

**Mujeres fotoperiodistas: La obra de Sandra Balsells a través de
Balkan in memoriam (1991-2000)**

**Women Photojournalists: Sandra Balsell's Work through *Balkan in
memoriam* (1991-2000)**

María Peralta Barrios

Universidad de Burgos, España

mjperalta@ubu.es

María Isabel Menéndez Menéndez

Universidad de Burgos, España

mimenendez@ubu.es

Resumen:

El trabajo académico dedicado a las fotoperiodistas en España es, a día de hoy, escaso. Razones como esta evidencian la necesidad de reconstruir la historia del fotoperiodismo desde la experiencia y aportaciones de las mujeres, con nombres como el de la protagonista de esta investigación: Sandra Balsells. A través de la recopilación de datos biográficos, curriculares, y un análisis en profundidad de su obra *Balkan in memoriam*, el objetivo principal de este artículo es dar a conocer el trabajo que la fotoperiodista catalana ejerció durante los diez años que duró la guerra de los Balcanes, un conflicto tan largo como intenso. A pesar de las adversidades a las que ha tenido que enfrentarse, la obra de Balsells ha servido para demostrar que lo verdaderamente importante no reside en la propia fotografía, sino en las personas y situaciones que retrató, creando un importante legado de carácter gráfico para la historia.

Abstract:

Scientific research about female photojournalists in Spain is scarce as of today. Reasons like this make evident the need to reconstruct the history of photojournalism from the experience and contributions of women, with names like the protagonist of this research's: Sandra Balsells. Through the compilation of biographical and curricular data, and through a detailed analysis of her work *Balkan in Memoriam*, the main objective of this article is make known the work that the Catalan photojournalist developed during the ten years of war in the Balkans; a conflict that was as long as it was intense. Despite the adversities she has had to face, Balsells's work has served to demonstrate that the truly important is not in the photograph itself, but in the people and situations which she portrayed, creating an important graphic legacy for history.

Palabras clave:

Fotoperiodistas; mujeres fotógrafas; *Balkan in memoriam*; guerra de los Balcanes; Balsells.

Keywords:

Photojournalists; women photographers; *Balkan in memoriam*; Balkan wars; Balsells.

1. Introducción

En julio de 1991, la fotoperiodista catalana Sandra Balsells Cubells viajó en coche desde Londres hasta la antigua Yugoslavia para cubrir lo que en un primer momento iba a ser la desintegración del país, pero que de manera repentina desembocó en el estallido de la guerra de Croacia. En ese primer trayecto que hizo como colaboradora de *The Times*, Balsells tuvo que enfrentarse a dos de los grandes retos que tiene una fotoperiodista de guerra: Uno, convivir con la muerte. Dos, superar el pudor de fotografiarla.

Fotoperiodista de vocación con tres décadas de trayectoria profesional a sus espaldas, Balsells va a ser reconocida especialmente por su trabajo en la zona de los Balcanes. Allí ha centrado casi todos sus esfuerzos, documentando desde 1991 hasta pasados los 2000, los episodios más significativos de las sucesivas guerras yugoslavas en Croacia, Bosnia-Herzegovina, Serbia y Kosovo. Balsells ha sido la excepción que ha marcado la regla. Una *rara avis* en un contexto que históricamente ha sido percibido como un oficio asociado a los varones y que, sumado a “los convencionalismos sociales y culturales que recomendaban a la mujer quedarse al margen de los conflictos armados, protegida de todo peligro” (Folch, 2017, p. 3), han propiciado que a lo largo de toda su carrera, se haya movido en un ambiente principalmente masculino.

Balkan in Memoriam (Balsells, 2002) es su gran obra, desde donde reivindica la cobertura de guerra como un acto esencial, tanto por el derecho a la información de la ciudadanía, como para que quienes estudian y analizan los conflictos armados puedan disponer de herramientas que les permitan escribir la historia de la forma más objetiva.

1.1. Fotoperiodismo y guerra: el estereotipo del ‘segundo sexo’

Tradicionalmente, la guerra ha sido considerada como un asunto de hombres por lo que la figura del fotoperiodista puede compararse a la del guerrero; se ha constituido como “un referente importante de identidad en la socialización masculina, donde características como fortaleza, resistencia, valor, agresividad, riesgo, osadía, han representado sinónimos de virilidad, de

hombría” (Londoño, 2005, p. 67). El mito del “reportero de guerra” es un arquetipo inspirado en la masculinidad heroica, capaz de arriesgar su vida para conseguir un testimonio visual comprometido (Chéroux, 2001, p. 307; Ribalta, 2004) y, por ello, de difícil aplicación a las mujeres (Peralta y Menéndez, 2022).

Las características asociadas al reportero de guerra (valor, resistencia, libertad, búsqueda de verdad y justicia) funcionan como mecanismos que excluyen simbólicamente a las mujeres y refuerzan los prejuicios sobre lo que se considera adecuado para unas y para otros, especialmente en la esfera del empleo y, sobre todo, en espacios roturados como masculinos, peligrosos o conflictivos (García, 2020). Sustentado por los sistemas culturales, simbólicos e institucionales de las sociedades occidentales, el reporterismo de guerra se articula mediante un estereotipo constituido en torno a la figura del hombre blanco, occidental y heterosexual (Nead, 2002). Como resultado, todo lo que se ha salido de ese patrón ha sido motivo de exclusión.

Si bien es cierto que con el paso del tiempo la presencia femenina se ha ido incrementando en la cobertura de los conflictos bélicos, esta sigue siendo insuficiente. Los motivos, arrastrados durante décadas, son consecuencia “de una orientada construcción social basada en la persistencia de estereotipos de género” (Ballesteros y Maira-Vidal, 2018, p. 1). Por una parte, podemos destacar la exclusión que han sufrido de manera sistemática las mujeres en la profesión, siendo relegadas a categorías inferiores. Los cargos de poder de los grandes medios, destinados en su mayoría a varones, son quienes marcan las líneas de trabajo, quienes deciden contratar a compañeros bien por una actitud paternalista “que legitima y promueve la necesidad de protección infantilizadora” (Fernández, 2011, p. 90), o por la convicción de que las mujeres pueden poner en riesgo la cohesión del grupo de enviados especiales. Tienden, en definitiva, a descartarlas por no encajar con el estereotipo social.

En segundo lugar, estos puestos a los que son desplazadas son, por un lado, “parte del orden patriarcal que otorga a las acciones y experiencias femeninas menor relevancia social que a las masculinas” (Camarero, 2006, p. 24), y por otro, consecuencia de las dificultades que tienen numerosas fotoperiodistas

para acceder a los puestos de poder dentro de las grandes agencias de noticias, pues se “ha dado prioridad a los varones para alcanzar un hueco dentro de las mejores agencias internacionales” (Peralta, 2017, p. 41).

Como consecuencia, el grueso de la crónica que ha llegado a nuestros días es la de una producción fotográfica generada por fotoperiodistas hombres que ha excluido y condenado a la penumbra a un gran número de fotoperiodistas mujeres. Pero no todas se han quedado ahí. Entre ellas, Sandra Balsells. Con los mismos propósitos e ilusiones que la fotoperiodista catalana, otras mujeres decidieron viajar a la antigua Yugoslavia y retratar a través de sus cámaras el horror que estaba viviendo la población civil. Si bien coincidió con algunas personalmente, con otras lo hizo en la lejanía.

Alexandra Boulat (1962-2007), Corinne Dufka (1958), Anja Niedringhaus (1965-2014) y Nina Berman (1960), son los nombres de las otras cuatro mujeres que, junto a Balsells, fueron capaces de poner en entredicho los clichés masculinos asociados a la figura del fotoperiodista. Sobre todo en los *mass media*, que ante protagonistas mujeres, tienden a “feminizar a la figura de corresponsal de guerra antes heroico” (Osorio, 2010, p. 54) mientras que, si son varones, son mostrados como “profesionales aventureros, sin miedo, hedonistas, galanes e independientes” (Diez, 2017, p. 236).

Una visión estereotipada que evidencia como “los roles y funciones asignados a hombres y mujeres por su sexo son bien distintos e infranqueables” (Padilla, 2009, p. 262). La influencia de la opinión pública, así como una falta de formación en perspectiva de género, supone que nos encontremos ante arquetipos que la ciudadanía tiende a mantener “por el simple hecho de que otras personas los creen, por consenso social” (Fernández, 2011, p. 89).

Mirando de frente a la profesión, Asunción Bernárdez e Ignacio Moreno publicaron en 2017 el artículo “Sesenta años del premio de fotoperiodismo Word Press Photo of the Year: una visión con perspectiva de género”, estudio cuyo resultado revelaba la escasez de féminas: “Sólo cuatro fotoperiodistas mujeres lo han conseguido desde sus inicios: François Delmulder, 1976; Dayne

Smith en 1999; Lara Jo Regan en el año 2000, y Jodi Bieber en el año 2010” (Bernárdez y Moreno, 2017, p. 294).

