

Memoria del pasado, recuerdo del presente. Materialización fotográfica del conflicto bélico entre Ucrania y Rusia en la obra de Anatolii Stepanov

Memory of the past, remembrance of the present. Photographic materialization of the Ukraine-Russian war in the work of Anatolii Stepanov

Ignacio Gastaka Eguskiza

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, España
ignacio.gastaca@ehu.es

Resumen:

Esta investigación centra su foco de interés en el análisis textual de los mecanismos de significación de una fotografía de Anatolii Stepanov, corresponsal de guerra ucraniano. El recuerdo visual objeto de estudio destaca por la fecunda y poliédrica semanticidad que encierra en sus formas plásticas, expresiones figurativas y contenidos estructurales. Debido a ello, es una muestra paradigmática de la obra del autor y, al mismo tiempo, del conflicto entre las dos naciones que retrata. El análisis semiótico de corte estructuralista ha sido la herramienta empleada para dilucidar y comprender qué dice la imagen y, sobre todo, cómo plasma aquellos aspectos temáticos que plantea. Los resultados del estudio indican que los ejes ideológicos de la guerra entre Ucrania y Rusia; la violencia de la naturaleza, en general, y la humana, en particular; la brutalidad de un conflicto armado; el amor hacia una nación arrebatada y la lucha del más débil contra el más fuerte son los temas materializados fotográficamente.

Abstract:

This research focuses its interest on the textual analysis of the meaning mechanisms of a photograph by Anatolii Stepanov, a Ukrainian war correspondent. The visual text object of study stands out for the fruitful and polyhedral semanticity that it encloses in its plastic forms, figurative expressions and structural contents. Due to this, it is a paradigmatic sample of the author's work and, at the same time, of the conflict between the two nations that it portrays. Structuralist semiotic analysis has been the tool used to elucidate and understand what the image says and, above all, how it captures those thematic aspects. The results of the study indicate the ideological axes of the war between Ukraine and Russia; the violence of nature, in general, and human violence, in particular; the brutality of an armed conflict; the love for a snatched nation and the struggle of the weakest against the strongest are the themes photographically materialized.

Palabras clave: Análisis textual, fotoperiodismo, Ucrania, Anatolii Stepanov, fotografía, guerra.

Keywords: Textual Analysis, Photojournalism, Ukraine, Anatolii Stepanov, Photography, War.

1. Introducción

El conflicto entre Ucrania y Rusia –más allá de motivos económicos, ideológicos y/o históricos–, destaca por la cobertura mediática que se la ha dado desde su inicio en 2014. Numerosos medios de comunicación han enfocado sus cámaras –tanto televisivas como fotográficas– en el país situado entre dos continentes y que divide a su población en dos formas de ver la situación geopolítica. Ucrania está considerada una nación soberana desde la disolución de la Unión Soviética en 1991. Sin embargo, vive una encarnizada guerra iniciada en 2014. Por un lado, un sector ucranio de tendencia europeísta pretende anexionarse a la Unión Europea y, a su vez, a la OTAN. Por la otra, parte de la ciudadanía prefiere seguir compartiendo un nexo común con su vecina Rusia, con la que comparten lazos históricos, culturales e, incluso, idiomáticos en algunas regiones más al este del país.

En cualquier caso, y absteniéndonos de descripciones políticas que no son objeto de escrutinio en esta investigación, cabe señalar sin vacilar que Ucrania es una tierra fronteriza. En ella dan lugar una serie de oposiciones ideológicas, sociales, intelectuales y económicas que enfrentan a la población, y no permiten una estabilidad pacífica. En mitad de esta lucha, surge la figura del periodista que narra lo sucedido, genera un relato, aporta un punto de vista (más o menos subjetivo) y participa de forma activa en los acontecimientos que se suceden con el paso del tiempo. Este es el caso de Anatolii Stepanov, fotoperiodista ucranio que, desde 2014, captura las imágenes que más adelante serán comprendidas como recuerdos visuales fotográficos de una guerra, la memorias materializadas de un presente que para él lleva extendiéndose desde el año 2014; porque tal efecto de inmediatez, fugacidad e instantaneidad únicamente es posible con la cámara (fotográfica/cinematográfica): atrapar la materia formal-figurativa del tiempo supone convertir al momento inmediatamente congelado del presente en pasado y, a su vez, al objeto en recuerdo.

Tras nueve años de cobertura mediática, Stepanov ha llegado a desarrollar un estilo fotográfico propio que es digno de ser estudiado y analizado por la comunidad académica. Y es que, a pesar de haber cubierto esta guerra desde su inicio, publicado en los medios de comunicación más importantes del mundo y

recibido premios (inter)nacionales por su labor periodística, la opacidad que caracteriza a la figura del fotoperiodista, en general, y la de este profesional, en particular, ha servido para evadir el análisis de su obra –hasta ahora–.

El presente estudio se adscribe a dos líneas de investigación. Dentro de las facetas de la representación de la memoria real, el trabajo se centra en la memoria a través de la fotografía, por un lado, y, la narración, la historia y el análisis fotográfico, por el otro. Así pues, tiene como objetivo principal el estudio del recorrido generativo de la significación de una fotografía tomada por Anatolii Stepanov en Donbass (Ucrania, 2021) en mitad del conflicto bélico que enfrenta a su país natal contra Rusia. El motivo por el que se ha seleccionado este texto visual –y no otro– responde a una lógica configurada por un tridente de razones.

La primera punta consiste en compensar la ausencia de trabajos en torno a la obra del autor fotográfico que más tiempo ha dedicado en cubrir este suceso bélico. Además, desde una cercanía tanto física como emocional: física porque Stepanov trabaja desde la trinchera de los campos donde se han librado (y se libran) las batallas; y emocional porque la tierra en disputa no es otra que la de su pueblo natal, por lo que el conflicto le implica y afecta directamente a él. Se tratarán de justificar, a través del análisis, las formas visuales que aluden a factores extradiscursivos –en aras de comprender más y mejor– el todo significativo de la misma.

