Facultat de Ciències de la Comunicació

# Treball de fi de grau

Títol

**Las migraciones a través de la cámara:
el fotoperiodismo aplicado al paso de centroamericanos
hacia Estados Unidos**

Autor/a

**Andrea Ariet Gallego**

Tutor/a

**Eduard Bertran Coppini**

| | |
|---|---|
| Departament | Departament de Publicitat, Relacions Públiques i Comunicació Audiovisual |
| Grau | Periodisme |
| Tipus de TFG | Recerca |
| Data | 01/06/2017 |

Universitat Autònoma de Barcelona

# Full resum del TFG

## Títol del Treball Fi de Grau:

**Català:** **Les migracions a través de la càmera: el fotoperiodisme aplicat al pas de centreamericans cap als Estats Units**

**Castellà:** Las migraciones a través de la cámara: el fotoperiodismo aplicado al paso de centroamericanos hacia Estados Unidos.

**Anglès:** Migrations through the camera: photojournalism applied to the passage of Central Americans to the United States.

**Autor/a:** Andrea Ariet Gallego

**Tutor/a:** Eduard Bertran Coppini

**Curs:** 2016/17 **Grau:** Periodisme

## Paraules clau (mínim 3)

**Català:** fotoperiodisme, imatge, desplaçament, migrants, ètica, Mèxic, Estats Units

**Castellà:** fotoperiodismo, imagen, desplazamiento, migrantes, ética, México, Estados Unidos

**Anglès:** photojournalism, image, displacement, migrants, ethics, Mexico, United States

## Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

**Català:** Les rutes pel nord d'Àfrica fins al mar Mediterrani i els refugiats procedents de la guerra a Síria han copsat tota l'atenció dels mitjans de comunicació en els darrers anys. Amb l'elecció de Donald J. Trump com a nou president nord-americà, l'interès, també s'ha traslladat a Mèxic, país que travessen mig milió de persones cada any per tal d'assolir el "somni americà". El projecte analitza la migració per l'Amèrica Central a partir de les fotografies de sis mitjans de comunicació espanyols amb l'objectiu d'avaluar la representació de la figura del migrant i descriure el paper del fotoperiodista al segle XXI.

**Castellà:** Las rutas por el norte de África hasta el mar Mediterráneo y los refugiados procedentes de la guerra en Siria han captado toda la atención de los medios de comunicación en los últimos años. Con la elección de Donald J. Trump como nuevo presidente de los Estados Unidos, el interés, también se ha trasladado a México, país que atraviesan medio millón de personas cada año con tal de alcanzar el "sueño americano". El proyecto analiza la migración por Centroamérica a partir de las fotografías de seis medios de comunicación españoles con el objetivo de evaluar la representación de la figura del migrante y describir el papel del fotoperiodista en el siglo XXI.

**Anglès:** Routes from North Africa to the Mediterranean sea and refugees from the war in Syria have captured the full attention of the media in recent years. With the election of Donald J. Trump as the new American president, interest has also shifted to Mexico, a country that is crossed by half a million people each year in order to achieve the "American dream." The project analyzes the migration through Central America from the photographs of six Spanish media with the purpose of examining the representation of the migrant figure and describing the role of photojournalists in the 21st century.

**AGRADECIMIENTOS**

A mis padres y a mi hermano, gracias por la paciencia y el apoyo durante estos largos meses de trabajo.

A mi tutor, Eduard Bertran, gracias por los consejos y el buen entendimiento, tanto en la elección del proyecto como en el seguimiento del mismo.

A los entrevistados, Guillermo Arias, David Airob, Anna Surinyach, Albert González Farran, Edu Ponces, a las palabras de Santi Palacios y, muy especialmente, a Griselda San Martín, por su simpatía y por transmitirme un sí a perseguir mis metas, por locas que parezcan.

A todos los que estuvieron ahí.

# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS ..... 4
ÍNDICE ..... 5

***1. Introducción ..... 7***

***2. La fotografía, ¿el espejo del mundo? ..... 9***

**2.1 El fotoperiodismo ..... 9**
2.1.1 Tratamiento de la imagen ..... 11
2.1.2 Relación imagen – texto ..... 14
2.1.3 Códigos éticos y deontológicos ..... 16
2.1.4 La figura del fotoperiodista ..... 19

**2.2 El fotoperiodismo en el contexto migratorio ..... 22**
2.2.1 Conceptos. Migrante, refugiado y desplazado interno ..... 22
2.2.2 Zonas al paso de migrantes ..... 24
2.2.2.1 El caso de México ..... 27
2.2.3 El migrante ante la cámara ..... 35
2.2.3.1 La representación de la migración ..... 35
2.2.3.2 Relación imagen – migrante ..... 39
2.2.3.3 Otras consideraciones periodísticas ..... 41

***3. Marco teórico ..... 43***

**3.1 Teoría de la imagen fotoperiodística ..... 43**

**3.2 Perspectivas metodológicas al estudio de la imagen ..... 47**

**3.3 Lectura e interpretación de la fotografía ..... 52**

**3.4 Funciones de la imagen ..... 58**

**3.5 El análisis de una imagen ..... 59**
3.5.1 Análisis cuantitativo ..... 59
3.5.2 Análisis cualitativo ..... 61

***4. Metodología ..... 62***

**4.1 Preguntas iniciales ..... 62**

**4.2 Objeto de estudio ..... 65**
4.2.1 Selección del suceso y justificación ..... 65
4.2.2 Selección de medios y justificación ..... 66

**4.3 Aplicación de la metodología ..... 67**

***5. Investigación de campo ..... 67***

**5.1 Análisis cuantitativo ..... 67**
5.1.1 Síntesis del análisis cuantitativo ..... 80

**5.2 Análisis cualitativo ..... 84**
5.2.1 Síntesis del análisis cualitativo ..... 102

***6. Conclusiones ..... 104***

*7. Bibliografía ..... 108*

*8. Anexo ..... 111*

**8.1 Fotografías restantes de cada medio de comunicación ..... 111**

**8.2 Entrevistas ..... 115**

# 1. Introducción

El panorama cultural tras el siglo XX dejó el concepto 'cultura de masas' como el elemento imperante en cualquier manifestación artística. "Una elaboración cultural producida por la masa para el mercado de masas", afirma McQuail (1991: 63), motivada por los nuevos modelos industriales de comunicación, las nuevas formas de relación social, la transformación de la producción y el consumo cultural.[1]

En este contexto, cabe señalar la irrupción, expansión y consolidación del medio fotográfico. Su aparición en 1826 y posterior presentación en la Academia de las Ciencias de París en 1839 provocó una verdadera convulsión en el mundo del arte, según explica Marzal Felici (2007: 36). Por primera vez se abordaba la reproducción, la representación, el carácter mecánico de un dispositivo, además de ser el precedente de numerosos avances tecnológicos.

El rol del artista, del fotógrafo y del fotoperiodista, en último término, no se empezará a cuestionar hasta el siglo XX, pues la fotografía hasta entonces se consideraba un documento que reflejaba fielmente la realidad. Sin embargo, el estudio de la génesis de la imagen – eso es, distinguir, mediante filtros y parámetros, qué hay en la imagen, cómo se ha creado y, en definitiva, 'leerla' -, dotará a los teóricos en la materia de una base mucho más sólida para afirmar un principio que hoy se enseña en todas las facultades de comunicación: la búsqueda de una objetividad inalcanzable. Como dijo la ensayista Susan Sontag (1981) "aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia".

Ante este principio que asegura que la objetividad es un medio y no un fin en sí mismo y que, por tanto, es el trabajo del fotoperiodista la visión que obtenemos del mundo, surge la cuestión del trato que ejerce el fotógrafo sobre la escena, sobre los sujetos, sobre el conjunto de la imagen y del texto que – en la mayoría de casos – acompaña a la fotografía. Conocer los códigos éticos y deontológicos – si existen – que imperan en el fotoperiodismo de hoy será clave para conocer si se ha elaborado o no un buen trabajo.

Más allá del estudio de la imagen a partir de parámetros cuantitativos y cualitativos, los cuales desgranaremos en la metodología, cabe señalar el tema concreto del proyecto. Como el título indica, el trabajo del fotoperiodista será observado en la cuestión de los migrantes.

La Organización Internacional para las Migraciones (OIM) define "migrante" como "cualquier persona que se desplaza o se ha desplazado a través de una frontera internacional o dentro de un país, fuera de su lugar habitual de residencia (…)". Por esta simple definición, cualquiera que se mueva de su propio hogar para establecerse en otro lugar se le consideraría migrante. Sin embargo, hoy en día el concepto ha adquirido una dimensión global.

Las crisis migratorias, como se ha llamado desde Occidente, en Siria, en el norte de África, en el Mediterráneo, han azotado la conciencia de millones de personas a través

[1] MARÍN, E.; TRESSERRAS, J.M. (1994). *Cultura de masses i postmodernitat*, Valencia, Tres i Quatre, pág. 23.

de imágenes publicadas en los medios sobre la barbarie, la miseria de las guerras y los desplazamientos forzosos de personas.

El 20 de enero de 2017, fecha en la que Donald J. Trump se convirtió en el cuadragésimo quinto presidente de los Estados Unidos de América, la conciencia de muchos también se trasladó al otro lado del Atlántico, a México, país por el cual cada año cerca de medio millón de personas migran hacia EE.UU., según datos de la OIM.

Así pues, la relación entre fotoperiodismo y migraciones encuentra su nexo de unión en un trabajo de investigación que analiza la cobertura visual de los migrantes centroamericanos.

La motivación de escoger este escenario – México - y esta temática – el fotoperiodismo – radica, por un lado, en la inquietud por conocer los aspectos que rodean la creación de una imagen y los elementos que caracterizan el trabajo de todo profesional con la fotografía; por otro lado, la lectura del libro *Los migrantes que no importan*[2], de Óscar Martínez, en el que relata a modo de crónicas el paso de una serie de indocumentados por todo México hasta alcanzar la frontera americana. La historia me ha suscitado un interés personal por la vida de estas personas, de una migración olvidada, que "no importa" – como dice Martínez en su libro –, que continua y que depende exclusivamente de los medios que conozcamos de su existencia.

Ante tal fenómeno y ante cualquier otro relacionado con las migraciones, el trabajo del fotoperiodista es indispensable. A partir de la selección de seis medios distintos se ofrecerá una visión de seis maneras de explicar el hecho mencionado. Seis miradas que, quizás, tengan puntos en común inesperados u ofrezcan perspectivas que no tienen nada que ver con la realidad que otros plasman.

Las preguntas de la investigación son las siguientes:

- ¿Cómo son las fotografías que tratan la migración centroamericana?
- ¿Cómo se representan a los migrantes en estas fotografías?

En ambos casos se trata de observar la cobertura fotográfica de cada medio de comunicación, los cuales son: *El Mundo, eldiario.es, Ruido Photo, La Vanguardia, Revista 5W y El Periódico de Catalunya*.

Antes de proceder con el primer punto del trabajo se mencionarán las hipótesis, cuyos resultados puede que se obtengan tanto de la investigación de campo como del estudio teórico previo:

- Los medios independientes a poderes económicos y/o políticos actúan guiados por códigos éticos profesionales y ofrecen una visión más cercana (física) del migrante.
- Los medios "convencionales", ligados a poderes económicos y/o políticos externos, ofrecen una imagen alejada (física) del migrante.
- Los medios independientes ofrecen múltiples puntos de vista y el conjunto de fotografías proporciona una visión global del acontecimiento.

[2] Título completo: *Los migrantes que no importan. En el camino con los centroamericanos indocumentados en México*. Óscar Martínez. 2010. Icaria Editorial

- Los medios "convencionales" se ven subyugados a ritmos de producción mucho más elevados. El resultado son fotografías adquiridas de *freelancers* y/o agencias. Raras veces envían a sus fotoperiodistas a cubrir un hecho a tal distancia.
- Una fotografía, en cualquier medio, no puede aparecer sin pie de foto.
- Los *mass-media* aplican un fotoperiodismo que desprende violencia y/o conflicto entre dos partes.
- Los medios poco convencionales o independientes se centran en la visión de los migrantes y en los efectos invisibles que provoca la migración.

# 2. La fotografía, ¿el espejo del mundo?

## 2.1 El fotoperiodismo

> *"There were two things I wanted to do. I wanted to show the things that had to be corrected. I wanted to show the things that had to be appreciated."* [3]

La cita la pronunció Lewis Hine, uno de los primeros fotoperiodistas que vislumbró la imagen como herramienta de cambio social. Desde el retrato de los migrantes que llegaban a Ellis Island (Nueva York) a principios del siglo XX, hasta los testimonios de menores trabajando en fábricas, Hine consiguió despertar la conciencia de la opinión pública ante hechos de desigualdad.



Niña en un taller de algodón en Carolina (EE.UU.). Fotografía de Lewis Hine, 1909.[4]

[3] Lewis Hine, citado en G. Lewis (1991). *Photojournalism: Content and Technique*. Wm. C. Brown
[4] Fotografía extraída de http://bit.ly/2estZ3a

Los inicios del fotoperiodismo están marcados por una conexión con la sociedad, por un acercamiento a los problemas, al estilo de vida, a los sucesos que acontecían según la época. Una conexión que se hizo evidente con los trabajos de Hine y que se impulsó gracias a Erich Salomon y la fotografía "cándida" en las primeras décadas del siglo pasado.

Con el auge de la función documental asociada a la fotografía comienza la verdadera explosión del fotoperiodismo. No hay que menospreciar trabajos anteriores, como los primeros reportajes de guerra a cargo de Roger Fenton o Mathew B. Brady. Sin embargo, la confluencia de varios sucesos – asociados la mayoría a la revolución industrial de finales del siglo XIX – propician que la prensa y el periodismo evolucionen.

La fotografía documental es la protagonista de una era donde aparecerán fotógrafos de la talla de Henri Cartier-Bresson o Robert Capa. Todos actuarán bajo la idea que la imagen proporciona una descripción del mundo y cuya intención es comunicar claramente lo que ocurre. (Amar, 2005)

Tal conjunción entre fotografía y el acercamiento al realismo irá ligada desde sus inicios. Marzal Felici (2007) explica que "a principios del siglo XIX, el desarrollo de las artes – pintura y escultura – era paralelo a avances técnicos en el campo de la litografía y el grabado, siendo habitual la utilización de dispositivos como la cámara oscura para obtener representaciones pictóricas que reprodujesen fielmente la realidad". Es decir, que los inicios de la fotografía no se conciben sin la idea del *arte como mímesis*; fotografiar para reflejar la realidad.

La imagen como producto de la objetividad del artista, sin embargo, no es lo que transmite una fotografía hoy en día. A lo largo de las décadas se comprobará cómo no es solo la cámara la responsable de las fotografías, sino que el productor refleja siempre en ellas sus intenciones.

En cualquier caso, la fotografía, principalmente, se ha usado como fuente testimonial, como una especie de prueba que certifica lo acontecido en el pasado. Esta misma reflexión ha traído a innumerables autores a teorizar sobre la imagen. "El efecto que produce es el de testimonio de lo que veo ha sido; no rememora el pasado". Roland Barthes (1995) cuenta que una vez vio una fotografía donde aparecía él, pero no podía recordar el lugar y el momento de la toma. Sin embargo, por el hecho de tratarse de una imagen, no podía negar que él había estado ahí.

"Las fotografías subministran evidencias", decía Sontag (1981), "…una prueba incontrovertible que algo determinado sucedió". La autora añade otras muchas consecuencias del acto fotográfico, como el poder de una cámara para incriminar, para vigilar y controlar; un modo de avalar la experiencia y de rechazarla al convertir la fotografía en un *souvenir*. "La imagen otorga inmortalidad al evento una vez finalizado", afirmaba la autora.

Es obvio que la fotografía – por guardar mucha similitud con la realidad -, ha abierto una ventana hacia el mundo. Nos ha subministrado con conocimientos sobre el pasado y el presente, nos ha proporcionado fragmentos de la realidad y evidencias. Pese a todo, ¿lo que vemos es realmente una imagen del mundo, o es el mundo que el fotógrafo quiere que veamos? La reflexión sobre qué conocemos y qué aprendemos mediante las

imágenes es siempre cuestionable y no se debe dar por sentado que todo lo reflejado existe o ha existido.

Esta última afirmación cobra sentido con la irrupción de las nuevas tecnologías de la imagen. La *fotografía digital* ha dotado al medio fotográfico con posibilidades infinitamente mayores que antes de su propagación. (Marzal Felici, 2007: 87)

Desde un punto de vista práctico, la tecnología ha subministrado herramientas que permiten a las agencias enfrentarse a la inmediatez de la televisión y responder a las demandas. (Amar, 2005) La imagen se toma con cámaras digitales, se procesa, se retoca y se transmite a cualquier punto del planeta. Los editores seleccionan las fotografías desde la pantalla, con lupa sobre tablero luminoso.

Mismos modos, soportes distintos, sería la síntesis de la inclusión de Internet en el campo del fotoperiodismo, junto con un elemento importante que empezó a cambiar el futuro de la profesión. Pierre Jean Amar (2005) menciona las palabras del director de la agencia Magnum en 1997, François Hébel, quien ya por esos años dijo que se abría una nueva vía a partir de fotoperiodistas con “menos prisas”. Un fotoperiodismo centrado en producir investigaciones visuales, emprender proyectos a largo plazo, dedicar entre cinco y siete años a reportajes sobre un mismo tema, reafirmar un estilo fuerte y rechazar una supuesta objetividad.

En los apartados siguientes trataremos aspectos aquí brevemente introducidos, desde las técnicas más comunes hasta la propia figura del fotoperiodista, pasando por la deontología de la profesión y algo tan elemental como el texto que acompaña a la imagen.

### 2.1.1 Tratamiento de la imagen

Las imágenes que se sitúan en el terreno del fotoperiodismo suelen responder a las preguntas quién, qué, cuándo, porqué, dónde y cómo. Imágenes sobre qué pasó delante del objetivo y, además, si son atractivas para el público. Lewis (1991) analiza cómo las fotografías pueden contener dicho “interés” y revela seis aspectos que, si están presentes en una imagen, las posibilidades de atraer e interesar son elevadas.

En primer lugar, la consecuencia de los hechos (si afecta a muchas personas); si existe un conflicto (un choque entre personas o instituciones); si tiene relevancia o protagonismo (un acontecimiento que afecte a algo ya conocido); por proximidad al público que observa; cercanía en el tiempo; y rareza (curioso o inusual).

Ante cualquiera de estos aspectos, la imagen sufre un proceso de tratamiento gráfico o “revalorización” para adaptarla al medio escrito. Se utilizan recursos tipográficos y gráficos que realzan los valores informativos, documentales y estéticos de la imagen. (Robledano, 2002)

Algunas operaciones que son utilizadas como recursos gráficos consisten en seleccionar los detalles más importantes de la imagen. El encuadre es uno de los tratamientos para eliminar elementos accesorios y para adaptar el formato al espacio asignado.

La fotografía también puede ser retocada. Hoy en día, con los avances tecnológicos, las posibilidades de edición son casi infinitas. Existen herramientas de eliminación de manchas, contraste, brillo, difuminado, enfoque, desenfoque, etcétera. (Robledano, 2002)

Uno de los tratos que recibe la imagen fotoperiodística se podría centrar en el análisis de estos dos aspectos.

Por otro lado, el paso previo a las operaciones "estéticas" pasa por elaborar la propia imagen. Para tomar la fotografía, Robledano (2002) menciona diez elementos formales de la técnica fotográfica: la profundidad de campo, la óptica u objetivo, la escala, el punto de vista, el tipo de composición, la representación de la perspectiva, el campo/fuera de campo, la nitidez, la iluminación y el color.

Alonso Erausquin (1995), por su parte, presenta una serie de códigos que permiten explorar las imágenes. Dichos códigos serán expuestos en profundidad en el apartado 3.3, sin embargo, cabe citar uno de ellos por su coincidencia con Robledano.

Se trata del código compositivo y de relación. Su conexión con el tratamiento de la imagen es directa: el modo en que el fotógrafo toma la imagen contribuye a difundir un mensaje. Ya lo dice Lewis (1991), que la composición es un medio para "esclarecer y precisar", para no dejar dudas al público sobre la intención de la fotografía.

En *Fotoperiodismo: formas y códigos* (1995), Alonso Erausquin destaca que se trabaja con formatos cuadrados y rectangulares de posición vertical u horizontal. Si bien es cierto, como dice el autor, que el fotoperiodista no se plantea dichos formatos porque su ritmo de trabajo es "acelerado".

La cuestión fundamental ante la composición es la de valorar su pertinencia en cada escena informativa, pues la inclusión o exclusión de elementos podría modificar sustancialmente el mensaje.

A la hora de "componer", el fotógrafo "ni si quiera tiene tiempo ni reposo para plantearse una composición vinculada a cánones concretos" – afirma Erausquin. En la mayoría de ocasiones, "los fotoperiodistas componen por simple intuición, pocas veces con premeditación y exactitud".

Tampoco se trata de centrarse en la composición como un fin en sí mismo, pues es solo una herramienta que da sentido a la imagen. A continuación, se muestra un ejemplo sobre las líneas que pueden servir de guía para capturar una escena, si el tiempo lo permite.[5]

| ***Estilo de línea*** | ***Significado*** |
|---|---|
| Líneas verticales | *Poder, fuerza, rigidez, altura, profundidad* |
| Líneas horizontales | *Calma, pasividad, peso, finalidad, distancia* |
| Líneas con ángulos | *Movimiento y acción fuerte* |
| Curvas | *Belleza, gracia, amor, naturaleza* |
| Líneas escarpadas | *Tensión, confusión, enfado, caos* |

Siguiendo con la exposición de Alonso Erausquin (1995), el código fotográfico es otro elemento a destacar, porque es un tipo de codificación que une el carácter físico y el carácter químico del proceso fotográfico.

[5] Elementos extraídos de G. Lewis (1991). *Photojournalism: Content and Technique*. Wm. C. Brown, pág. 127

Del proceso físico se obtienen una serie de resultados derivados del uso de la óptica y mecánica de la cámara. Por ejemplo, la amplia profundidad de campo y la escasa distancia hiperfocal llevan a que objetos y personajes conserven la nitidez; en grandes angulares comienzan a aparecer aberraciones en la representación de las formas; los objetivos "ojo de pez" aumentan las deformaciones indicadas; los teleobjetivos disminuyen el campo de visión en altura, anchura y profundidad a medida que su distancia focal se aleja de la distancia focal normal.

Del proceso químico, derivado de las sustancias con las que trabaja el fotógrafo, se obtienen imágenes de grano fino, con importancia en los detalles y con sensación de limpieza.

A propósito del último elemento presentado, Erausquin (1995) incide en que la práctica fotoperiodística, pese a buscar fotos valiosas en información y en calidad, a veces tiende a aceptar fotos imprecisas, sin contraste y con un color poco sólido debido a la "escasez de imágenes sobre tal evento".

Otra aproximación al trato que recibe la imagen se encuentra en el color. Lewis (1991) mencionaba a Arthur Rothstein, fotógrafo documental durante la Gran Depresión y director de fotografía en *Look Magazine*, por su comparación entre un fotógrafo que dispare con la mentalidad en blanco y negro, y otro que lo haga con la idea del color. Según Rothstein[6], el fotógrafo que trabaja en blanco y negro debe aprender a "evaluar su sujeto en sombras de gris". El mismo fotógrafo enfatizará el contraste, las líneas y la textura; pensará en el color en términos de transformación y gradación de luz. En cambio, aquel que dispare en color, será consciente de los atributos que cada uno posee, ya que "el contraste resultará de los mismos colores, y no de graduar la luz".

El color, además, aporta connotaciones culturalmente establecidas, de manera que el azul no es lo mismo que el rojo o el verde. Se profundizará sobre este aspecto en el apartado 3.3 del presente proyecto.

Lewis (1991:11) indaga en el elemento del color y constata que "puede cambiar la imagen y hacerla más compleja". Expone que, si se presentan las emociones solo en blanco y negro, algunas pueden quedar fortalecidas, aunque si se suprime el color, también deja al espectador en una capa superficial del mensaje.

Explorar todas las posibilidades del color no entra en los objetivos de este apartado, pero sí el hecho de comentar su relación con el fotoperiodismo. Los pigmentos de una imagen – tal como afirma Lewis (1991) - no pueden convertirse en el motivo de fotografiar. El fotoperiodista narra una historia y para ello debe poder contar con todos los elementos, incluido el color, sin que este se convierta en el protagonista de la fotografía.

Un elemento relevante y que estructura el tipo de imagen son las temáticas que puede cubrir el fotoperiodismo. Según la división de Lester (1991), los encargos o *assignments* se dividen en noticias, *features*, deportes y retratos.

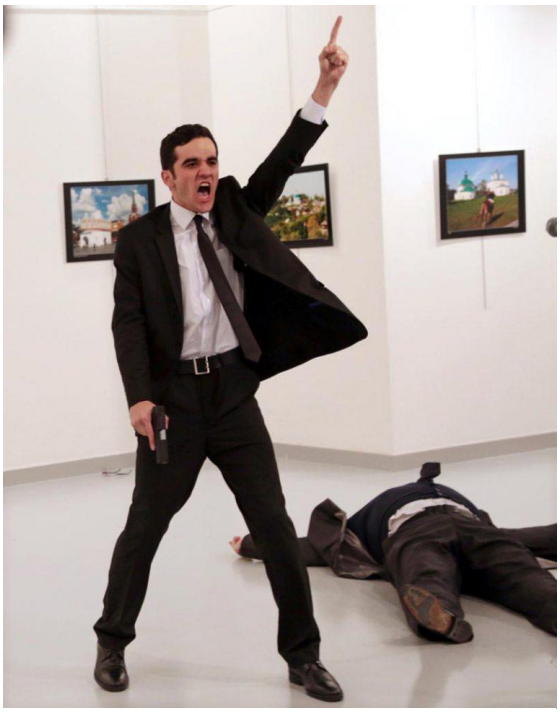
Los encargos basados en *features*, es decir, fotografías con interés humano o con interés pictórico, son áreas de trabajo muy amplias donde el fotoperiodista puede profundizar y experimentar.

[6] Citado en G. Lewis (1991). *Photojournalism: Content and Technique*. Wm. C. Brown, pág. 11.

El tipo de encargos de noticias pueden basarse en sucesos espontáneos o inesperados, con poca antelación para preparar el tema. Por otro lado, noticias consideradas "generales" dan al fotógrafo la capacidad para prever qué objetivo utilizará o desde dónde se situará. Sin embargo, no hay que menospreciar tales actos, pues hasta el más banal acontecimiento se puede convertir en algo grotesco u horrible de forma inesperada. Lester y Lewis (1991) recuerdan, así, el suicidio en directo del tesorero de estado por Pennsylvania, R. Budd Dwyer, en el transcurso de una conferencia de prensa televisada en 1987.