Para Esmeralda Ballesteros y María del Mar Maira, tres prejuicios operan al mismo tiempo: las mujeres no pueden, las mujeres no quieren, las mujeres no resisten (Ballesteros y Maira, 2018, p. 115). Normalizados, estos argumentos han funcionado históricamente como una barrera en el acceso a muchas ocupaciones consideradas masculinas, entre ellas el fotoperiodismo. Las que han conseguido cruzar ese obstáculo y apostar por su talento y su trabajo como fotoperiodistas, “han tenido que superar la discriminación y demostrar una y otra vez su profesionalidad como reporteras de guerra” (Del Paso, 2018, p. 13).

Existen mujeres con numerosos premios y reconocimientos pero que siguen siendo poco conocidas. Por ejemplo, en el caso de Boulat, por su cobertura en los Balcanes recibió el *Visa d’Or pour l’image* (1998), el *Paris Match Award* (1998), el *Premio Eisenstat* (1999) por la cobertura en Kosovo y *The Harry Chapin Media Awards* (1994) por su cobertura de Sarajevo. Si hablamos de Anja Niedringhaus, nos encontramos con un premio *Pulitzer*; Nina Berman, ha recibido numerosos galardones, entre ellos un *World Press Photo* en la categoría de retrato (2007) o un *Hasselblad Master* (2009) en la categoría de editorial; por último, y no menos importante, Corinne Dufka, con nada más y nada menos que diecisiete conflictos armados a sus espaldas, ha recibido el *Premio Medalla de Oro Robert Capa* (1996) e incluso, fue ganadora del primer premio *World Press Photo* en la categoría de *Spot News* (1996), entre otros.

No obstante, y a pesar de contar con estos méritos y un trabajo excepcional, son fotógrafas prácticamente desconocidas. De ahí la necesidad de crear referentes: demostrar la relevancia que ellas han tenido en este campo, investigar, exponer y dar a conocer la labor de numerosas profesionales que durante años han sido invisibilizadas.

2. Enfoque de la investigación y metodología

El presente artículo profundiza en el trabajo de las mujeres fotoperiodistas de guerra a partir de la obra de Sandra Balsells. Además de recuperar la biografía

y el currículum de la fotógrafa, a través del análisis de *Balkan in memoriam* se ha buscado establecer un diálogo compartido entre el texto y la imagen que ha permitido interpretar la investigación desde el lenguaje fotográfico, la cualidad social de la fotografía de guerra y su importancia para el análisis histórico. El objetivo principal de este estudio es, por consiguiente, comprender en toda su amplitud la obra de la fotoperiodista: su *leitmotiv* y su manera particular de fotografiar, de mirar y de entender el fotoperiodismo.

Desde el punto de vista metodológico, en primer lugar, se construye una aproximación al fotoperiodismo de guerra realizado por mujeres, ofreciendo un estado de la cuestión sobre la investigación previa interesada por las profesionales que han cubierto frentes bélicos para la prensa. A continuación, se presenta una biografía de la protagonista con información inédita y proporcionada por la propia Balsells, construyendo un perfil en torno a su figura basado tanto en sus intereses como su propia concepción de la profesión, aspectos que ayudarán a conocer a la autora en profundidad, así como a favorecer el reconocimiento y la visibilidad sobre su trabajo. Apoyándonos en la entrevista como instrumento de investigación social, se ha conseguido el propósito no sólo de recabar datos, sino de acceder a la realidad de la persona entrevistada. Siguiendo el planteamiento de Díaz Bravo *et al.* que definen la entrevista como un diálogo flexible el cual ofrece una información más profunda y detallada (2013, p. 66), este instrumento ha permitido exponer el punto de vista de la persona entrevistada y no de quienes investigan (Hernández, Fernández y Baptista, 2014).

Entendiendo la entrevista como un diálogo con determinación científica, las veinticuatro preguntas realizadas a la protagonista estaban previamente estructuradas y fijadas siguiendo un orden determinado y que cubrían aspectos como: el acceso y las motivaciones que le llevaron a elegir la profesión de fotoperiodista, preguntas específicas sobre el contexto de trabajo o cuestiones con perspectiva de género. La información recabada a partir de los diálogos con la entrevistada, nos han permitido acceder al mundo interior de Balsells, así como a su posición ante determinadas materias. Adicionalmente, a lo largo de varios meses, se han mantenido con ella otras conversaciones

teléfonicas que permitieron afinar algunos datos y confirmar cuestiones técnicas.

Para finalizar, en la tercera y última parte del artículo, se comentan capítulo por capítulo los principales rasgos de *Balkan in memoriam*. Siguiendo una metodología basada en el libro de Javier Marzal Felici: *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (2007), procederemos a realizar una aproximación analítica en los cuatro niveles propuestos por el autor: contextual, morfológico, compositivo y enunciativo, ofreciendo una lectura generalizada de aquellos epígrafes de los que, por razones de espacio, no se han podido incluir imágenes, pero haciendo un análisis más exhaustivo en aquellas que sí han sido incluidas en el artículo.

3. Fotoperiodistas en los frentes de batalla: estado de la cuestión

Si bien es cierto que existen algunas investigaciones que abordan las figuras de pioneras del reportero de guerra, la escasa documentación que existe al respecto, principalmente en España, no ha hecho más que reforzar los estereotipos descritos con anterioridad sobre la figura del fotoperiodista. En la escena internacional, Gerda Taro, Kati Horna, Martha Gellhorn o Lee Miller son figuras reconocidas por su labor en conflictos bélicos (García, 2020; Muñoz, 2020; Carabias, 2016; Núñez, 2016; Arroyo y Doménech, 2015; Liu, 2015; Pelizzón, 2014; Rogoyska, 2013; Rodríguez, 2012; Jar, 2009; Schaber, 2006; Simón y Calle, 2005; Lambron, 2001). Estas mujeres no solo fueron pioneras en sus respectivos campos, sino que también contribuyeron de manera significativa al entendimiento visual y escrito de los grandes eventos sociales y políticos de su tiempo, como recoge el estudio coordinado por Hannah Storm y Helena Williams (2012) sobre las reporteras.

El trabajo de Storm y Williams se distingue por sus relatos de primera mano mediante entrevistas con cuarenta periodistas de guerra. A través de sus testimonios, el libro ofrece una visión íntima de lo que significa ser una mujer en el frente de guerra, lo que permite comprender no solo el impacto del trabajo de estas reporteras en la sociedad, sino también los costos personales

y emocionales que enfrentan. El libro establece un contraste entre las experiencias de las mujeres y las de sus homólogos masculinos. Aunque ambos afrontan el peligro, la violencia y el estrés de estar en el frente de batalla, ellas a menudo se enfrentan a riesgos adicionales, como la posibilidad de ser víctimas de violencia sexual, agresiones o exclusión.

En esa monografía, aunque no se circunscribe a las fotógrafas de prensa, se abordan los desafíos enfrentados por las mujeres, destacando una visión a menudo subrepresentada sobre ellas en los frentes de guerra, quienes, además de cubrir los hechos y centrarse solo en los aspectos militares o políticos, tienden a documentar las consecuencias personales y emocionales de la guerra, lo que añade una capa de complejidad y humanidad a la cobertura. Por otro lado, se analiza cómo las mujeres reporteras enfrentan una doble lucha: por un lado, deben lidiar con la violencia y los peligros inherentes a los conflictos bélicos, y por otro, deben enfrentarse a la discriminación, el sexismo y las dificultades que supone ser una mujer en un mundo dominado por hombres. En el mismo sentido, Irala (2023) explica que la experiencia diferencial de la socialización entre hombres y mujeres supone que, ante la misma realidad, no se experimenta la misma experiencia por lo que, en “el ámbito profesional, cultural y visual esta diferente experiencia puede marcar profundos contrastes en la producción de las imágenes” (Irala, 2023, p. 139).

Respecto a la historia de mujeres fotógrafas, hay que destacar a Val Williams, escritora británica que en 1986 publicó *The other observers: Women photographers in Britain 1900 to the present*, obra pionera en el ámbito anglosajón. En Estados Unidos, Naomi Rosenblum publicó la que hasta día de hoy sigue siendo la obra más completa e importante: *A History of Women photographers*, un libro de referencia para cualquier investigación. También es de gran valor el estudio realizado por Martin W. Sandler: *Against the Odds: Women Pioneers in the First Hundred Years of Photograph*, así como el trabajo de recopilación hecho por Peter Palmquist, que además de crear la organización Women in Photography International, durante años se dedicó a identificar, recopilar, preservar y difundir información sobre las mujeres fotógrafas. Con más de treinta mil referencias, la base de datos creada por

Palmquist, accesible públicamente, denota que la presencia de la mujer en este ámbito no es un hecho marginal.