Derivado de estos motivos, surge la segunda punta argumental: la cuestión artístico-intelectual. Anatolii Stepanov ha desarrollado a lo largo de los años un estilema autoral, una firma artística a la hora de tomar fotografías; una manera de emplear los recursos técnicos y estéticos del dispositivo fotográfico que vienen repitiéndose, llegando a convertir dichos elementos en motivos (ya sean figurativos, formales o temáticos), y que habilitan el análisis semántico del texto visual desde un prisma sintagmático –la fotografía en cuestión– y/o paradigmático –la imagen en comparación con otros trabajos suyos–. Sirven, asimismo, para dibujar la figura de un autor modelo hasta ahora olvidado.

Por último, la punta central de este tridente que vertebra todo el andamiaje del estudio, se ha seleccionado esta instantánea por la oportunidad que le da al ejercicio de la exégesis visual. Es decir, conociendo las dificultades que suponen

el estudio de los mecanismos de significación de la imagen estática (aquí, fotográfica), el objeto seleccionado habilita el empleo de la metodología convocada, bien por su contenido temático y, sobre todo, por la calidad de sus formas visuales. Dicho de manera muy sencilla: “el análisis de un texto visual tiene como propósito último esclarecer qué significa la combinación singular de elementos plásticos y figurativos que vemos en la superficie de representación” (Zumalde, 2021, p. 227). Claro está, el éxito de dicha tarea comprende de dos variables: las características de la imagen destinada a examen, primero, y la habilidad y/o experiencia del analista, segundo.

2. Metodología

Por lo citado anteriormente, es de obligado cumplimiento esclarecer los pasos que nos han llevado a alcanzar la tríada de objetivos. Se trata de hacer comprender, detallada- y sintéticamente, el método de análisis estructuralista puesto en funcionamiento, sin pretender “resucitar el fantasma de la semiótica” (Zunzunegui, 2003: 7) que gozó de reconocido éxito tiempo atrás. Más bien, se trata de enarbolar –en cierto sentido– la bandera de la quietud, la observación y la comprensión; porque la vocación de la semiótica, por encima de todo, es “estudiar cualquier objeto o situación cultural (...) desde el punto de vista de sus relaciones con la significación” (Zunzunegui, 2003: 8), siendo consciente de que esta última “se organiza siempre de la misma manera cualquiera que sea la materia expresiva que elija para manifestarse” (Zunzunegui, 2003: 9).

Así pues, en un mundo dominado por la influencia de los *influencers* (valga la redundancia), los *smartphones*, las redes sociales o, en otras palabras, la inflación y banalización de la imagen (personal) y las imágenes (en general), casi podría considerarse un acto revulsivo detenerse, observar y comprender qué se nos dice y cómo se nos dice aquello que se expresa mediante el esfuerzo, tan humano, de plasmar en un espacio bidimensional la realidad que nos rodea. Tal y como afirmó Greimas, “el mundo es un lenguaje biplano” (Greimas y Courtés, 1982: 367), la expresión está anudada al contenido, al igual que la idea lo está a la forma que la materializa. Sentarse para tratar de deshacer dicho nudo y conocer cómo se articula cada lazo es la tarea del analista.

Por este motivo, es crucial reparar en dos detalles importantes: el método empleado es heredero de un largo linaje de académicos del arte y la comunicación, siendo así la última propuesta publicada para su uso en el estudio de las artes visuales, una reformulación de un saber antiguo, a través de un texto nuevo. En concreto, se ha tomado como base *Fondo, figuras y sentido. Cómo analizar imágenes y disfrutar en el intento* (Zumalde, 2021), sin olvidar los pilares teóricos y científicos sobre los que se sustenta dicha publicación; a saber, Arnheim (2006), Eco (1977), Gibson (1974) o Panofski (1972).

Partiendo de ese punto, y a modo de síntesis de todo lo que se aproxima, el proceso de exégesis se construye en tres fases diferenciadas y encadenadas: contextualización, descripción e interpretación.

2.1. Contextualización

Toda imagen surge de un reflejo, más o menos fiel, de la realidad que pretende recrear. Este grado de fidelidad dará como resultado formas plásticas más cercanas a lo figurativo o a lo abstracto. En cualquier caso, todo texto visual está adherido a un contexto histórico desde el instante en el que es creado. Por ello, “la primera tarea para quien pretende interpretar una imagen consiste en encuadrarla en su contexto social e histórico” (Zumalde, 2021, p. 228), prestando especial atención a:

- Recabar datos históricos sobre la génesis de la imagen (dónde y por quién fue realizada (...)) lugar de publicación (...) (dónde está actualmente).
- Lugar que ese texto visual ocupa en la Historia del arte.
- Posición que ocupa en la producción y evolución artística/estilística del autor empírico. (Zumalde, 2021, p. 228)

2.2. Descripción

Una vez situada la imagen socio-históricamente, el exégeta debe describir el objeto en cuestión, tarea que comprende de dos facetas:

La descripción de sus características físicas (tamaño, material y técnica de producción). En este paso, el analista presta atención al espacio de la representación, el lugar limitado físicamente por el marco que divide lo diegético de lo extradiegético; la frontera física que parte la realidad natural del mundo

posible –o realidad potencial– configurada por los elementos plásticos de la imagen.

La descripción de la superficie visual (enumerar los rasgos visuales que el ojo es capaz de distinguir), donde el analista trabajará sobre el espacio representado haciendo una clara distinción entre los niveles plástico y figurativo. El primero consiste en “las manchas de color, las formas, las figuras, los trazos, la composición...” (Zumalde, 2021, p. 229) de la imagen seleccionada. En este nivel, además, se deben “señalar aquellos elementos plásticos que determinan el significado de la imagen y (...) esbozar las dicotomías –expresivas– que forman” (Zumalde, 2021, p. 229). Respecto al nivel figurativo, este consiste en identificar las formas dentro de la imagen que representan elementos del mundo natural tomadas desde un punto de vista en particular. Por tanto, habrá que tener en cuenta la perspectiva, que determina el espacio de la superficie visual, pues establece lo que entra y lo que queda fuera de manera convencional, que no natural, “basada en nuestra manera de ver la vida” (Zumalde, 2021, p. 230).

2.3. Interpretación

Una vez se han descrito e identificado las formas y figuras más significativas que operan en el texto, y –asimismo– ordenado dicotómicamente los sistemas semisimbólicos que pueden representar, es hora de interpretar lo establecido. Irremediabilmente, se realiza un salto desde el plano icónico/referencial (qué identifico en la imagen) al plano simbólico (qué significa eso que he identificado dentro del sistema semántico).