Robert Budd Dwyer, en el momento del suicidio durante una rueda de prensa.
Fotografía de Paul Vathis, *The Associated Press*, 1987.



"An assassination in Turkey", Mevlüt Mert Altıntaş grita después de disparar al embajador ruso Andréi Kárlov, en una galería de arte en Ankara. Fotografía de Burhan Ozbilici, *The Associated Press*, 2016.

Otro ejemplo más reciente es la imagen ganadora del *World Press Photo 2017.* El fotoperiodista turco Burhan Ozbilici presencia un asesinato en lo que debía ser la inauguración de una exposición fotográfica.

### 2.1.2 Relación imagen – texto

Hay ocasiones en que una imagen vale más que mil palabras. Las propiedades que la fotografía posee, las cuales veremos más adelante, refuerzan el poder que una sola representación visual puede tener, sin necesidad de depender de más elementos. Pero hay muchas otras situaciones donde la imagen no puede transmitir absolutamente todo. Es necesario la inclusión de un texto.

Flusser[7] (2001) afirma que la relación imagen – texto es un proceso "dialéctico", en el que ambos elementos se refuerzan mutuamente. Así, "los textos se hacen más imaginativos y las imágenes más conceptuales". De este trabajo colaborativo nacerá una sinergia que hará cuasi impensable utilizarlos el uno sin el otro. Heredia Echavarri (2002: 37) dice que, en el trabajo periodístico, su uso conjunto facilita el entendimiento por parte de la audiencia.

Fontcuberta[8] (1990, 174) va más allá y describe el vínculo como algo "parasitario", donde el texto está por encima de la representación gráfica: "La imagen ya no ilustra a la palabra; es la palabra la que, estructuralmente, es parásita de la imagen."

Manuel Alonso Erausquin (1995) sintetiza cinco modos de relacionar la imagen con un texto. El primero, como modo de yuxtaposición de los discursos escrito y visual; a modo de pie de foto; como leyenda o acotación interna (un pie de foto colocado en el interior del cuadro); a modo de recuperación y potenciación; y, finalmente, a modo de presencia del texto escrito dentro del encuadre tomado (*fotopié fotográfico*).

El pie de foto es el modo más utilizado y con mayores posibilidades. Como dice Vilches (1997: 68), "la relación entre la foto y el pie establece un contexto pragmático que influye en la percepción, lectura y comprensión de la imagen fotográfica". Su importancia justifica, pues, que sea uno de los elementos cuantitativos en el estudio de caso.

Erausquin (1995) destaca dos momentos fundamentales con los que se presenta la conexión imagen - texto.

Por un lado, un primer "sector" donde la interrelación entre fotografía y pie son independientes a la puesta en página. Por otro lado, un segundo "sector", en el que la fotografía y su pie se relacionan con la titulación y el texto general.

En el primer sector, Erausquin distingue modos fundamentales de relacionar las dos unidades (texto e imagen):

- Independencia / autonomía: la presencia de un texto en el interior de la fotografía, también llamado *texto diegético*.
- Redundancia: texto e imagen transmiten lo mismo. Según el autor, ante un caso así hay dos criterios que dotan de validez a dicha repetición: porque es necesaria una identificación expresa para determinados sectores del público o porque repetir es sinónimo de enfatizar intencionalmente el mensaje. Por otro lado, reiterar también implica duplicidad de contenido, algo que resulta "descortés, tanto para el fotógrafo como para el lector".
- Complementariedad: el pie de foto se puede utilizar para aportar datos o valoraciones que potencien un mensaje conjunto.
- Contradicción. Puede ser positiva, en cuyo caso el resultado es que atrae y da un toque de sorpresa; o negativa, cuando la contradicción entre fotografía y texto

[7] FLUSSER, V. (2001). Hacia una filosofía de la fotografía. Madrid: Síntesis, citado en Ma. Angélica Heredia Echavarri (2005). *La crucial relación entre la fotografía y su pie de foto*. Tesis Doctoral, Ciencias de la Comunicación, Universidad CEU, San Pablo, Madrid. EDITORIAL REDACTUM.
[8] FONTCUBERTA, J. (1990). Fotografía: conceptos y procedimientos. Barcelona: Gustavo Gili, citado en HEREDIA ECHAVARRI, Ma. Angélica. (2005). *La crucial relación entre la fotografía y su pie de foto*. Tesis Doctoral, Ciencias de la Comunicación, Universidad CEU, San Pablo, Madrid. EDITORIAL REDACTUM.

se produce por inadvertencia o por una interpretación sesgada, algo con lo que los lectores pueden detectar engaño o falta de rigor.

Erausquin (1995: 73) argumenta que prácticamente siempre hay una conexión entre imagen y texto. Sin embargo, hay casos en que no existe. Sucede cuando la imagen posee "elocuencia monosémica". En estos casos se puede prescindir del pie de foto, aun arriesgando a que queden elementos sin concreción.

El segundo "sector" comentado es aquel en que fotografía y pie se relacionan con la titulación y el texto general. Por tanto, la fotografía se debe analizar, no solo con el pie que se le adhiere, sino con el titular y el cuerpo de la noticia principal.

Para nuestro objeto de estudio, el pie de foto será el elemento clave y en el que nos fijaremos en mayor medida. De igual forma, también será tomado en consideración el titular de la noticia – si lo hay – y su relación con la imagen.

Así pues, sintetizamos la relación entre texto icónico y texto verbal de la siguiente manera, a partir de las consideraciones de Vilches (1997):

- La fotografía de prensa y el texto escrito parten de unidades discursivas igual de complejas y una no es más simple que la otra, ni viceversa.
- La imagen en prensa no se corresponde con una ilustración del texto escrito, como tampoco es una sustitución del mismo. Ambos tienen autonomía propia.
- La eficacia de la foto se encuentra en el reconocimiento y la identificación con el texto escrito.
- Tanto el lenguaje verbal como visual se basan en convenciones sociales adquiridas por el lector. El tipo de procesos discursivos resultantes se producirán debido a estímulos de dichos lectores.

De manera más simple, Lewis (1991: 8) expone que hablar de fotoperiodismo no implica solamente a la imagen, sino también a la palabra escrita. "Las fotografías solo cuentan una parte de la historia; las palabras deben completar el mensaje". Ambos medios deben trabajar juntos si quieren conseguir su máximo potencial.

### 2.1.3 Códigos éticos y deontológicos

Preguntarse por ética en fotoperiodismo es cuestión de equilibrar tres elementos. Según Lewis (1991), la clave está en entender la objetividad, la subjetividad y la honestidad.

No hay duda que la decisión de apretar el obturador es una elección personal, es decir, subjetiva. Pero llevarla a cabo o no debería hacerse bajo el máximo grado de objetividad posible, atendiendo a una serie de aspectos que resuman de la mejor manera el suceso. Paralelamente, el fotoperiodista debe ser honesto y no sintetizar toda la escena solamente a partir de una pose desafortunada de uno de los sujetos. Podría decirse que tal hecho pasó y es cierto, pero el resultado sería una fotografía con un mensaje equivocado.

La guerra, las escenas de violencia, sufrimiento y tragedia, son siempre los temas más controvertidos para fotografiar; hay momentos donde se llega a cuestionar la legitimidad del fotógrafo. Quizás, esto es debido a que las imágenes ofenden con más facilidad que

las palabras; al ser más explícitas y no dejar lugar a la duda, crean un sentimiento de alerta superior a la escritura.

Fontcuberta (2011: 6) utiliza el término "cualidad pornográfica" para referirse precisamente al "exceso de realismo" de las fotografías. Según el autor, es una provocación visual, una muestra directa, abierta y cruda que nos duele observar. "…atenta contra el decoro, las creencias, la plasmación de la obscenidad, el horror, la extrema violencia, la vulneración de la dignidad y de los derechos, …"

La cuestión, por tanto, se dirige hacia qué es legítimo enseñar; una decisión que, en cualquier caso, debe corresponderse a un análisis razonado de la situación y no a una reacción subjetiva con tal de abrumar al público. (Lewis, 1991: 243 – 250)

Del mismo modo que el fotoperiodismo tiene una larga tradición, la manipulación de la imagen sigue el mismo camino. En la historia de la fotografía, los fotógrafos y editores aprendieron temprano que los propósitos, tanto económicos como políticos, podían ser logrados mediante la manipulación fotográfica cuando se exhibían ante un público ingenuo. (Lester, 1991: 90)[9]

El fotoperiodismo cuenta con numerosos principios éticos que luchan contra la manipulación y pretenden asegurar un buen funcionamiento de la profesión. Sin embargo, a la hora de la verdad, las reglas parecen difuminarse. A menudo, elegir entre mostrar la verdad o preservar el derecho de los sujetos a ser fotografiados puede llevar a contradecir las propias normas que a continuación pasamos a presentar.

La Federación Internacional de Periodistas (FIP)[10], la mayor organización de periodistas en el mundo fundada en 1926, dicta una serie de deberes fundamentales en la transmisión, difusión y comentario de noticias.[11] Entre las obligaciones se encuentra el respeto a la verdad y el derecho del público a conocerla; la defensa del principio de la libertad de investigar y publicar la información con honestidad.

La Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE)[12] apunta una serie de principios generales en la misma dirección, enfatizando el respeto y compromiso ético con la verdad. En referencia a la imagen, la FAPE dicta que será el interés público lo que justifique la intromisión o indagación mediante fotografías sobre la vida privada de un sujeto, evitando especulaciones.

Otras recomendaciones que nos tocan más de cerca son las del Col·legi de Periodistes de Catalunya. En el apartado de "manipulación de imágenes", el col·legi menciona que en fotoperiodismo siempre se debe hacer constar la autoría, la fecha y el lugar, así como otros elementos relevantes de identificación de la imagen, a menos que eso ponga en peligro la seguridad de las fuentes. No se permiten las manipulaciones que alteren

[9] Citado en J. Novaes Cirjanic. *Fotoperiodismo: representación de las víctimas en el concurso World Press Photo 2011: las imágenes premiadas, su análisis deontológico, estético e informativo*. Tesis dirigida por Lorenzo Vilches.
[10] Nombre original: *Fédération Internationale des Journalistes* (FIJ).
[11] Principios establecidos por la Federación Internacional de Periodistas (FIP), consultado en http://bit.ly/1Roli7I el 2 de abril de 2017.
[12] Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE), consultado en http://bit.ly/1JicNBe el 3 de abril de 2017

información visual registrada por la cámara; ni añadir, ni eliminar, desplazar o modificar cualquier elemento de la imagen original.[13]

La organización que promueve unas reglas más específicas sobre el fotoperiodismo es la Asociación Nacional de Fotoperiodistas (NPPA). Su máxima es clara y concisa:

> *"Nuestra labor principal es registrar visualmente los eventos importantes, los puntos de vista variados de manera honesta y completa. (…) Tenemos la responsabilidad de documentar la sociedad y preservar su historia".* [14]

Así, la conducta ética de los fotoperiodistas según la NPPA es la siguiente:

- Ser preciso y comprensivo en la representación de los sujetos.
- Resistirse a ser manipulados por oportunidades fotográficas orquestadas.
- Ser completos y dar contexto cuando se fotografíe o se grabe a los sujetos. Evitar estereotipos de personas individuales y grupos.
- Tratar a todos los sujetos con respeto y dignidad. Dar consideración especial a los sujetos vulnerables y tener compasión de las víctimas de crímenes o tragedias. Entrometerse en momentos privados de luto solamente cuando el público tiene una necesidad justificable para ser testigo.
- Mientras se fotografía a los sujetos, no contribuir, alterar, intentar alterar o influenciar en los eventos intencionalmente.
- Mientras se edita se debe mantener la integridad del contenido y contexto de la imagen. No se deben manipular las imágenes ni añadir o alterar el sonido de ninguna forma que pueda confundir al público o representar los sujetos de una forma incorrecta.
- No pagar a las fuentes y sujetos o premiarlos con información o participación.
- No aceptar regalos, favores, o compensación de los que buscan influenciar la cobertura periodística.
- No sabotear intencionalmente los esfuerzos de otros periodistas.

La NPPA concluye que, ante situaciones en los que la acción correcta no está clara, se debe buscar consejo en ejemplos de fotoperiodistas con gran nivel dentro de la profesión.

Lester (1991) resume muy bien las discusiones sobre la legitimidad del fotoperiodista ante una escena, al tiempo que precisa los principios de la NPPA.

> *"Un fotoperiodista que cree en los principios de contar la verdad, en la objetividad, en el interés periodístico, tomará fotografías de la escena sin cuestionarse cómo de terrible sea el tema a tratar. Pero si el fotoperiodista solo se basa en estos principios profesionales, existe el peligro que el tema sea explotado."*

Es preciso señalar la opinión de una teórica de la fotografía como Susan Sontag (1981: 18), quien afirmaba que fotografiar es esencialmente un acto de "no intervención". Decía que toda persona que interviene se debe quedar exenta de registrar y que las personas

[13] Código deontológico del Col·legi de Periodistes de Catalunya (CPC), consultado en http://bit.ly/2oehklR el 3 de abril de 2017.
[14] Objetivos de la Asociación Nacional de Fotoperiodistas (NPPA), consultado en https://nppa.org/page/631 el 3 de abril de 2017.

que registran no pueden intervenir. Y aunque la utilización de la cámara sigue siendo una forma de participación, siempre se trata de situarse en un punto de observación.

El fotoperiodista no puede olvidar que su función es documentar y dejar un testimonio sobre el mundo, porque hay imágenes que pueden cambiar el transcurso de los acontecimientos, como sucedió con la fotografía en la plaza de Tiananmen, símbolo de la represión en Pekín en 1989. Esta es una cuestión que bien conoce Fontcuberta (2011): "Las imágenes transforman vidas, modifican relatos, crean corrientes de opinión. De no ser así, ¿por qué tanta censura al libre trabajo de los fotoperiodistas?".

Como vemos, las reglas son numerosas, pero la aplicación de las mismas es confusa, pues depende de muchos factores. Tal como señalamos al inicio del presente apartado, la honestidad, intención y decisiones del propio fotoperiodista serán claves para evaluar si sigue o no una conducta ética.

### 2.1.4 La figura del fotoperiodista



Fátima buscaba a su hijo durante las jornadas de protestas y violencia en Yemen. Este es el momento del rencuentro. Fotografía de Samuel Aranda, *The New York Times*, 2012.

> *"Hay dos tipos de fotógrafos: los cazadores y los pescadores. Los pescadores son los que se sientan a esperar y lo hacen con tranquilidad, y los cazadores son los que buscan la foto. Yo soy pescador."* [15]

[15] Samuel Aranda. Entrevista completa en la revista "Nuestro Tiempo", magazine de actualidad general de la Universidad de Navarra. Consultado en http://bit.ly/2ovfQVa el 15 de febrero de 2017.

En mayo de 2012, Samuel Aranda contestaba así a la pregunta de cómo elaboraba las fotografías, tras su proclamación como vencedor de *World Press Photo* de ese año gracias a la imagen conocida como "La Pietá islámica". La respuesta de Aranda ejemplifica un modo de hacer fotoperiodismo, lejos de formas y rutinas "aceleradas" características del periodismo actual y esperando siempre la mejor imagen para documentar unos hechos.

Lejos nos queda la afirmación de Greg Lewis (1991) "el fotoperiodismo es como una caza; buscas la fotografía que ya está ahí", aunque a tenor de la opinión de Sontag (1981) mientras observamos la imagen de Aranda, parece que la acción de registrar no dista demasiado de la acción de "cazar".

> *"Hay algo predatorio en el acto de registrar una imagen. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente." (Sontag, 1981: 24)*

Lewis (1991) considera que una fotografía, en la medida de lo posible, no incluye la personalidad del fotógrafo. Se crea, así, una imagen que "guarda una relación muy fuerte con la realidad", además de revelar hechos e información.

No podemos estar más en desacuerdo con esta afirmación. La figura del fotógrafo, si bien intenta no aparecer en la fotografía, mantiene en todo momento una conexión con ella. El fotoperiodista toma la imagen y elige cómo tomarla, decide cuando disparar, o si es una ráfaga de disparos, selecciona y opina sobre la que cree más convincente.

El fotoperiodista es el representante del medio ante unos hechos y manda sobre las características que quiere que tengan sus imágenes. Sin embargo, no está exento de normas que van más allá de las características de la cámara o de su propia presencia.

Según Lewis (1991), conocer a la audiencia a la que nos dirigiremos con nuestras fotografías es clave y hay que tener presente que tomamos imágenes para "ellos", algo que también se reflejará en el mensaje. Fuera las ambigüedades, se fotografía – según el autor – lo que el público quiere ver o tiene interés.[16]

Hay una cuestión que puede llegar a diferenciar un fotoperiodista de una persona que coge una cámara y se dispone a "documentar": la distinción entre el ojo humano y el visor de la cámara. (Lewis 1991)

El ojo humano es capaz de interpretar mensajes y desecharlos al instante; la cámara, en cambio, visualiza absolutamente todos los elementos que allí se presentan y los capta con la misma intensidad. Será misión del fotógrafo valorar qué aspectos acentuar y qué instrumentos utilizar para no perder sensaciones que esa escena transmite.

A raíz del párrafo anterior, es importante destacar la variedad de fuentes documentales que construyen la información de hoy en día. Procedencias distintas, a veces también de fotógrafos aficionados, que se deciden utilizar si cumplen una serie de criterios. Robledano (2002) menciona 2 tipos de fuentes documentales fotográficas:

- Las imágenes de actualidad inmediata

[16] Sobre el interés, G. Lewis expone una serie de principios que regulan este elemento en las imágenes. Ver apartado 2.1.1

Suelen proceder de la propia sección de fotografía del medio, de agencias, de colaboradores profesionales, de aficionados o imágenes tomadas directamente de la televisión. La elección de una u otra fuente se hace en equipo entre redacción y el departamento que corresponda a partir del contenido informativo de la imagen, la estética, por su calidad de reproducción y por su exclusividad.

- Las imágenes de archivo

Son imágenes que se encuentran en el fondo documental, por lo que su uso no se empleará en noticias de estricta actualidad. Proceden de archivos del propio medio de comunicación, de bancos de imágenes con derecho a la reproducción, de agencias fotográficas de prensa, de empresas, organismos públicos o de internet.

Los criterios por los que se escogen las imágenes no incluyen bajo qué conductas han sido tomadas. El comportamiento del fotoperiodista no se menciona como uno de los elementos a explicar, pese a ser un aspecto de debate en momentos controvertidos o complejos.

Garry Bryant[17] (1987) se preguntaba por el comportamiento del fotoperiodista ante situaciones difíciles y constató cuatro elementos principales:

- Determinar si el momento de dolor y sufrimiento necesita ser visto por los demás. ¿Debería ser ese momento público? Si es así, ¿la fotografía explica toda la historia o parte de ella?
- ¿Puede que sufran un trauma los sujetos de la imagen si son fotografiados?
- ¿Ha intentado el fotoperiodista fotografiar desde la distancia, actuando de manera discreta?
- ¿Actúa el fotoperiodista con compasión y sensibilidad?

Puede que estas preguntas debieran hacerse cuando unas fotografías llegan a un medio de comunicación, pero parece ser que las rutinas y modos acelerados de crear información son más importantes que preservar la dignidad de los sujetos representados.

La Asociación Nacional de Fotoperiodistas (NPPA) a la que hacíamos referencia en el apartado 2.1.3, menciona cómo debería ser la figura "ideal" del fotoperiodista. Principalmente, el objetivo de buscar la verdad debe llevarle a pensar "pro-activamente, con gusto por las noticias y los medios"; debe esforzarse a tener acceso sin restricciones a los sujetos y trabajar por exponer puntos de vista poco populares; ser humilde y discreto, con tal de respetar la integridad del momento fotográfico.

Normas y consejos dirigidos a los fotoperiodistas que pueden disiparse en acceder al trabajo diario en un medio. Comprobaremos en la investigación posterior si la figura del fotoperiodista cambia según el medio de comunicación o si todos han interiorizado las palabras de W. Eugene Smith sobre la esencia del fotoperiodismo:

> *"Mis creencias, mi cámara y algo de película, estas son las armas de mis buenas intenciones."*

[17] Citado en G. Lewis (1991). *Photojournalism: Content and Technique*. Wm. C. Brown, pág. 259.

## 2.2 El fotoperiodismo en el contexto migratorio

### 2.2.1 Conceptos. Migrante, refugiado y desplazado interno

De acuerdo con el Diccionario de la Lengua Española (DLE)[18], el término *migración* se refiere al desplazamiento geográfico de individuos o grupos, generalmente por causas económicas o sociales; el "migrante", por definición, es la persona que migra.

La Organización Internacional para las Migraciones (OIM) señala que el concepto de "migración", se utiliza para "describir un movimiento de personas en el que se observa la coacción, incluyendo la amenaza a la vida y su subsistencia, bien sea por causas naturales o humanas". Y pone como ejemplos los movimientos de refugiados y de desplazados internos, así como personas desplazadas por desastres naturales o ambientales, nucleares o químicos, por hambruna o proyectos de desarrollo.

En referencia al término "migrante", la OIM responde con diversas acepciones y reconoce que no hay una definición universalmente aceptada del concepto a nivel internacional. Aun así, se suele utilizar – dice – en los casos donde "…la decisión de migrar es tomada libremente por la persona que concierne, ya sea por razones de conveniencia personal y sin que intervengan factores externos que le obliguen a hacerlo". La condición de migrante se puede aplicar a personas que van a otro país o región con perspectivas de mejorar sus condiciones sociales y materiales, así como el de sus familias.

Ahora bien, existen diversos tipos de migrantes según la razón y la condición con la que migren: [19]

- El *migrante calificado*

Se dice del trabajador que por sus competencias recibe un tratamiento preferencial en cuanto a su admisión en un país distinto al suyo; sujeto a menos restricciones en la duración de la estancia en el país receptor, tanto al cambio de empleo, como a la reunificación familiar.

- El *migrante documentado*

Es decir, el que ingresa legalmente a un país y permanece en él, de acuerdo al criterio de admisión.

- El *migrante económico*

La persona que ha dejado su lugar de residencia habitual y busca mejorar su nivel de vida en un país distinto. También se usa para las personas que intentan ingresar en un país sin permiso legal y/o utilizando procedimientos de asilo "de mala fe".

[18] Consultado en http://dle.rae.es/?id=PE5WxjY el 3 de abril de 2017
[19] Variedades expuestas por la Organización Internacional para las Migraciones (OIM). Consultado en http://bit.ly/2q02kJs el 3 de abril de 2017.

- El *migrante irregular*

La persona que habiendo ingresado ilegalmente o tras vencimiento del visado, deja de tener estatus legal en el país receptor o de tránsito. El término se aplica a los migrantes que infringen las normas de admisión del país o cualquier otra persona no autorizada a permanecer en el país receptor (también llamado clandestino/ilegal/migrante indocumentado o migrante en situación irregular).

Mencionados los tipos de migrantes que establece la OIM cabe destacar la diferenciación[20] elaborada por la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR), precisamente entre el término "refugiado" y "migrante". El refugiado es toda persona que "huye de conflictos armados o persecución". Se le reconoce bajo este término cuando cruza fronteras internacionales en busca de seguridad y porque es "muy peligroso volver a su país". Así lo matiza la Convención de 1951 sobre el Estatuto de los Refugiados.[21]

> *"Toda persona que, debido a fundados temores de ser perseguida por motivos de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a determinado grupo social u opiniones políticas, se encuentre fuera del país y no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera acogerse a la protección de tal país".*

En el caso de los migrantes, ACNUR señala que son personas que "eligen trasladarse, no por una amenaza directa de persecución o muerte, sino principalmente para mejorar sus vidas al encontrar trabajo o educación, cumplir con la reunificación familiar u otras razones". Y lo más destacado, los migrantes siguen bajo la protección de su gobierno.

Según ACNUR, esta distinción es importante, porque los países tratan a los migrantes de conformidad con su propia legislación y procedimientos en materia de inmigración, mientras que tratan a los refugiados mediante normas de asilo, definidas en su política nacional y en el derecho internacional.

Como se puede observar, tan solo con dos conceptos se puede crear una montaña de acepciones y, a su vez, de contradicciones. La OIM incluye en los movimientos de refugiados a los migrantes, mientras que ACNUR insta a separar ambos conceptos y a reconocer a los refugiados como personas que no pueden volver a su país.

Otro concepto que aparece al discutir la diferencia entre migrantes y refugiados es la de "desplazados internos" (en inglés, *internally displaced people*, IDP). Son personas atrapadas por la violencia, forzadas a huir y a dejar sus hogares como consecuencia de un conflicto generalizado, violación de derechos humanos o desastres naturales. Sin embargo, son personas que no han podido atravesar la frontera. Un ejemplo, el de Sudán del Sur. A finales del 2013 estalló un conflicto que ha obligado a 1.7 millones de personas a abandonar sus casas, además de acentuar la crisis humanitaria, según Médicos Sin Fronteras (MSF).[22]

Con todo, la Agencia de la ONU para los refugiados (ACNUR) sentenció en su último informe de Tendencias Globales[23] que la cifra de desplazamientos forzados de

---

[20] *¿Refugiado o Migrante? ACNUR insta a usar el término correcto*. Consultado en http://bit.ly/2pvOGkt el 3 de abril de 2017.
[21] *La protección de los refugiados y el papel de ACNUR, año 2008-2009*. Consultado en http://bit.ly/1ZTsLus el 4 de abril de 2017, pág. 4.
[22] Consultado en http://bit.ly/2osqEqn el 5 de abril de 2017.
[23] Tendencias Globales. *Desplazamiento forzado en 2015. Forzados a huir*. Consultado en http://bit.ly/2phqi4X el 4 de abril de 2017.

población había llegado a 65.3 millones a finales de 2015, de los cuales 21.3 millones fueron refugiados; el 40.8 millones fueron desplazados internos; y 3.2 millones, buscadores de asilo.

Muchos se preguntarán, ¿dónde se encuentran los migrantes entre todos estos datos? Lo cierto es que no aparecen porque no son ni personas desplazadas forzosamente o que hayan huido fruto del estallido de un conflicto, según la separación aportada por ACNUR. De hecho, en materia de migración internacional, se considera a la población migrada la que se ve influenciada por factores sociales, económicos y políticos. Sin embargo, veremos casos, como en México, donde la población puede cruzar el país por motivos dispares, tanto por la mejora de la situación económica como en busca de seguridad tras recibir amenazas de muerte.

Tal como apunta un artículo[24] de Agus Morales, periodista y fundador de la *Revista 5W*, "es difícil discernir la migración económica clásica de los movimientos de población forzosos en el contexto actual de transformación de la violencia".

