos protagonistas de la toma.

En esta misma línea, con el féretro en primer término, pero cubierto, *La Gaceta del Norte* ofrece una toma del entiero del inspector de Policía Juan Antonio Bueno Remán que murió junto a Camero Blanco, tras él los familiares sentados. Vuelven a ser las velas las que aglutinan a un señor y dos jóvenes que se apoyan mutuamente. Una fotografía con contrastes reales, que no han sido forzados, ni suscitados por el fotógrafo. Véase al familiar inclinado que con su mano derecha sujeta un pañuelo con el que enjugarse las lágrimas frente al militar firme. La finalidad del reportero en esta época no es lograr una toma de impacto. Registra lo que ve.

Se puede afirmar que la estructura en la que se apoya el seguimiento gráfico de estas exequias⁸ corresponde a imágenes tradicionales que rezuman el clásico *dejá vu* junto con algunas instantáneas, como las anteriores, que determinan los cambios hacia un aperturismo imparable. Sostienen la tradición imágenes que muestran como contenido principal el gran poder de convocatoria mediante la inserción en el encuadre del mayor número posible de asistentes. Los fotógrafos de todos los medios se hacen eco de esta forma de retratar basada en la cuantificación. *La Gaceta del Norte*, por ejemplo, en el pie de foto de una imagen calcula el gentío en una cien mil personas, intentado registrarlas a todas a consta de que en la toma no se identifique a nadie. Es el adiós de las masas.

A medio camino entre tradición e innovación se encuentran numerosas fotografías cuyo contenido es novedoso como la presencia de las autoridades en el entiero, en este caso con representación extranjera dada la categoría de la víctima⁹, o los desfiles militares que acompañan a los restos del almirante. Si bien el contenido, de estas últimas, no formaba parte del imaginario de los funerales, el tratamiento sigue manteniendo las mismas pautas a través de panorámicas de las calles de Madrid que evidencian una grandiosidad lejana donde no se ve nada, en ningún caso aptas para fotógrafos miopes. Claude Chabrol, director de cine francés, habituado a mostrar cadáveres en sus films, afirma "*Prefiero el microscopio al telescopio. Depende del hecho de que soy miope: veo mejor de cerca, agrando las cosas*"¹⁰.

Ciñéndonos al tema que nos interesa parece que los fotógrafos de la época veían bien y además suponían que el espectador también podría distinguir algo en estos encuadres recargados.

8. La mayor cobertura hasta la fecha. El día después, el 22 de diciembre, *El Correo* inserta diecisiete fotos, *La Gaceta del Norte*, trece y *Hierro*, dos.

9. Se trata de fotos muy sobrias en la que dos representantes de Estado apesadumbrados se dan la mano. No se debe olvidar que la representación oficial estuvo presidida por el príncipe Juan Carlos que aparece en instantáneas en las que es difícil de reconocer debido a la posición del fotógrafo que le retrata de perfil y esto hace que la goma militar oculte su rostro echando tierra a la sepultura.

10. Vigano, Aldo, *Crimini quotidiani- Il cinema di Claude Chabrol*, Génova, Teatro di Genova, 1988; Vigano, Aldo, *Claude Chabrol*, Madrid, Editorial Cátedra, 1999, pág. 36.

Cuando excepcionalmente el reportero se aproxima no es para registrar los sentimientos que se evidenciaban como protagonistas en el rostro de la viuda de Eloy García. Aquí el acercamiento da como resultado unas imágenes parecidas cuyo denominador común es un retrato de perfil que muestra el temple de los militares ante el dolor. En definitiva, los ritos funerarios se cubren con un claro detrimento de las tomas que emanan sentimientos y con mayor profusión de imágenes protocolarias.

Mención a parte requieren las fotografías realizadas por *Europa Press* y por *Cifra* del sillón vacío durante el Consejo de Ministros que aparecen en *El Correo*, *Hierro* y *La Gaceta del Norte*. Con algunas diferencias, marcadas porque el plano se registra más cerrado en las de la agencia *Cifra*, el efecto es el mismo. Todas sugieren el concepto de la mostración de la ausencia a través del vacío de una silla que hasta el día anterior era empleada por la víctima. Sólo permanece su sillón. Este tipo de representación imita a la exhibición de la montura de los caballos de los Reyes tras su muerte. Se ha antepuesto evidenciar su ausencia. Posteriormente se colocará un símbolo¹¹.

En el asesinato de Carrero Blanco su espacio se divide en dos, por un lado, una presencia diluida en los funerales y por otro, su ausencia en el lugar de los hechos, que no es sustituido por ningún signo de vida (charco de sangre, sábana que cubre el cadáver, ropa del asesinado...) como se hará poco después. El lugar del reportero gráfico parece estar asignado de antemano vista la homogeneidad de las tomas y su distancia narrativa.

Otro tema a considerar es que en esta época el fotógrafo como ente diferenciado no existe. Serán las firmas de las agencia, *Cifra*, *Europa Press* y algunas de archivo las que aparecerán mayoritariamente bajo las instantáneas. El hecho de que no exista el concepto de autor que lucha por lograr un punto de vista diferente conlleva la repetición de una misma fotografía en diversos diarios. Las diferencias habrá que buscarlas en su colocación, el formato o el día que se publica.

Tras el asesinato de Carrero Blanco se observan dos vertientes, por un lado se perpetúa la tradición y por otro, comienzan a tener cabida en las páginas de los diarios imágenes más innovadoras.