Para ello, la jerarquización binomial de las oposiciones establecidas en el apartado anterior cobran ahora vital importancia, pues vertebran todo el sentido y contenido del recorrido generativo de la significación.

En definitivas cuentas, interpretar una imagen supone (...) dar una respuesta razonada y razonable a (las preguntas): ¿Qué quiere decir eso que vemos en el texto visual? ¿Cómo está configurada la imagen para producir sentido(s)? ¿Cómo guía la imagen a su lector hacia determinado(s) significado(s)? (Zumalde, 2021, p. 231)

Además, dependiendo de las características y particularidades del texto en cuestión, deben tenerse en cuenta las diversas maneras de afrontar el análisis,

basando su lectura en el contexto genético –las circunstancias de su creación–, en clave biográfica/psicoanalítica o, por último, intertextual –relación de la imagen con otras obras–. Por tanto, el análisis debe contribuir en algo al conjunto final del estudio realizado; aportar un saber que al comienzo del mismo no existía. Tal y como afirma Anatolii Stepanov,

a veces, una fotografía exitosa fija un momento y produce nuevos significados y símbolos. A diferencia de un vídeo, una fotografía tiene esta propiedad. Detiene el tiempo y vive eternamente (...) Todo el mundo tiende a ver algo propio y puede encontrar nuevos significados en una fotografía. (Kostyrin, 2018)

3. Praxis analítica. Avatares icónicos en la imagen textual



F1. Fotografía objeto de análisis (Stepanov, 2018).

En este apartado va a ponerse en funcionamiento la metodología antes descrita. Los enlaces entre el nivel plástico y el nivel figurativo de la imagen conforman complicados nudos de semanticidad poliédrica y binomial que, al final del apartado, daremos por resueltos. Por tanto, y siguiendo el método seleccionado

para alcanzar el final del trayecto, los primeros pasos del examen transitarán por las circunstancias socio-históricas de la fotografía. Tras esto, se realizará una descripción eidético-cromática del texto visual (diagnóstico visual de lo más esencial), estableciendo dicotomías en las formas que las conforman. Finalmente, se establecerá si esas oposiciones plásticas van acompañadas de un choque temático que dilucide el contenido simbólico del texto.

3.1. Situación del espacio de la representación

Dentro de la Historia del arte, el estudio no participa en la discusión en torno a la aceptación de la fotografía (y aquí, además, de guerra) como expresión artística. Solamente señalar que, dentro de la comunicación visual del siglo XXI, es la fotografía el soporte más empleado tanto por profesionales como por aficionados, llegando a formar parte de la cultura popular.

En este caso, la imagen objeto de análisis es parte de un fotorreportaje más amplio que alcanzó el puesto finalista en la 2ª edición de los premios internacionales Wars and Revolutionary Stories International Awards [Premios Internacionales sobre Historias de guerras y revoluciones], en el que participaron más de 160 fotorreporteros de 37 países distintos (Atlante delle Guerre, 2021). También conocidos simplemente como los “Premios WARS”, estos galardones son organizados por la revista Atlante delle Guerre e dei Conflitti del Mondo¹ y la Asociación 46° Paralelo en colaboración con Naciones Unidas, el Alto Comisionado para los Refugiados y la Banca Ética.

La fotografía también está accesible en las redes sociales –ecosistema habitual de los profesionales de la información, sobre todo, de los fotógrafos/fotoperiodistas–, precisamente, en Instagram (@stepanovanatolii) y por partida doble. Primero, en una publicación del 12 de noviembre de 2018; esto es, apenas una semana después de ser tomada, bajo el título “Ukrainian serviceman fires from a grenade launcher during night combat with Russian-backed separatists in uptown Avdiivka, Donetsk region, Ukraine, Nov 2018” [Militar ucraniano dispara desde un lanzagranadas durante un combate nocturno con separatistas respaldados por Rusia en la zona alta de Avdiivka, región de Donetsk, Ucrania, noviembre de 2018] (Stepanov, 2018). Y, por segunda vez, el

¹ Atlas de Guerras y Conflictos Mundiales, <https://www.atlanteguerre.it/wars-2021-winners/>

30 de diciembre de 2021, tras ser seleccionada finalista. Es más, en la descripción del perfil Stepanov reza: “Photographer. Ukraine-based photojournalist covering war in Eastern Ukraine” [Fotógrafo. Fotoperiodista residente en Ucrania que cubre la guerra en el Este de Ucrania] (Stepanov, s.f.). Y, a esto, el autor ha añadido un enlace hacia su cuenta en Facebook y otro a la *web* del Atlante de Guerre; mostrando el orgullo que profesa hacia la revista. Así, en esta segunda ocasión la imagen es acompañada con la descripción: “ATLANTE DELLE GUERRE E DEI CONFLITTI DEL MONDO. WARS 2021. War in Ukraine. Category: Photo Stories related with Conflicts. Finalist” (Anatolii Stepanov, 2021), junto al resto de imágenes que conformaron para la revista un fotorreportaje y, en el caso de Instagram, un álbum.

En todo caso, esta imagen es la primera del fotorreportaje que aborda la Guerra de Ucrania y fue tomada, exactamente, el 3 de noviembre de 2018 durante “una batalla nocturna (...) en la mina de carbón Butovka cerca de la ciudad Avdiivka, región de Donetsk” (Stepanov, 2018). El autor señala, en el pie de foto, que el hombre que porta el arma es un militar ucraniano llamado “Illya” de 19 años de edad, y “dispara el lanzagranadas antitanque (...) contra los separatistas respaldados por Rusia” (Stepanov, 2021). A esta descripción contextual, Kelli Grant, directora de fotografía de *Yahoo News* y miembro del jurado de WARS 2021, realiza una síntesis muy clarificadora del trabajo de Anatolii Stepanov:

Hasta hace poco, la guerra en Ucrania había ocupado gran parte de los titulares de prensa en los últimos años, pero los combates continuaron (y la guerra dejó tener peso en la actualidad informativa²). El trabajo de Anatolii Stepanov captura la tensión en el paisaje desalentador y nos lleva a los búnkeres espeluznantes en la línea del frente en la región de Donetsk, donde los combatientes ucranianos enfrentan un destino incierto contra la agresión de los separatistas respaldados por Rusia. (...) Debido a su pasión y determinación, (...) el mundo no puede decir “No sabía”. (Grant, 2021)

Dicho esto, hay que señalar dos detalles previos a la fase analítica. Por una parte, la opacidad de la guerra y del fotoperiodista impiden profundizar más sobre las condiciones en las que fue realizada la fotografía. Es decir, cuestiones como el

² Los paréntesis han sido añadidos por el autor.

modelo de cámara, el objetivo empleado o la resolución de la fotografía no pueden ser esclarecidas. A pesar de ello, estos impedimentos no son traba a la hora de alcanzar los objetivos hermenéuticos perseguidos.