Según el Instituto de Política Migratoria (en inglés, *Migration Policy Institute*, MPI), la variedad de formas con que los gobiernos de cada país recogen datos sobre migraciones a través de sus fronteras complica aún más la tarea definir a las personas migradas. En segundo lugar, el MPI apunta que los cambios en las fronteras políticas y geográficas afecta el total de la población migrante, así como los propios ránquines de los países.

Se concluye que los motivos que empujan al movimiento de centenares y miles de personas son muy variados y que caeríamos en una trampa tratar de encuadrar un tipo de migración (refugiado, desplazado interno o migrante) con una causa solamente. Las historias detrás de todas estas personas es la única información fidedigna, más allá de cifras y estadísticas; de ahí la importancia de documentar y de realizar un buen trabajo, escrito y visual.

### 2.2.2 Zonas al paso de migrantes

En cualquier caso, la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) hizo público en 2015 un informe[25] en el que constataba que alrededor de 244 millones de personas eran migrantes internacionales, frente a los 232 millones en 2013 y los 175 millones en el año 2000.

Casi dos terceras partes del total de migrantes internacionales viven en Europa (76 millones) o Asia (75 millones). América del Norte acoge el tercer mayor número de migrantes (54 millones), seguido por África (21 millones), Latinoamérica y el Caribe (9 millones), y Oceanía (8 millones).

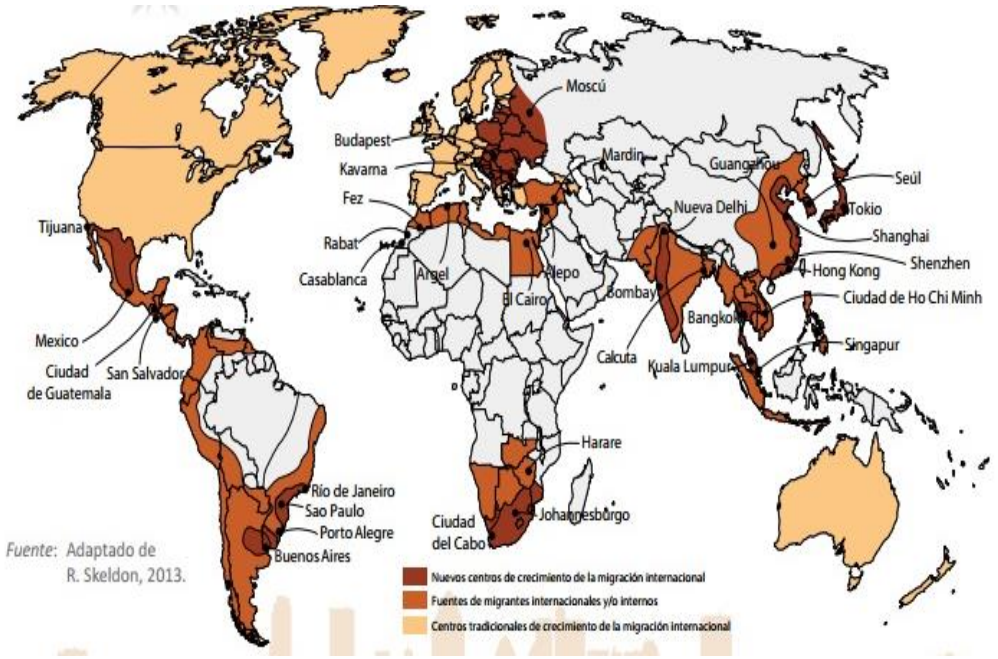
---

[24] MORALES, A. *Refugiados, desplazados y migrantes*. 20 de mayo de 2015. Consultado en http://bit.ly/2bCdP33 el 5 de abril de 2017.

[25] *Global Migration Trends 2015. Factsheet*. Global Migration Data Analysis Centre (GMDAC). International Organization for Migration. The UN Migration Agency, pág. 5. Consultado en http://bit.ly/2nJo1iy el 5 de abril de 2017.

Las crisis humanitarias y las crisis políticas no resueltas constituyen los motivos de la aceleración de las corrientes migratorias, según el Instituto de Política Migratoria (MPI).[26]

En otra investigación[27], también de la OIM, se concretan las zonas y flujos propensos a convertirse – o ya convertidos - en pasos migratorios a escala mundial.




"Diversificación global de los destinos de la migración". *Informe sobre las migraciones en el mundo 2015*. Organización Internacional de las Migraciones (OIM).[28]

Las zonas más oscuras son centros donde la migración internacional está creciendo, por ejemplo, los países del Este europeo y los situados en los Balcanes, el centro y norte de México y diversas regiones costeras en Asia. Las zonas de color intermedio, como todo el continente sudamericano, Centroamérica, el norte de África o el sud-este asiático, son el origen de migrantes internacionales y/o internos. Los territorios de color más claro son centros tradicionales de la migración internacional, por ejemplo, América del Norte, Europa Occidental o Australia.

La geografía de los flujos migratorios, tal como expone este último estudio de migrantes y ciudades de la OIM, está cambiando a medida que surgen nuevos destinos a escala mundial. Los corredores tradicionales de la migración del Sur Global hacia las economías adelantadas de América del Norte y Europa se mantienen[29], pero ahora cobran más importancia los movimientos de población entre los países de ingresos bajos y medianos (migración Sur-Sur). Los propios países en desarrollo se han convertido en lugares de inmigración y de emigración.

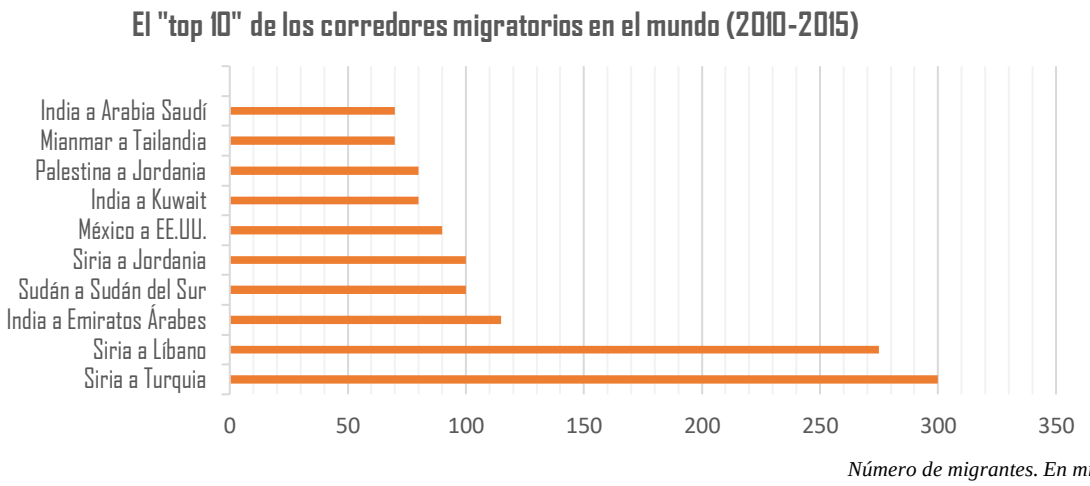
[26] Consultado en http://bit.ly/2oE1O6T el 8 de abril de 2017.
[27] *Informe sobre las migraciones en el mundo 2015*. Organización Internacional de las Migraciones (OIM). Consultado en http://bit.ly/2pi0N3P el 5 de abril de 2017.
[28] Ibidem.
[29] MÜNZ, R. (2014). The global race for talent: Europe's migration challenge. Bruegel Policy Brief nº 2. Bruegel, Bruselas. Consultado en http://bit.ly/2qc3NiR el 5 de abril de 2017.

Existe un elemento llamado “ciudades de tránsito” que cabe precisar puesto que afecta al contexto en México que explicaremos en el siguiente apartado. La OIM sentencia que las ciudades de tránsito “solían ser lugares de permanencia temporal de los migrantes”. Territorios situados en economías industrializadas del Norte del globo donde llegaban estas personas, pero donde no permanecían. En la actualidad, el endurecimiento de los pasos fronterizos ha convertido a países situados al margen de los más desarrollados en lugares de larga duración para los migrantes, con sus respectivas consecuencias. Es el caso de algunas ciudades de México – por el paso de migrantes hacia Estados Unidos – y de Marruecos – por su frontera con España.

Tal como apunta Marconi (2008), el control estricto en fronteras puede dar lugar a la formación de “centros de tránsito” urbanos involuntarios, en los que las poblaciones temporales quedan desamparadas en su camino hacia los destinos previstos. La OIM (2015: 77) señala, además, que “esos centros de tránsito pueden convertirse en lugares de permanencia de larga duración si se anulan las posibilidades de continuar el camino”. Opciones de anular la travesía pueden ser la imposición de medidas de seguridad más duras en las fronteras o que las oportunidades de trabajo escaseen en el país de destino.

Por ejemplo, los migrantes que no pueden cruzar la frontera con España suelen permanecer en Casablanca, Fez y Rabat.

Aquí se exponen los principales corredores migratorios del mundo, según datos de Naciones Unidas: [30]




Últimos datos sobre las rutas con más migrantes en el mundo. Fuente: Naciones Unidas. *International Migrant Report 2015.*[31] Department of Economic and Social Affairs. Tabla de elaboración propia.

El presente gráfico corrobora el estudio presentado por la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) y en el que se especifica el cambio en los movimientos de población. La tendencia ya no es, como pasaba en décadas anteriores, trasladarse del sur a las economías avanzadas del norte, sino trasladarse a países que también están en desarrollo. La única excepción es la migración México – EE.UU., casualmente la

[30] International Migrant Report 2015. Department of Economic and Social Affairs. United Nations. Consultado en http://bit.ly/2oNqeWW el 7 de abril de 2017.
[31] Ibidem.

única que se ha mantenido des de la década de los noventa, período que también estudia el informe de las Naciones Unidas.

Por otro lado, se observa la importancia de los países asiáticos y de oriente medio en la nueva tendencia migratoria, aunque no es de extrañar – como apunta la ONU – que sean países productores de petróleo.

En cualquier caso, hay que puntualizar que el gráfico de corrientes migratorias aquí presentado también acoge la definición de refugiado, lo que permite entender por qué la cifra más alta es de Siria a Turquía o al Líbano.

Para nuestro objeto de estudio e interés, nos acercaremos más a la acepción exclusiva de "migrante" y a las causas que empujan a ello, explicadas según ACNUR.[32]

Con tal de evidenciar la peligrosidad de las rutas, el informe de la OIM presenta las muertes de migrantes en todo el globo.[33] Con datos del 2015, la región más "mortífera" fue el Mediterráneo, con 3.777 muertos, seguido por el sud-este asiático y el norte de África y el Sahara, con 789 y 348 muertes respectivamente. Es remarcable como solo en la frontera de Estados Unidos con México se registraron 336 muertos en 2015. En total, se estima que al menos 5.740 personas perdieron la vida en 2015 debido a su condición de migrante.

#### *2.2.2.1 El caso de México*

La frontera entre México y Estados Unidos es el paso más transitado del mundo, con más de un millón de cruces legales al día. Con la llegada de Donald J. Trump a la Casa Blanca y después de sus insinuaciones sobre la construcción de un muro a lo largo de la línea divisoria entre ambos países, la atención se ha centrado en la inmigración irregular.

Cien días después de su toma de posesión como presidente, los cruces de centroamericanos indocumentados en la frontera sur han caído un 40%, según la Oficina de Aduanas y Protección Fronteriza (*CBP*, por sus siglas en inglés).[34] La dureza de sus mensajes no ha de ser indicativo de la disminución de personas que intentaron cruzar la frontera, pues hay muchos otros factores (el clima, la situación económica) que pueden cambiar tendencias. En cualquier caso, puede que los mensajes del actual presidente de Estados Unidos hayan disuadido a una parte de migrantes de emprender el trayecto hacia la frontera.

[32] Ver pág. 23
[33] Se incluyen todas las acepciones de migrante, tanto el que se desplaza por motivos económicos, sociales, políticos, como el considerado "refugiado", desplazado interno, buscador de asilo, etc. Los números se refieren solamente a las cifras que constan según la OIM. Las personas fallecidas que no constan en ninguna base de datos, no se contabilizan. Por este motivo, para muchas regiones, la cifra aportada es el mínimo real de muertos.
[34] Según informó la cadena CNN. Consultado en http://cnn.it/2pGcgLz el 13 de abril de 2017.

| | Enero | Febrero | Marzo | Total | Cambio de Enero a Marzo (%) |
|---|---|---|---|---|---|
| *Menores no acompañados* | 4.412 | 1.914 | 1.043 | 7.369 | -76 |
| *Familias completas*[35] | 9.300 | 3.124 | 1.125 | 13.549 | -88 |
| *Todas las detenciones* | 31.577 | 18.754 | 12.193 | 62.524 | -61 |

Tabla de detenciones en la frontera EE.UU. – México, enero – marzo 2017. CBP, "Southwest Border Migration", actualizado el 12 de abril de 2017. [36]

Las últimas noticias del paso de migrantes hacia Estados Unidos son clave para comprender la travesía por la que se ven envueltos. En el presente apartado trataremos de acercarnos a este viaje: las rutas, las características, las razones del "paso" y otros elementos que nos ayuden a definir el migrante en América Central, así como la coyuntura que lo envuelve.

Desde principios de 2017, la política migratoria americana ha emprendido nuevas órdenes que conciernen a la frontera sur del país. El Instituto de Políticas Migratorias (MPI) ha elaborado un documento donde señala y explica qué decisiones ha tomado el ejecutivo republicano en los primeros cien días en el poder. Las órdenes se centran en la mejora del control de la frontera mediante la construcción de un muro, la detención, la posibilidad que un estado en concreto aplique leyes federales, la contratación de hasta 5.000 agentes adicionales para la patrulla fronteriza (*Border Patrol*) y la decisión de retornar al país de origen a los que ingresen sin autorización.

En lo que respecta al muro, el objetivo es – según la orden firmada el 25 de enero de 2017 -, "obtener control operacional completo", es decir, "prevenir la entrada de todo lo ilegal". [37]

Pese que muchos han valorado la medida como un rasgo electoralista de Trump, lo cierto es que ha coincidido con una disminución de detenidos en la frontera. Al mismo tiempo, también se ha registrado un descenso del 4% en detenciones de migrantes en la frontera sur (México con Guatemala), según informaba *eldiario.es.*[38]

En cualquier caso, no se le debe atribuir a Trump la creación de una barrera física que impida la circulación libre de personas al país norteamericano. De hecho, la existencia del "muro" llega en 1909 de la mano del gobierno de Theodore Roosevelt, quien ordenó construir una barrera de dos millas que impidiese el ingreso de "bandidos" en California, según una información del Diario Las Américas.[39] Pero no fue hasta 1994 cuando las autoridades consideraron seriamente imponer un gran obstáculo a la inmigración ilegal y al narcotráfico.

Con Bill Clinton se edificaron tres barreras, en California, Texas y Arizona. Hasta 365 millas (587 kilómetros) de vallas discontinuas metálicas de entre tres y seis metros de

[35] Denominación utilizada por la Oficina de Aduanas y Protección Fronteriza (CBP) referida a, como mínimo, un adulto (padre o madre) con un menor (hijo o hija).
[36] Traducción y elaboración propia a partir de la tabla del Instituto de Políticas Migratorias (MPI, por sus siglas en inglés), *The First 100 Days: Summary of Major Immigration Actions Taken by the Trump Administration*, por Sela Cowger, Jessica Bolter y Sarah Pierce. Abril de 2017. Consultado en http://bit.ly/2piSFQC el 14 de abril de 2017.
[37] Ibidem.
[38] Consultado en http://bit.ly/2psrmkB el 29 de abril de 2017.
[39] Consultado en http://bit.ly/2qnHBii el 20 de abril de 2017.

largo.[40] Progresivamente se fue ampliando, con George W. Bush en los años 2003 y 2004.

Actualmente, la cerca cubre 1.046 kilómetros de los 3.142 totales que dividen ambos países. El resto, de momento, lo salvan barreras naturales, como montañas y, especialmente, el curso del Río Grande que separa Texas y Nuevo México de estados mexicanos como Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila o Chihuahua. La frontera alcanza a seis estados mexicanos y cuadro estadounidenses.

Con Barack Obama no se incrementó el muro, pero sí se duplicaron los agentes de la Patrulla Fronteriza y material electrónico de ayuda en los controles. Videocámaras, sensores de movimiento y drones es el aspecto en zonas como Tijuana. También hay diferencias según el tramo, variando la altura de las barreras, el material con que se han construido o el tipo de paso (para automóviles, peatones, ambos o para ninguno de los dos).

Esta ha sido una breve descripción de la meta por la que intentaron cruzar 12.193 personas el pasado marzo, justo antes de ser detenidas por las autoridades estadounidenses. Centroamericanos indocumentados a un paso de llegar a Estados Unidos tras haber atravesado una larga y peligrosa ruta migratoria.




Los colores indican las rutas migratorias que recorren los migrantes des del sur de México hasta la frontera con Estados Unidos. Fuente: Médicos Sin Fronteras (MSF).[41]

Así pues, ¿dónde empieza el camino?

[40] Según informa el diario Nación321.com; Consultado en http://bit.ly/2eWQMAU el 29 de abril de 2017.
[41] Consultado en http://bit.ly/2pserze el 29 de abril de 2017.

La senda se inicia en la frontera sur de México, en las poblaciones colindantes con Guatemala y Belice. Son los estados de Chiapas, Tabasco, Campeche y Quintana Roo; 1.149 kilómetros de montañas, ríos y selva.[42] Según señala la Organización Internacional para las Migraciones (OIM)[43], hay tres corredores migratorios principales. Uno empieza en Tapachula, en la frontera sur con Guatemala; el segundo está en Tenosique, también ciudad fronteriza con este país; y el tercero en Chetumal, al límite con Belice. Aunque nos centraremos en los que deciden ir a pie, también hay quienes bordean la costa del Océano Pacífico en balsa.

Para los centroamericanos que persiguen el 'sueño americano' y que comienzan este camino, llegar a los primeros estados situados al sur de México es el primer paso. Más adelante veremos qué nacionalidades abundan, pero principalmente provienen de Honduras, Guatemala y El Salvador.[44] Por el río Suchiate, en la frontera entre México y Guatemala, los migrantes cruzan en balsas hechas con neumáticos de tractor hasta llegar a Chiapas o Tabasco. Allí empieza un tramo donde es muy importante esquivar los controles de migración y, sobre todo, delincuentes comunes, con el poder suficiente para robar y para "dejarlos a su suerte", según comenta una víctima del crimen organizado por esta zona dentro del reportaje *Éxodos*, de Médicos Sin Fronteras (MSF).

Al suroeste del país y a 300 kilómetros de la frontera con Guatemala se encuentra la localidad de Arriaga (estado de Chiapas), desde dónde parten unos trenes de mercancías a cuyos vagones se montan de cualquier manera centenares de migrantes. Se les conocen como *La Bestia* y se dirigen al norte del país.

Para los migrantes que decidan coger la ruta del Pacífico, antes deberán llegar a Ciudad Hidalgo y de ahí partir hasta Arriaga. Unos días de trayecto, con los peligros que eso ya representa, pues solo entre la frontera guatemalteca con Arriaga hay decenas de puestos del Instituto Nacional de Migración (INM), que vigilan e intentan "pescar" a indocumentados centroamericanos. Para los que deciden "rodear" a estas patrullas mexicanas, solo les esperan bandas de delincuentes. (CAICEDO, 2013)

En Arriaga son numerosos los albergues que hospedan y alimentan a los migrantes recién llegados; les ofrecen orientación migratoria y les dan la posibilidad de denunciar las extorsiones vividas días atrás. De ahí cogerán el tren – *La Bestia* – hacia el norte.

Sin duda, conseguir subirse a este "monstruo" de carga es toda una proeza y, a la vez, una temeridad, pues las posibilidades de caer y morir aplastado o ser objeto de extorsiones entre los propios migrantes es muy elevada.

El tren se dirige de Arriaga a Ixtepec (estado de Oaxaca) y tarda 15 horas en cubrir los 160 kilómetros de distancia. Allí permanecen varias horas o días antes de proseguir. Esto tiene conexión con el concepto de "ciudades en tránsito", mencionado en el apartado anterior, ya que el recorrido de los migrantes a lo largo de todo México incide directamente en la creación de asentamientos temporales.

---

[42] La información sobre las rutas migratorias que aquí se explica ha sido recopilada del reportaje *Éxodos*, un proyecto de Médicos Sin Fronteras (MSF) sobre los grandes movimientos de población del siglo XXI y sus protagonistas. Realizado por Agus Morales, Anna Surinyach y Quim Zudaire. Año 2014. Consultado en http://bit.ly/2pserze el 29 de abril de 2017.

[43] *Informe sobre las migraciones en el mundo 2015*. Organización Internacional de las Migraciones (OIM). Consultado en http://bit.ly/2pi0N3P el 5 de abril de 2017.

[44] Estos tres países se les conoce como el "Triángulo Norte" de Centroamérica.

Con la excusa de prevenir la vulnerabilidad de las personas que arriesgan su vida encima de este tren, el Gobierno mexicano[45] endureció la vigilancia para evitar que se montasen a *La Bestia*. Para MSF, esto no elimina la migración; simplemente evita que aparezcan retratados en los medios de comunicación como personas encima de un tren. Es más, el crimen y tráfico de personas aumenta, porque los migrantes deben buscar nuevas rutas como alternativa.

De Ixtepec se dirigen a Piedras Negras, en Veracruz (al sud-este) y de ahí a Puebla hasta llegar a Ciudad de México. No es ni la mitad del camino, pero ya es un triunfo para muchos, porque en el resto del trayecto no hay tantas autoridades migratorias y el recorrido del tren es algo más continuado. (CAICEDO, 2013)

Durante la travesía por México, mujeres y niños son los más vulnerables. En el mes de marzo de 2017, último del que se tienen registros, 1.043 menores sin papeles fueron detenidos al llegar a Estados Unidos; una cifra muy lejos de los 57.000 que se detuvieron entre octubre de 2013 y junio de 2014, aunque el trayecto no haya cambiado.

Niñas, niños y adolescentes, ante el limitado horizonte de oportunidades en su país, afrontan la migración a través de México. Escapan de la exclusión social, los abusos, la violencia familiar o, sencillamente, cumplen con la tradición de migrar. Las políticas migratorias se ceban con estas personas, ya que pueden acabar como víctimas de traficantes de humanos, cárteles del narcotráfico o estructuras de sicarios. Según el Instituto Tecnológico Autónomo de México, los incidentes de abusos en todas las etapas del camino, incluso en la detención y en la deportación, se producen entre el 10 y el 40% de las veces.

En el caso de las mujeres, el riesgo más frecuente es la exposición a ser violentada física, sexual y psicológicamente, con la consecuencia grave para su salud ante el posible contagio de enfermedades de transmisión sexual y embarazos no deseados. Según Médicos Sin Fronteras, algunas han llegado a usar inyecciones anticonceptivas antes de partir.

Las organizaciones criminales, responsables de la extorsión y los secuestros, junto con la presión de *coyotes*[46] para que tengan relaciones sexuales a cambio de guiarlas, se convierten en los principales peligros de seis de cada diez mujeres migrantes, explica MSF.

Nadie parece salvarse de sufrir escenas de brutalidad durante el camino. Los propios migrantes y las redes de grupos organizados – como Los Zetas[47] -, *coyotes* y el narcotráfico se encargan de poner en riesgo a los que se acercan a las rutas.

---

[45] Según informa la cadena BBC, el Gobierno mexicano estableció el Plan Frontera Sur, el cual refuerza la seguridad en los estados fronterizos con Guatemala a fin de evitar que los migrantes utilicen el tren de carga en su viaje al norte del país. "El plan también contempla operaciones para combatir a las bandas de asaltantes, así como un programa que facilite el ingreso regular de extranjeros por la frontera sur". Organizaciones civiles ya denuncian que solo se trata de un plan para contener la migración irregular. Publicado el 16.01.2015. Consultado en http://bbc.in/2gKN0yh el 30 de abril de 2017.

[46] "Coyote" o "Pollero" se le denomina al actor social que guía a los migrantes en su paso clandestino por la frontera con Estados Unidos a cambio de una compensación económica. Definición de Guillermo Alonso Meneses (2010), *De migras, coyotes y polleros. El argot de la migración clandestina en la región de Tijuana-San Diego*, El COLEF, Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, México. Consultado en http://bit.ly/2pszaD1 el 29 de abril de 2017.

[47] *Los Zetas* o *Cártel de los Zetas* es una organización mexicana de estructura paramilitar y dedicada al narcotráfico y al terrorismo. Organiza mafias locales y estatales con actividades delictivas como la extorsión, el tráfico ilegal de personas, delitos informativos, homicidios y robo. Consultado en http://bit.ly/2pw2udX el 29 de abril de 2017.

Médicos Sin Fronteras detectó en sus pacientes que más de la mitad (52%) habían sufrido extorsiones y casi el 20% intimidaciones verbales y amenazas. Además, provocaciones y ataques con armas, golpes, secuestros o retenciones.

La desprotección de la población durante el trayecto migratorio no es solo física, sino también mediante las leyes que imperan en territorio mexicano. Pocos conocen la "visa humanitaria", un documento "para extranjeros víctimas de catástrofes naturales o violencia", según detalla el Instituto Nacional de Migración de México.[48] Apenas se usa. Médicos Sin Fronteras relata que el proceso para solicitarla "obliga a los migrantes a denunciar a los asaltantes y a permanecer en un lugar, cuando su prioridad es ir más al norte".

El camino, ya sea mediante *La Bestia* u otros medios de transporte, pasa por unos 3.000 kilómetros de carreteras, la distancia entre el sur y norte de México; los migrantes trepan unas 15 veces por el mismo tren que les lleva hacia su destino; se mueven, de ciudad en ciudad, sin demasiadas pertenencias, sin prácticamente dinero y sufren todo tipo de abusos. Como es de esperar, la frontera con Estados Unidos se convierte en un lugar de anhelos y esperanzas, pero también de migrantes caídos. La frustración les empuja a adentrarse en rutas más peligrosas, a caminar por el desierto de Sonora o Chihuahua y a confiar en *polleros*, quienes les piden dinero para cruzar y los migrantes deben encontrar la forma de poder pagar la suma. Las calamidades por las que pasan a fin de conseguir el sueño americano son extremas.




Frontera México – Estados Unidos. La zona en azul representa el muro ya construido. Marcadas algunas ciudades de paso importantes y frecuentadas por migrantes. Fuente: El País.[49]

Al norte de México, las ciudades de Tijuana, Nogales, Mexicali, Ciudad Juárez, Nuevo Laredo y Reynosa son concurridas por migrantes que ya divisan el otro lado al tiempo que se topan con las vallas y la *Border Patrol* (patrulla fronteriza) americana.

[48] Consultado en http://bit.ly/1Sl1mBZ el 29 de abril de 2017.
[49] Publicado el 30.10.2016. Consultado en http://bit.ly/2pL25p5 el 30 de abril de 2017.