Otras obras de referencia son *Viewfinders: Black Women Photographers*, volumen de la fotógrafa y activista Jeanne Moutoussamy; *Fotógrafas en México 1872-1960*, de José Antonio Rodríguez; *Mujeres tras la cámara*, libro de Cathy Newman editado por National Geographic; y los tres tomos: *Pioneers, Revolutionaries y Contemporaries*, escritos por Clara Bouveresse bajo el título *Women photographers*.

En cuanto a España, existe una importante tradición de mujeres reporteras en conflictos bélicos, aunque de acuerdo con Elisa García (2020), está poco documentada. Para ella, tres obras son fundamentales: la monografía de Ana del Paso (2018), el artículo de Jar Couselo (2009) y la tesis doctoral de María José Ufarte (2011). Estas obras, no obstante, no se circunscriben al rol de las fotoperiodistas y, cuando encontramos un trabajo específico, como los de García-Ramos (2019, 2018, 2017) o el de Irala (2023), las protagonistas no cubrieron conflictos bélicos o bien, como recogen Peralta y Menéndez (2022) o Tranche (2022), documentaron otros conflictos, como el terrorismo y la violencia política. Aunque se ha rescatado del olvido el papel de las reporteras, sigue pendiente profundizar en las aportaciones específicas de fotoperiodistas españolas en frentes de guerra, sobre todo contemporáneas. Trabajos como el de Parras y Cela (2014) o el de Volkmar (2023), no incluyen nombres femeninos. Más frecuente es la bibliografía sobre fotógrafas extranjeras que cubrieron la Guerra Civil española, como la reciente aportación de Izquierdo (2022) y otras ya referenciadas al inicio de este epígrafe.

Sin pretender abarcar todas las referencias publicadas sobre mujeres fotógrafas en España, nos parece de gran importancia hacer un breve repaso de aquellas que han contribuido a conformar un nuevo relato historiográfico en torno al fotoperiodismo patrio. Partimos del trabajo de Marie-Loup Sougez y María de los Santos García Felguera, pioneras en el reconocimiento de fotógrafas españolas que hasta entonces habían sido omitidas por la historia; Mónica Carabias, con su investigación “Ojos de mujer. Aproximación a medio siglo de creación fotográfica en España”; Antonia Salvador, con el texto

“Mujeres tras la cámara. Fotógrafas en la Andalucía del siglo XIX”; María del Carmen Agustín y Sandra Tomás, autoras de “Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas”; “Mujeres corresponsales de guerra”, artículo de Gonzalo Jar Consuelo ya citado y que se publicó en *Cuadernos de periodistas*; Carmelo Vega, quien incluye un capítulo completo sobre fotógrafas pioneras en su libro *Fotografía en España*; el trabajo de Nieves Limón y Gloria Rosique desde el proyecto de investigación: “Género y Figura. Reivindicando a las mujeres fotógrafas”, un espacio virtual asociado a la Universidad Carlos III de Madrid que busca visibilizar su obra; y por último y no menos importante, el libro titulado *Fotoperiodistas de guerra españoles*, un exhaustivo trabajo de documentación realizado por Rafael Moreno y Alfonso Bauluz, que recoge el legado de los mejores fotoperiodistas españoles desde sus inicios y entre los que la única mujer que aparece es Sandra Balsells.

4. Sandra Balsells: fotógrafa de guerra

Sandra Balsells es una profesional relativamente desconocida para el gran público. La decisión de centrar el presente artículo en torno a su figura se debe al vacío académico que existe sobre ella y, especialmente, sobre su trabajo fotográfico en la guerra de los Balcanes. De esta forma, se busca componer un nuevo relato que nos permita descubrir a una fotoperiodista con una obra de primer nivel.

A lo largo de su vida, la fotógrafa catalana siempre ha buscado vivir personalmente el devenir de la historia y el fotoperiodismo ha sido la herramienta que se lo ha permitido. Desde que iniciara su actividad fotográfica en la década de los 90 del pasado siglo, ha alcanzado a convertirse en una referencia dentro del fotoperiodismo y hacerse un hueco en un ámbito, como es la guerra, que como ya dijo Virginia Woolf en 1938, para los hombres es una “fuente de felicidad y diversión; y también es cauce de viriles cualidades” (Woolf, 1999, p. 16). Como afirma la propia Balsells, en la guerra “*el grueso de los periodistas eran hombres, los militares eran hombres, las milicias eran*

*hombres*¹. Esto supone que quienes han sido “vistas como anomalías” (Pedelty, 1997, p. 40) hayan sido las mujeres. Eso en el mejor de los casos. En el peor, han pasado a ocupar la condición de subordinada, esposa o acompañante de un personaje masculino.

Balsells, quien en sus inicios reconoce que no conocía a ninguna mujer y que todos sus referentes eran hombres, afirma que ahora son fotografías las protagonistas de sus clases de fotoperiodismo en la Universidad:

Hablo de Cristina García Rodero, porque me parece que no puedes vivir sin conocer su obra. Hablo de Annie Leibovitz, como la mejor retratista de los últimos cuarenta años; hablo de Joana Biarnés como primera fotoperiodista española y gran amiga mía; y sobre todo hablo de la fotografía de denuncia a través de Donna Ferrato, con su trabajo de violencia de género y de Leticia Battaglia con su trabajo de la mafia. Y esto no ha sido de forma intencionada, es que son las mejores en eso.

Nacida en Barcelona en 1966, Sandra Balsells fue, junto a sus hermanos, la primera generación familiar nacida en la ciudad condal. Al igual que muchas familias de entonces, sus progenitores formaron parte de aquellas oleadas migratorias de catalanes que se desplazaron hacia el área metropolitana de Barcelona, en busca de un futuro mejor y más próspero para sus familias. Influenciada desde muy temprana edad por su padre, quien era una persona muy aficionada a la fotografía y al cine, Sandra Balsells siempre tuvo un conocimiento sobre el mundo de la imagen muy por encima a la gente de su edad. Pero entonces su pasión no era la fotografía, eso vendría después. “Mi primera vocación desde muy pequeña fue el periodismo”, afirma sin titubear.

Lejos de ser algo pasajero, conforme fueron pasando los años y se acercaba a la mayoría de edad, su fascinación por el mundo de la prensa no hizo más que ir en aumento, algo que como ella misma reconoce: “me facilitó mucho el

¹ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Sandra Balsells el 28 de abril de 2021 mediante videoconferencia a través de la aplicación Meet. La mayoría de los testimonios que se recogen en este artículo pertenecen a dicha entrevista, realizada por la co-autora de este artículo, María Peralta Barrios, pero también a posteriores conversaciones mantenidas con ella.

camino porque no tuve que tomar grandes decisiones sobre qué quería hacer en la vida”. En 1984 inició sus estudios de periodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona. Aconsejada por su padre, durante su etapa como universitaria comenzó a estudiar fotografía en el Institut d’Estudis Fotogràfics de Catalunya, como un complemento a sus estudios superiores. Entonces no se planteaba ser fotógrafa ni se imaginaba todo lo que vendría después.

En 1990 consigue una beca para estudiar en el London College of Printing² un postgrado de Fotoperiodismo. Es entonces cuando descubre que las dos disciplinas que había estudiado en España, periodismo y fotografía, confluyen en una. Su trayectoria laboral como reportera gráfica comenzará entonces. La oportunidad profesional que ofrecía la escuela universitaria londinense por medio de prácticas en grandes medios de comunicación era única. Balsells supo aprovechar esa coyuntura y optó por trabajar en dos periódicos de renombre pero de corte muy diferente: *The Times* y *The Guardian*.

Mientras se desempeñaba como fotógrafa en prácticas en *The Times*, tendrá lugar un fenómeno histórico que atrae mucho a la fotoperiodista catalana: la desintegración de la antigua Yugoslavia. Sin dudarlo, vio en este suceso una gran oportunidad para vivir en primera persona un acontecimiento único y, con gran determinación, se ofreció al periódico para cubrir lo que estaba sucediendo. Para su sorpresa, el editor gráfico aceptó su propuesta y “dos días después de ir a su despacho a explicarle esta historia, viajaba en coche desde Londres hasta la antigua Yugoslavia”.

Si bien su primer viaje fue para cubrir la desintegración del país, de repente se encontró cubriendo el estallido de la guerra de Croacia. “*Para mí eso fue un cataclismo*”, afirma la catalana. Tanto es así que cuando volvió a su casa en Londres, tuvo grandes dificultades para reconciliarse con su normalidad: “Estaba en Londres, pero en el fondo estaba obsesionada con volver”. En esa primera década de los 90, viajó en más de quince ocasiones. En primera línea, fue testigo del horror y el sufrimiento de tres guerras cuyas consecuencias fueron demoledoras. También para ella, que en 1992 sufrió la pérdida del que

² Conocido ahora como London College of Communication.

entonces era su pareja, el también fotoperiodista Paul Jenks³. Un asesinato que, “me sumió en una depresión muy, muy larga de la que me costó muchísimo salir por el shock que te produce”. Entonces tenía veintiséis años.