Por otra parte, la lacónica descripción a pie de foto del texto a analizar encierra ciertas materias que únicamente pueden ser aclaradas mediante el conocimiento de una situación de guerra que se extiende en el tiempo (comenzó en el año 2014) y el espacio (afecta a todos los países miembros de la OTAN, así como a la propia Ucrania y Rusia).

3.1.1. El conflicto. Un breve relato

A pesar de ser lugares vinculados por lazos históricos y culturales –Kiev fue la primera capital del territorio comprendido hoy como Rusia durante el siglo X–, las relaciones actuales entre Ucrania y su país vecino han estado marcadas por la violencia. Dicho sintéticamente, la población está dividida en dos bloques que han parecido heredar la falta de sintonía ideológica muy pareja a los conflictos desarrollados a lo largo (y ancho) de la Guerra Fría.

Por un lado, el eje occidental desea anexionarse a la Unión Europea y la OTAN. Para ello, ambas instituciones crearon la AO (Asociación Oriental): una puesta en marcha de expansión hacia el este de Europa (García Andrés, 2020). Esta estrategia, a su vez, coloca las fuerzas militares occidentales cerca de las fronteras rusas, provocando el recelo del Kremlin y alentando actitudes hostiles internacionales.

Ante esto, la Ucrania más oriental prefiere estrechar lazos con la actual Federación Rusa, alejándose de las intenciones de la AO, al tiempo que aumentan los conflictos. Así, Rusia creó en 2015 su propia organización de comercio internacional: la Unión Económica Euroasiática. Esa tensión ha desembocado en una guerra civil en la que han intervenido ambas potencias militares. En medio, el pueblo ucranio afronta las penas de la guerra.

3.1.1.1. El detonante: Maidan

El cambio repentino del expresidente ucranio Yanukovich en el camino hacia Europa en 2013 es el año cero de la guerra. Las protestas derivadas de su decisión al no firmar el Acuerdo de Asociación con la Unión Europea llevaron a miles de

personas a ocupar la Maidan Nazaležnosti [Plaza de la Independencia] en Kiev. De hecho, los disturbios se bautizaron como “EuroMaidan”. Empleando este acontecimiento como eje central, todo se reduce a dos grandes conflictos que enfrentan a la población:

Crimea, desde el momento de la independencia de Ucrania en 1991, siempre ha tenido presente buscar su propia autonomía con el beneplácito de Rusia. (...) Hasta marzo de 2014 no se vivió el momento en el que proclamó su independencia (...) de Ucrania y su incorporación a Rusia. El segundo caso está muy relacionado con el anterior, ya que las regiones del este de Ucrania viendo el “éxito” conseguido por Crimea intentaron también su unión a Rusia, sin embargo, (...) el gobierno ucraniano envió tropas para frenar este conato de independentismo, dando inicio al conflicto armado en las regiones de Donetsk y Lugansk, las cuales, tienen apoyo de Rusia. (García Andrés, 2020, p. 38)

El resultado fue la formación de un nuevo gobierno. Aquí comenzó la segunda fase de la crisis ucraniana de 2014. La ola prorrusa anti-Maidan se ha expandido más allá de Crimea, afectando también a las Regiones del Este incluidas en la cuenca del Don, el llamado Dombás. Allí, hombres armados tomaron el control de las instituciones, convocaron un referéndum sobre el modelo de Crimea y declararon la independencia de las Repúblicas Populares de Donetsk y Luhansk (las ciudades capitales y más grandes del Dombás).

El Gobierno central respondió con una operación militar de reconquista que ha cristalizado en la actual guerra entre militares ucranianos y los milicianos prorrusos (García Andrés, 2020, p. 40), en torno a la línea de fricción establecida por los Acuerdos de Minsk –la tierra de todos y, a la vez, de nadie en la que opera Anatolii Stepanov–. Sin Crimea y con las Regiones del Este alejadas del control del Gobierno, lo que queda de Ucrania se ha embarcado en el camino europeo (Martín de la Guardia et. al., 2017). El 27 de junio de 2014, el Gobierno firmó el Acuerdo de Asociación con la Unión Europea, a partir del cual comenzó todo, dando la espalda a Rusia. La sucesión de numerosos alto el fuego congeló la situación sobre el terreno, pero no frenó los enfrentamientos entre las fuerzas combatientes.

Con todo, el nudo de Dombás sigue abierto, y el proceso de pacificación de los territorios se ha estancado, “los procesos de negociación (...) para tratar de poner fin al conflicto han sido tan numerosos como modestos los avances logrados” (Martín de la Guardia et. al., 2017, p. 35). El 24 de febrero de 2022, Rusia invadió Ucrania, accediendo por el este del país; desde el día 28 del mismo mes se entablaron negaciones de paz entre ambos países. La Unión Europea sancionó económicamente a Rusia y envió material militar a las fuerzas ucranias. La OTAN, por su parte, ha incluido a Finlandia (país fronterizo con Rusia) como nuevo miembro. Con todo, millones de ucranios han emigrado de un conflicto que no da señales de ofrecer un final próximo.

3.1.2. Anatolii Stepanov. Fotoperiodista

En este contexto surge la necesidad expresiva y comunicativa de la labor periodística. Concretamente, en una suerte de mezcla entre corresponsal de guerra, fotoperiodista e ingeniero eléctrico, aparece la figura de Anatolii Stepanov, profesional nacido en Kiev (Ucrania). En 1994 se graduó como ingeniero electrónico en Kyiv Polytechnics y ejerció dicha actividad en puestos gerenciales de varias empresas. En 2004 completó sus estudios en la Escuela de Fotografía de Victor Marushchenko. Desde entonces, ha trabajado en el ámbito de la fotografía profesional tanto como *freelance* como fotógrafo de plantilla.