El último boletín de migración internacional[50] publicado sobre mexicanos residentes en Estados Unidos informa que los principales destinos son California, Texas, Illinois y Arizona. El estudio también apunta que la gran mayoría de inmigrantes establecidos en el país, ingresaron antes de 2006; sólo el 16% de ellos tienen menos de 10 años de residencia en EE.UU.

La pregunta que muchos se deben hacer llegados a este punto es, ¿quiénes son estos migrantes?; ¿de dónde vienen?; y, sobre todo, ¿por qué deciden iniciar una ruta que les puede costar la vida?

La movilidad de personas en dirección sur-norte desde Centroamérica hacia Estados Unidos, en condición de migrante irregular, es un fenómeno transnacional que ha crecido en las últimas décadas. Los motivos son varios, pero destacan la inseguridad y violencia, razones laborales, así como de reunificación familiar o por tradición migratoria (en algunas comunidades). La mayor parte de desplazados lo hacen por tierra. Así definen la migración en tránsito por Centroamérica hasta los EE.UU. el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM), del que nos basaremos para explicar la coyuntura de este proceso migratorio.[51]

A principios de la década de los noventa, las guerras en Centroamérica habían terminado, pero aun así la emigración crecía. La precariedad laboral, la pobreza, la violencia, la inestabilidad política, los problemas económicos derivados de desastres naturales y la caída de los precios del café impulsaron una migración que todavía hoy se mantiene. A estos factores se suman las propias dinámicas migratorias, que ya existían en algunas comunidades de migrantes hacia Estados Unidos.

Durante treinta años, el movimiento de guatemaltecos, salvadoreños, hondureños y nicaragüenses a través de México para llegar al país del norte han marcado los procesos migratorios en esta zona del mundo y las relaciones de los países del "Triángulo Norte" con su vecino, México.

El promedio se edad, constata el ITAM (2014: 16), son hombres (85%) y jóvenes entre 15 y 29 años (70%). Más de la mitad proviene de zonas urbanas, casi el 70% tiene entre 6 y 12 grados de escolaridad y el 95% no habla inglés. El 61% realizaba trabajos en la agricultura, construcción o servicios antes de emprender el viaje. Las mujeres representan el 13% del flujo de migrantes desde Centroamérica.[52]

En relación al desplazamiento en México, los datos del Instituto junto con las Encuestas sobre Migración en la Frontera Sur (EMIF SUR) indican que uno de cada tres migrantes permanece en México menos de una semana y dos de cada tres entre una semana y un mes. Tamaulipas (al nordeste, tocando el golfo de México) es la zona por la que cruzan hasta el 60% de migrantes, para permanecer después en Texas. El 24% lo hace por Sonora (al este del golfo de California).

---

[50] Boletín de migración internacional. *Mexicanos residentes en Estados Unidos*. Editado por el Consejo Nacional de Población. Año 2017. Consultado en http://bit.ly/2ph5RES el 27 de abril de 2017.

[51] La coyuntura migratoria en Centroamérica que viene a continuación será explicada a partir del documento del Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM). Junio 2014. Toda la información se puede consultar en http://bit.ly/2njZ5de

[52] Las cifras, aunque se acercan al promedio global, no son exactas. Los datos varían y no hay un recuento preciso puesto que se trata de migración irregular.

Los flujos de migrantes irregulares siempre han sido numéricamente mayores que los desplazamientos de trabajadores fronterizos, refugiados, residentes temporales o permanentes. La Organización Internacional para las Migraciones (OIM) calcula que entre 400.000 y 500.000 migrantes indocumentados transitan a través de México cada año y que el 90% de ellos son centroamericanos.[53]

Des de *Pew Hispanic Center* constatan que la migración indocumentada sigue siendo un componente importante de la emigración hacia el país vecino. En 2014, el 25.5% (11.1 millones) de la población extranjera estadounidense había sido inmigrante indocumentado, de los cuales 5.8 millones eran mexicanos, la mayor nacionalidad de migrantes irregulares en los EE.UU. En el último estudio del año 2016, los mexicanos aparecen como el 52% de los inmigrantes indocumentados que ingresan en el país vecino.[54]

Entre los migrantes devueltos por el país del norte, destaca el Instituto Tecnológico Autónomo de México las fuertes relaciones sociales que estos migrantes han llegado a consolidar en el país de destino. Nueve de cada diez tienen lazos familiares en EE.UU.

En la última década, según explica el ITAM (2014: 10), los migrantes han estado expuestos a un contexto de vulnerabilidad, provocado por la elevada inseguridad y el aumento de la violencia por los países donde transitan.

En este sentido, el poco respeto a los derechos humanos que se tiene en esta zona del mundo es básico para entender el tipo de migración y de migrantes que transitan las rutas. Las maras o pandillas en Centroamérica, según constata MSF en México, son una de las causas, por ejemplo, por las que el 42% de salvadoreños y el 32% de hondureños marcharon de su país en 2014, para no ser objeto de la violencia. En este caso, podrían solicitar el derecho al asilo en México, en EE.UU., o en otros países, porque la realidad – el desplazamiento interno forzado, el cruce de fronteras, el impacto sobre la salud mental de la población – tiene un parecido con los refugiados por conflictos armados.

Sin embargo, las solicitudes de estatus de refugiado son mucho menores de las que se deberían presentar y las aceptadas todavía menos. A fecha de abril de 2016 (último registro que consta) se presentaron 2100 solicitudes en México, de las cuales 787 fueron reconocidas por la Comisión Mexicana de Ayuda a Refugiados (COMAR).[55]

Honduras, El Salvador y Guatemala son los países con más demandantes de asilo en México. Según la organización COMAR, des de la victoria de Donald Trump se han registrado un 150% más de peticiones de asilo que en el mismo período del año pasado, no porque la violencia en el "Triángulo Norte" haya aumentado, sino porque ahora prefieren quedarse en México que probar suerte en Estados Unidos, ante la tentativa de ser deportados y las propias dificultades de pasar la frontera.

"El limbo legal es la situación más frecuente entre los migrantes que quieren llegar a EE.UU.", cuenta MSF e insisten que un hondureño que huye amenazado por las maras no es tan diferente de la del sirio que huye del ejército y de la violencia en su país. La

[53] Consultado en http://nyti.ms/2pKKIo0 el 30 de abril de 2017.
[54] Consultado en http://pewrsr.ch/2dh78XI el 29 de abril de 2017.
[55] Comisión Mexicana de Ayuda a Refugiados (COMAR), Secretaría de Gobernación, SEGOB. Estadísticas 2016 (corte al 30 de abril). Consultado en http://bit.ly/2qje36f el 29 de abril de 2017.

vulnerabilidad de las personas centroamericanas reside, en estos casos, en que no se les mire como refugiados.

En los últimos años, se ha avanzado en materia de principios y normativas migratorias, pero las malas prácticas administrativas, la falta de capacitación y el desconocimiento de los agentes migratorios dificultan el proceso de ayuda a los migrantes y el curso que deberían seguir sus reclamaciones. (ITAM, 2014)

Mencionadas todas estas consideraciones, a continuación, veremos cómo transita el fotoperiodista por estos lugares y cómo debe actuar ante la representación gráfica de los migrantes.

### 2.2.3 El migrante ante la cámara

Las ciencias sociales y humanas no sólo describen y explican la realidad, sino que también tienen una responsabilidad social ya que pueden influir en la percepción pública sobre diversos temas, tal y como como sucede con la inmigración.[56] Miquel Rodrigo (2008) señala que el fenómeno de la migración o la globalización se suelen considerar como "típicos" de la presente época. Pero tales hechos siempre han existido. Lo que caracteriza el tiempo actual es la intensidad, variedad y el sentido con que se construye la comunicación a partir de dichos fenómenos. De este modo, los conceptos que tanto se utilizan para explicar una realidad pueden servir, a su vez, para lo contrario, para ocultarla.

De la misma manera que en el discurso escrito encontramos elementos que pueden provocar confusión y desorganización en la descripción de un suceso sobre inmigración, las artes visuales no escapan de poder provocar unos efectos similares.

#### *2.2.3.1 La representación de la migración*

Las investigaciones sobre minorías étnicas en los medios de comunicación comenzaron a principios de los años 70.[57] Desde entonces se han realizado multitud de estudios que revelan una percepción particular sobre el migrante: víctima o amenaza.

La representación visual del barco desbordado de personas negras es una imagen recurrente y se asocia con "amenaza" en el imaginario de Occidente. La fotografía sugiere que muchos de "ellos" intentan venir "aquí"; que "no hay espacio"; funciona como imagen de advertencia: a lo que "nuestro" país se podría parecer si no los detenemos. (Gilligan y Marley, 2010: 3)

La "inundación" de inmigrantes que se refleja en los medios escritos y audiovisuales tiende a asociar a estas personas exclusivamente con tópicos negativos y problemas:

---

[56] RODRIGO ALSINA, M. Inmigración y comunicación intercultural: Negociando identidades. Universidad Pompeu Fabra, págs. 21-35, en Antonio Miguel Bañón Hernández y Javier Fornieles Alcaraz (2008). *Manual sobre comunicación e inmigración.* Donostia, San Sebastián, Tercera Prensa.

[57] MUÑIZ, C., IGARTUA, J. & OTERO, J. (2006). *Immigration Images Through Press Photography. A Content Analysis.* Communication & Society 19 (1), pág. 123.

migración como sinónimo de invasión, abuso de identidad de papeles, mafias, desempleo, violencia, crimen, drogas, ilegalidad, desvío de la cultura, fanatismo, intolerancia religiosa y retraso.[58]

Por otro lado, la exhibición de migrantes como víctimas se usa normalmente en el caso de buscadores de asilo o refugiados, particularmente porque han sufrido persecuciones, opresión, tortura, algo que más tarde se contradice con el maltrato ejercido por las autoridades occidentales, afirma van Dijk.[59]

El barco, o la balsa, es un símbolo de lo que ha sido la experiencia de los inmigrantes, pero no es algo representativo de estas personas. En este sentido, se trabaja con estereotipos, formas que fácilmente se puedan identificar con el desplazamiento y que provoquen "shock", contraste entre la experiencia de los migrantes y las vivencias del resto de la sociedad.

Otro punto de vista es promover imágenes positivas. A menudo ocurre que solamente se oyen noticias de refugiados, por ejemplo, cuando un problema sale a la luz. Es necesario que los medios presenten otros modos de hablar de la presencia de personas refugiadas de cara a la opinión pública, por ejemplo, con las contribuciones "positivas" que concierne la llegada de inmigrantes al país de destino, el refuerzo de las relaciones entre comunidades y siempre tratar de poner nombre a las historias que se explican.

Tanto negativas como positivas, lo cierto es que la representación de los migrantes se centra en lo excepcional y lo dramático. Raramente se oyen historias de su día a día. (Gilligan y Marley, 2010: 7)

De esta práctica son ejemplos los medios de comunicación de información diaria, como los periódicos (ya que tratamos la fotografía).

En los últimos años, la inmigración ha pasado a establecerse como uno de los puntos principales del debate social. Manuel Lario (2008) expone que el aumento del volumen de información ha favorecido la variedad y la calidad de los discursos. Aun así, se detecta una percepción visual "unipolar", es decir, desde solo un punto de vista y "negativa hacia la audiencia". Lario afirma que, pasados los años 90, el concepto de "inmigración" se cristalizó como "problema" de la sociedad (española, en este caso). Teun van Dijk va más allá y apunta que, veinte años más tarde, la conciencia colectiva sigue siendo la misma: la inmigración como un problema pernicioso.[60]

La visión del inmigrante como persona problemática y conflictiva y, por ende, sospechosa de criminalidad es la versión más agresiva y perversa de los discursos sobre la migración. (Wagman, 2006: 202) La pregunta es, ¿por qué?

---

[58] VAN DICK, Teun A. (2008). Racism and the press in Spain, citado en GILLIGAN, C.; MARLEY, C. (2010). *Migration and Divisions: Thoughts on (Anti-) Narrativity in Visual Representations of Mobile People*. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 11(2), Art. 32.

[59] Van Dijk, Teun A. (2000). Ideologies, racism, discourse: Debates on immigration and ethnic issues, citado en GILLIGAN, C.; MARLEY, C. (2010). *Migration and Divisions: Thoughts on (Anti-) Narrativity in Visual Representations of Mobile People*. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 11(2), Art. 32.

[60] VAN DIJK, T. (2006). Discurso de las élites y racismo institucional, citado en Manuel Lario (2008). *La representación de la inmigración y de los inmigrantes en la prensa y en la radio. Estado de la cuestión*. Universidad de Murcia. Grupo ECCO.

Patricia Ortega Dolz[61], redactora del diario El País, comentaba en unas jornadas sobre comunicación y periodismo que el error de los medios ha sido tratar el fenómeno de la inmigración como cualquier otro hecho informativo. Aplicar las reglas y los criterios de algo "noticiable". Las noticias – decía – se centran en lo impactante, en lo inusual, en lo polémico y, en consecuencia, generan prejuicios. Los tópicos sobre inmigrantes en las noticias han alejado la comprensión del público del fenómeno.

Podría ser esta una buena fórmula para explicar el origen del imaginario sobre el inmigrante en los medios de comunicación, algo que después se suele desplazar a la concepción y el trato de los migrantes en la vida real.

En el ámbito visual, la iconografía que se suele utilizar es el horror, la desesperación, la tragedia. Carmen Gaona Pisonero, investigadora del Departamento de Antropología de la Universidad de Barcelona (UB), apuntaba que esta es la tónica que frecuenta el trato audiovisual de la migración, aunque no se puede generalizar. "No se puede hablar de una única inmigración, ni de una única manera de sufrir en un proceso migratorio".

Guiada por los comentarios de Xavier Giró, profesor de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), Gaona expone una característica muy particular de la cobertura mediática de inmigrantes llegados a las costas españolas. Abundan las imágenes de pateras, guardias civiles y cuerpos de los que han perecido en el mar. Su proliferación "ahonda en la imagen descompensada, dramática y trágica". Como antes, esto no significa que no deban mostrarse, sino que la repetición continuada incide en la percepción negativa del fenómeno. "La proliferación, en parte, se explica porque son imágenes de bajo coste, en especial, cuando son de archivo".

Otra cuestión discutida durante la jornada fueron los aspectos más reiterados por los medios.[62] Aunque son elementos referidos a la inmigración en España, se pueden extrapolar a lo que se vive en México.

- El carácter de avalancha

La percepción que el país está sometido a una "invasión"; una idea potenciada por la misma situación geográfica de la zona donde ocurre la migración. En el caso de México, por ejemplo, el emplazamiento "central" repercute en una sensación de avalancha por el sur; desde otro punto de vista, ellos mismos son los "invasores" por el norte.

La sensación de avalancha también es percibida cuando los migrantes se representan como una masa uniforme, donde las historias individuales no importan y donde es más relevante destacar la nacionalidad y las condiciones que traen del viaje.

- El peligro para la sociedad de acogida

Las condiciones de vida en México y Centroamérica son una provocación para la sociedad estadounidense, quien ve con "malos ojos" que la población extranjera acceda a sus servicios. Los miran con temor a que inserten pautas culturales y extiendan enfermedades. Este es uno de los aspectos que recientemente se han insertado con

[61] Patricia Ortega Dolz, *La inmigración contada*. Jornadas Periodismo y de Comunicación. 13.12.2004. Consultado en http://bit.ly/1IyeQ7l el 1 de mayo de 2017.
[62] José Rocamora Tora, profesor de ciencia política y de la administración de la Universidad de Murcia. Jornadas Periodismo y de Comunicación. 13.12.2004. Consultado en http://bit.ly/1IyeQ7l el 1 de mayo de 2017.

fuerza en el imaginario americano respecto a los migrantes que entran por el suroeste. Sin duda, ideas racistas y xenófobas, alentadas en el discurso de su actual presidente.

- El carácter delictivo

El actual flujo migratorio no se entiende sin el añadido de "irregular", elemento asociado a delincuencia y criminalidad. De hecho, se entiende que si hay delincuencia es responsabilidad del inmigrante.

- Precariedad y marginalidad

Es consecuencia de la irregularidad de la migración. Dos estereotipos más, esta vez, subyugados al carácter "delictivo". Y con ello, más connotaciones que le siguen como "problemático", "violento", "conflictivo", "enfermo".[63] Etiquetas que desacreditan y favorecen la estigmatización de un grupo, de entrada, ya apartado de la sociedad.

Las metáforas del agua ("marea", "riada", "flujos") naturalizan el fenómeno. También los símiles militares ("invasión", "clandestino", "motín") se usan para representar el peligro que los migrantes suponen. (Santamaría, 2002)

Esta consideración potencia la asociación de la migración con conflictos. Según Miquel Rodrigo (2006), la inmigración es problematizada en un doble sentido: tanto por los problemas que provocan como por los que padecen. Así se construye una imagen de minorías étnicas vistas como actores sociales conflictivos, aun cuando aparecen como víctimas.

Por otro lado, señala Rodrigo, la lógica de los medios "hace que los conflictos tengan más posibilidades de aparecer en las noticias que otros acontecimientos". El único inconveniente es cuando un determinado colectivo solo aparece en las noticias si se dan estas situaciones. El discurso xenófobo emerge en el momento que se considera el conflicto inevitable si está este grupo social involucrado y que tales inmigrantes son incompatibles con nuestro modo de vida.[64]

Algunos podrían pensar que, como la migración es una constante histórica, no hay motivo *periodístico* para documentarla. Todo lo contrario. Precisamente para evitar el hartazgo, el aburrimiento, el cansancio (aunque suene cruel) que pueden provocar las imágenes de niños desnutridos y llorando, de cuerpos mutilados, de familias sin hogar, de masas en balsas y con las manos levantadas pidiendo auxilio; precisamente para evitar que la migración sea una "repetición", un "ya lo he visto antes", el fotoperiodismo ha de indagar en el origen y las causas por las que centenares de personas emprenden este camino.

El fenómeno migratorio no puede convertirse en un hecho "normalizado" dentro de nuestra concepción del mundo, como tampoco los prejuicios que suelen envolver a los protagonistas de esta historia.

En contra del fotoperiodista jugarán los medios de comunicación que utilicen las imágenes para expandir una idea errónea del fenómeno, mediante titulares, ladillos o

---

[63] Ibidem.
[64] SARTORI, G. (2001) La sociedad multiétnica. Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros. Madrid, Taurus, citado en Miquel Rodrigo Alsina (2006). *El periodismo ante el reto de la inmigración*. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.

pies de foto tendenciosos o faltos de datos esenciales. Tampoco jugará a su favor que se informe mediante el bombardeo de fotografías, ya que alimenta la estandarización del fenómeno, no ayuda a esclarecer las raíces del movimiento de personas y anima a crear un estereotipo inflexible sobre la figura del migrante del siglo XXI.

Santi Palacios[65] es ganador del segundo premio *World Press Photo 2017* en la categoría "Noticias generales". El fotoperiodista comentaba que la fotografía, en la medida que cumple una función en la sociedad, es necesario que sea difundida, aunque para ello exista el riesgo que el profesional pierda el control de su trabajo, bien porque vende la fotografía a través de una agencia, o bien porque es expuesta de forma repetitiva y esto motive, de nuevo, el temido "cansancio" de la sociedad occidental. Al menos – dice - "con cada cobertura, se produce una pequeña victoria. (…) Siempre se contribuirá a abrir una ventana para que el público se aproxime a la tragedia, como la que se vive en el Mediterráneo o en la Frontera Sur (España-Marruecos)".

Por todo ello, fotoperiodismo y migración van de la mano.

#### *2.2.3.2 Relación imagen - migrante*

En apartados anteriores hemos constatado que la realidad mostrada a través de la cámara es siempre subjetiva. No obstante, los procedimientos que usemos para representar dicha realidad deberían ser aplicados objetivamente, es decir, siguiendo mecanismos donde el fotógrafo no intervenga y se limite a plasmar la escena que ven sus ojos, sin manipulaciones posteriores o previas, y con una intencionalidad honesta, la de mostrar su experiencia como fotoperiodista.

Esta idea parte como principio fundamental de cualquier trabajo periodístico, sea en prensa, televisión, radio o internet. El resultado, como es lógico, variará según la línea editorial y el modelo de publicación de noticias.

En cualquier caso, objetivar al máximo la mirada audiovisual de la migración y del montaje final debe ser primordial para ir más allá de la especulación personal. El tratamiento visual de la inmigración es descrito por Nicolás Lorite (2008) a partir de una serie de criterios: el valor del plano, la composición visual, la sincronía audiovisual y el valor de uso de la cámara.[66]

En el momento de retratar la migración, los primeros planos y planos detalle de situaciones dramáticas vividas por inmigrantes se recomiendan no usarlos o "hacerlo sólo cuando se demuestre que son claramente informativos y necesarios, (…)" (Lorite, 2008: 186).

El poder de los primeros planos se halla en enfatizar, dramatizar y detallar el rostro de las personas. "Pretenden captar esas reacciones, respuestas y emociones" - dice el autor – "aunque hay que asegurarse que el espectador desea esta proximidad".

---

[65] Fotoperiodista, ganador del segundo premio de fotografías individuales en "Noticias generales". Declaraciones tomadas del encuentro y presentación de su trabajo en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) el 4 de mayo de 2017.

[66] Aunque el autor haga referencia a la televisión para poner en práctica estos elementos, nosotros los expondremos como parte de los mecanismos posibles que relacionan la imagen fotográfica con el migrante.

Por otro lado, el plano general o gran plano general pueden provocar un tratamiento visual negativo, porque aparecen como una masa anónima, en lugar de mostrarse en una secuencia de planos medios que demande algo más de discurso audiovisual. (Lorite, 2008: 189) El mismo autor señala que, si además de dichos planos generales hay un contraste con planos medios de población autóctona (distraída o sorprendida por la llegada de inmigrantes), entonces se crea un discurso diferenciador y sensacionalista.

Así pues, el mensaje que recibe el espectador entra en consonancia con el tipo de plano utilizado y la connotación que este contiene. Por ejemplo, los ángulos picados producen el efecto de inferioridad y sumisión, mientras que con ángulos frontales o contrapicados ocurre lo contrario, intimidación y poder.

Otro factor que determina diferencias entre medios que informan de un mismo suceso es la composición visual. Afirma Lorite (2008) que durante la producción de los discursos deberíamos preguntarnos (como periodistas o fotógrafos) si ese plano es adecuado para mostrar esa realidad migratoria o si nos hemos limitado a componer de manera subjetiva. El autor menciona la "composición por selección", como el modo de producción audiovisual caracterizado por la adecuación del fotógrafo al escenario y al contexto donde se tomará la fotografía. El resultado es una imagen impuesta por la única ubicación posible de la cámara. Por ejemplo, es común en conflictos bélicos, donde no hay grandes opciones para los fotoperiodistas de infiltrarse en la escena.

A la composición hay que añadir elementos como la regla de los tercios, que ayudan en la producción del discurso y al receptor del mensaje en su lectura.

Todos estos aspectos quedan articulados mediante un encuadre, el cual quedará plasmado en el medio de comunicación concreto e indicará, simultáneamente, los elementos que se quieren mostrar. Así pues, la realidad es percibida y delimitada por cuatro esquinas.

Profundizamos más en el rol de los medios con la migración y encontramos que según un estudio de la Universidad de Navarra[67] - y referido a los medios impresos españoles – la prensa utiliza dos "encuadres visuales" en las fotografías sobre inmigración. Por un lado, un encuadre en relación con el control de fronteras; y otro vinculado con el debate político, es decir, con la aparición de representantes políticos, fotografiados dando testimonio sobre la política inmigratoria.

Así mismo, el estudio también añade otra consideración de la que nos valdremos para hablar del posible trato de los medios de comunicación sobre el migrante: según el actor protagonista en la imagen, el tratamiento cambia. Mientras que los inmigrantes son representados desarrollando actividades "negativas" (detenidos, mendigando) o en contextos desfavorables (chabolas, vertederos, pateras), el resto de actores (policías, dirigentes políticos) reciben una cobertura mejor; son fotografiados, por ejemplo, en despachos, cuya sensación es de "poder", algo que también se exagera con un juego de ángulos distinto.

Pero no nos quedemos solamente con los resultados de la representación de la migración. Está claro que, en parte, este imaginario se debe a un discurso audiovisual determinado, intrínseco para cada periodista. Como dice Lorite (2006), "una cámara

[67] Consultado en http://bit.ly/2slytvy el 21 de abril de 2017.

puede utilizarla cualquiera, pero, cuando se usa desde el oficio del investigador audiovisual, la realidad se encuadra a partir de una formación y experiencia (…)". Es más, el investigador fotografía la realidad – dice Lorite (2006: 91) – pensando en mostrar la realidad real pero también la realidad ideal, eso es, la realidad del que mira a cámara y la suya propia.

De lo que se trata es de educar la mirada y con ello, dar a conocer una imagen de la migración lo más objetiva posible. De ahí la razón de este trabajo.

El discurso periodístico mediante imágenes puede que tenga limitaciones, pero es innegable que construye representaciones. Las tendencias de los medios de comunicación a dirigir el fenómeno migratorio según convencionalismos e ideas clásicas han provocado una imagen específica para el migrante, de la que no será fácil desprenderse.

#### *2.2.3.3 Otras consideraciones periodísticas*

Los medios de comunicación son claros formadores de la opinión pública, sumamente influyentes en la imagen que se tiene de los migrantes; pueden promover valores en la sociedad receptora y reforzar el respeto de los derechos humanos y de la dignidad. De esta manera, la Organización Internacional para las Migraciones (OIM)[68] expone el rol de los medios de comunicación en la esfera migratoria.

> *"Es preciso consagrar mayor atención al papel constructivo que los medios de comunicación pueden desempeñar para luchar contra la discriminación y el racismo, y para promover la integración de los migrantes en las sociedades receptoras". (OIM, 2004).*

¿A qué se refiere con un "papel constructivo"? ¿A caso los periodistas deben tratar la migración de un modo distinto?

La OIM (2004: 7) asegura que, a menudo, se retrata a los migrantes en los medios de comunicación como personas que viven al margen de la sociedad. En el caso de la migración irregular, los informes sensacionalistas que asocian a los migrantes con actividades delictivas crean un clima de temor y discriminación. Por este motivo, dice, los medios de comunicación deberían ofrecer informes equilibrados y fidedignos para conformar un gran debate en torno a la migración.

Vamos a examinar con más detalle si los medios pueden, realmente, desarrollar un "papel constructivo" con la representación de las migraciones. Además, si existen formas alternativas de dirigirse al fenómeno migratorio.

El Consejo del Audiovisual de Cataluña[69] (CAC) señala claramente cuáles son los principios básicos del trato informativo con la inmigración:

- Las personas inmigradas como fuente informativa. Garantizar la libertad de expresión de todos los colectivos inmigrados involucrados.