Corresponden a estas últimas dos fotos publicadas por *El Correo* el 7 de junio de 1974 con motivo del asesinato de Manuel Vázquez Pérez. La primera

11. *El Correo* del 15 de julio de 2001 publica una foto, que titula *Recuerdo*, con motivo del atentado del concejal de UPN José Javier Múgica en la que se ve en primer plano un ramo de flores ante el escaño de éste en el Ayuntamiento de Leizta. Es el mismo caso en el que la ausencia se muestra mediante la silla vacía pero en esta ocasión frente a ella en la mesa se colocan unas flores.

Otro caso reciente se observa en la foto, que ocupa casi toda la página, de *El Correo* del día 13 de septiembre de 2001 titulada *Barras y estrellas* donde se ve a tres bomberos que izan la bandera estadounidense en medio de los restos del World Trade Center después del atentado terrorista. Aunque esta imagen puede tener más connotaciones también remite a unos puntos clave como son: personas ausentes y asesinadas, escenario y lugar de trabajo vacío y simbología sustitutiva.

pertenece a la casa de Miguel Ángel Apalategui. Esto supone la inserción en el encuadre de un personaje novedoso: el asesino¹². Aunque en realidad sólo se trata de una sustitución de la figura de éste, difícilmente fotografiable, por su domicilio, sí determina la necesidad del fotógrafo de abrir nuevas vías para documentar el reportaje gráfico. En la segunda instantánea¹³ se ve a una persona que camina de espaldas por una carretera. El pie de foto identifica a ese individuo como el redactor del diario en cuestión. A través de esta imagen se observa un cambio sustancial, hasta el momento el lugar de los hechos se señalaba con un soporte gráfico en forma de cruz, flecha... y ahora éste ha sido reemplazado por una presencia humana. Se podría hablar de una escenificación, aunque limitada porque el redactor está erguido, sólo determina el emplazamiento.

Ese mismo día se edita la primera fotografía del cadáver en el depósito. El encuadre lo ocupa un plano corto de perfil cubierto en parte por una sábana. La sobriedad de la toma, que servirá de referencia para posteriores imágenes, demuestra que el fotógrafo se encuentra realizando una labor meramente identificativa.

Otros aspectos novedosos son el registro de las autoridades en el lugar de los hechos¹⁴ y la reproducción de la imagen de una víctima *in situ*. Tan sólo se trata de la imagen de un herido, pero la foto tiene una gran importancia porque demuestra que el reportero podía llegar a tiempo y era capaz de registrar el hecho.

En definitiva, que el fotógrafo ha pasado de mostrarnos parajes desérticos a espacios ocupados. Por sus imágenes desfilan ahora bomberos, ambulancias con camillas, policías, guardias, reporteros señalando el lugar del suceso, limpiadores, autoridades, heridos... En cualquier caso no se debe olvidar que este tipo de encuadres son escasos y que predomina una vertiente tradicional cuyo buque insignia es el retrato tamaño carné que estará presente como modelo de representación en todos los asesinatos hasta la muerte de Franco. La foto del lugar de los hechos, en su mayoría, mantendrá pautas conocidas como son la inserción de un plano general en el que los motivos son poco visibles y que por tanto, conlleva una escasa información. Para contrarrestar esta situación se siguen incorporando soportes gráficos en las imágenes que varían en cuanto a su complejidad dependiendo del periódico. Desde un círculo mal redondeado y una cruz impresos por *Hierro* para señalar un piso desarticulado en Gemika hasta el publicado por *La Gaceta del Norte* en el atentado de Andrés Segovia en el que las adjunciones son frases que van narrando lo ocurrido en el lugar a consta de tapar la imagen.

12. *El Correo* ya había publicado poco después del asesinato de Carrero Blanco seis fotografías de las caras de los asesinos.

13. *La Gaceta del Norte* edita una toma similar; aunque ésta incorpora no sólo al redactor, sino también la clásica flecha indicativa.

14. *La Gaceta del Norte* y *El Correo* imprimen una instantánea el 14 de septiembre de 1974 con motivo de la explosión del restaurante Orlando en la que el presidente del Gobierno, Carlos Arias Navarro desciende de su vehículo en el lugar de la tragedia. *El Correo* también edita una toma de los ministros de Planificación del Desarrollo y secretario general del Movimiento y un bombero *in situ*. Habrá que recordar que hasta el momento la presencia de las autoridades se remitía a los funerales.

Otros contenidos que se mantienen son la toma del domicilio del muerto¹⁵, bomberos retirando escombros, planos generales de los funerales, el ataúd a hombros, capillas ardientes con allegados desolados¹⁶ e instantáneas que muestran la munición empleada en el atentado.

Por último en el año que muere Franco, 1975, aumentan las agresiones. Sólo en el mes de octubre mueren cinco personas en tres atentados. Curiosamente se produce un regresión que se traduce en una vuelta a la escasez de fotografías que ilustren la información. Los fotógrafos vuelve a limitarse a encuadrar los tópicos más usados como son panorámicas del lugar del suceso, el retrato tamaño camé o los funerales caracterizados por el gran número de asistentes.

15. Este motivo se convierte en un recurso, que con la excusa de que los asesinatos de producen en las inmediaciones de la vivienda de la víctima, la registran atentado tras atentado como en el asesinato de Demetrio Lesmes Martín en agosto de 1976. La justificación en este es que se dirigía a ella.

16. Destaca entre otras la imagen de un militar cuya mano toca la frente de la víctima, Domingo Sánchez.