Respecto a su obra fotoperiodística, hay que señalar que ha colaborado con medios de comunicación de todo el planeta. Entre otros, *Reuters*, *Der Spiegel*, *The Daily Telegraph*, *France-Presse Radio Liberty*; las Agencias *AP*, *AFP*, *EPA*, *Sipa* y *Magnum photography*; las revistas *National Geographic*, *The Objective*, *Spiegel*, *Stern*, *The Guardian* o *Time*. No obstante, todas esas colaboraciones se limitan a la mera publicación de sus imágenes, haciendo algo excepcional encontrar otro tipo de información, siendo él la fuente principal: únicamente ha realizado tres entrevistas para medios tradicionales.

Además, hay que destacar que fue condecorado con una medalla de Asistencia a las Fuerzas Armadas de Ucrania del Ministerio de Defensa. A día de hoy (marzo de 2022), sus fotografías pueden verse en medios nacionales e internacionales – sobre todo, en lo respectivo al conflicto ucranio-ruso–, siendo, de esta manera, uno de los profesionales más activos y más cercanos a la guerra que retrata.



F2. Anatolii Stepanov.

Stepanov, principalmente para la agencia de noticias AFP, cubre el conflicto en el este de Ucrania desde 2014, poco después de la toma rusa de Crimea. Habiendo sido testigo de años de conflicto, tilda el estado actual de la guerra “una rutina un tanto ridícula en la que ambos bandos, en su mayoría, mantienen un ‘alto el fuego’ hasta alrededor de las 5 p.m. de cada día, cuando los observadores de la OSCE marcan la salida, y luego comienza el tiroteo” (Vagner, 2021). El fotoperiodista afirma que después de dedicar gran parte de su vida a retratar la guerra en su país natal, ahora le resulta imposible detenerse, para él es “como un deber cívico (...). La gente vive en un país que parece ser pacífico” (Vagner, 2021). Dicha apariencia, obviamente, es síntoma del desconocimiento sobre la deriva que iba a tener la guerra.

El conflicto es parte troncal de la biografía, el trabajo, el arte, la psicología y la perspectiva del fotógrafo. Tal y como él mismo afirma “esta guerra ha penetrado mi cuerpo y mi alma” (Bezruchenko, 2020). Y es que, desde que comenzó su carrera como fotoperiodista, el conflicto bélico siempre ha estado ahí. Tal y como afirma, decidió acercarse al campo de batalla para alejarse de un punto de vista superficial del mismo: “Uno debería documentar la experiencia completa (...), qué ven y qué sienten, cuál es su actitud respecto a la vida” (Stepanov, 2019), dice al reflexionar sobre los soldados ucranios a los que retrata.

Al hilo de los retratos, uno de sus últimos fotorreportajes, que data del 8 de junio de 2021 y lleva por título “Independent”, hace referencia a la última hornada de soldados ucranianos que apenas alcanza la treintena y que, por consiguiente, ha conocido desde su nacimiento una nación libre. De hecho, una de las constantes temáticas en la obra de Stepanov es retratar las caras de los soldados a los que acompaña. A pesar de que la fotografía que lo llevó a la final de los premios WAR no muestra la faz del joven que porta el arma (Illya), es menester conocer por qué el autor tiende a materializar sus caras en el plano de la superficie visual:

Todas estas personas están bajo un gran estrés y miedo a la muerte, al borde de la vida. Porque algo, ya sea una bala, una granada de mortero o un proyectil, puede llegar y matar a un hombre. La vida se percibe y se siente de manera completamente diferente allí. Por eso, cada vez que veo a la persona que quiero fotografiar, me acerco a ella y le digo: “Mírame, por favor”. Esto dura dos o tres minutos, y tomo uno o dos planos, no más. Esto es suficiente porque la gente suele mirarte a los ojos con franqueza, y las miradas reflejan el drama de la guerra todo el tiempo (...) ahora me enfoco en los niños que son, por así decirlo, más jóvenes que Ucrania. (Kostyrin, 2018)

Stepanov fotografía la tragedia de la guerra, siendo esta la constante temática que vertebra toda su obra. No obstante, en su(s) trabajo(s) puede(n) hallarse otras cuestiones temáticas y formales que componen un microcosmos particular. Asuntos tales como el estado de naturaleza, el lado salvaje del ser humano, el nacionalismo, la otredad como enemigo, la imposibilidad de escapatoria o la inutilidad de la violencia son inquietudes que alcanzan su materialización plástica en la obra de Stepanov, en general, y en la fotografía aquí seleccionada, en particular.

3.2. Praxis exégeta del texto visual

Independientemente de la plataforma en la que el espectador empírico visualice la imagen (sea Instagram, sea su clon de la “Atlante”), los mecanismos de significación salen indemnes a las nuevas formas de exposición artística, bien como marcos de cuadro virtuales o bien como álbumes de fotos digitales. En cualquier caso, la descripción eidética de las formas visibles en la superficie del

texto nos llevan a afirmar que la fotografía fue tomada en formato horizontal, abarcando un espacio mayor en lo ancho respecto a la distancia de su eje vertical; y, aunque resulte obvio, hay que añadir que la obra fue revelada en color. Se muestra, en todo caso, un entorno de naturaleza en plano general que envuelve a un soldado en el mismo instante en el que dispara un lanzacohetes.

3.2.1. Efectos de la superficie en el espacio de la representación

Continuando con la descripción del *nivel plástico*, apuntamos que los mecanismos técnicos de la cámara han influido enormemente en el resultado final de la fotografía. Entre los tres condicionantes que el creador debe tratar para equilibrar la exposición de la luz³, destaca que prácticamente toda la imagen está marcada por el efecto de una larga exposición o velocidad de obturación lenta, pues muestra la estela fantasmagórica de todos los elementos y figuras que rodean al disparo del misil. Este efecto suele utilizarse comúnmente para “congelar” el movimiento o, dicho de otro modo, para capturar elementos extremadamente veloces. En este caso particular, podría suponerse que Stepanov pretendía atrapar al proyectil saliendo por la boca del cañón.