[68] *La imagen de los migrantes en la sociedad*. Organización Internacional para las Migraciones (OIM). Publicado el 18 de noviembre de 2004. Consultado en http://bit.ly/2pmWXpr el 4 de abril de 2017.
[69] Consultado en http://bit.ly/2qMEIbQ el 22 de abril de 2017.

- La intimidad y privacidad son derechos universales que no establecen distinción. No se deberían emitir planos cortos de personas heridas o muertas, aunque se trate de sucesos lejanos. Atribuir con carácter exótico a personas o hechos no es aceptable en ninguna circunstancia.
- Evitar los prejuicios genéricos. No se puede incorporar como rutina el uso de términos como ilegal, indocumentado, sin papeles, para definir a personas en situación no regular.
- Breve no significa mejor, sino que puede implicar falta de precisión y fomento de estereotipos.
- Evitar efectos y recursos de función *espectacularizadora*.
- Las referencias al origen o el color de la piel son innecesarias para comprender el relato y motivan los prejuicios y la intención condenatoria.
- Contextualizar las noticias sobre migración y aportar documentación sobre la situación en el país de origen mejora la calidad informativa, facilita la reflexión de la audiencia y deshace estereotipos.
- Los estereotipos se crean por la reducción sistemática de los países o regiones de los migrantes a informaciones sobre guerra, miseria, imágenes fatales, hambre, pobreza o catástrofes.
- Evitar el uso de imágenes de archivo para ilustrar noticias que no se corresponden con lo narrado.

Los principios descritos se comprenden una vez han sido explicados los modos más usuales de representación de migrantes y las consecuencias que se derivan.

Pero, ¿en qué sentido es posible aplicar "pautas constructivas" a estos principios? De hecho, ya las tiene.

Si atendemos a lo que se ha denominado "periodismo constructivo" y lo llevamos al terreno del fenómeno migratorio obtenemos que las pautas del CAC se aproximan a un periodismo centrado en el empoderamiento de los migrantes ante los medios en el ámbito positivo de la migración. El *periodismo constructivo*[70] incide en la independencia, el alto valor social y la crítica (constructiva, no negativa) de los medios de comunicación; aporta distintos puntos de vista a la historia, toma una actitud de buscar soluciones ante cualquier problemática social, así como una visión positiva del mundo, destacando las fortalezas de las personas, sin presentarlas solamente como víctimas.

No se trata de informar exclusivamente de lo "positivo", ni obviar información que magnifique una tragedia. Es un modo más de representar la realidad, esta vez centrada en que los medios averigüen cómo solventar una catástrofe. Y para ello se presentan a los actores que toman la iniciativa y ayudan en la reconstrucción; también incluye debate y reflexión hacia los lectores.

En el plano visual, una plasmación nada exagerada ni espectacular de los personajes, una visión del migrante en "positivo", mostrar los cambios que ya se producen, serían las formas de dotar de *constructivismo* al fotoperiodismo empleado.

Por otro lado, centrarse en lo que está bien en el mundo podría debilitar la función principal del periodismo, actor de control de los poderes del estado y mecanismo de denuncia de la sociedad civil. No obstante, en el ámbito de la migración, una puerta

[70] Consultado en http://bit.ly/2oYr5b1 el 3 de mayo de 2017.

abierta sí podría haber, tras la cual se encuentre un panorama con menores prejuicios y estereotipos que envuelven siempre a la figura del migrante.

Otro mecanismo alternativo que conjuga con los ya mencionados es el llamado periodismo de paz (*Peace Journalism o PJ*), en oposición al periodismo de violencia (*Violence Journalism*). Este modo de tratar la información migratoria se engloba en la esfera de los conflictos, un tema mucho más amplio del que no nos disponemos a hablar. Simplemente caben mencionar sus características, ya que se asemejan a las planteadas por el CAC, aunque sin llegar al ámbito positivo del *periodismo constructivo*: dar voz a todas las partes, centrarse en los efectos invisibles (trauma, destrucción cultural), señalar los actores que trabajan por la paz y la reconstrucción; y trazar conexiones pasadas y presentes con el futuro de las partes implicadas.

El PJ incide en dejar a un lado la dualidad latente en un conflicto: dos partidos, el malo y el bueno, cuyo resultado es que uno gana y el otro pierde. En su lugar, se deben mostrar pequeños grupos, con múltiples objetivos. Preguntarse siempre quien más está involucrado.

También se marcan fronteras léxicas debido a su connotación victimista, por ejemplo, “devastado”, “sin defensas”, “tragedia”, o los adjetivos demonizantes, como “brutal”, “barbarie”, “terrorista” o “fanático”.

En su conjunto, vemos como el *periodismo constructivo* y el *peace journalism* dotan de otra mirada la realidad que los medios tratan de captar. En ambos casos podría hallarse la clave para proporcionar al migrante otra perspectiva dentro del mundo de la imagen. La capacidad de la fotografía para movilizar a las masas está sobradamente explicada; por eso mismo, destacar nuevos mecanismos que ayuden a las buenas prácticas que ya se elaboran puede ser un aliciente para crear más y mejor material de la realidad migratoria.

# 3. Marco teórico

## 3.1 Teoría de la imagen fotoperiodística

Mucho se ha dicho sobre qué es el fotoperiodismo o la imagen en prensa y algunas de sus diversas acepciones ya fueron expuestas en el apartado 2 del presente proyecto. Sin embargo, concebir la imagen des del punto de vista teórico es algo más complicado. No basta con fijarse en la correspondencia del texto con la imagen o si el periodista ha seguido o no unos principios éticos. Cabe preguntarse por la génesis de la acción de fotografiar.

Entre los textos que profundizan la cuestión teórica en fotografía destaca *La cámara lúcida* de Roland Barthes, un estudio personal hacia el medio fotográfico. Barthes (1995) se pregunta por algo tan básico como por qué nos gusta una fotografía. No es, ni mucho menos, una cuestión banal, pues de ello depende que nos quedemos o no atónitos ante una noticia o, simplemente, pasemos de ella. Las imágenes, como se verá más adelante, contienen un gran poder de atracción.

Ante tal pregunta, el autor responde con dos elementos: el *studium* y el *punctum*. El primero tiene que ver con la sensación de bienestar en observar la imagen, es decir, "la aplicación de una cosa, el gusto por alguien, el interés general, emocionado, cuyo sentimiento es impulsado racionalmente por una cultura moral y política" (Barthes, 1995: 58). El segundo elemento – *punctum* – se refiere a una especie de "pinchazo" o "casualidad"; una sensación que desborda la fotografía y atrapa al espectador sin necesidad que éste vaya a buscar el gusto por dicha imagen.

Como vemos, son sensaciones abstractas y que se producen al instante, por lo que raras veces nos percataremos cuando una imagen ha entrado en el *studium* y en qué ocasiones consigue llegar al *punctum*. Pero lo que sí conseguirán es que no nos sean imágenes inertes bajo la mirada.

Un ejemplo que permite apreciar la diferencia entre los dos elementos – según Barthes – lo encontraríamos en una fotografía que simplemente atraiga, lastime o choque al espectador, es decir, el *studium*, junto a otra fotografía que atraviese, trastorne, hiera; un detalle que con su sola presencia cambie la lectura completa de la imagen, es decir, el *punctum*.

La teoría de la imagen fotoperiodística, sin embargo, tiene que ver con una discusión que ha centrado el debate de la imagen a lo largo de las décadas. ¿Cuál es la distinción entre imagen y realidad?

Para adentrarnos en esta cuestión es necesario entender la naturaleza formal y semántica del fotoperiodismo. Jesús Robledano Arillo, en *El tratamiento documental de la fotografía de prensa* (2002), realiza un estudio sobre las vertientes teóricas del medio fotográfico.

Primero y, ante todo, la fotografía se entiende como un texto visual que constituye un enunciado icónico. "Un icono es una categoría *sígnica* identificada por denotar objetos que tienen las características que él mismo posee." (Robledano, 2002: 80)

Así pues, la base teórica del modelo analítico de la fotografía se fundamenta en la concepción del signo icónico. De aquí saldrá la teoría que mencionaremos en el apartado siguiente – iconología – y que usaremos para el posterior estudio de caso.

Dentro de los mensajes icónicos – dice Robledano – la imagen fotoperiodística se caracteriza por una mayor capacidad para aludir a la realidad:

> *"Las imágenes se captan directamente de la realidad, son un reflejo lumínico de los objetos, situados en el campo visual de la cámara sobre los que incidió la luz, en un soporte".*

Según este principio, la naturaleza analógica es el rasgo que define a los signos icónicos. De hecho, la propia definición del término imagen[71] acuñado por la Real Academia Española de la Lengua (RAE)[72] es de "figura, representación, semejanza y apariencia de algo", es decir, analogía.

[71] Desde el punto de vista etimológico, la procedencia del término "imagen" está en el latino "imago", cuya traducción es la de retrato y que evoluciona hacia "reproducción, representación e imitación", siempre en contacto con las formas "imari" o "imitari", citado en Manuel Alonso Erausquin: *Fotoperiodismo: formas y códigos*. (1995). Madrid, Síntesis.
[72] Consultado en http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y el 10 de marzo de 2017

Una concepción que ha traído constantes discusiones. Barthes (1995) afirma que "la imagen fotoperiodística, al ser la reproducción analógica de la realidad, no contiene ninguna partícula discontinua, aislable, que pueda ser considerada como signo: solo los códigos de connotación presentes en la imagen fotográfica configurarían algo asimilable a un lenguaje (…); Por ello, la fotografía es un mensaje sin código".

Barthes ya introduce dos elementos que definirán el transcurso de la teoría de la imagen: la denotación – o lo representado -; y la connotación, es decir, el mensaje o el significado de lo expuesto en la imagen. Para el autor, los elementos de la fotografía no constituyen un significado, sino que es el trasfondo connotado – el cual proviene de un estilo de reproducción, de un tratamiento intencional por parte del autor, de una retórica de una época, o de una reserva de estereotipos - lo que atribuye sentido al conjunto.

Esto es lo que justifica Barthes (1995) para asegurar que la imagen nace de un mensaje sin código:

> *"La paradoja fotográfica reside en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico), y otro con código (el "arte", el tratamiento, la "escritura" o retórica de la fotografía); en su estructura, la paradoja no reside evidentemente en la connivencia de un mensaje denotado y un mensaje connotado, sino en que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla, en la fotografía, a partir de un mensaje sin código".*

Robledano (2002: 82) argumenta que el punto de vista de Barthes, en relación con la fotografía de prensa, es problemático, pues no es posible hablar de denotación pura en el mensaje fotográfico si en la imagen se modifica al referente representado con la intención de producir significados.

Para Philippe Dubois (1994), la imagen fotográfica es una "interpretación, una transformación de lo real, una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada, (…); un conjunto de códigos".

Pero en esa transformación de lo real, hay teóricos – como Robledano – quienes afirman que "la exactitud fotografía-realidad no es contemplada como un proceso puro de analogía", es decir, que no se puede asegurar que todo lo que se fotografía sigue fielmente los esquemas de la realidad, pues la fotografía "tiene sus propios esquemas imitativos de dicha realidad".

Otros, como Göran Sonesson[73], explican que la analogía es un rasgo inseparable del signo icónico, pues lo define y diferencia de otras categorías sígnicas. A su vez, se opone al principio de Barthes sobre la negación a la existencia de un código, ya que "eso supone la negación de la propia existencia del significante".

La dificultad que existan procesos de significación distintos para una misma imagen la explica Sonesson (1993) a partir del concepto de "similaridad", ya que es algo que depende del entorno socio-cultural. "En el proceso de esquematización se trata de

[73] SONESSON, G. Die Semiotik des Bildes. Zum Forschungsstand am Anfang der 90er. Jahre. En Zaitschrift für Semiotik, 1993, vol. 15, nº 1-2, p. 131-164. Versión inglesa: Pictorial Semiotics. The state of the art at the beginning of the nineties. Disponible en internet, citado en ROBLEDANO ARILLO, Jesús: (2002). *El tratamiento documental de la fotografía de prensa: sistemas de análisis y recuperación*. Madrid: Archiviana.

representar las características de los objetos que tienen importancia en la cultura en la que se realiza dicho proceso."

La analogía es básica para Sonesson, y añade que el signo icónico está basado en las características visuales del referente representado, existiendo una motivación en su representación y que produce una ilusión de realidad.

Pese a tales discusiones, hay elementos comunes. Por ejemplo, el "referente", o el sujeto delante de la cámara. La fotografía evoca al referente y el resultado – o representación – es una emanación de dicho referente. (Robledano, 2002: 83)

Ante esto, queda entredicho que lo que vemos en la fotografía no es una imitación, sino una esquematización de algo que estuvo en un momento y en un lugar determinados delante de la cámara y, que, según el entono social o cultural, se puede llegar a interpretar de una manera u otra.

Y aún hay más. La fotografía puede provocar al interpretante – o espectador – la sensación de transportarle al lugar y al momento de la toma. Esa sensación se explica por una doble naturaleza: el índex y el icono. El primer elemento es un factor psicológico que condiciona la significación de la fotografía. Juntos, provocan una ilusión de "ventana a la realidad" o "ilusión referencial". (Robledano, 2002: 84)

La disposición de la fotografía por aunar ambos aspectos – índex e icono - explica la importancia del fotoperiodismo:

> *"La gran capacidad referencial de la imagen fotográfica explica su uso preferente como muestra visual de acontecimientos, personas, objetos, que son sujetos de atención informativa por parte de los medios". (Robledano, 2002: 84)*

Ante la extrema cercanía de la fotografía con los aspectos que se disponen en la realidad, no debemos olvidar que siempre se trata de una interpretación elaborada por el productor del mensaje fotográfico. Joan Costa, en *El lenguaje fotográfico* (1977)[74], nos habla de una clasificación por la que discernir una serie de lenguajes en la imagen.

Por ejemplo, el "código de la realidad", con el que Costa explica que, pese a representarse una analogía entre realidad y representación gráfica, dicha realidad es una interpretación hecha por el productor del mensaje; "no es realidad, a pesar de su aparente objetividad".

Un segundo lenguaje viene determinado por "códigos técnicos", es decir, un lenguaje fotográfico (profundidad de campo, enfoque, luz, …). Según Costa, lo que capta el lector de una imagen no es la realidad directamente, sino un espacio de representación de un fragmento de esa realidad: "No puede hablarse de analogía pura porque el lector solo ve cómo un hecho noticioso ha sido apreciado por el informador".

[74] COSTA, J. (1977). El lenguaje fotográfico. Barcelona: CIAC; Ibérico Europea de Ediciones, citado en J. Robledano Arillo (2002). *El tratamiento documental de la fotografía de prensa: sistemas de análisis y recuperación.* Madrid: Archiviana.

Una vez superados el lenguaje de la realidad y una codificación técnica, Costa llega al "lenguaje retórico": "son recursos connotativos intencionados por el productor de la imagen". El autor asegura que la propia presencia del fotógrafo puede influir en la representación fotográfica si los sujetos ahí expuestos se percatan de su presencia.

Esta relación "realidad – imagen" será continuamente discutida, sobre todo cuando la fotografía se convierta en un poderoso *mass-media* visual y reanime la relación "hombre – mundo". En palabras de Català. J.M (1993):

> *"La realidad misma ya no puede ser entendida si no es a través de las imágenes y, por lo tanto, es esa realidad la que se ha convertido en la representación, la interpretación o la copia de las imágenes (…). Ya no es posible buscar la realidad tras la imagen, sino que hay que buscar la imagen que subsiste tras cualquier realidad".*

En el presente apartado hemos visto las concepciones teóricas del término *imagen*, todo lo que engloba a nivel conceptual, los principios por los que se guía y cómo discernir realidad de representación gráfica.

A continuación, veremos las metodologías más utilizadas para el análisis de la imagen. Teorías que se deberán considerar para un posterior estudio de caso.

## 3.2 Perspectivas metodológicas al estudio de la imagen

Hoy en día, el estudio de la fotografía se analiza de manera "abierta", con un enfoque que aborde el "mestizaje" de metodologías.[75]

Así pues, es lógico llegar a la conclusión que la teoría o teorías que se escojan para la posterior investigación se deberán considerar no de manera exclusiva, sino como una conjunción de aspectos que engloban muchas otras.

El esquema de comunicación de Harold Lasswell, experto en teorías de la comunicación, contiene las perspectivas a las que haremos referencia. De ahí la importancia de presentarlo en primer lugar.

Estos son los cinco elementos o "funtores" de Lasswell junto a las metodologías extraídas del análisis de Javier Marzal Felici (2007):

- El *emisor*, o "polo productor". Se identifica con "el fotógrafo".
  - Metodología biografista, psicológica y psicoanalítica.[76]
- El *mensaje*, o "texto audiovisual", o "fotografía".
  - Perspectiva psicoanalítica.
  - Metodología estructuralista.
  - Análisis semiótico: la iconología y el formalismo.
- El *receptor*, es decir, el público, o "polo receptor".
  - Orientación hermenéutica.

[75] MARZAL FELICI, J. (2001). Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada. Madrid, Cátedra, pág. 165, citado por J. Novaes Cirjanic. *Fotoperiodismo: representación de las víctimas en el concurso World Press Photo 2011: las imágenes premiadas, su análisis deontológico, estético e informativo*. Tesis dirigida por Lorenzo Vilches.
[76] Perspectiva psicoanalítica. Se encuentra tanto en el *funtor* del *emisor* como del *mensaje*.

    - Metodologías deconstruccionistas.
    - Los estudios culturales.
    - Teoría del discurso feminista.
- El *canal* de comunicación. Se refiere al campo de la fotografía, es decir, al medio por el que son contempladas o expuestas, algo que determinará los modos de recepción.
    - Perspectiva de trabajo tecnológica.
- El *contexto sociológico, histórico o cultural*. Influye en la interpretación del texto fotográfico.
    - Metodología historicista, sociológica, antropológica.
    - Análisis culturales.

Como se puede observar, cada uno de los f*untores* conectan con teorías; en otras palabras, cada metodología o perspectiva es una aproximación al estudio del texto fotográfico según si el énfasis es el fotógrafo, el texto audiovisual, el público, el canal o el contexto.

Proseguiremos con una breve descripción de algunas de las teorías anteriores por orden de aparición.

### La metodología biografista

La aproximación al estudio de la imagen desde una perspectiva biográfica trata se tomar la vida de los artistas (fotógrafos) como el aspecto clave para entender su obra. El método – impulsado por Giorgio Vasari en *Vida de artistas ilustres* – concibe que "la obra de arte y biografía del artista son una misma unidad esencial". (Marzal Felici, 2007: 101)

Seguir la metodología impuesta por Vasari podría ser útil para descubrir el trasfondo de una obra a partir del recorrido vital y profesional de un fotoperiodista. El desarrollo de la personalidad del artista es el criterio que discierne y ubica las obras mediante el establecimiento de nexos causales entre la vida del fotógrafo – donde se incluye, además, su entorno social, relaciones interpersonales e intenciones - y las características de sus fotografías. (Marzal Felici, 2007: 102)

Valorar imágenes a partir de la biografía de sus creadores es una aproximación válida pero insuficiente, si es esta la única fuente de análisis del texto visual. De todas formas, para nuestro objeto de estudio, la metodología biografista es una teoría que puede complementar la ubicación y el contexto sugerido en la imagen, más allá de los aspectos visibles del texto fotográfico.

### La perspectiva psicoanalítica

Cuando conectamos la imagen con referencias psicológicas o psicoanalíticas nos referimos a la posibilidad de percibir las características estructurales básicas del objeto. La idea es concebirlo como un todo, pues cada unidad por separado no resulta en nada lógico. Este principio, también llamado como *Teoría de la Gestalt*, proporciona una suma de sensaciones y representaciones mentales; el sujeto receptor del mensaje percibe una unidad estructurada de elementos.

Por otro lado, además de percibir los elementos de la imagen como totalidades coherentes, completas y simétricas, mentalmente somos capaces de complementar los

elementos hasta darles "la buena forma", es decir, hasta completarlos para que podamos darle una definición, regularidad, unificación y forma a los estímulos que recibimos. (Marzal Felici, 2007: 124 - 125)

Siguiendo esta teoría, la *ley de figura y fondo* es una de las reglas de referencia para explicar la percepción visual. Distingue las figuras sobre fondos a partir de factores como la intensidad de la luz, las diferencias de brillo - establecido en el contraste - o la simplicidad del objeto ("ley de simplicidad").

Por otro lado, W. Köhler[77] señala una "cualidad terciaria" del propio objeto. En el momento de percibir una obra, "el valor artístico" no radicará – dice - de la proyección sentimental del espectador, sino de "la estructura formal de la obra". Algo que llama la atención y que, sin duda, supone un principio clave para entender la importancia de los elementos formales en la fotografía por encima de los gustos personales.

Dentro de la corriente psicoanalítica que tratamos en este apartado cabe mencionar un autor muy recurrente e influyente en el psicoanálisis. Sigmund Freud apuntó un aspecto clave para comprender el significado de las imágenes.

> *"Cuando Freud señala que los sueños están hechos de representaciones visuales y no de palabras (…), está subrayando que el sueño, como el arte, no es ninguna traducción de otro lenguaje, sino que es un texto originario, cuyas estructuras deben analizarse de forma autónoma, plagadas de símbolos que serán descifrados a través del proceso analítico". (Marzal Felici, 2007: 128)*

La consideración de Freud permitirá el desarrollo de la iconología, donde forma y estilo cobran vida más allá de los contenidos mediante un proceso de simbolización.

### El análisis semiótico

Proponer un acercamiento semiótico al análisis de la imagen significa considerar que la fotografía contiene signos, creados a partir de códigos subyacentes, cuya interpretación es abierta. (Robledano, 2002: 92)

Esta es una definición que puede orientarnos hacia el estudio de la iconología, como veremos a continuación. De hecho, la propia acepción del medio fotográfico como "texto visual" es ya una toma de posesión evidente hacia la semiótica. (Marzal Felici, 2007: 99-143)

#### *La iconología*

Aunque fue Aby Warburg quien introdujo el método iconológico en el mundo del arte (Gombrich, 1970), es Erwin Panofsky[78] la figura más representativa de la orientación iconológica. (Marzal Felici, 2007)

El nombre *iconología* lo denominó Warburg para referirse a una extensión del método iconográfico, según el cual, en una imagen se podían encontrar símbolos que se

[77] KÖHLER, W. (1972). Psicología de la forma. Su tarea y sus últimas experiencias. Madrid. Biblioteca Nueva, citado en J. Marzal Felici. (2001). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra.
[78] PANOFSKY, E. (1987). El significado en las artes visuales, Madrid, Alianza Forma (ed. Original: 1955), citado en Javier Marzal Felici (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra.

relacionaban con la civilización humana, la cultura material y espiritual. (Novaes Cirjanic, 2015)

De hecho, Panofsky también habla de particulares construcciones realizadas por cada cultura que se corresponden con determinadas concepciones del mundo; además, en su análisis de la imagen considera la iconología un paso más allá de la iconografía: interpretación y descripción respectivamente. (Marzal Felici, 2007: 130-131)

En el método de E. Panofsky (1987) se exponen tres categorías. La primera es una descripción pre-iconográfica, es decir, una identificación primaria de los motivos artísticos; en segundo lugar, un análisis iconográfico, donde se identifican imágenes, historias y alegorías; en tercer y último lugar, Panofsky realiza el análisis iconológico, en el que especifica el significado intrínseco y el contenido de la imagen.

El método iconológico ha inspirado a diversos autores como un modelo de lectura de fotografías de prensa. En bloque 3.5.2 veremos ejemplos de otras nomenclaturas propuestas por diferentes autores como Pablo López Raso, Terry Barret, Javier Marzal Felici, Alfonso Vara Miguel o Pepe Baeza.

La metodología seguida por Panofsky se utilizará en el análisis cualitativo del estudio de caso.

### La orientación hermenéutica

Tal como presentábamos en la clasificación de teorías siguiendo el esquema de Lasswell, la orientación hermenéutica se corresponde con un énfasis en la “instancia receptora”, es decir, el público. El receptor dota de sentido al texto que se analice.

En este sentido, cabe destacar a Roland Barthes y Susan Sontag como dos exponentes de la perspectiva hermenéutica, la cual viene a conceder significado, a interpretar y a traducir lo que se presente con la finalidad de buscar la verdad. Como expone Felici (2007: 147-148), es un camino sin conclusión, de manera que la certeza hermenéutica nunca es definitiva, sino solo provisional. En relación con la imagen, la hermenéutica “enfatiza la importancia del receptor” dentro del proceso de comprensión. Así, la instancia receptora es la ficha clave para entender el texto visual.

Pero la concepción hermenéutica no acaba ahí. La cuestión es separar el mensaje fotográfico del acto fotográfico. En otras palabras, preguntarse con qué se puede relacionar una fotografía una vez se ha tomado. Este principio posibilita que la imagen se considere como un modo de conocer el mundo y de interaccionar con él mucho más profundo.

### Los estudios culturales

Los estudios culturales son una escuela de pensamiento que engloban distintas metodologías para el análisis textual. De hecho, aunque en el esquema de comunicación de Lasswell se coloca en ‘el receptor’ como punto a enfatizar, lo cierto es que presta atención tanto al contexto histórico, al canal, como al mensaje.

Los estudios culturales aplicados a la fotografía se centran en el estudio del texto fotográfico como producto que refleja diferentes formas de relación con el mundo.[79] Una aproximación que entra en nuestros planteamientos de análisis del objeto de estudio.

### Teoría del discurso feminista

Otra teoría muy interesante muestra una "deconstrucción de la mirada patriarcal". La teoría del discurso feminista se propone "analizar los estereotipos de la mujer en las imágenes", como detalla Marzal Felici (2007). Por otro lado, también propone lo que se conoce como "texto femenino", con el que trata de distinguir un lenguaje femenino con el que alejarse del discurso clásico. El propósito no es otro que criticar los modos de representación tradicionales asociados al pensamiento patriarcal.[80]

Nuestro objeto de estudio se enmarca en un contexto donde el estado "patriarcal" está presente. Por ello se ha querido mencionar esta teoría; con tal de enfatizar que existen críticas a la representación opresiva de la mujer, así como de otros grupos de la sociedad.

### La perspectiva de trabajo tecnológica

Contemplar una imagen desde el punto de vista tecnológico es analizar el medio por el que ha sido producida, es decir, el aparato o cámara. Observar las técnicas empleadas por distintos fotoperiodistas es hacer un uso de la perspectiva de trabajo tecnológica. Según esta teoría, la fotografía es creada gracias a la tecnología que usó su artista.