Con su Canon AE1 Program fotografió todo lo que pudo. Entonces, la revolución digital aún estaba por llegar y había que tirar de carrete. En aquellos primeros años de la década de los noventa, las reglas del mercado fotográfico eran otras, así como la manera de generar material. La inmediatez que tanto prima a día de hoy no se contemplaba, tampoco había internet y las comunicaciones entre países carecían de las vías de transporte actuales.

Como profesional independiente ha trabajado para medios nacionales e internacionales. *The New York Times*, *The Toronto Star*, *The Observer*, *Today*, *Evening Standard*, *La Vanguardia*, *El Mundo*, *Avui*, *The Times* o *El Temps*, han sido algunos de ellos. Aunque su condición de *freelance* le ha permitido tener más margen de maniobra y autonomía que las compañeras que están en plantilla, por otro lado resultaba agotador. Dejando de lado el trabajo de campo, que es demoledor, para Balsells resulta más fatigoso “el proceso de llamar a los medios, de proponerles la historia, que te den una respuesta negativa... todo eso es muy frustrante”, cuando no toca “*buscar clientes debajo de las piedras*”. Esto demuestra que, incluso entre la élite del fotoperiodismo, existe una “dificultad tremenda para financiar los proyectos”. Pero todo tiene un límite. O eso debió pensar Sandra Balsells cuando tomó la drástica decisión de no colaborar más con la prensa.

Desde 1995 compagina su labor de fotoperiodista con la docencia en la Universidad Ramón Llull. Pero además, ha sabido diversificar sus ingresos con diferentes ocupaciones, entre ellas la participación en más de cincuenta exposiciones colectivas e individuales; como autora del libro *Balkan in memoriam* y coautora de *Montreal Metrople vue par 30 grands reporters* (Aux Yeux du Monde, 2000); a través de conferencias en espacios académicos y universitarios y como comisaria de proyectos fotográficos entre los que

³ En 1994 participa como coautora del documental *Dying for the truth* para la cadena británica *Channel 4* en el que se investigan las verdaderas causas de la muerte de Paul Jenks.

destacan: *Latidos de un mundo convulso* (2007) y *Desaparecidos* (2011). En el ámbito televisivo, es coautora de los documentales *Dying for the truth*, sobre el asesinato de Paul Jenks y *Retratos del Alma*. Este último, dirigido por Ángel Leiro, relata en primera persona su reencuentro con algunas de las víctimas que fotografió durante la guerra. Un ejercicio que reconoce: “fue un trabajo muy satisfactorio, muy emocionante”, y que le valió en 2006, el premio Ortega y Gasset de Periodismo en la categoría de mejor labor informativa, convirtiéndola en la primera mujer fotoperiodista en recibirlo.

Aunque gran parte de su trayectoria se centra en la zona de los Balcanes, su colaboración para medios nacionales y extranjeros la han llevado realizar numerosos reportajes en otros destinos: Cuba, Haití, Mozambique, Canadá, Israel, Palestina, México, El Salvador o Italia, han sido algunos de ellos. Merece una mención especial su trabajo sobre la Semana Santa en Sicilia, su segundo gran proyecto. Cautivada por el comportamiento de los habitantes de la isla italiana, ha documentado la manera que tiene la sociedad siciliana de vivir la Pascua. Según la propia fotógrafa: “era una manera de hacer un tema simpático y vivirlo de otra manera”. Un trabajo que inevitablemente recuerda al de Cristina García Rodero en *España Oculta*, al centrarse en las conductas generadas en torno al ritual religioso.

Pero si por algo destaca la fotoperiodista catalana es por ser la primera. La confianza que sobre ella depositó *The Times* al enviarla a cubrir la desintegración de la antigua Yugoslavia, la convierte, según la bibliografía analizada, en la primera mujer fotoperiodista de guerra española dentro de la concepción de fotoperiodismo moderno, tal y como lo conocemos hoy en día⁴.

⁴ Mencionamos fotoperiodismo moderno porque si miramos años atrás, otro nombre de mujer será protagonista: Sabina Muchart. Tras una tediosa labor de investigación por parte del coleccionista Juan Antonio Fernández Rivero, se redescubre la identidad de la que hoy en día se considera la primera mujer fotoperiodista de guerra de España y del mundo (García, 2005, p. 54). La firma de S. Muchart fue asociada durante décadas a una figura masculina, pero una vez descubierta su identidad, se han encontrado numerosos documentos que han permitido fijar con exactitud las fechas de nacimiento y muerte, así como la actividad que desempeñó como fotógrafa. Nacida en Olot y afincada en Málaga, la fotógrafa catalana no dudó en atravesar los doscientos siete kilómetros de mar que separan la península con Melilla para retratar a algunos de los soldados presentes en la guerra del Rif (1893-1894).

La fotógrafa catalana ha sabido demostrar que cubrir una guerra no es sólo cosa de hombres y que, ser mujer, en ocasiones es beneficioso: “pasas más desapercibida y si no es así, se te ve como una persona menos invasiva, menos agresiva que a un hombre”. Para su forma de trabajar, que busca sumergirse en la cultura y formar parte de la vida local, no llamar la atención “es muy importante, es básico”. Consciente del reto que suponía ser fotoperiodista de conflictos en aquella primera década de los noventa, su constancia y la entrega al oficio le valieron la excelencia en su trabajo. También el reconocimiento del sector. La fotoperiodista no duda en afirmar que siempre ha sido tratada con consideración y que nunca ha sufrido un trato despectivo por su condición femenina: “He sido muy afortunada y he trabajado con gente con la que me he sentido muy bien”.

Balsells ha presenciado y retratado con su cámara acontecimientos cruciales para la historia; su trayectoria ha marcado un antes y un después en el reportero de guerra español abriendo el acceso a otras mujeres que, siguiendo su estela, han decidido romper moldes y demostrar que pueden hacer una cobertura igual o mejor que sus compañeros en cualquier conflicto. Incluso consiguen acceso a determinados círculos que los hombres, por el mero hecho de serlo, tienen vetados.

5. *Balkan in memoriam*: un testimonio único

La guerra de los Balcanes se inscribe en el contexto de disolución de la República Federal Socialista de Yugoslavia. La muerte de su líder supremo Josip Broz ‘Tito’ en 1980, supuso una ruptura de la política de unidad y fraternidad que el dictador había conseguido contrapesar con mucho esfuerzo, en favor de posiciones nacionalistas que buscaban la independencia. Sin un líder aglutinador, las deserciones de Eslovenia y Croacia anticiparon una ruptura que terminó de confirmarse con sendas declaraciones de independencia en junio de 1991. El ejército yugoslavo, que no estaba dispuesto a perder dos de sus territorios, inició una guerra contra croatas y eslovenos.

En 1992 Bosnia proclama su independencia, lo que desemboca en una guerra

civil que será el conflicto más sangriento en Europa desde la II Guerra Mundial. Pero la guerra de los Balcanes no acabó ahí. En 1998 estalló otro conflicto, en esta ocasión entre serbios y albaneses por el territorio de Kosovo. En total fueron diez años de enfrentamientos que se tradujeron en decenas de miles de personas muertas y millones de desplazadas, así como la desintegración de un territorio que dejó al resto del mundo perplejo y sin entender muy bien cómo podía estar sucediendo algo así en una Europa que se encontraba en los albores del siglo XXI.

Balkan in Memoriam es un recorrido por esa década convulsa, en la que viaje tras viaje, Sandra Balsells aporta un testimonio único y singular de las sucesivas guerras que tienen lugar en la península balcánica. A través de su fotografía, consigue trasladar en un corte espacio-tiempo a todo aquel que tiene interés en observarlas. De manera temporal “porque el acto fotográfico interrumpe, detiene, inmoviliza, fija” (Marcos, 2016, p. 18), y espacialmente, porque a través de sus imágenes “fragmenta, aísla, separa” (ibídem), extrayendo un pedazo de aquel escenario tan sobrecogedor como terrorífico que ella misma estaba fotografiando.

El libro, que contiene un total de 83 fotografías, fue publicado en 2002 y está sustentado en el compromiso de la autora por mostrar que después de una guerra, hay una posguerra y que las víctimas de cualquier conflicto, independientemente del lugar y la época, evocan el mismo sufrimiento. Pero *Balkan in memoriam* es mucho más que eso, también es, en palabras de John Sweeney, periodista británico con quien compartió aquellos años de dolor y sangre y también la tristeza por la pérdida de Paul Jenks, la muestra de aquella “historia inminente, evocación del sufrimiento pasado que se adentra en el seno de una humanidad atormentada” (Sweeney en Balsells, 2002, p. 26). Estas palabras que escribe Sweeney en el prólogo son, además de certeras, el fundamento sobre el que se construye el trabajo de la catalana.