Respecto a los componentes cromáticos, la imagen está dividida en dos grandes bloques que chocan entre sí y que más tarde ayudarán a comprender la epítome eidética del contenido semántico. En la mitad superior horizontal predominan los tonos fríos, liderados por el azul celeste (del cielo) bastante homogéneo. Por contraparte, la mitad inferior se caracteriza por la abundancia de tonos cálidos, abarcando desde una amplia paleta de ocres de la tierra hasta un amarillo anaranjado que en su punto más “quemado” (nunca mejor dicho) se convierte en el blanco de las llamas.

En relación con los elementos lumínicos, y siguiendo la estela del fuego, da lugar otro eje de oposición que enfrenta la tenue y uniforme luz natural de un sol caído con el fognazo llameante de la explosión surgida del lanzacohetes. Esta detonación produce una luminosidad artificial muy fuerte que, a diferencia de la suave iluminación natural, crea grandes contrastes entre luces y sombras, estableciendo puntos de contraluz, como en las siluetas de los árboles.

³ Apertura del diafragma, sensibilidad ISO y velocidad de obturación.

La composición de la fotografía tampoco escapa a la estructura binomial del mecanismo semántico. Y es que la fotografía guarda dos cortes estructurales en lo que al orden de sus elementos se refiere, dibujando una suerte de cruz que sirve para organizar el espacio del texto visual. Por una parte, la línea del horizonte divide la imagen horizontalmente sobre el eje X. Esta división es, asimismo, acentuada por el fuerte contraste cromático azul/ocre descrito más arriba. Además, si uno presta especial atención puede distinguir en paralelo a la línea imaginaria del horizonte la estela de humo generada por el lanzamiento del proyectil que entra en clara rima visual con el eje horizontal antes descrito, profundizando en la separación del bloque superior e inferior. En clara oposición a este límite horizontal, y partiendo también del centro de la imagen, pero esta vez en forma vertical, la fuerte línea recta que dibuja el delgado tronco desnudo de un árbol iluminado a contraluz sirve para delimitar dos grandes bloques que separan el lado izquierdo del derecho de la imagen. El primero lo ocupa una gran cantidad de vegetación y flora; el segundo, en cambio, es la posición que ocupa el soldado que dispara junto con el fuego de su arma.

Por último, las unidades formales de los elementos también son comprendidas en clave dicotómica, dando lugar a dos grandes motivos formales. Por un lado, las formas curvilíneas configuradas por la línea descendente del horizonte, el montículo triangular de la esquina inferior derecha de la imagen, la vibración congelada por el obturador y, por encima de todo, la gran explosión circular que dibuja el fuego en la parte posterior del cañón. Por la otra, estableciendo el cuadro de oposición, los elementos rectilíneos los conforman: la alzada de los árboles, la verticalidad estática del soldado, y, sobre todo, el choque formal que genera el disparo del arma; porque si por la parte posterior el fuego traza un círculo, la contraparte anterior –la boca del cañón– esboza una línea blanca completamente recta que se aleja en dirección opuesta.

3.2.2. Efectos de profundidad del espacio representado

Las discrepancias plásticas definidas en el apartado anterior tienen su eco en el plano figurativo de la imagen. Esto es, los elementos del mundo real capturados por la cámara fotográfica guardan en su haber una serie de significados que trataremos de esclarecer. Y, dado que es el mundo natural el que diferencia lo

figurativo de lo abstracto, la primera oposición que se halla en la imagen es la que opone directamente al soldado contra el entorno natural que lo envuelve; o, en términos simbólicos, al hombre contra la naturaleza. Comprendida esta de manera bicéfala. Porque el soldado, en una situación bélica y, concretamente, en una guerra de trincheras, debe enfrentarse tanto a las condiciones climáticas a las que está sometido –no olvidemos que, por ejemplo, los inviernos ucranios de la región de Donetsk suelen alcanzar temperaturas por debajo de los 0° centígrados– como a la propia naturaleza humana, que desde una perspectiva hobbesiana, en un contexto salvaje (como la guerra) donde impera la ley del más fuerte y no un contrato social, el ser humano se torna brutal, competitivo, egoísta y, en líneas generales, cruel (de no ser así, no habría guerra).

Esta lógica de carácter doble en torno a la naturaleza alcanza, asimismo, el nivel figurativo, materializado en la trayectoria que atraviesa el misil lanzado por, recordemos, Illya. Desde el bloque derecho –espacio ocupado por él y el fuego (delimitado por el eje Y), hacia el izquierdo –lugar dominado por toda la flora compuesta por las raíces del suelo, los árboles, las ramas y la hierba–, la estela horizontal del cohete secciona y atraviesa en su extrema linealidad todos los elementos verticales que disponen ese lado izquierdo ocupado por la flora. Es decir, metafóricamente, el soldado está enfrentándose tanto a la naturaleza literal que lo envuelve, lanzando el misil hacia el lugar que esta ocupa en el espacio representado, como a la naturaleza salvaje de la esencia humana, dirigiendo el ataque hacia un objetivo –suponemos, un soldado enemigo– que se encuentra fuera de campo.

En esta misma línea, el contraste entre lo que queda dentro del espacio y lo que no también ayuda a comprender la totalidad de la semanticidad del texto visual. En concreto, todo lo discernible en el campo de la imagen muestra una actitud ofensiva, haciendo del soldado protagonista de la escena un sujeto atacante. El fuera de campo, aquí, se adhiere además a una serie de incógnitas a nivel temático que nos impiden conocer a quién dispara Illya y por qué, habilitando conjeturar que todo lo dispuesto en ese fuera de campo sea tildado de objet(iv)o defensivo.

Además, si bien el eje vertical permitía realizar un breve recorrido significativo, otro tanto ocurre con el vértice X dibujado por el horizonte. En este caso, lo

figurativo se adhiere claramente al cielo y lo celestial en la mitad superior y a la tierra y lo terrenal en el inferior, con disposiciones formales en ambos casos; porque si bien el cielo se muestra uniforme, inalterable, azul, cristalino, etéreo y despejado, transmitiendo la calma, sosiego y paz inherentes al descanso eterno que es la muerte, lo terrenal se adscribe al caos que reflejan los montículos de tierra disformes, la oscuridad de las fuertes sombras, el desorden de la flora, la violencia del fuego y, con todo ello, al sufrimiento, la confusión, el espanto y el terror de la guerra, disputada en suelo, aquí, ucranio.