Marzal Felici (2007) razona que muchas de las fotografías que marcan el trabajo de los profesionales no se pueden entender sin considerar previamente qué tipo de cámara utilizaron o cómo planificaron el material a usar antes de "disparar". Una aproximación teórica que nos proporciona pistas sobre la importancia de los utensilios que un fotógrafo puede emplear en una escena determinada. No obstante, las herramientas técnicas no deben ser una obsesión para el fotógrafo porque, como dijimos, la imagen puede contener un gran poder por sí misma, partiendo de la habilidad del artista.

La perspectiva tecnológica también incluye la elección del soporte fotográfico (digital, en catálogo, pared de una exposición, gran formato, en una valla publicitaria, etc.).

### La metodología historicista, sociológica y antropológica

Es incuestionable que las variables históricas, sociológicas o culturales condicionan la obra a analizar. (Marzal Felici, 2007: 103) Y dentro de esas variables han surgido diversas aproximaciones que enfatizan el "contexto" en el análisis del texto visual.

#### *El método histórico en fotografía*

Un acercamiento a la perspectiva historicista se encuentra – siguiendo a Felici (2007) – en la obra de J.J. Winckelmann, *Historia del Arte en la Antigüedad*, de 1764. Según el autor, "historiar el arte significa determinar una sucesión de estilos que guardan relación

---

[79] CLARKE, Graham. (1997). The Photograph, Oxford, Oxford University Press, citado en J. Marzal Felici (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra, pág. 160.
[80] CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana, Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán), citado en J. Marzal Felici (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra, pág. 164.

con parámetros objetivables como las condiciones geográficas, climáticas, aspectos políticos y el conjunto de la época en la que surge la obra".

El pensamiento de Winckelmann, como vemos, difiere del análisis fotográfico de Vasari, ya que va más allá de la vida de los artistas y se centra en hechos históricos con los que se pueda reconocer el origen, desarrollo, transformación y decadencia de diferentes estilos artísticos.

Otras aproximaciones a conocer el método historicista se encuentran en la *Filosofía del arte (1881)*, de Hippolyte Taine, nombrado también por Marzal Felici (2007). Taine considera que cualquier obra no es un hecho aislado, sino que forma parte del "estilo" de su creador. A su vez, las obras tampoco están aisladas del contexto en que fueron creadas.

Con el paso de los años, la tradición de la historiografía del arte en el bando fotográfico fue acotándose. Un ejemplo son los estudios en la fotografía de prensa, donde se concibe el texto visual como fuente de patrimonio histórico visual, y no solamente como un documento informativo.[81]

Ante todas las aproximaciones historicistas, una idea clara es que la fotografía está interconectada con un marco más amplio de creación, el cual tiene que ver con la historia de la cultura imperante, la historia social e incluso la historia económica y política en la que se desarrolla la obra. Con todo, la fotografía evoluciona en escuelas y estilos, agrupa a autores y crea tendencias que sirven de ejemplo en las generaciones venideras.

Como vemos, las aproximaciones al estudio de la fotografía son múltiples y diversas. Y pese a que el método escogido ha sido la iconología (dentro de la orientación semiótica) para del estudio del texto visual propuesto, no hemos querido desperdiciar la oportunidad de presentar otras ramas, válidas y contrastadas, que fueron propuestas por distintos teóricos a lo largo de la historia.

## 3.3 Lectura e interpretación de la fotografía

Anteriormente nombramos a Roland Barthes y su análisis entre el *studium* y el *punctum* como dos elementos que respondían a la cuestión de 'por qué nos gusta una imagen'. Pues bien, Barthes (1995) añadía que el *studium* también podía servir para comprender las intenciones del fotógrafo, aprobarlas o no, y discutirlas. El espectador – o *spectator* – lee en la fotografía los mitos del fotógrafo de manera que fraterniza con ellos, pero sin llegar a creerlos del todo.

La aproximación a la lectura de la imagen simpatizando con la acción de fotografiar del artista es una de las maneras que sirven para introducir el presente apartado en el que discutiremos las formas de lectura de la imagen.

[81] Rodríguez Merchán, Eduardo; Gómez Alonso, Rafael. (2003). Una historia de la fotografía de prensa, citado en J. Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, 2007, pág. 111.

“La identificación de formas en fotografías se produce de manera refleja”. Esta es la síntesis de Alonso Erausquin (1995: 107 - 185) sobre la lectura de la imagen. Según el autor, existen una serie de códigos para explorar las fotografías:

- El código espacial

También conocido como ‘campo’ y compuesto por planos, es el espacio que se representa visualmente. La amplitud del cuadro, el encuadre y la óptica utilizada son los tres elementos a tener en cuenta.

La elección del encuadre no es una cuestión cualquiera, pues de ello depende el tipo de recepción que haga el espectador sobre la escena. Según el autor, hay dos cuestiones fundamentales: si la relación del espacio incluido/excluido puede provocar una modificación de la información y si la amplitud del cuadro transmite algo más en el significado global.

Dichas cuestiones serán discutidas en el estudio de caso, una vez de observen los elementos que componen las imágenes y se analice si una inclusión o exclusión de los mismos podría cambiar el significado global del mensaje.

A continuación, se enumeran los efectos comunes de la codificación espacial.

- El plano general diluye a los personajes en el ambiente, resta protagonismo a los individuos y lo da al colectivo. El individuo puede aparecer aislado o bien integrado por la intervención de otros elementos en la imagen. Supone un efecto de distanciamiento del fotógrafo y del receptor, y una no implicación en el acontecimiento.
- Los planos enteros o tres cuartos sirven para retratar acciones y actitudes. Se observa el modo y la naturaleza de los sucesos.
- Los planos medios realzan aspectos del código gestual y favorece la identificación de los personajes.
- El primer plano es sinónimo de penetración en la intimidad, descubrir el estado de ánimo y de pensamiento.
- La composición en profundidad – relación visual de manera que el primer término y el término medio destacan sobre el fondo – implica una jerarquización informativa.
- Los planos picados (tomados desde un nivel superior) colocan al fotógrafo en una situación de dominio y prepotencia. Se puede utilizar para tener una mejor visión de los hechos y de los personajes en escena. A su vez, los actantes son empequeñecidos y el conjunto se asocia con sentimientos de pesimismo.
- Los planos contrapicados (tomados desde un nivel inferior) colocan al fotógrafo en una situación de desventaja. Todos los elementos representados adquieren potencia. A su vez, realza a los personajes con aires de negatividad o prepotencia.

- El código gestual

La lectura de la imagen pasa por interpretar los gestos y expresiones faciales y corporales de los actantes en escena. “El gesto puede ser un símbolo intencional, puede subrayar o acompañar la expresión verbal o incluso revelar un estado de ánimo”, sentencia Erausquin (1995: 121).

El autor recoge, a través de Gubern[82] (1974) una tabla de equivalencias que relaciona rasgos con significados y que remite a las características propias de los dibujos o el teatro.

| Rasgo facial | Significado |
|---|---|
| Cabello erizado | Terror cólera |
| Cejas altas | Sorpresa |
| Cejas fruncidas | Enfado |
| Cejas con la parte exterior caída | Pesadumbre |
| Mirada ladeada | Maquinación |
| Ojos muy abiertos | Sorpresa |
| Ojos cerrados | Sueños, confianza |
| Ojos desorbitados | Cólera, terror |
| Nariz oscura | Borrachera, frío |
| Boca muy abierta | Sorpresa |
| Boca sonriente | Complacencia, confianza |
| Boca sonriente mostrando los dientes | Hipocresía, maniobra astuta |
| Comisura de los labios hacia abajo | Pesadumbre |
| Comisura de los labios hacia abajo mostrando los dientes | Cólera |

Los movimientos faciales sufren de un gran significado, por lo serán de gran relevancia en el análisis de los actantes. Alonso Erausquin (1995) recupera una afirmación que ya encontramos en el apartado 3.1 a cargo de Joan Costa[83] y que influye, sin duda, en la expresión facial: "La presencia del fotógrafo hace perder naturalidad o forzar una pose". Del mismo modo, el contexto físico y social intervienen en la postura facial de los personajes.

- El código escenográfico

Se refiere a las imágenes específicamente "elaboradas" para ser utilizadas en el cuerpo informativo de un periódico. Es interesante como elementos de *attrezzo* o maquillaje también se infiltran en la producción de imágenes. Se trata de un fotoperiodismo "preparado" y que dispone de varios factores para conseguir su objetivo, por ejemplo:

- Identificación de los protagonistas a través de uniformes, distintivos o por la escenografía "típica" del colectivo.
- Sensación de opresión o pesimismo debido a los escenarios cerrados. En oposición, sensaciones de libertad y optimismo en escenarios abiertos o amplios.

- El código simbólico

Es una vuelta a la teoría sígnica descrita en el apartado 3.1, por lo que no nos detendremos demasiado. La codificación simbólica se basa en la analogía, de manera que "el centro" puede significar "poder"; la "paloma", "libertad"; o el "rojo", como sinónimo de "peligro".

[82] GUBERN, R. (1974). El lenguaje de los cómics. Barcelona, pág. 137, citado en Alonso Erausquin, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid, Síntesis.
[83] Ver págs. 46-47

- El código lumínico

Alonso Erausquin (1995) menciona que cada cultura incorpora significados intrínsecos con colores y no-colores (el blanco y negro).

Por ejemplo, los colores oscuros transmiten opresión, derrota y pesimismo; los colores claros transmiten limpieza, esperanza, éxito y optimismo. Los personajes con el rostro iluminado mantienen rasgos que les hacen parecer duros o antipáticos; y la ocultación de escenas las hacen más rotundas y menos abiertas. La apreciación de las connotaciones de los colores incide directamente sobre los personajes, como dice el autor.

- El código gráfico

Es el nombre que se le da al conjunto de factores que resulta de la interacción entre los diferentes elementos materiales que constituyen la realidad física de la imagen.

- El código fotográfico

Se refiere al tipo de codificación que une el carácter físico y el carácter químico del proceso fotográfico. No nos detendremos a explicarlo porque ya fue descrito en el apartado 2.1.1.

- El código de composición y de relación

Dicha codificación tiene que ver con el formato y la posición que adoptan los objetos representados y su relación con el resultado final.

Aquí es importante mencionar la composición como elemento indispensable en el fotoperiodismo. De la composición depende la concentración del espectador sobre un punto o puntos de la imagen, así como la inclusión o exclusión de elementos que alteren el mensaje. El presente código ya fue expuesto en el apartado 2.1.1.

- El código de contexto

Atender a todos los elementos que quedan al margen de la simple “fotografía” es crucial para entender el significado global.

En la presente codificación entra en juego el pie de foto por ser un elemento que “contextualiza” la imagen y aporta una reflexión externa o, a veces, reiterativa de lo que ya vemos. También se ve involucrado el texto general y el titular, porque puede que la imagen refleje directamente los acontecimientos a los que hace referencia o simplemente los comente. Podría suceder, como argumenta Alonso Erausquin, que incluso contradiga o discuta la versión escrita.

Los nueve códigos mencionados contribuyen al “aspecto” de la imagen y facilita el reconocimiento de formas, la identificación de referentes y matiza el significado para cada receptor.

Los códigos expuestos por Alonso Erausquin se complementan con otra clasificación presentada por Lorenzo Vilches (1997: 19-37) en *Teoría de la imagen periodística*.

El autor indica qué elementos son indispensables en el momento de leer una imagen, pues para Vilches, el estudio de la imagen se realiza desde una perspectiva lingüística. Así pues, distingue:

- El peso de los elementos según la ubicación espacial

El presente elemento es muy relevante porque analiza la visión humana y sintetiza que otorgamos mayor peso al lado derecho, así que captamos como 'más importantes' los sujetos u objetos de ese lado. Esto se debe a la costumbre cultural de leer de izquierda – derecha. Aun así, dice Vilches, "quien se encuentra en el lado izquierdo produce un mayor énfasis en el observador por identificarlo".

- El contraste

Entre los estímulos que recibe el lector de una imagen, el contraste figura como el valor que atrae e incita la mirada del observador, distrayéndole y no facilitándole que distinga la forma exacta del fondo.

- La semejanza

El establecimiento de semejanzas es básico en el aprendizaje y la memoria. (Vilches, 1997: 28) Hay elementos, como la forma, la luminosidad, el color, la velocidad, la orientación y la ubicación espacial que ayudan a fijar semejanzas. El entorno es dinámico y los receptores establecen comparaciones sobre la base de un esquema cultural.

Dentro del elemento de la semejanza reside otro aspecto: la coherencia. El mismo "lector" de la imagen es capaz de buscar un orden para poder "moverse" entre los objetos que configuran la fotografía.

- La relación entre figura y fondo

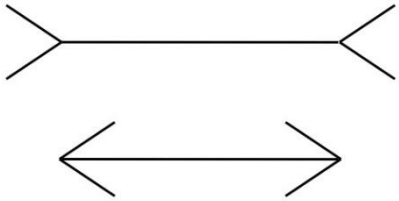
Vilches apunta a la *Teoría de la Gestalt* – presentada dentro de la perspectiva psicoanalítica – para referirse a que toda percepción es global, no aislada ni fuera de contexto. El receptor percibe "conjuntos organizados de sensaciones y no entidades dispersas y sin elaborar". Esto supone que todo sujeto u objeto se percibe sobre un fondo que actúa sobre el primero como un contexto espacial.

Dentro de la *Teoría de la Gestalt*, Vilches nombra la "ley de agrupamiento" como norma visual, según la cual cuanto más cercanos están los objetos, más se atraen entre ellos. La dispersión, en cambio, debilita las fuerzas de atracción.

La relación entre figura y fondo es más compleja de lo que parece. Vilches, en base a los estudios sobre la percepción que recogen psicólogos en la materia, argumenta que la "figura" posee forma, contorno y organización; el "fondo" es amorfo e indefinido. Ambos, sin embargo, se transforman en relación con la percepción y se convierten en organizaciones sociopsicológicas que vienen determinadas por el entorno cultural y por el marco educativo de cada persona. Así pues, las relaciones figura – fondo no son estáticas, sino que varían por el contexto que vincula ambos elementos.

- El efecto Müller – Lyer

La ilusión del efecto Müller – Lyer es provocado cuando una flecha parece más grande que la otra simplemente porque una aparece con los ángulos abiertos y otra con los ángulos cerrados. Según Vilches – basado en Gregory (1970) – la flecha que parece más larga lo es porque comunica con el receptor en un sentido de "expansión", y viceversa. Esta ilusión óptica es la prueba que "lo que vemos no es idéntico a lo registrado por el ojo".



*Efecto Müller – Lyer*[84]

Por otro lado, Vilches (1997) también elabora otra clasificación complementaria en la que enfatiza tres elementos para la lectura e interpretación de la imagen:

- El marco físico-cognoscitivo de la fotografía

Vilches diferencia un "marco" con dos acepciones. Uno como delimitación del "espacio visual", es decir, el formato fotográfico utilizado; y otro como "espacio de representación" en su aspecto interno o englobado, es decir, el espacio que contiene la escena representada.

El marco, además, engloba la acción de encuadrar, así como la variación de planos y efectos de perspectiva; actividades que, sin duda, condicionan otros elementos como el contraste, la nitidez y la relación figura-fondo.

- La noción de punto de vista

Tener en consideración el punto de vista es muy relevante porque es un elemento que condiciona aspectos de nitidez y, en definitiva, de dotar importancia a según qué sujetos en la representación gráfica. Como dice Vilches (1997: 240), "la tarea de enfocar es comunicativa y se desarrolla tanto en la transmisión de una imagen como en su recepción". La intencionalidad del fotógrafo, así como su capacidad de expresar figuras retóricas, se ve influida por el punto de vista de la toma.

- El tema fotográfico

La temática no es una cuestión menor en la lectura de la fotografía. Se puede hablar de lectura de la imagen a través de la temática, incluso cuando no existe una iconografía clara o si la imagen es abstracta. Según Vilches (1997), "todo fotógrafo exhibe siempre un tema en la medida que establece un recorrido de tipo figurativo o narrativo invitando al observador a ir más allá de un puro reconocimiento perceptivo (…)".

[84] Imagen extraída de Optivisión http://bit.ly/2nMllSq

Bajo estos tres parámetros, los fotoperiodistas construyen un universo de mensajes y retratan el mundo desde la perspectiva que alcanza su cámara y su visión; en definitiva, narran del modo que quieren que la realidad sea narrada.

## 3.4 Funciones de la imagen

Bajo la perspectiva de Roland Barthes (1995), las imágenes cumplen con distintas funciones: informar, representar, sorprender, hacer, significar y dar ganas. El espectador – o *spectator* – las reconoce y las extrae de cada una de ellas, configurando así la sensación del "studium" que llamaba el autor.

La orientación hermenéutica del Barthes también es expresada por Susan Sontag en *Sobre la fotografía*, quien también incide en la función de una imagen desde el punto que "alteran y ampliar nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar". La autora expone principios básicos de la fotografía como "reflejar la realidad", "veracidad", "conferir autoridad", sin olvidar que la cámara está interpretando.

> *"Las ocasiones en que el acto de fotografiar es relativamente indiscriminado, promiscuo o imperceptible no desmienten el afán didáctico de toda empresa. Esta misma pasividad – y ubicuidad – del registro fotográfico es el 'mensaje' de la fotografía, su agresión." (Sontag, 1981: 16)*

Sontag se refiere así a la agresión que implica el uso de la cámara, una expresión que supone la fotografía como arte abrasivo, usado por la masa, a modo de certificar la experiencia, otra de las funciones del acto fotográfico. (1981: 18)

Pero hay algo más en las imágenes, un elemento que importa para nuestro objeto de estudio: las imágenes movilizan la conciencia. Según Sontag (1981), "una fotografía que trae noticias de crueldades insospechadas no puede hacer mella en la opinión pública a menos que haya un contexto apropiado de predisposición y actitud".

Un ejemplo muy sonado es la fotografía tomada en 1972 de una niña sudvietnamita rociada con napalm norteamericano, quien corre desnuda por una carretera, con los brazos extendidos y la cara llena de agonía. Sin duda, una imagen fija que sobrecogió al mundo y contribuyó a la revulsión del público ante la guerra.

Desde este punto de vista, las fotografías pueden angustiar, pero según Sontag (1981), la tendencia a estilizarlas y a adecuarlas a un medio, termina por neutralizar tal angustia. Así "las cámaras reducen la experiencia a miniaturas, transforman la historia en espectáculo; y pese a que crean identificación, también la eliminan y enfrían las emociones".

A propósito de tales sensaciones, las imágenes también pueden provocar que nos acostumbremos a vislumbrar el dolor. Saber que estamos alejados de calamidades estimula el interés por contemplar ese mundo real donde habita el calvario, y de cerciorar la idea que 'eso' ha sucedido y siempre seguirá sucediendo así. (Sontag, 1981: 177). Un pensamiento para nada alejado de las sensaciones que transmiten las fotografías sobre inmigración o conflictos bélicos des del punto de vista occidental.

Otros autores han incidido en las características comunicativas de las imágenes, algo que también se comprende como las funciones que dichas fotografías poseen.

Manuel Alonso Erausquin (1995) presenta tres rasgos comunicativos que influyen en el funcionamiento de la imagen como reflejo de una realidad diferente.

El primer rasgo es la "fidelidad"[85], en conexión con el realismo que una imagen es capaz de transmitir. Un segundo rasgo es el de la "complejidad"[86], el cual viene determinado por el número de elementos materiales y el grado de relación entre los elementos. Finalmente, la "concreción" como rasgo que influye – según Erausquin (1995) – "en la ligazón única o múltiple, directa o indirecta, entre la realidad icónica y su referencia real y significativa".

Estas tres características, junto con las propuestas anteriormente, transmiten el poder de la imagen; distintas capacidades que una fotografía posee cuando representa hechos, protagonistas, sucesos, y que no siempre se alcanzan solamente a través de la palabra.

## 3.5 El análisis de una imagen

Por todo lo expuesto en los cuatro apartados anteriores (teoría de la imagen, perspectivas metodológicas, lectura e interpretación, y funciones de la fotografía) pasamos a exponer los modos de análisis que utilizaremos en el posterior estudio de caso.

### 3.5.1 Análisis cuantitativo

Con tal de cuantificar y observar las diferencias más latentes entre medios sobre la migración centroamericana, se ha considerado que los parámetros de lectura de la imagen presentado por Manuel Alonso Erausquin (1995) y el estudio de Lorenzo Vilches en *Teoría de la imagen periodística* (1997) – reflejada en el apartado 3.3 – es la forma más correcta para elaborar el análisis.

Las razones por las que se han escogido estos autores son, principalmente, por los parámetros con que dividen la lectura de una imagen y que ayudan al receptor a discernir elementos claves en el análisis visual. Tales parámetros se presentan en forma de códigos visuales o de categorías.

Junto al estudio de Vilches y Alonso Erausquin presentamos otro estudio que desgrana más elementos en la lectura de la imagen. Se trata de la investigación del grupo Comunicación, Periodismo y Sociedad, de la Universidad de Antioquia - Medellín

[85] VILLAFAÑE, J. (1985). Introducción a la teoría de la imagen. Madrid. Pirámide, pág. 35, citado en M. Alonso Erausquin (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*, Síntesis, pág. 59.
[86] ALONSO, M; MANTILLA, L. (1990). Imágenes en acción, Madrid, Akal, pág. 70, citado en M. Alonso Erausquin (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*, Síntesis, pág. 59.

(Colombia) bajo el nombre “Software para analizar el tratamiento periodístico de la información (SATPI)”.[87]

Este trabajo propone un conjunto de plantillas propias para cada uno de los elementos que se pueden encontrar en la información impresa en los diarios. Incluyen – y de ahí nuestro interés – un apartado de lectura de la imagen muy interesante.

Los investigadores expresan que en el inicio de la lectura de la imagen se haga una “identificación” según el tipo de imagen (icónica o simbólica), una identificación formal (título, lugar, fecha, procedencia) y una proporción del espacio.

En el gráfico cuantitativo elaborado se mezclan las tres propuestas de un modo que aglutine el mayor número de elementos posibles. A continuación, se han sintetizado todos los elementos de nuestro interés y que configurarán el mencionado análisis.

Códigos, por Manuel Alonso Erausquin (1995):

- Código espacial: encuadre, óptica utilizada, plano
- Código gestual: actantes (tipos y acciones)
- Código lumínico: colores
- Código de composición: la composición
- Código de contexto: pie de foto y titular de la noticia

Parámetros, por Lorenzo Vilches (1997):

- Marco físico cognoscitivo
    - Espacio de representación
        - Peso de los elementos en la imagen (colocación)
        - Contraste
        - Nitidez
        - Planos
        - Perspectiva
        - Relación figura – fondo
    - Espacio visual
        - Formato fotográfico (horizontal / vertical)
- Noción del punto de vista

[87] DOMINGUEZ GÓMEZ, Eduardo; LÓPEZ CARMONA, Ana María; TORO TAMAYO, Luis Carlos; CUBILLOS V., María Carolina; GARCÉS HERNÁNDEZ, Viviana María. (2005). *Tratamiento Periodístico de la Información*, proyecto SATPI. Grupo Comunicación, Periodismo y Sociedad, de la Universidad de Antioquia - Medellín – Colombia. Consultado en http://bit.ly/2oGvcZ4 el 1 de abril de 2017.

- El fotógrafo y la situación que adopta en escena

- Tema fotográfico
  - Temática
  - Tipo de fotografía

Elementos de identificación, por la investigación "SATPI"

- Tipo de imagen (icónica / simbólica)
- Identificación (título, fecha, procedencia)

Los tres estudios se han aglutinado en un gráfico que puede verse en el apartado 4.3 *Aplicación de la metodología*.

### 3.5.2 Análisis cualitativo

Cuando hablamos de análisis cualitativo de la imagen nos referimos al método iconológico. Para el estudio de caso que nos ocupa – el análisis visual de la migración centroamericana – se ha escogido el método de Erwin Panofsky (1987) presentado en la página 50 y que aquí nos encargaremos de desgranar.

La selección de dicho método no excluye ni pretende marginar a otros teóricos que, de la misma manera que Panofsky, llevaron a cabo análisis válidos y justificados de la fotografía. Es el caso de Pablo López Raso, Terry Barret, Javier Marzal Felici[88], Alfonso Vara Miguel o Pepe Baeza[89].

La elección de Panofsky se debe a simplicidad, claridad, adecuación y disposición de material bibliográfico con el que documentar el estudio de caso.

El método iconológico se compone de los siguientes apartados: [90]

**I. Significación primaria o natural (nivel pre-iconográfico)**

Terry Barret (2000) denomina este nivel como "descriptivo", Vara Miguel (2006) y López Raso (2004) se refieren a nivel "formal" y Barthes (1995) como nivel "denotativo". Baeza, por su parte, utiliza la misma nomenclatura que Panofsky y también lo hará para los otros dos niveles restantes.

[88] Marzal Felici elabora una metodología similar con 4 niveles: nivel contextual, nivel morfológico, nivel compositivo y nivel enunciativo.
[89] BAEZA, Pepe (2001). Por una función crítica de la fotografía de prensa, Barcelona, Gustavo Gili, págs.157-173, citado en J. Marzal Felici (2007*). Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra.
[90] Citado en J. J. Novaes Cirjanic (2015). *Fotoperiodismo: representación de las víctimas en el concurso World Press Photo 2011: las imágenes premiadas, su análisis deontológico, estético e informativo*. Tesis dirigida por Lorenzo Vilches.

En síntesis, se trata de identificar los elementos que configuran el contenido de la imagen, atendiendo que nos basamos en la interpretación, al contrario que en el análisis cuantitativo.

Panofsky (1987) lo divide en:

- Significación fáctica: se identifican las formas, las líneas, el color, la representación de seres humanos y objetos inanimados. En otras palabras, qué se muestra en la fotografía.
- Significación expresiva: se distinguen las cualidades expresivas de los protagonistas. La postura, los gestos, la atmosfera que rodea la escena, la cual se reconoce cuando conjugan formas con significados. En otras palabras, se trata de responder a cómo lo muestran.

El conjunto de ambas significaciones constituye un primer nivel de análisis o nivel pre-iconográfico.

**II. Significación secundaria o convencional (nivel iconográfico)**

Barret (2000) denomina este nivel como “interpretativo”; Vara Miguel (2006) lo denomina nivel “contextual”; López Raso (2004) se refiere al nivel “simbólico”.

En este escalón, el objetivo es contextualizar la imagen a través de los motivos artísticos, las composiciones que se establecen y los temas que se representan. Se analizan las relaciones entre los elementos de la imagen, averiguando qué tipo de metáfora la constituye y desintegrando el origen simbólico de la misma. Todo constituye la iconografía, la cual necesita una primera fase de búsqueda para llevarla a cabo.

**III. Significación intrínseca o de contenido (nivel iconológico)**

Barret (2000) se refiere al nivel “explicativo” para este escalón de análisis; Vara Miguel (2006) y López Raso (2004) lo denominan nivel “sintético”.