El proceso de edición del libro fue, en palabras de Balsells: “largo, laborioso e implicó mucha reflexión”. Teniendo en cuenta que entre 1991 y el año 2000, Sandra Balsells disparó un total de 323 rollos de 36 exposiciones cada uno, tuvo que escoger las fotografías publicadas entre un total de unas 11.500 fotos.

Pero no lo hizo en solitario. Si bien es cierto que la primera ojeada la realizó ella misma, pues de cada viaje ya tenía muy claro qué fotografías quería que aparecieran en el ejemplar analizado, para llegar a la selección definitiva se valió de la colaboración de tres compañeros: Antonio Espejo, Bru Rovira y Xavier Martín. El repaso final, a cargo del editor Leopoldo Blume, cumple con el objetivo de su autora de obtener un resultado variado pero equilibrado, capaz de ofrecer una visión “poliédrica, muy amplia, para que pudieran tener cabida todos los protagonistas de un conflicto. Desde tropas militares, hasta refugiados, heridos, muertos, destrucción...”.

En el plano fotográfico, el libro de Balsells es, sin duda, una obra digna de análisis. Dividido en siete capítulos que comprenden: diecinueve, trece, ocho, once, nueve, doce, y once fotografías respectivamente, y que analizaremos a continuación combinando los diferentes niveles (contextual, morfológico, compositivo y enunciativo) de análisis propuestos por Marzal Felici (2007), *Balkan in memoriam* cubre todo el espectro posible de una guerra. La autora incluye crónicas previas al desarrollo fotográfico de los siete capítulos, textos redactados por la propia Balsells, para acercarnos a la realidad que estaba teniendo lugar. Como si de un diario personal se tratase, estas palabras escritas son, en virtud de la historiografía más tradicional, una “fuente primordial, omnipotente, por no decir exclusiva, de hacer historia” (Lara, 2005, p. 6). Un recurso textual que, como complemento a las imágenes, logra ofrecer tanto a la opinión pública como al entorno académico una oportunidad única como es “la de asistir en realidad, e incluso a una notable distancia de tiempo, a los acontecimientos que estudia” (Galasso, 2001, p. 267).

5.1. El fin de Yugoslavia (Croacia y Bosnia-Herzegovina, 1991-1994)

El primer capítulo, que consta de diecinueve fotografías, comienza con una imagen de milicianos serbios en la línea del frente en Borovo Selo, Croacia. Este escenario nos ofrece los datos referentes al *nivel contextual* que marca la fotografía. Un lugar que estará marcado por una de las primeras escaramuzas militares que tuvo lugar por las tensiones étnicas y políticas entre serbios y croatas.

Desde aquel municipio cercano a Vukovar, fronterizo con Serbia, Balsells pudo ser testigo de los primeros prisioneros de guerra (F1). La escena, cruel a la par que dolorosa, representa una guerra primitiva, desorganizada, pero al fin y al cabo letal. La propia autora lo describe a continuación:

Un pequeño grupo de civiles permanece inmóvil en plaza del pueblo. Un miliciano serbio les obliga a formar. En lugar de armas, estas figuras fantasmagóricas sostienen escobas y palas. [...] Resulta desolador estar allí, presenciar aquella tragedia y ser incapaz de hacer nada. (Balsells, 2002, p.32).



F1. Prisioneros de guerra en Borovo Selo, Croacia (19/07/1991). Fotografía de Sandra Balsells ©

La pulsión de observar, común tanto al espectador como al fotógrafo, se ve perfectamente canalizada en esta fotografía. Si bien podría enmarcarse en el género de la fotografía documental, la característica más destacable es el intento por ofrecer una mirada transversal sobre la situación sin obviar el aura trágica que la envuelve.

A *nivel morfológico*, las líneas verticales de los prisioneros y su verdugo, contrastan con la horizontalidad de sus propias sombras y del edificio que hay tras ellos. Formalmente es una imagen simple, pero a la vez sugerente. En el *nivel compositivo*, la autora encuadra una escena más estática que dinámica, siendo la antítesis de la situación que se vivirá poco tiempo después. El campo de representación es reducido, aunque la buena disposición de los elementos que componen la escena son parte de la intuición de la autora al capturar la fotografía. Desde el punto de vista del *nivel enunciativo*, nos hallamos ante una imagen que se puede percibir como una propuesta personal por parte de su autora. Esta imagen de Sandra Balsells, podría buscar la identificación del espectador con la escena mostrada, de conmover a quien mira cara a cara a la muerte, o más concretamente, al drama de la muerte de quien tiene toda una vida por delante.

A medida que avanza el capítulo, veremos a través de las fotografías como el conflicto se vuelve terrorífico, pues como ella misma afirma, la de la antigua Yugoslavia fue “una guerra muy larga y muy bestia”. Los planos generales se entremezclan con los primeros planos, mostrando que la guerra ha dejado de ser algo ajeno para convertirse en una pérdida personal. Paul Jenks, su pareja por aquel entonces, es asesinado de un tiro en la nuca en 1992. La guerra tan sólo acababa de comenzar.

Las secuelas psicológicas de este suceso le provocan una larga depresión. Balsells no duda en reconocer que las consecuencias del conflicto fueron más duras de lo que jamás había imaginado y “el precio que hemos pagado toda la gente, sobre todo en los Balcanes [...] ha sido muy alto”.

5.2. Víctimas y verdugos (Serbia, 1996-1997)

Con un total de trece fotografías, en este segundo capítulo las miradas de ilusión, de esperanza, se entremezclan con otras ausentes, correspondientes a un estado de pura supervivencia. A pesar de todo lo vivido, el compromiso personal de Balsells la impulsa a seguir viajando a la zona cero del conflicto.

A *nivel contextual*, las fotografías correspondientes a este apartado tienen lugar entre 1996 y 1997. En 1996, Balsells viaja a Belgrado, donde es acogida

por Manuela Nikolic, joven periodista serbia que le muestra desde cerca la deprimente realidad que sacude al país. El peso de la derrota (tres guerras perdidas en menos de cuatro años) se hace palpable en la desesperanza que invade a la ciudadanía. El pueblo serbio comienza a soñar con la destitución de Milošević y numerosos opositores comienzan a tomar las calles. Balsells retrata una mirada optimista ante lo que parece un cambio en el país. Lo que no sabe la población es que todavía tendrán que esperar cuatro años y perder una cuarta guerra para terminar con la tiranía del dictador.

A *nivel morfológico*, en la mayoría de las imágenes los elementos visuales definen varios planos debido al uso de objetivos luminosos y con relaciones focales bajas. Balsells muestra una predisposición por el uso de objetivos angulares, aunque entre las multitudes suele utilizar teleobjetivos. La iluminación, proveniente tanto de luz natural como de luces artificiales, se muestran bastante suaves a lo largo de todo el capítulo. Se desconoce el tipo de película utilizada, pero sí podemos afirmar que era en blanco y negro y el grano aporta textura y elimina nitidez a la imagen. En el *nivel compositivo*, numerosas imágenes están compuestas en perspectiva, pues el uso del citado angular, unido a las líneas diagonales que marcan muchas de las escenas dotan de gran tensión a los resultados finales. Por lo que respecta al *nivel enunciativo*, la actitud de los personajes, muchos de ellos sonrientes, contrastan con las miradas perdidas, ausentes, generalmente de la población más de mayor edad. Con maestría, Balsells consigue plasmar esa capacidad de las personas por adaptarse a cualquier entorno, a vivir en un lugar hostil, violento y no perder nunca la esperanza de que todo pueda ir a mejor.

Pero en este segundo capítulo, no todo es ilusión y esperanza.

El aislamiento internacional, el desacalabro económico, el alud de refugiados y la negativa de Milošević a abandonar el poder no son los únicos problemas de Yugoslavia. Las bandas mafiosas se han adueñado del país y la corrupción campa a sus anchas [...] Para la gran mayoría resulta penoso sobrevivir en estas condiciones. La gente sale adelante como puede, trapeando con lo que tiene. Los más desfavorecidos, pensionistas y parados, acuden a comedores colectivos para hacerse con

un plato de potaje caliente. La humillación es constante (Balsells, 2002, 70-71).

5.3. Sobrevivir en silencio (Kosovo, 1996)

Hoy en día, cualquier conflicto armado acapara la atención mediática por los hechos tan graves y excepcionales que conlleva. Cuando Sandra Balsells viajó a Kosovo en 1996, sabía que estaba en un hervidero. En esta región al sur de Serbia, su población de mayoría albanesa había sido víctima de las políticas nacionalistas de Slobodan Milošević, quien en 1989 había suprimido todas las instituciones políticas autónomas instaurando un régimen que eliminaba a la población albanokosovar cualquier tipo de acceso a los derechos fundamentales.