Para acabar con el plano figurativo, hay que señalar la perspectiva: el punto exacto desde el que el fotógrafo encuadra la imagen. En este caso, la figura de Illya sirve como coordenada para comprender la posición que toma Stepanov respecto a él, porque cabe realizar dos consideraciones. La primera, que el autor empírico se encuentra detrás del soldado, pues su espalda es claramente discernible. Por el otro, también hay lugar para decir que se halla a su vera, porque Illya está posicionado de perfil en relación con la dirección a la que apunta el objetivo del cámara. Esta disposición no es baladí por causa de una circunstancia en la que ahondaré más adelante. Sea como fuere, también hay que decir que Stepanov (a)parece a cubierto en un agujero que hace las veces de trinchera.

Además, respecto a la perspectiva, un detalle llama enormemente la atención: los árboles están más cerca del autor empírico que el soldado, quedando en una posición intermedia entre el fotógrafo y el militar. Cuando este último dispara su lanzamisiles, la onda expansiva hace vibrar todo lo que alcanza en su recorrido. Los árboles, tanto los más próximos como los más alejados, son víctimas del temblor provocado por la fuerza del disparo, materializado fotográficamente gracias a la lenta velocidad de exposición a la que se ha sometido la imagen. Sin embargo, el siguiente en percibir el peso de la onda expansiva es el autor empírico, pues está situado en el radio de acción de la misma. Este hecho coloca involuntariamente al observador externo en la misma posición que el fotógrafo o, también, detrás de él (pues observa lo que primeramente el autor ha visualizado por el visor), involucrándolo en la acción narrada del texto visual: el orden causal de la onda impone que el siguiente en recibir el golpe sea el que esté situado al otro lado de la imagen, fusionando al lector modelo (espectador potencial de la

imagen) y al lector empírico (el espectador real). La larga exposición del *shooter* logra hacer partícipe al espectador, adentrándolo en la acción bélica, y haciéndole ver (y sentir) el impacto, compartiendo el terror de los árboles, del soldado, del fotógrafo y, por tanto, de la guerra.

3.2.3. Interpretación del recorrido generativo de la significación

Estas últimas reflexiones nos conducen al apartado final de la praxis exegética. Valga señalar que el análisis tomará carices biográfico-psicológicos de los que no se puede saber si el autor empírico fue consciente a la hora de realizar su obra. No por ello menos válidos, pues nos servirán para radiografiar la firma artística del autor modelo que nos ha convocado. Y es que los temas principales que aborda la fotografía conforman un conglomerado de las inquietudes geopolíticas del mundo occidental.



F3. Anatolii Stepanov, 2018.



F4. Bandera de Ucrania.

Para empezar, el choque horizontal/cromático entre tonos azules y ocres señalado más arriba alude directamente a la nacionalidad del fotógrafo. El azul celeste combinado con el tono áureo de la mitad inferior nos exhorta a establecer un claro paralelismo formal con la bandera ucraniana, que configura el fondo total de la imagen, envolviendo al soldado que lucha y protegido por ella. La bandera de Ucrania simboliza un horizonte dibujado por un campo de trigo, “ese sería también el origen del nombre del país, 'Ucrania' significa 'tierra de frontera', según una de las interpretaciones más comunes” (Fraguas, 2022). Por esta razón, es obvio suponer que, desde una perspectiva metafórica, la batalla que el autor retrata se está dando dentro de la bandera y, por ende, en el interior del territorio que esta representa y que defiende. Así, geopolíticamente, el fotógrafo se posiciona por el bando nacional, porque comprende que el lugar de batalla aquí

es comprendido como ucranio, tal y como señala Anatolii Stepanov a pie de foto, que transcurre en Adviiivka (Donetsk), territorio en disputa por las secciones prorrusas.



F5. Cruz/Punto de mira. Eje vertical y horizontal.

Por este motivo, la bandera que representa al bando occidental pro-europeo aparece, en forma subliminal, como telón de fondo. Y de forma camuflada porque, si bien Stepanov es natural de Kiev –zona europeísta por excelencia–, el código deontológico que lo ata le obliga a tratar de ser lo más neutral posible. En cualquier caso, su simpatía por el bando nacionalista queda patente, primero, porque desde 2014 únicamente ha acompañado a tropas del ejército nacional, y, segundo, porque en la primera ocasión que publicó esta foto en Instagram (año 2018), define a Illya como “*The Guardian*” [El guardián] (Stepanov, 2018).

El eje vertical combinado con el horizonte desemboca en una suerte de cruz que, si bien consideramos que sería aventurado suponer que guarda relación con las creencias religiosas del autor (Stepanov nunca se ha pronunciado públicamente sobre este tema), deviene en un punto de mira. Ucrania lleva siendo, desde que comenzó la guerra, el tema a cubrir para Anatolii Stepanov, bien por cercanía logística, bien por proximidad emocional. Ucrania ha estado en el centro del objetivo de su cámara los años más activos de su labor fotoperiodística. Existe, además, un conflicto interior que apunta directamente a la actual situación de la sociedad ucraniana: su patente división, que alcanza el nivel formal en la fracturada composición que integra la fotografía.

Por este motivo, la cruz sirve para trasladar una dupla de mensajes implícitos en el corpus semántico del texto visual. Uno, el carácter sacro que la nación tiene

para los ciudadanos ucranios, en general, y para Stepanov, en particular; y, dos, la importancia vital de cubrir con sus fotografías el conflicto bélico que asola a Ucrania desde 2014. Además, dicho enfrentamiento también valdría para comprender que Ucrania ha estado en el punto de mira de su ahora enemiga Federación Rusa, de forma intermitente, desde antes de comenzar la contienda. Por este motivo, el autor podría sugerir que el punto de mira no es suyo, sino de una otredad que observa y vigila.