En el último peldaño de la investigación, en la fase más profunda del estudio de la imagen de base semiótica, el objetivo es sintetizar los elementos pre-iconográficos e iconográficos de los dos pasos anteriores y explicarlos junto con el contexto que engloba a la fotografía, el significado intrínseco de la misma. El resultado nos puede llevar a desvelar las intenciones comunicativas reales del fotoperiodista.

El método de E. Panofsky (1987) representará el análisis cualitativo para nuestro proyecto.

# 4. Metodología

## 4.1 Preguntas iniciales

A continuación, se exponen las preguntas de investigación presentadas en la introducción de este proyecto.

**Pregunta de investigación 1**: **¿Cómo son las fotografías que tratan la migración centroamericana?**

La pregunta remite a un análisis cuantitativo centrado en desgranar el tipo de fotografías que los medios han considerado correctas para la representación de la migración centroamericana. Con tal de resolver la cuestión, cogeremos el modelo que presenta Lorenzo Vilches (1997), la investigación del grupo Comunicación, Periodismo y Sociedad, de la Universidad de Antioquia - Medellín (Colombia) bajo el nombre "Software para analizar el tratamiento periodístico de la información (SATPI)" y los parámetros de lectura de la imagen de Manuel Alonso Erausquin (1995). Los elementos que constituyen cada estudio fueron presentados en el apartado 3.5.1.

Realizar un análisis cuantitativo servirá para aportar datos exactos del trato que recibe este suceso dentro de la muestra de medios de comunicación seleccionada.

Así pues, el esquema elaborado y que aglutina los tres estudios es el siguiente:

| MEDIO DE COMUNICACIÓN | Imagen 1 | Imagen 2 | Imagen 3 |
|---|---|---|---|
| **RECONOCIMIENTO GENERAL DE LA IMAGEN** | | | |
| Titulo (si se especifica) | | | |
| Tipo de imagen | | | |
| Espacio visual (horizontal / vertical) | | | |
| Fecha[91] | | | |
| Procedencia | | | |
| **CONTENIDO DE LA IMAGEN** | | | |
| Espacio de representación | | | |
| Localización | | | |
| Numero de actantes representados | | | |
| Numero de objetos representados | | | |
| Tipo de actantes | | | |
| Acción de los actantes | | | |
| Temática | | | |
| Texto que acompaña | | | |
| Características del pie de foto | | | |

[91] La "fecha" es la que aparece en la noticia, no la fecha que fue tomada la fotografía.

| |
|---|
| Titular de la noticia |
| **ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS** |
| Composición / Distribución de los elementos |
| Contraste |
| Nitidez |
| Tipo de plano |
| Relación figura – fondo |
| Distancia fotógrafo – escena representada |
| Distancia de los elementos en relación con el objetivo de la cámara |
| **EL/LA FOTOPERIODISTA** |
| Nacionalidad |
| Historial profesional |
| Relación con el medio donde se publica la imagen |

**Pregunta de investigación 2**: **¿Cómo se representan a los migrantes en estas fotografías?**

La pregunta hace referencia a una identificación del migrante en cada una de las fotografías seleccionadas. Se trata de un análisis cualitativo, ya que sobre esta pregunta versan elementos que van más allá de los datos numéricos y/o de una sucesión de parámetros. El objetivo es "leer" la imagen y valorar el trabajo del fotoperiodista en términos deontológicos, con respecto al mismo hecho y, especialmente, en relación con el objeto de estudio: el migrante centroamericano.

Cabe señalar que, al contrario que en el análisis cuantitativo, donde sí se comparan los 6 medios, en el análisis cualitativo se busca definir al migrante, cómo es representado, qué idea o percepción obtenemos una vez visualizada la imagen. Así pues, no nos fijaremos tanto en las diferencias entre medios – puesto que eso ya se persigue con la primera pregunta – sino, a qué conclusión sobre la migración en Centroamérica se llega a partir del retrato de migrantes en las fotografías propuestas. Esto, además, justifica el hecho que se escoja una sola imagen para cada medio en el análisis cualitativo (pues la descripción es mucho más profunda), en lugar de las 3 del análisis cuantitativo.

Después de todas las teorías expuestas, se seguirán los niveles descritos por Erwin Panofksy (1987) en lo que se conoce como "método iconológico", explicado en profundidad en el punto 3.5.2 del Marco teórico y que se basa en las siguientes tres categorías:

- **NIVEL PRE-ICONOGRÁFICO**
- **NIVEL ICONOGRÁFICO**
- **NIVEL ICONOLÓGICO**

## 4.2 Objeto de estudio

### 4.2.1 Selección del suceso y justificación

Tal y como presentábamos en la introducción del proyecto, durante los últimos años la migración se ha convertido en uno de los focos de todo debate mediático. La guerra en Siria, la cual ya suma seis años, la llegada de centenares de personas por el Mediterráneo; el cruce de fronteras a través de "la ruta de los Balcanes" hacia el norte de Europa y el paso por el norte de África hasta las costas italianas, sin olvidar los incesantes "saltos" a las vallas de Ceuta y Melilla. Todos son acontecimientos que han quedado grabados en nuestra retina gracias a las imágenes que circulan por todos los medios y gracias a las plataformas que existen hoy en día.

Al otro lado del globo, la migración también es un foco de discusión, especialmente ahora que, con el nuevo presidente de los Estados Unidos, Donald J. Trump, se vayan a endurecer las leyes que regulan el paso de personas hacia este país.

Las fronteras, en ambos casos, son una barrera literal o abstracta que ha provocado la frustración, enfado y resignación de millones de personas que viajaban por razones económicas, personales o por simple supervivencia. Los resultados, a uno y otro lado del planeta, no difieren demasiado.

Algunos datos significativos en el continente europeo son los que proporciona la Organización Internacional de las Migraciones (OIM). En su estudio más reciente, del 26 de marzo, estima que 27.282 personas han llegado a Europa en el 2017 [92], de las cuales 26.589 lo han hecho por mar y 693 por tierra. En lo que va de año, 649 personas han perdido la vida en el Mediterráneo. Italia y Grecia, por su cercanía a la costa, son los puntos de llegada, pero es Hungría, Macedonia y el centro de Italia los territorios que experimentan mayor crecimiento.

En el caso de la migración por América Central, los datos al norte y sur confirman que es un territorio de paso. La frontera entre México y EUA es ya la más transitada del mundo. Según el Instituto Nacional de Migración (INM), un millón de mexicanos (documentados y no documentados) migran hacia Estados Unidos cada año. Por el sur, aunque no existen cifras oficiales, el INM calcula que 150.000 migrantes ingresan de manera irregular. "En su mayoría son migrantes centroamericanos, sudamericanos y en menor medida de países de Asia y África", asegura la organización.

En su conjunto, Centroamérica aglutina casi el mismo número de muertes que en toda Europa, el norte de África y el Sáhara juntos. Concretamente, 439 muertos frente a 479

[92] En 2016, la OIM calcula que fueron 387.739 personas las que llegaron a Europa a través de diversas rutas de tránsito por África, Asia y Oriente Medio. Fuente: http://migration.iom.int/europe/ Consultado el 28.03.2017

del segundo caso, según cifras del 2015.[93] En México, además, también hay que destacar el hecho que sea un foco del narcotráfico, guerra entre bandas que se cobró la vida de 17.000 personas en 2015, según informaba *El Economista*.

La magnitud de migrantes fallecidos, la representación de una frontera "mortífera" para centenares de personas y el flujo de seres humanos tanto registrados como no registrados (migración irregular), implica una cierta curiosidad por un escenario como México; territorio a primera vista lejano, del que pocas veces nos llegan imágenes o documentos explícitos de lo que presencian los migrantes.

Así pues, es aquí donde se centrará la investigación. Es preciso dejar claro, sin embargo, que esta ruta migratoria no es menos importante que la se vive en Europa o la que tiene lugar en el sud-este asiático, con 789 personas muertas en 2015. Con el registro de personas que llegan al viejo continente hemos querido dejar clara la relevancia y preocupación por el paso de migrantes, sean desplazamientos forzados, refugiados o buscadores de asilo. Sin embargo, el objeto de estudio obliga a centrarnos en un solo escenario, de lo contrario se abarcaría demasiado.

### 4.2.2 Selección de medios y justificación

La selección de medios que se ofrece en este trabajo pretende brindar un abanico de perspectivas visuales sobre la migración centroamericana.

Han sido elegidos 6 medios de comunicación: *El Mundo, eldiario.es, Ruido Photo, La Vanguardia, Revista 5W y El Periódico de Catalunya*

A continuación, se presentan las características de todos en su conjunto:

- Todos son de origen español.
- Hay 3 con versión en papel (*El Mundo, La Vanguardia, El Periódico de Catalunya*) y 3 en formato web (*eldiario.es, Ruido Photo, Revista 5W*).[94]
- Cuatro se dedican a la información diaria (*El Mundo, La Vanguardia, El Periódico de Catalunya, eldiario.es)* y dos se dedican a proyectos a largo plazo (*Ruido Photo, Revista 5W)*.
- Tres han sido considerados como "medios convencionales" (*El Mundo, La Vanguardia, El Periódico de Catalunya)*, dos como "medios de comunicación independientes o no convencionales" (*Ruido Photo, Revista 5W)* y uno que abarca uno y otro modelo (*eldiario.es)*.
- Cada medio presentará 3 fotografías, una de ellas a analizar, aunque se expondrán más imágenes en el Anexo.

La diferenciación entre medios convencionales y medios no convencionales radica en la rutina que siguen con respecto a la actualidad. En el primer caso, la producción de

[93] Los datos son de muertes registradas. Global Migration Trends 2015, Data Analysis Centre, International Organization for Migration. Consultado en http://gmdac.iom.int/forced-displacement-globally-2015 el 28.03.2017

[94] Esta es simplemente una consideración, puesto que la colocación de la fotografía en página no se tendrá en cuenta para el análisis como tal. Por otro lado, todas las fotografías han sido extraídas de Internet, así que todos los medios, incluidos los de la versión en papel, tienen opción web. En el caso de Revista 5W, ofrece ambos formatos.

noticias es permanente; en el segundo caso, son proyectos de larga durada sujetos a la actualidad o al posible interés por parte de los lectores habituales.

El término "independiente" utilizado para los medios de comunicación no convencionales hace referencia a la libertad – en este caso de *Ruido Photo y Revista 5W* – de llevar a cabo sus proyectos, pues son los propios autores de dichos trabajos los responsables de los medios, algo que no ocurre con los "convencionales", normalmente subyugados a otros actores económicos y/o políticos externos o a personas con una jerarquía superior, como el editor o director.

## 4.3 Aplicación de la metodología

Tal y como se procederá a exponer en el apartado 5 (Investigación de campo), la aplicación de la metodología, teniendo en consideración los dos análisis (cuantitativo y cualitativo) y los 6 medios de comunicación, cobrará la siguiente estructura:

En primer lugar, un análisis cuantitativo que responda a la pregunta 1 *(¿Cómo son las fotografías que tratan la migración centroamericana?*). Se presentarán 3 fotografías escogidas para cada medio de comunicación; en cada caso, se elaborará un análisis siguiendo cada apartado de la tabla modelo (ver págs. 63-64). Posteriormente, se aglutinarán los datos más relevantes en una serie de gráficos.

En segundo lugar, un análisis cualitativo que responda a la pregunta 2 *(¿Cómo se representan a los migrantes en estas fotografías?*) De todas las imágenes escogidas para cada uno de los medios se seleccionará 1. La razón es que se trata de un análisis en profundidad, más allá de aspectos numéricos, por lo que cada caso ocupará un espacio mayor que el examen anterior. La razón por la que se ha escogido cada imagen se basa en variar los temas investigados.

Cabe mencionar que el "universo" de imágenes presentadas para cada medio de comunicación es pequeño. Por este motivo, no se pretende elaborar una investigación, cuyas conclusiones sean extrapolables a gran escala y ejemplifiquen el modo con que cada medio suele representar la migración centroamericana. El objetivo es visualizar los elementos teóricos presentados previamente y, en definitiva, incitar al lector a la reflexión y la propia autocrítica del fotoperiodismo en nuestro país.

# 5. Investigación de campo

## 5.1 Análisis cuantitativo

Procedemos a desgranar la cobertura visual de la migración centroamericana. En primer lugar, se presentará cada medio de comunicación por separado, junto con tres fotografías seleccionadas[95] y una ficha correspondiente al análisis cuantitativo de las

[95] El resto de las imágenes se encuentran en el Anexo.

imágenes.[96] En segundo lugar, se aglutinarán todos los datos en distintas tablas. El objetivo es responder a la pregunta: *¿Cómo son las fotografías que tratan la migración centroamericana?*

## *El Mundo*







Fotografías seleccionadas de *El Mundo*. Imagen 1 (arriba izquierda); imagen 2 (arriba derecha); imagen 3 (abajo centro).[97]

| MEDIO DE COMUNICACIÓN. *El Mundo* | Imagen 1 | Imagen 2 | Imagen 3 |
|---|---|---|---|
| **RECONOCIMIENTO GENERAL DE LA IMAGEN** | | | |
| Titulo (si se especifica) | - | - | - |
| Tipo de imagen | Fotografía | Fotografía | Fotografía |
| Espacio visual (horizontal / vertical) | Horizontal | Horizontal | Horizontal |
| Fecha[98] | 13.05.2016 | 21.08.2015 | 13.05.2016 |
| Procedencia | UNICEF | Omar Torres (AFP, Agence France-Presse) | UNICEF |
| **CONTENIDO DE LA IMAGEN** | | | |
| Espacio de representación | | | |

[96] En los parámetros con guiones no se precisa tal información.
[97] Imagen 1, extraída de http://bit.ly/1TdUgOz | Imagen 2, extraída de http://bit.ly/2pjmfBC | Imagen 3, extraída de http://bit.ly/1TdUgOz
[98] La "fecha" es la que aparece en la noticia, no la fecha que fue tomada la fotografía.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Localización | Vías de tren. En algún lugar fronterizo con Estados Unidos. | Desierto de Sonora (México). | No se especifica. |
| Numero de actantes representados | 3 | 5 | 14 o más |
| Numero de objetos representados | - | - | 3 (automóviles) |
| Tipo de actantes | Migrantes, una familia | Migrantes | Migrantes |
| Acción de los actantes | Caminan por la vía del tren. | Caminan por el desierto. | Unos enfrente de otros. El grupo de personas parece esperar las órdenes de la Patrulla Fronteriza. |
| Temática | Menores que migran. | Hombres cruzando el desierto de Sonora. | Migrantes detenidos. |
| Texto que acompaña | "Menores llegando a EEUU desde México". | "Un grupo de inmigrantes mexicanos cruzan el desierto de Arizona en busca del 'sueño americano'". | - |
| Características del pie de foto | Función complementaria. | Función de redundancia. | - |
| Titular de la noticia | "Los niños marcados de la frontera". | "¿Cuánto costaría la deportación masiva de indocumentados?". | "Los niños marcados de la frontera". |
| **ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS** | | | |
| Composición / Distribución de los elementos | Los sujetos están en el centro de la imagen. Juego con la profundidad. | Los actantes forman una hilera desde un extremo al centro de la imagen. | Hay una división. A la izquierda las personas supuestamente detenidas. A la derecha, el control migratorio. |
| Contraste | Todos los elementos del primer plano destacan por igual. | El contorno de las sombras marcadas en el suelo árido. | Todos los elementos destacan por igual. |
| Nitidez | Nitidez del primer plano. | Todos los elementos se muestran con la misma nitidez. | Todos los elementos se muestran con la misma nitidez. |
| Tipo de plano | Plano general. | Plano general. | Plano general. |
| Relación figura – fondo | Los actantes se relacionan con el contexto representado. | Los actantes se relacionan con el contexto representado. | Los actantes se relacionan con el contexto representado. |
| Distancia fotógrafo – escena representada | Cercana | Cercana | Próxima |
| Distancia de los elementos en relación con el objetivo de la cámara | Cercana | Cercana | Próxima |
| **EL/LA FOTOPERIODISTA** | UNICEF | Omar Torres | UNICEF |
| Nacionalidad | Organización gubernamental | México | Organización gubernamental |
| Historial profesional | - | Más de 30 años como fotoperiodista. Experiencia en América Latina, Europa y Estados Unidos. Especialidad: historias de inmigrantes ilegales, medioambiente y deportes. | - |
| Relación con el medio donde se publica la imagen | - | Fotoperiodista de agencia. | - |

## *El diario.es*







Fotografías seleccionadas de *eldiario.es*. Imagen 1 (arriba izquierda); imagen 2 (arriba derecha); imagen 3 (abajo centro).[99]

| MEDIO DE COMUNICACIÓN. *Eldiario.es* | Imagen 1 | Imagen 2 | Imagen 3 |
|---|---|---|---|
| **RECONOCIMIENTO GENERAL DE LA IMAGEN** | | | |
| Titulo (si se especifica) | - | - | - |
| Tipo de imagen | Fotografía | Fotografía | Fotografía |
| Espacio visual (horizontal / vertical) | Horizontal | Horizontal | Horizontal |
| Fecha | 9.11.2014 | 2.05.2015 | 26.08.2013 |
| Procedencia | José Pedro Martínez (eldiario.es). | Animal Político. | Toni Arnau (Ruido Photo). |
| **CONTENIDO DE LA IMAGEN** | | | |
| Espacio de representación | | | |
| Localización | Tijuana (México). | Albergue de Tenosique (Tabasco, México). | En algún punto de México. |
| Numero de actantes representados | 2 | 6 | 1 |
| Numero de objetos representados | - | - | - |
| Tipo de actantes | Migrantes, familia. | Migrantes | Migrante |
| Acción de los actantes | Sentados. Ríen. | Sentados. Miran fijamente a cámara. | Interior de un vehículo. Sentado, mira al exterior. |
| Temática | Separación forzosa de familias. | Dificultades de cruzar México. | Un trayecto peligroso. |

[99] Imagen 1, extraída de http://bit.ly/2qdX1tw | Imagen 2, extraída de http://bit.ly/1bq9WfB | Imagen 3, extraída de http://bit.ly/2pV4iLx

| | | | |
|---|---|---|---|
| Texto que acompaña | "La Dreamer Mom Verónica con su hijo durante una protesta el pasado martes en el consulado de Estados Unidos en Tijuana". | "Migrantes denuncian que con el Programa mexicano Frontera Sur es más difícil cruzar México que llegar a Estados Unidos". | "Un centroamericano es arrestado por las autoridades migratorias mexicanas mientras viajaba como indocumentado hacia los Estados Unidos". |
| Características del pie de foto | Función de complementariedad. | Complementariedad y contradicción positiva. | Complementariedad y contradicción positiva. |
| Titular de la noticia | "Expulsadas de EEUU y separadas de sus hijos por una frontera". | "El discurso de derechos humanos con el que México 'caza' a miles de migrantes". | "Así es La Bestia, el tren donde la muerte casi nunca es un accidente". |
| **ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS** | | | |
| Composición / Distribución de los elementos | Ambos actantes se sitúan en el centro de la imagen. | Los actantes entran en el encuadre por el lado izquierdo. Intención de crear una línea que aporte movimiento a la escena. | La imagen se compone de la regla de los tercios, con la que fija al migrante en un lugar que atrae. |
| Contraste | Contraste entre la ropa del bebé con la de su madre. | Las paredes rojas del fondo aportan un ligero contraste. | La luz que toca el rostro del migrante por el lado izquierdo contrasta con la oscuridad del interior del vehículo. |
| Nitidez | Primer plano nítido. Segundo plano desenfocado. | Primer plano con todos los actantes, nítido. Fondo desenfocado. | Segundo plano nítido. Primero plano desenfocado. |
| Tipo de plano | Plano medio. | Plano medio. | Plano medio. |
| Relación figura – fondo | El fondo actúa sobre los sujetos, que se relacionan con el contexto. | El fondo actúa sobre los sujetos, que se relacionan con el contexto. | El entorno se relaciona con el sujeto. |
| Distancia fotógrafo – escena representada | Cercana. | Muy cercana. | Cercana. |
| Distancia de los elementos en relación con el objetivo de la cámara | Cercana. | Cercana. | Muy cercana. |
| **EL/LA FOTOPERIODISTA** | José Pedro Martínez | Animal Político | Toni Arnau |
| Nacionalidad | España | Publicación digital mexicana. | España |
| Historial profesional | Ha publicado en Newsweek, *The Guardian* y *Al Jazeera*. Desde 2011 trata la vulneración de los derechos humanos de migrantes en México. | - | Fotoperiodista, pertenece al medio de comunicación *Ruido Photo*. Ha publicado en *El País*, *El Mundo*, *CNN en español*, *Miami Herald* o *Clarín*. Han tratado la migración y la vulneración de derechos humanos. |
| Relación con el medio donde se publica la imagen | Staff photographer. | Asociación. | Asociación. |

## *Ruido Photo*







Fotografías seleccionadas de *Ruido Photo*. Imagen 1 (arriba izquierda); imagen 2 (arriba derecha); imagen 3 (abajo centro).[100]

| MEDIO DE COMUNICACIÓN. *Ruido Photo* | Imagen 1 | Imagen 2 | Imagen 3 |
|---|---|---|---|
| **RECONOCIMIENTO GENERAL DE LA IMAGEN** | | | |
| Titulo (si se especifica) | En el camino. | En el camino. | En el camino. |
| Tipo de imagen | Fotografía | Fotografía | Fotografía |
| Espacio visual (horizontal / vertical) | Horizontal | Horizontal | Horizontal |
| Fecha | - | - | - |
| Procedencia | Toni Arnau (Ruido Photo) | Toni Arnau (Ruido Photo) | Toni Arnau (Ruido Photo) |
| **CONTENIDO DE LA IMAGEN** | | | |
| Espacio de representación | | | |
| Localización | Amatlán de los Reyes, Veracruz. | Municipio de Arriaga, Chiapas. | Albergue El Buen Pastor de Tapachula, Chiapas. |
| Numero de actantes representados | 6 | 4 | 1 |
| Numero de objetos representados | 1 (La Bestia) | 0 | 1 (La Biblia) |
| Tipo de actantes | Voluntaria y migrantes. | Madre e hija y otro adulto. Todos migrantes. | Migrante centroamericano |
| Acción de los actantes | Un grupo de migrantes colgados del tren y con los brazos extendidos; dos actantes | Permanecen en el interior de un vagón de tren. | Lee la Biblia. |

[100] Imagen 1, 2 y 3 extraídas de http://bit.ly/2qQtQZD

| | | | |
|---|---|---|---|
| | permanecen en tierra y miran los vagones. | | |
| Temática | Ayuda voluntaria a los migrantes que emprenden el camino en *La Bestia*. | Las condiciones del viaje en *La Bestia*. | El peligro de subirse a *La Bestia*. |
| Texto que acompaña[101] | - | - | - |
| Características del pie de foto | - | - | - |
| Titular de la noticia | - | - | - |
| **ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS** | | | |
| Composición / Distribución de los elementos | Actante en primer plano, en el cuadrante derecho. Regla de los tercios. | Actantes en el centro. Dos más en los laterales. | Las manos, a un lado y otro del encuadre. El libro ocupa casi la totalidad del espacio representado. |
| Contraste | Sí. Colores llamativos entre el segundo plano y el entorno que lo envuelve. | Hay una tenue luz que ilumina las dos figuras centrales. Destacan del resto. | Sí. El color azul en segundo plano destaca con el blanco del libro, además de la tez morena y con cortes de las manos. |
| Nitidez | Suficiente. El actante situado en primer plano se le dibuja un perfil borroso, fruto de su movimiento. | Sí, en las dos figuras centrales y el entorno. | Sí. Todos los elementos están perfectamente nítidos. |
| Tipo de plano | Plano medio y plano general. Ligero plano contrapicado. | Plano tres cuartos. | Primer plano y plano picado. |
| Relación figura – fondo | Sí. El circuito del tren traza una línea que va de un extremo al otro de la imagen. Permite interrelacionar las figuras ahí representadas. | Sí. Se aprecia como los personajes están "dentro" de un habitáculo. | No. Las manos y el libro actúan como una sola unidad. El fondo aporta contraste, pero no se interrelaciona con los elementos en primer plano. |
| Distancia fotógrafo – escena representada | Cercana | Lejana | Muy cercana |
| Distancia de los elementos en relación con el objetivo de la cámara | Cercana | Cercana | Muy cercana |
| **EL/LA FOTOPERIODISTA** | Toni Arnau | Toni Arnau | Toni Arnau |
| Nacionalidad | España | España | España |
| Historial profesional | Fotoperiodista. Ha publicado en *El País*, *El Mundo*, *CNN en español*. Temas: migración, vulneración DD.HH., minorías… | Fotoperiodista. Ha publicado en *El País*, *El Mundo*, *CNN en español*. Temas: migración, vulneración DD.HH., minorías… | Fotoperiodista. Ha publicado en *El País*, *El Mundo*, *CNN en español*. Temas: migración, vulneración DD.HH., minorías… |
| Relación con el medio donde se publica la imagen | Fundador. | Fundador. | Fundador. |

[101] Las fotografías han sido extraídas de la web *ruidophoto.com*, un portal donde solo se publican los proyectos elaborados y quiénes son los integrantes del equipo. Es una página web usada como plataforma publicitaria del medio de comunicación (estrictamente hablando). Por este motivo, según cuenta Edu Ponces en una entrevista mantenida el 3 de mayo de 2017, no incluyen pies de foto o similares; tampoco la fecha aparece. Con tal de completar objetivamente todos los parámetros propuestos en el análisis cuantitativo, el apartado "Texto que acompaña" y sucesivos, permanecerán en blanco, aunque los autores mantengan que es indispensable la utilización de texto en la fotografía. Para el análisis cualitativo, donde nos adentraremos más en esta cuestión, nos valdremos de los pies de foto presentados con estas fotografías en *eldiario.es* (http://bit.ly/2pV4iLx )

## *La Vanguardia*








Fotografías seleccionadas de *La Vanguardia*. Imagen 1 (arriba izquierda); imagen 2 (arriba derecha); imagen 3 (abajo centro).[102]

| MEDIO DE COMUNICACIÓN. *La Vanguardia* | Imagen 1 | Imagen 2 | Imagen 3 |
|---|---|---|---|
| **RECONOCIMIENTO GENERAL DE LA IMAGEN** | | | |
| Titulo (si se especifica) | - | - | - |
| Tipo de imagen | Fotografía | Fotografía | Fotografía |
| Espacio visual (horizontal / vertical) | Horizontal | Horizontal | Horizontal |
| Fecha | 12.02.2017 | 4.03.2017 | 23.02.2017 |
| Procedencia | Marco Ugarte (Associated Press, AP). | Jim Watson (Agence France-Presse, AFP). | Luke Sharrett (Bloomberg). |
| **CONTENIDO DE LA IMAGEN** | | | |
| Espacio de representación | | | |
| Localización | Al norte de México DF. | Cementerio Terrace Park en Holtville, California. | Santa Teresa (Nuevo México). |
| Numero de actantes representados | 1 | 0 | 1 |
| Numero de objetos representados | 2 (botella y vías del tren). | 2 (un peluche y una cruz). | 1 (el muro). |
| Tipo de actantes | Migrante. | - | Agente de la Guardia Fronteriza. |
| Acción de los actantes | Sentado en las vías, bebe agua. | - | En pie. Posando. |
| Temática | De camino a la frontera con EE.UU. | Llegada de menores migrantes a EE.UU. | La situación en la frontera. |
| Texto que acompaña | "El guatemalteco Mario Vázquez Santiago se | "Un peliche y una cruz reposan en el lugar en | "Un agente de la Guardia Fronteriza de |