Este tercer capítulo es el más breve de todos con ocho fotografías. Los espacios exteriores se combinan con los interiores, ofreciendo una nueva imagen de la población desde sus hogares. No encontramos primeros planos, ni planos detalles, pero sí encuadres abiertos que aportan una información mucho más amplia a los espectadores. Dado que “toda fotografía lleva implícita la intención del fotógrafo de comunicar algo” (Armentia y Caminos, 2003, p.34), en esta instantánea (F2) el *nivel contextual* corresponde al retrato que hace Sandra Balsells de ese *apartheid* que sufre la población albanokosovar.



F2. Niñas albanokosovares en el colegio en Pristina, Kosovo (18/11/1996). Fotografía de Sandra Balsells ©

En el *nivel morfológico*, los planos que componen la escena son tres. En primer lugar, las dos niñas de la primera fila; en segundo lugar, la niña de detrás y tras ella, en tercer plano, están los paraguas que probablemente han llevado ellas mismas a clase. La imagen tiene bastante nitidez, pues todos los elementos reconocibles aparecen enfocados y contruidos a lo largo de una diagonal, indicando que la relación focal escogida ha sido un número elevado. En definitiva, nos encontramos ante una imagen con gran fuerza expresiva y con una composición muy cuidada, lo que denota la capacidad de su autora para crear una buena instantánea en un entorno complicado.

En el *nivel compositivo*, nos hallamos ante una imagen construida en perspectiva, lo que dota a la escena de gran tensión. La fotografía cuenta con mayor peso a la derecha, desequilibrando la imagen e induciendo al dinamismo y a dar tensión a la escena. Por último, desde la perspectiva del *nivel enunciativo*, se trata de una escena estática, pero dotada de una gran narratividad. Ya decía Susan Sontag que “para que una guerra, una atrocidad, una epidemia o un denominado desastre natural sean tema de interés más amplio, han de llegar a la gente por medio de los diversos sistemas” (Sontag, 2003, p. 136). Sandra Balsells es el inicio de esa cadena y sus imágenes de Dardania, una escuela situada en Pristina que segrega a niñas y niños albanokosovares y serbios, es su forma de denunciar tal injusticia.

5.4. La guerra inevitable (Kosovo, 1998)

En menos de diez años, la de Kosovo se convierte en la cuarta guerra yugoslava. Aunque el cine y la literatura han llevado a que “la gente vive una ficción con esto del reporterismo” (Leguineche, en García-Albi, 2007, p. 151), la realidad es bien distinta. Sandra Balsells regresa con el conflicto ya iniciado. Con su cámara, debe saber moverse en los escenarios más hostiles, exponiendo su vida con el único fin de proporcionar a la opinión pública un acceso a la información verídica, real y desde el terreno. De las once fotografías que componen este cuarto capítulo, la primera destaca especialmente (F3).

La fotografía, realizada con una Canon T90 y película en blanco y negro Kodak TMax 100 ASA muestra a unos chicos que han normalizado el conflicto y la

violencia de tal manera, que ven la guerra como un juego. Dentro del *nivel contextual*, es una instantánea que nos muestra a un grupo de niños kosovares jugando a la guerra en el centro de Pristina, actual capital de Kosovo. Dentro del *nivel morfológico*, entre los elementos que caracterizan la fotografía tomada por Balsells, son las líneas verticales que presentan las figuras de los jóvenes protagonistas. Así mismo, nos encontramos ante una imagen tomada en perspectiva, pues las líneas oblicuas convergen en el rostro del niño que apunta con la pistola hacia su boca. Así mismo, la disposición de los edificios que hay tras ellos, refuerzan esa perspectiva y sitúan en el mismo lugar el punto de fuga.



F3. Niños en Pristina juegan a la guerra (09/08/1998). Fotografía de Sandra Balsells ©

En el *nivel compositivo*, más concretamente en el sistema sintáctico, la imagen analizada se presenta como una fotografía con gran tensión. Además, el centro de interés (situado en la cara del niño con la pistola en la boca) está desviado del centro geométrico, coincidiendo con el punto superior derecha donde convergen las líneas de la regla de los tercios. Del *nivel enunciativo*, la fotógrafa por una parte nos ofrece una mirada próxima y cercana a los sujetos

por la cercanía de los dos primeros y partiendo de que ha usado una óptica angular. Por otro lado, la composición en perspectiva con el rostro del joven de la pistola en el punto de fuga, dota a la imagen de una mayor expresividad. El hecho de que mire directamente a cámara, no evita la idea del uso de un estilo documental.

En la representación de la imagen destaca la puesta en escena puesto que la cámara nos pone casi en contacto con los personajes. Llama la atención la gran expresividad de la fotografía, los gestos y las poses de los niños retratados. La imagen constituye un punto de vista inédito, o cuanto menos original, en la representación de un conflicto armado. El resto de imágenes que componen este capítulo reflejan el dolor, el sufrimiento y la desesperanza de quienes lo han perdido todo, incluso a sus seres queridos.

A pesar de que el gobierno serbio no lo pone nada fácil, y los controles, en multitud de ocasiones, resultan infranqueables, la fotógrafa catalana no duda en ejercer un periodismo libre y veraz retratando la cara más oscura de la guerra. De tal forma, y acorde a la teoría de Barthes (1990, p. 29) el valor de su fotografía es tal, que muchas de las imágenes tomadas por fotoperiodistas se han convertido en el icono del conflicto.

5.5. La deportación (Albania, 1999)

En esta nueva entrega, Balsells se centra en el drama de Kosovo. Un total de nueve fotografías serán reflejo de ello. Una guerra que provocó la deportación de casi un millón de albanokosovares (la mitad de la población) hacia Macedonia y Albania, dos de los países más pobres de Europa. Alojados en improvisados campos de refugiados que fueron contrarrejados por la comunidad internacional, la situación resultó ser bastante dramática por las pobres condiciones de vida y las inclemencias meteorológicas de frío y lluvia.

En esta nueva imagen (F4), a *nivel contextual* la imagen nos muestra a un grupo de refugiados albanokosovares alojados en Kukes, ciudad al norte de Albania que hace frontera con Kosovo, aguardan cola para conseguir ayuda humanitaria mientras un policía albanés trata de mantener el orden. La fotografía fue tomada con una Canon T90 y diapositiva Fujichrome. La cola de

espera es desorganizada, caótica. Casi todo son niños y hombres adultos, algunos ancianos.

A nivel morfológico, la imagen muestra a un policía albanés organizando con gran violencia a un grupo de refugiados albanokosovares. Aunque en un primer instante, nuestra mirada va directa a la acción ejecutada por el policía, acto seguido analizamos al resto de sujetos, en su mayoría menores de edad. El centro de interés, por tanto, está repartido. La imagen, dotada de perspectiva en su composición, se ve acentuada por la figura triangular que conforman las líneas oblicuas que van de las esquinas inferiores, hasta la cabeza del policía.



F4. Refugiados albanokosovares aguardan cola para conseguir ayuda humanitaria en Kukes, Albania (29/04/1999). Fotografía de Sandra Balsells ©

A nivel compositivo, la fotografía se organiza en tornos a elementos visuales que consiguen dar muy sutilmente ritmo visual a la imagen. La mirada no sólo se centra en la violencia que utiliza el policía para asegurar el orden, sino que también buscamos al resto de los figurantes. La imagen cumple la ley de los tercios, situando en el tercio inferior a los niños más pequeños, en el central el

rostro de la policía y otros sujetos, y el superior, ocupado por el edificio y el cielo.

Por último, en cuanto al *nivel enunciativo*, estamos ante una escena cargada de naturalidad, de realismo, que a su vez consigue transmitir la dureza de quienes acaban de perderlo todo. Las caras de desesperación, de miedo y de tristeza, supone a ojos del espectador una puesta en escena chocante y de gran dureza. Sandra Balsells, una vez más, ha conseguido transmitir el drama del conflicto armado a quienes viven lejos de él.

En las ocho fotografías restantes que componen el capítulo, las caras de desesperación, miedo y tristeza siguen siendo las protagonistas, pero también hay un atisbo de esperanza. Los primeros planos se intercalan con retratos de cuerpo entero y su nueva vida como refugiados en tiendas de campaña. Así mismo, es perceptible como la población albana se vuelca con los refugiados y demuestra que, en un momento dramático, también hay esperanza y solidaridad.

5.6. El retorno (Kosovo, 1999)

Tres meses después del inicio de los bombardeos por parte de las fuerzas de la OTAN dirigidas a las posiciones serbias en Kosovo, así como al propio territorio serbio, se firma el Acuerdo de Kumanovo, celebrado el 9 de junio de 1999, para poner fin a la contienda. El retorno, al igual que la huida, es rápido.