A tenor de la poliédrica y multiforme semanticidad que caracteriza a este texto visual, y alejándonos de las posibilidades nacionalistas que se expresan, existe también una postura más personal que involucra al autor. Stepanov, tal y como se ha descrito previamente, se coloca detrás y al lado del soldado, al mismo tiempo. Se comprende que el contexto bélico no ofrece tiempo ni condiciones para seleccionar la perspectiva que el autor quisiera, como un fotógrafo de estudio. No obstante, la coordenada que elige para tomar la foto expresa la dualidad interna que podemos aventurarnos a diagnosticar cada vez que opera en esa tierra de nadie. Antes que periodista, el fotógrafo es humano, con todas las virtudes y defectos que ello conlleva. Por este motivo, alcanzar la supuesta objetividad deontológica de un profesional es algo quimérico. Sin embargo, el esfuerzo por plasmar neutralidad es un pilar del periodismo. En este caso, esa oposición que contrapone el deber-hacer del periodista con el sentir-hacer de su lado humano remite al análisis a la eterna confrontación entre la emoción y la razón. El autor empírico se sitúa en mitad del encuadre y detrás del sujeto que ataca con su arma; estos dos rasgos son síntomas de la neutralidad que se busca. Al tiempo, la proxémica que lo relaciona con Illya señala que también está al lado del soldado, pues este aparece de perfil, estableciendo un vínculo corporal de hombro con hombro, indicador formal que lo acerca ideológica y sentimentalmente al hombre que retrata.

4. Conclusiones

Tras este recorrido a través de la semanticidad que opera en un texto visual, el estudio da por concluida su tarea de comprender los temas materializados fotográficamente en el recuerdo visual capturado por Anatolii Stepanov. El

fotógrafo ucranio sigue ampliando su memoria, pues la guerra que retrata todavía no ha terminado. Ese conglomerado de imágenes que el fotoperiodista lleva atrapando desde 2014 está esculpiendo una forma particular de ver el mundo, su mundo; construyendo a través de la cámara fotográfica una parte de su identidad como individuo. Este estudio ha tratado de dar a conocer, mediante una metodología semiótico-estructuralista, ciertos trazos artísticos de dicha cosmovisión.

La fotografía aquí convocada revela que, en la guerra, un fotoperiodista vive una encarnizada lucha interna entre la razón y el corazón –labor informativa y tendencia emocional–; experimenta el terror y el temblor –un civil en plena batalla–; comparte las penas de los soldados –la naturaleza humana y no-humana–; involucra a un espectador al que ofrece su mirada y su presencia; y todo con una serie de propuestas formales, figurativas y estructurales concretas, en un ejercicio de praxis fotográfica que deja abierto el camino a futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual*. Alianza. (Trabajo original publicado en 1954).
- Atlante delle Guerre e dei Conflitti del Mondo. (2021). Wars. Conflict & Consequences Stories. Stepanov Anatolii with “War in Ukraine”. <https://www.atlanteguerre.it/wars-2021-winners/>
- Bezruchenko, D. (29 de octubre de 2020). Born in independent Ukraine, they now defend their country's sovereignty & territorial integrity. *Euromaidanpress*. <https://euromaidanpress.com/2020/10/29/born-in-independent-ukraine-they-now-defend-their-countrys-sovereignty-territorial-integrity/>
- De la Guardia, R., García Andrés, C., y González Martín, R. (2017). *Conflictos postsoviéticos. De la secesión de Transnistria a la desmembración de Ucrania*. Dykinson.
- Eco, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- Fraguas, T. (1 de marzo de 2022). El cielo, el trigo y ¿un tridente?: la simbología de la bandera de Ucrania. *Eldiario.es*. Recuperado el 1 de febrero de 2022

de https://www.eldiario.es/internacional/cielo-trigo-tridente-simbologia-bandera-ucrania_1_8792450.html

- García Andrés, C. (2020). La influencia de la Unión Europea en el espacio postsoviético: la Asociación Oriental (2009-2019). *Historia Actual Online*, 53(3), 31-42. <https://doi.org/10.36132/hao.vi53.1941>
- Gibson, J. (1974). *La percepción del mundo visual*. Infinito. (Trabajo original publicado en 1950).
- Grant, K. (2021). *Atlante delle Guerre e dei Conflitti del Mondo. Conflict & Consequences Stories. Stepanov Anatolii with "War in Ukraine"*. Recuperado el 3 de febrero de 2022 de <https://www.atlanteguerre.it/wars-2021-winners/>
- Greimas, A., y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Kostyrin, V. (15 de agosto de 2018). Photos that produce new meanings. *The Day* (42). <https://day.kyiv.ua/en/article/society/photos-produce-new-meanings>
- Panofski, E. (1972). *Estudios sobre la iconología*. Alianza. (Trabajo original publicado en 1939).
- Stepanov, A. (2018). Conflict & Consequences Stories. Stepanov Anatolii with "War in Ukraine". *Atlante delle Guerre e dei Conflitti del Mondo*. Recuperado el 3 de febrero de 2022 de <https://www.atlanteguerre.it/wars-2021-winners/>
- Stepanov, A. [@stepanovanatolii]. (30 de diciembre de 2021). *Atlante delle guerre e dei conflitti del mondo wars 2021 War in Ukraine Category: Photo Stories related with Conflicts Finalist* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CYHmX8XMkKJ/>
- Vagner, O. (11 de agosto de 2021). Anything Can Happen At Any Moment': Ukrainian War Photographer On Life In The Trenches. *Radio Free Europe/Radio Liberty*. Recuperado el 4 de febrero de 2022 de <https://www.rferl.org/a/ukrainian-photographer-describes-covering-donbas-conflict/31401117.html>
- Zumalde, I. (2021). *Fondo, figuras y sentido. Cómo analizar imágenes y disfrutar en el intento*. Fragua.
- Zunzunegui, S. (2003). *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*. Biblioteca Nueva.

Obras fotográficas y audiovisuales

Stepanov, A. [@stepanovanatolii]. (12 de noviembre de 2018). *Ukrainian serviceman fires from a grenade launcher during night combat with Russian-backed separatists in uptown Avdiivka, Donetsk region, Ukraine*, Nov 2018 [Fotografía]. Instagram <https://www.instagram.com/p/BqGLvo6Aiq8/>

UATV English (25 de noviembre de 2019). *Front Line Photographer Captures Human Aspect* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3OO-po8pBhA>