En el *plano contextual*, aquel último año del siglo XX recogerá cómo los efectos de la guerra disuaden la alegría que, en un primer momento, invadía a la población albanokosovar. Los papeles se invierten y los vencedores de ayer son perseguidos hoy. A través de 12 fotografías, Sandra Balsells recoge una nueva entrega de odio y venganza en la que los sucesos, como el descrito a continuación, están a la orden del día:

Decenas de niños albaneses se han encaramado a lo alto del templo. Parecen termitas hambrientas dispuestas a devorarlo todo. Armados con palos y barras de hierro golpean violentamente los mosaicos que decoran la entrada. [...]. Lo lanzan todo al vacío, a los pies de una masa enfervorizada que no para de aplaudir y silbar. Muchos padres les

alientan (Balsells, 2002, p. 168).

A *nivel morfológico*, los planos generales se mezclan con primeros planos. Se hace palpable el predominio de líneas oblicuas que dirigen la mirada hacia el punto de fuga, empleadas para construir imágenes con perspectiva. En el *plano compositivo*, hablamos de un campo visual muy rico por la cantidad de elementos y de información que contiene. Esta representación muestra muy bien el entorno en el que se desarrolla la acción. La mayor parte de las fotografías son naturales, aunque también se incluye algún retrato posado. Tanto unas como otras, están construidas bajo una fantástica composición.

Por lo que respecta al *nivel enunciativo*, hablamos de fotografías que transmiten mucha información, pues el fin de la guerra no consigue poner fin a la tragedia. A un entorno devastado, hay que sumarle la gran alfombra de minas y bombas sin explotar ocultas en el terreno. Los muertos se cuentan por cientos, el dolor y el drama siguen presentes a diario en una población castigada por la guerra.

5. 7. El fin de la era Milošević (Serbia, 2000)

El epílogo de *Balkan in memoriam*, corresponde con la caída del régimen de Slobodan Milošević. Once fotografías dan cuenta de ello. Tras trece años en el poder, el presidente de Serbia tuvo que reconocer el triunfo de la oposición.

En el *nivel contextual*, como punto de partida, este último capítulo se inicia con la curiosa escena que, bajo el lema de la insurrección que podemos leer en la pared, “Gotov je!!”⁵, muestra la cabeza de un cerdo degollado entre coches calcinados y contenedores humeantes (F5). En el *nivel morfológico*, cabe señalar que se trata de una imagen que representa a la perfección el hartazgo popular, pero también demuestra que su autora se trata de una persona bien informada, con “una mente curiosa, un conocimiento general amplio y una intuición especial sobre los temas que interesan a los lectores en cada momento” (Keene, 1995, p. 10). Las líneas, principalmente verticales y diagonales, se ven intensificadas por la cabeza del cerdo, que cumple la función

⁵ Se acabó!!

de punto. Además, podemos percibir tres planos en la fotografía: en primer lugar, el coche con la cabeza de cerdo; en segundo lugar, el coche de la derecha; y en último lugar, el edificio de fondo.

En el nivel compositivo, y a pesar de que el elemento principal no se encuentra justo en el centro de la composición, sino levemente hacia la izquierda, la estructuración de la escena dota a la imagen de gran equilibrio visual. A *nivel enunciativo*, el tipo de toma a modo de plano general, es sin duda una intención de la autora por mostrar, en todas sus dimensiones, las consecuencias de las movilizaciones populares que se iniciaron con la masiva manifestación que tuvo lugar el 5 de octubre de 2000 en la ciudad de Belgrado.



F5. Ruinas del Parlamento de Belgrado, Serbia (09/10/2000). Fotografía de Sandra Balsells ©

En imágenes posteriores, a través de planos abiertos y generales, podemos apreciar a la población serbia tomando el Parlamento, símbolo del poder de Milošević, y la Radio Televisión Serbia, centro neurálgico de la manipulación mediática llevada a cabo por el régimen serbio. Pero Milošević no cae sólo. Con él arrastra a generaciones enteras marcadas por más de una década de horror, miedo y muerte.

6. Conclusiones

Desde una perspectiva de género, señalamos que la idea predominante de que hacer y ver la guerra es *cosa de hombres* ha dificultado a las mujeres la posibilidad de ser testigos de la misma, por lo que no es de extrañar que la de fotoperiodista haya sido y sea, una profesión con un número mayor de varones entre sus filas, como se comprueba cuando se acede a la bibliografía especializada. De una forma u otra, existe una relación entre la exclusión que padecen estas profesionales y el discurso unitario y androcéntrico que enaltece al fotógrafo varón como observador principal en un conflicto armado. Así, y al igual que en otros campos, en el fotoperiodismo la igualdad de sexos continúa siendo una utopía. Una situación que puede empezar a revertirse si se tienen referentes, y para ello resulta imprescindible exponer, valorar y visibilizar el trabajo que muchas mujeres han desarrollado con gran talento en este campo de la fotografía, tal y como hemos hecho en este artículo.

Desde una perspectiva fotoperiodística, este trabajo dedicado a la figura de la fotoperiodista catalana Sandra Balsells ha permitido atestiguar que, técnicamente, se trata de una creadora con una obra de incuestionable valor estético; y éticamente, nos encontramos ante un trabajo cargado de respeto, dignidad y coherencia, atributos que podemos asociar a la propia fotógrafa. A través de una mirada humilde y honesta, Balsells ha sabido retratar no sólo un conflicto, sino toda su evolución.

Balkan in memoriam es una obra con un gran valor documental en la que podemos ser testigos de una guerra y su posguerra. Del horror del miedo y la denuncia. De las heridas causadas y la dificultad de restaurarlas. Sus múltiples encuadres, el uso de la perspectiva y un compromiso personal que llevó a Balsells a seguir con su cámara la evolución de este pueblo, demuestran que lo suyo ha sido fotografiar para que la sociedad se haga más preguntas, para buscar justicia, para remover alguna que otra conciencia despistada, para buscar responsabilidades donde las haya, incluso en sí misma.

La fotoperiodista catalana ha conseguido retratar las razones, los motivos y las consecuencias que tiene un conflicto armado en su población, marcando la

diferencia con quienes sólo se quedan en el relato bélico. Sus fotografías son la prueba del largo proceso que implica un enfrentamiento de tal magnitud y su evolución, hasta que da comienzo la posguerra y se cambia la muerte por la esperanza, la violencia por la ilusión, la destrucción por la reconstrucción.

A lo anterior hay que añadir que compartiendo generosamente su experiencia y sus recuerdos con quienes firman este texto, lo ha dotado de un valor incuestionable, pues ha permitido conformar un testimonio único sobre su vida y su trayectoria como fotoperiodista en los frentes de batalla, proporcionando un material inédito para ser estudiado, compartido y cargado de referentes para futuras generaciones.

A través su obra, Sandra Balsells ha dejado un legado histórico que denota una enorme capacidad para desarrollar el oficio de fotoperiodista. Sin ella, sin su trabajo, sin su valentía y sin esa mirada tan especial que le caracteriza, la realidad que se vivió en los balcanes sería incompleta. *Balkan in memoriam* ha creado una importante herencia de carácter gráfico y, como legado histórico, permite que nos acerquemos a un acontecimiento que marcó a toda una generación de supervivientes de los países que integraron la extinta República Federal de Yugoslavia. No es sólo un libro de fotografía, sino que se trata del resultado de un compromiso personal con aquellas causas que Sandra Balsells ha buscado retratar con su cámara.

7. Referencias bibliográficas

- Agustín, M. C. y Tomás, S. (2018). Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas. *Revista general de información y documentación*, 28(2), 621-658. <https://doi.org/10.5209/RGID.62842>
- Armentia, J. y Caminos, J. (2003). *Fundamentos del periodismo impreso*. Ariel Comunicación.
- Arroyo, L. B. y Doménech, H. (2015). Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la guerra civil española. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 10, 119-153. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.voi10.5982>
- Balsells, S. (2002). *Balkan in memoriam*. Blume.
- Ballesteros, E. y Maira, M. (2018). Gender barriers at work: A comparative study

- between Women train drivers and Women mechanics at garages. The Spanish case. *Cuaderno de Relaciones Laborales*, 2, 113-133. <https://doi.org/10.13128/cambio-23519>
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Bernárdez-Rodal, A. y Moreno, I. (2017). La maternidad contemporánea entre la catástrofe y el sacrificio. Un análisis de *Lo imposible*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 171-186.
- Bouveresse, C. (2020). *Women photographers*. Thames and Hudson.
- Camarero, L. A. (Coord.). (2006). *El trabajo desvelado. Trayectorias ocupacionales de las mujeres rurales en España*. Instituto de la Mujer.
- Carabias, M. (2016). Disparos fotográficos en el marco del conflicto: España, 1936-1939. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, 11.
- Carabias, M. (2016). Ojos de mujer. Aproximación a medio siglo de creación fotográfica en España. En J. C. Alfeo y L. Deltell (Eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica* (pp. 147-166), Fragua.
- Chéroux, C. (2001). Mythologie du photographe de guerre. En L. Gervereau (Dir.), *Voir/Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre (cat. exp.)*, BDIC/Somogy.
- Del Paso, A. (2018). *Reporteras españolas, testigos de guerra*. Penguin Random House.
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M., y Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en educación médica*, 2(7), 162-167.
- Diez, V. (2017). *El reportero en zona de guerra: cuatro generaciones de periodistas españoles a través de su práctica profesional* [Tesis Doctoral, Universidad de Málaga].
- Fernández, C. (2011). Fotografía y expresión femenina o el valor subversivo de la imagen: el caso de los “fotografismos” de Claire Lejeune. *Thélème*, 26, 131-143. https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2011.v26.8
- Folch, M. J. (2017). *La mujer como documento gráfico: Una aproximación al fotoperiodismo femenino*. [Tesis doctoral, Universidad de Valencia].
- Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Galasso, G. (2001). *Nada más que historia. Teoría y metodología*. Ariel.
- García, E. (2020). A la sombra del mito. Representaciones audiovisuales de las reporteras de guerra españolas, *Historia y comunicación social*, 25(1), 201-211. <https://doi.org/10.5209/hics.69239>
- García, M. C. (2005). Situación actual del fotoperiodismo. *Espacios Públicos*, 8, 262- 276.
- García, M. S. (2005). José Spreafico, Enrique Facio y Sabina Muchart. Nuevos datos sobre fotógrafos malaqueños del siglo XIX y principios del XX. *Boletín de Arte*, 26, 37-71. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2006.voi26-27.4543>

- García-Albi, I. (2007). *Nosotras que contamos*. Plaza & Janés.
- García-Ramos, F. J. (2017). Relatos y representaciones de la mujer fotoperiodista en la prensa y el cine español en los años 50 y 60. El caso de la fotógrafa Juana Biarnés. *Prisma Social*, 2, 126-166. <https://revistaprismasocial.es/article/view/1598>
- García-Ramos, F. J. (2018). El cine desde la cámara de una pionera del fotoperiodismo español: los proyectos de Juana Biarnés como foto-fija en Cataluña (1956-1963). *Área Abierta*, 18(1), 55-73. <https://doi.org/10.5209/ARAB.57590>
- García-Ramos, F. J. (2019). Pioneras del fotoperiodismo profesional en la España franquista: Los trabajos de María del Pilar Frías López de la Osa y Juana Biarnés en la década de 1950. En F. A. Zurian y D. González (Eds.), *Cultura, igualdad e inclusión* (pp. 223-245), Universidad del Atlántico.
- Hernández, R.; Fernández C. y Baptista, L. (2014). *Metodología de la Investigación*. McGraw-Hill Education.
- Irala, P. (2023). Ojos que ven. La mirada de las mujeres fotoperiodistas. En M. Bermúdez y M. Rojano Simón (Eds.), *Estudios sociales, estética, arte y género: nuevos enfoques* (pp. 139-151), Dykinson.
- Izquierdo, V. (2022). Corresponsales y fotoperiodistas extranjeras en la Guerra Civil Española. En A. Barrientos-Báez, F. J. Herranz y D. Caldevilla (Coords.), *Estrategias de comunicación: género, persuasión y redes sociales* (pp. 135-149), Gedisa.
- Jahan, S. (2016). *Informe sobre desarrollo humano 2016*. PNUD.
- Jar, G. (2009). Mujeres corresponsales de guerra. *Cuadernos de periodistas: revista de la Asociación de la Prensa de Madrid*, 16, 39-60. <https://www.apmadrid.es/wp-content/uploads/images/stories/doc/vapm20100429190258.pdf>
- Keene, M. (1995). *Practica de la fotografía de prensa: Una guía para profesionales*. Paidós Ibérica.
- Lambron, M. (2001). *Lee Miller. El ojo del silencio*. Ediciones Circe.
- Lara, E. (2005). La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología. *Revista de Antropología Experimental*, 10, 1-28.
- Laurenzi, E. (2012). Desenmascarar la complementariedad de los sexos. María Zambrano y Rosa Chacel frente al debate en la “Revista de Occidente”. *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 13, 18-29.
- Liu, J. (2015). Beholding the Feminine Sublime: Lee Miller’s War Photography. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 40(2), 308-319. <https://doi.org/10.1086/678242>
- Londoño, L. M. (2005). La corporalidad de las guerreras: una mirada sobre las mujeres combatientes desde el cuerpo y el lenguaje. *Revista de Estudios Sociales*, 21, 67-74. <https://doi.org/10.7440/res21.2005.05>

- Marcos, M. (2016). Memento mori: La representación de la muerte en la fotografía de la guerra civil española. *Fotocinema*, 13, 15-29. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.voi13>
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Moreno, R. y Bauluz, A. (2011). *Fotoperiodistas de guerra españolas*. Turner.
- Moutoussamy, J. (1994). *Viewfinders: Black Women Photographers*. Writers and Readers.
- Muñoz, A. (2020). *Fotógrafas en la Guerra Civil: Vera Elkan*. Kalós.
- Nead, L. (2002). Fotografía, feminidad y género. *El Cultural*. Recuperado de <https://bit.ly/3WzdbK5>.
- Newman, C. (2001). *Mujeres tras la cámara*. National Geographic.
- Núñez, M. (2016). La presencia femenina en el periodismo durante la guerra de España. Fotógrafas y corresponsales en primera línea. En I. Tajahuerce y A. Muiña (Coords.), *Mujeres, comunicación y conflictos armados: de la Primera Guerra Mundial a nuestros días* (pp. 58-69), La linterna roja.
- Padilla, G. (2009). El éxito de *Mujeres Desesperadas* desde el Análisis Transaccional. *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, 60, 20-35.
- Parras, A. y Cela, J. R. (2014). Comunicación y memoria: el fotoperiodismo como testigo de la violencia. Fuentes documentales de la Guerra Civil Española (1936-1939). *Historia y Comunicación Social*, 19, 113-131. http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.47288
- Paso, A. (2018). *Reporteras españolas, testigos de guerra. De las pioneras a las actuales*. Debate.
- Pelizzon, L. (2014). *Kati Horna. Constelaciones de sentido*. Sans Soleil.
- Peralta, M. y Menéndez, M. I. (2022). Documentar el conflicto: fotoperiodistas vascas ante el terrorismo de ETA (1980-2011). *Discursos fotográficos*, 19(32), 73-101. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2022v19n32p73>
- Petit, Q. (2011). *Fotógrafos en combate*. El País Semanal.
- Ribalta, J. (2004). *Efecto verdad. Debates modernos sobre fotografía*. Gustavo Gili.
- Rodríguez, J.A. (2012). *Fotógrafas en México, 1872-1960*. Turner.
- Rogoyska, J. (2013). *Gerda Taro: inventing Robert Capa*. Jonathan Cape.
- Rosenblum, N. (1994). *A History of Women photographers*. Abbeville.
- Ruiz, R. (2008). Miradas fotográficas de la guerra civil española: De Gerda Taro a Robert Capa. En M. P. Amador, J. Robledano y R. Ruiz (Coords.), *La imagen como reflejo de la violencia y como control social* (pp. 286-297). Universidad Carlos III.

- Salvador, A. (2020). Mujeres tras la cámara. Fotógrafas en la Andalucía del siglo XIX. *Andalucía en la historia*, 68, 58-63.
- Sandler, M. W. (2002). *Against the Odds: Women Pioneers in the First Hundred Years of Photograph*. Rizzoli.
- Schaber, I. (2006). *Gerda Taro: une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Éditions du Rocher.
- Simón, A. y Calle, E. (2005). Gerda Taro: Una fotógrafa bajo el fuego. *Clío: Revista de Historia*, 46, pp. 70-75.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Sougez, M.-L. (2011). *Historia de la fotografía*. Cátedra.
- Storm, H. y Williams, H. (Coords)(2012). *No Woman's Land: On the Frontlines with Female Reporters*. International News Safety Institute.
- Tranche, R. (2022) Agitación en las calles. La violencia política en la Transición española a través del fotoperiodismo. *Historia y comunicación social*, 27(1), 71-81. <https://doi.org/10.5209/hics.81589>
- Ufarte, M. J. (2011). *El periodista acosado: entre la precariedad laboral y el mobbing. Un estudio de caso: La precariedad de los periodistas almerienses en la prensa escrita*. [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
- Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015)*. Cátedra.
- Volkmar, N. (2023). Extrema violencia contra civiles como método de guerra en España (1936-1939): fotoperiodismo y doble potencial de la fotografía. *Historia Contemporánea*, 72, 699-738. <https://doi.org/10.1387/hc.22908>
- Williams, V. (1986). *The other observers: Women photographers in Britain 1900 to the present*. Virago.
- Woolf, V. (1999). *Tres guineas*. Lumen.