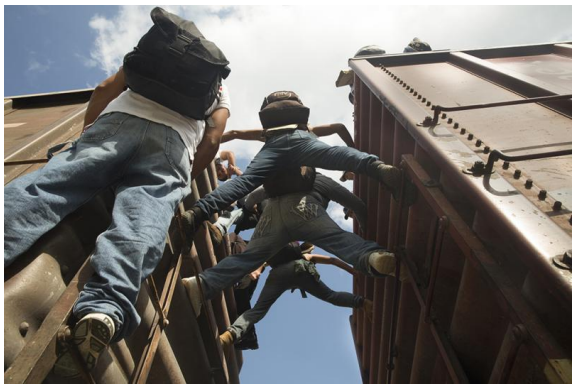
[102] Imagen 1, extraída de http://bit.ly/2q9royk | Imagen 2, extraída de http://bit.ly/2r4QOMB | Imagen 3, extraída de http://bit.ly/2q6jS9x

| | | | |
|---|---|---|---|
| | refresca al norte de México DF camino de la frontera con EE.UU., sin miedo a Donald Trump". | el que hay una fosa común en la que reposan los restos de inmigrantes no identidicados en el cementerio Terrace Park en Holtville, California". [103] | Estados Unidos en la frontera con México en Santa Teresa (Nuevo México)". |
| Características del pie de foto | Complementariedad. | Independencia (texto en el interior de la imagen) – "No olvidados" -; redundancia y contradicción negativa, además de errores ortográficos. | Redundancia. |
| Titular de la noticia | "Centenares de detenidos en EE.UU. en redadas contra inmigrantes". | "Trump estudia separar a las madres de sus hijos al cruzar la frontera con México". | "Encerrados en el desierto". |
| **ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS** | | | |
| Composición / Distribución de los elementos | El actante se sitúa en la mitad derecha de la imagen. Las vías de tren equilibran y proporcionan profundidad de campo. | Los objetos se sitúan en la mitad izquierda del encuadre. | El actante se sitúa en el centro de la imagen. Las vallas salen de los extremos izquierdo y derecho y se "unen" en la figura central. |
| Contraste | Entre el migrante y el segundo plano sí. Pero la imagen es oscura, por lo que no se aprecia demasiado las facciones del actante. | Los colores de la cruz resaltan sobre el suelo y otros objetos. | El primer plano destaca por encima del resto. |
| Nitidez | Sí. El primer plano se distingue del segundo plano, más borroso. | Todos los planos son nítidos. | Todos los planos son nítidos, si bien el actante aparece con más nitidez que el resto. |
| Tipo de plano | Plano medio / primer plano. | Plano general y ligero contrapicado. | Plano general. |
| Relación figura – fondo | No hay relación, más allá que se nos dice que el migrante está sentado en las vías. | No. El fondo es inerte y las figuras son independientes. | No, aunque las líneas que forman las dos vallas interactúan con el patrullero de forma harmónica, no física. |
| Distancia fotógrafo – escena representada | Lejana | Cercana | Cercana |
| Distancia de los elementos en relación con el objetivo de la cámara | Cercana | Cercana | Cercana |
| **EL/LA FOTOPERIODISTA** | Marco Ugarte | Jim Watson | Luke Sharrett |
| Nacionalidad | Chile | Estados Unidos | Estados Unidos |
| Historial profesional | Corresponsal en México para *Associated Press*. Ha documentado la dictadura de Pinochet, el levantamiento zapatista en Chiapas y movilizaciones en Centroamérica. | Fotoperiodista en Washington DC para *AFP*. Ha cubierto desde la guerra en Iraq, política, hasta deportes. Especializado en fotoperiodismo militar. | Freelance. Ha trabajado para el *New York Times (NYT)* y cubierto acontecimientos políticos. Colabora con el servicio de distribución mediática *Bloomberg*. |
| Relación con el medio donde se publica la imagen | Fotoperiodista de agencia. | Fotoperiodista de agencia. | Fotoperiodista de agencia. |

[103] Dos errores tipográficos en el mismo pie de foto. "identidicados" (identificados) y "peliche" (peluche), además se repite el verbo 'reposar'.

## *Revista 5W*





Fotografías seleccionadas de *Revista 5W*. Imagen 1 (arriba izquierda); imagen 2 (arriba derecha); imagen 3 (abajo izquierda)[104].

| MEDIO DE COMUNICACIÓN. *Revista 5W* | Imagen 1 | Imagen 2 | Imagen 3 |
|---|---|---|---|
| **RECONOCIMIENTO GENERAL DE LA IMAGEN** | | | |
| Titulo (si se especifica) | Migrantes | Migrantes | Libertad condicional |
| Tipo de imagen | Fotografía | Fotografía | Fotografía |
| Espacio visual (horizontal / vertical) | Horizontal | Horizontal | Horizontal |
| Fecha | 6.06.2014 | 15.06.2014 | 16.11.2016 |
| Procedencia | Anna Surinyach (Revista 5W). | Anna Surinyach (Revista 5W). | Griselda San Martín (freelance). |
| **CONTENIDO DE LA IMAGEN** | | | |
| Espacio de representación | | | |
| Localización | Ixtepec (México). | Ixtepec (México). | Tijuana (México). |
| Numero de actantes representados | 2 | 4 | 7 |
| Numero de objetos representados | 1 (automóvil). | 1 (La Bestia). | 1 (el muro). |
| Tipo de actantes | Migrantes | Migrantes | Mexicanos y migrantes |

[104] Imagen 1 y 2 extraídas de http://bit.ly/2bCdP33 | Imagen 3 extraída de http://bit.ly/2pEWahu

| | | | |
|---|---|---|---|
| Acción de los actantes | Entran en el vehículo. | Subidos al tren. | Arropados al muro que separa México de EE.UU. |
| Temática | Terminar con el 'sueño americano'. | En el camino hacia EE.UU. | Las trabas legales de los migrantes a uno y otro lado del muro. |
| Texto que acompaña | "Yenny comienza su regreso a El Salvador. Ixtepec (México)" | "Migrantes centroamericanos subiendo a 'La Bestia' en Ixtepec (México)" | "En el centro, Ale Vallejo, acompañada por sus hijos, habla con su marido, Daniel Armendariz, que no puede abandonar Estados Unidos porque está en libertad condicional". |
| Características del pie de foto | Redundancia y complementariedad. | Redundancia. | Complementariedad. |
| Titular de la noticia | "Refugiados, desplazados y migrantes". | "Refugiados, desplazados y migrantes". | "Un muro grande ¿y bonito?". |
| **ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS** | | | |
| Composición / Distribución de los elementos | Los actantes aparecen en la mitad derecha del encuadre. El lado opuesto lo ocupa el vehículo. | Tres de los cuatro actantes se sitúan en el centro. El cuarto en el lado izquierdo del encuadre. El resto lo ocupa el tren. | Hay unas figuras centrales y el resto en los laterales. Todos se muestran de espaldas menos dos actantes sentados en el suelo, mirando a cámara. |
| Contraste | Sí. Los colores del automóvil son llamativos; destaca el suelo mojado y embarrado. | Se aprecian muy bien los colores y formas de *La Bestia*, así como las ropas de los migrantes subidos a ella. | Los colores del vallado son llamativos. El resto de figuras tienen colores uniformes. |
| Nitidez | Todos los elementos se muestran por igual. | Todos los elementos se muestran por igual. | Todos los elementos se muestran por igual. |
| Tipo de plano | Plano general | Plano entero y contrapicado. | Plano entero |
| Relación figura – fondo | Hay una interacción entre los actantes y el vehículo. El suelo mojado conecta los planos. | Los planos se intercalan y el conjunto transmite unidad. | Los actantes en primer plano se interrelacionan con el resto, a pesar de estar de espaldas; el conjunto es una unidad abocada a lo que sucede al otro lado del vallado. |
| Distancia fotógrafo – escena representada | Cercana | Próxima | Próxima |
| Distancia de los elementos en relación con el objetivo de la cámara | Cercana | Cercana | Cercana |
| **EL/LA FOTOPERIODISTA** | Anna Surinyach | Anna Surinyach | Griselda San Martín |
| Nacionalidad | España | España | España |
| Historial profesional | Fotoperiodista y editora gráfica de *5W*. Su trabajo ha tratado la crisis del Mediterráneo, la epidemia de ébola, Yemen, Colombia, Sudán del Sur, Siria, Congo o República Centroafricana. | Fotoperiodista y editora gráfica de *5W*. Su trabajo ha tratado la crisis del Mediterráneo, la epidemia de ébola, Yemen, Colombia, Sudán del Sur, Siria, Congo o República Centroafricana. | Fotógrafa documental y periodista visual establecida en Nueva York y Tijuana. Ha documentado el muro US-México, así como otros proyectos sobre minorías, vulneración de los DD. HH y desigualdad. |
| Relación con el medio donde se publica la imagen | Fundadora. | Fundadora. | Freelance. |

## *El Periódico de Catalunya*









Fotografías seleccionadas de *El Periódico de Catalunya*. Imagen 1 (arriba izquierda); imagen 2 (arriba derecha); imagen 3 (abajo centro).[105]

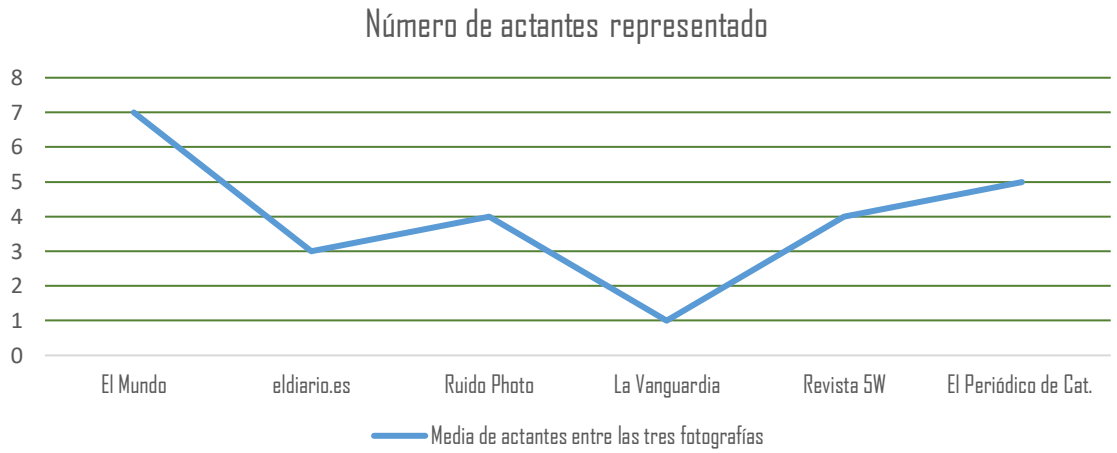
| MEDIO DE COMUNICACIÓN. *El Periódico de Catalunya* | Imagen 1 | Imagen 2 | Imagen 3 |
|---|---|---|---|
| **RECONOCIMIENTO GENERAL DE LA IMAGEN** | | | |
| Titulo (si se especifica) | - | - | - |
| Tipo de imagen | Fotografía | Fotografía | Fotografía |
| Espacio visual (horizontal / vertical) | Horizontal | Horizontal | Horizontal |
| Fecha | 9.03.2017 | 16.10.2016 | 28.07.2015 |
| Procedencia | Larry W. Smith (EFE). | Ricardo Mir de Francia (El Periódico de Catalunya). | Guillermo Arias (Associated Press, AP). |
| **CONTENIDO DE LA IMAGEN** | | | |
| Espacio de representación | | | |
| Localización | En algún punto de Estados Unidos próximo con la frontera mexicana. | Nogales (Arizona, Estados Unidos). | Frontera US-México, en Tijuana. |
| Numero de actantes representados | 6 | 3 | 6 |
| Numero de objetos representados | 1 (Border Patrol). | - | 1 (El muro). |
| Tipo de actantes | Migrantes y agentes de la patrulla fronteriza. | Habitantes de Nogales, del lado estadounidense. | Migrantes y guardia fronteriza. |

[105] Imagen 1 extraída de http://bit.ly/2qyXGWu | Imagen 2 extraídas de http://bit.ly/2r0wWOq | Imagen 3 extraída de http://bit.ly/2prEeuN

| | | | |
|---|---|---|---|
| Acción de los actantes | Los agentes registran a los migrantes. | Sentados, mirando el teléfono móvil o los coches pasar. | Un grupo ha sido detenido. Están pegados al muro y de espaldas. |
| Temática | Entrada ilegal de inmigrantes a EE.UU. | Los negocios del lado americano también pueden peligrar si se refuerza el muro. | La deportación. |
| Texto que acompaña | "Agentes de la Patrulla Fronteriza de Estados Unidos detienen a varios hombres sospechosos de haber cruzado el Río Grande el pasado mes de febrero". | "Varios hombres esperan junto a la parada de autobuses de Nogales (Arizona)". | "En la frontera 8 Inmigrantes mexicanos a punto de ser deportados a México desde Tijuana". |
| Características del pie de foto | Complementariedad. | Complementariedad y redundancia. | Complementariedad y contradicción negativa. |
| Titular de la noticia | "La cifra de inmigrantes que han entrado de forma ilegal a EEUU baja un 40%" | "Ni Trump ni su muro son bienvenidos en la frontera con México" | "México barre el patio a EEUU." |
| **ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS** | | | |
| Composición / Distribución de los elementos | Los actantes se representan esparcidos por el encuadre, sin un orden claro. El automóvil permanece en el margen superior derecho. | Hay un edificio que sale de encuadre pero que parte la imagen en dos. Los actantes se sitúan en el centro e izquierda. | Los actantes se representan formando una escalera que casa perfectamente con la perspectiva del muro alejándose. |
| Contraste | El mayor contraste lo forma el coche de la Patrulla Fronteriza. | El cielo (atardecer) y los carteles del edificio realzan la zona. | No se destaca ningún elemento. El rostro de la mujer y del policía es lo más llamativo. |
| Nitidez | Todos los elementos se muestran con la misma nitidez. | Todos los elementos se muestran con la misma nitidez. | No hay demasiada nitidez en el conjunto de la fotografía. |
| Tipo de plano | Plano general. | Plano general. | Plano general, plano entero. |
| Relación figura – fondo | La expresión de los actantes se relaciona con el coche situado en segundo plano, algo que dota de unidad a la imagen. | La carretera que cruza por el lado izquierdo se relaciona con la mirada de los actantes sentados. El contraste también aporta profundidad. | La posición de los migrantes conjuga con el camino que sigue el muro. Así, unos y otros se interrelacionan. |
| Distancia fotógrafo – escena representada | Cercana | Próxima | Lejana |
| Distancia de los elementos en relación con el objetivo de la cámara | Cercana | Próxima | Próxima |
| **EL/LA FOTOPERIODISTA** | Larry W. Smith | Ricardo Mir de Francia | Guillermo Arias |
| Procedencia | Estados Unidos | España | México |
| Historial profesional | Fotoperiodista de la *Agencia de Prensa Europea (European Pressphoto Agency, EPA).* Coberturas diversas: deportes, elecciones presidenciales en EE.UU., y desastres naturales. | Periodista. Corresponsal de *El Periódico de Catalunya* en EE.UU. También ha documentado desde Oriente Medio. Ha investigado el viaje de centroamericanos hacia EE.UU. | Fotoperiodista. Freelance, establecido en Tijuana (México). Ha colaborado par *AP, AFP, Bloomberg* y *New York Times*. Temas diversos: migración, narcotráfico, deportes, cultura. |
| Relación con el medio donde se publica la imagen | Fotoperiodista de agencia. | Staff photographer. | Fotoperiodista de agencia. |

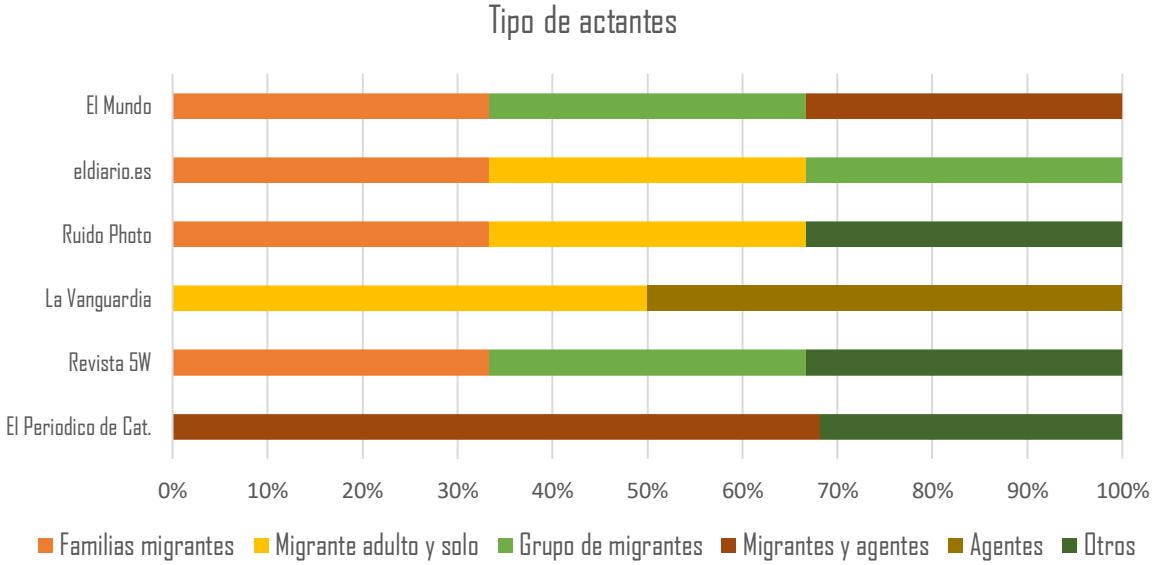
### 5.1.1 Síntesis del análisis cuantitativo

A continuación, procedemos a sintetizar los datos obtenidos de las diferentes fotografías. Para ello, seleccionamos y comparamos los apartados que hemos considerado más relevantes de los distintos medios de comunicación para entender *cómo son las fotografías que tratan la migración centroamericana*.[106]



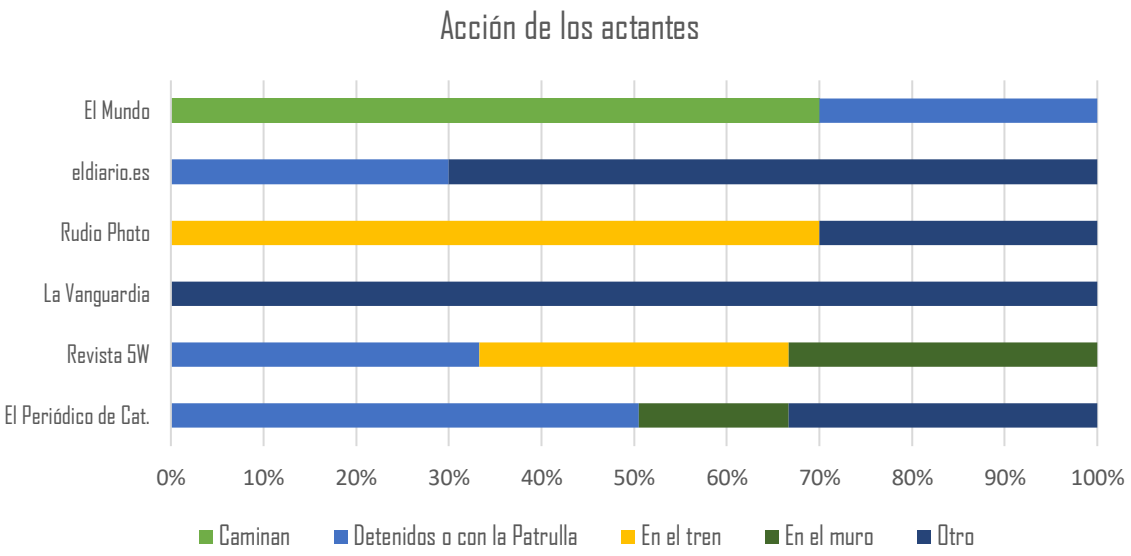

La media de **actantes** representados por fotografías ha sido 4. El medio de comunicación con más actantes por fotografía es *El Mundo*, mientras que *La Vanguardia* cuenta con el menor número.

De estos datos extraemos, además, el **tipo** de actante representado. El migrante acompañado de su familia aparece en 4 de las 18 fotografías analizadas. El migrante en grupo aparece en 3 ocasiones. Veámoslo por medios de comunicación:




[106] Volvemos a destacar, como lo hicimos en la Metodología, que la muestra seleccionada es una pequeña parte del medio de comunicación. Es imposible ejemplificar con tan solo tres imágenes las maneras que tienen de cubrir la migración centroamericana, sobre todo cuando estas imágenes han sido escogidas al azar. Sin embargo, una comparativa entre los distintos medios puede incitar a la reflexión sobre el modo con que suelen tratar estos hechos.

La **acción** que se desarrolla en las fotografías incide directamente en la percepción que el público obtiene del migrante.




En la categoría “Otros” se incluye desde migrantes sentados, mirando a cámara o bien realizando otras actividades (leer, conversar), hasta la pose de un agente. El resto de categorías nombradas son todas las que se han encontrado.

También es necesario señalar el lugar de la fotografía. Este elemento es clave para entender dónde focalizan los medios de comunicación la atención: en la frontera, en grandes ciudades, al norte, al sur o cerca de la costa.

En el mapa que se muestra a continuación se han coloreado las **zonas** que aparecen representadas en las fotografías seleccionadas. A falta de añadir California, observamos una preponderancia por la frontera sur de México (puerto de entrada de migrantes centroamericanos de camino hacia Estados Unidos). Por otro lado, destaca la zona nordeste, especialmente Tijuana, ciudad en 3 de las 18 fotografías, y el estado de Sonora en México, por su cercanía con la frontera norte. Por otro lado, hasta en 4 ocasiones los medios no mencionan el lugar de la fotografía, dos veces en *El Mundo* y dos más en *eldiario.es*.




**LEYENDA**

SUR: Chiapas (azul marino); Oaxaca (azul turquesa); Ixtepec (cruz negra); Veracruz (verde).

CENTRO: México DF (cruz amarilla).

NORDESTE: desierto de Sonora (naranja); Nogales estadounidense (punto azul); Tijuana (cruz roja); Nuevo México (morado).

Localización de las imágenes sobre la migración centroamericana. | Elaboración propia.

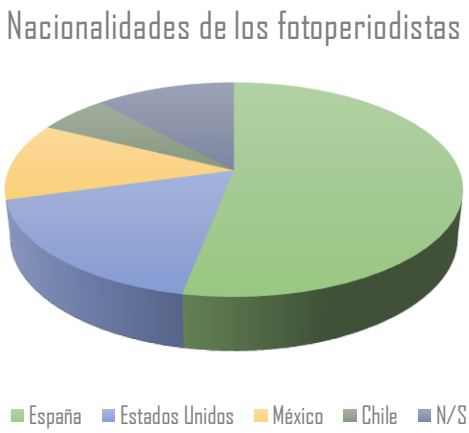
Un último elemento del contenido de la imagen es **la temática**. Aquí destacamos sobre qué se habla en la fotografía, más allá de la acción que desarrollen sus personajes.

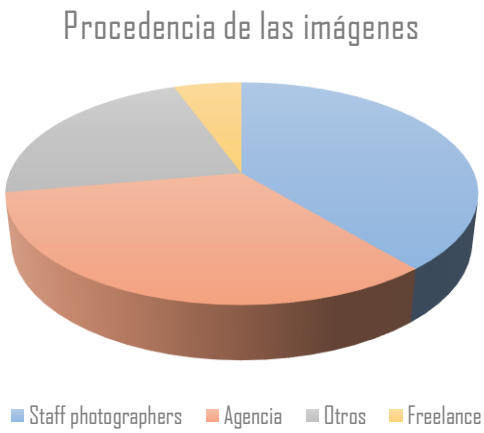
Anteriormente encontramos que las familias migrantes eran de los actantes más representados. Esto conjuga con la temática más recurrente: la separación forzosa de familiares y el viaje de menores. Es el caso de *El Mundo*, *eldiario.es*, *La Vanguardia* y *Revista 5W*. Por otro lado, todos los medios – a excepción de *El Periódico de Catalunya* – muestran alguna particularidad del camino, bien a través de las dificultades que impone *La Bestia*, como sucede con *Ruido Photo*, *Revista 5W*, o bien mediante la representación de escenarios complicados, como el desierto de Sonora en el caso de *El Mundo*. Otra temática encontrada es la situación en la frontera centrada en la deportación, representada por *La Vanguardia* y *El Periódico de Catalunya*.

En referencia a los aspectos formales de la imagen, hemos querido destacar únicamente el tipo de **plano**, ya que es un parámetro que esconde diversos significados. Indagaremos más sobre ello en el análisis cualitativo para cada fotografía seleccionada.

De momento, cabe mencionar que el plano general es un recurso utilizado por prácticamente todos los medios de comunicación, a excepción de *eldiario.es*. Los contrapicados se observan en *Ruido Photo*, *La Vanguardia* y *Revista 5W*. El plano entero y medio también ha frecuentado, especialmente en *eldiario.es* y *Revista 5W*, mientras que el primer plano solo se ha encontrado en *Ruido Photo* y *La Vanguardia*.

Finalmente, señalamos la **nacionalidad** del fotógrafo y **procedencia** de la imagen en relación a los seis medios de comunicación escogidos. Es relevante ver si la fotografía proviene de un profesional *freelance*, de una agencia de información o si el propio medio tiene recursos para mantener y/o enviar a alguien.




Más de la mitad de fotoperiodistas son españoles y algo más de una tercera parte de las imágenes publicadas en estos medios proceden de profesionales contratados (*staff photographers*). Es un dato que sorprende, dado el escenario donde nos encontramos (Centroamérica) y el abaratamiento de costes en las empresas mediáticas durante la última década. No obstante, cabe señalar que la cifra más alta es la de "staff photographers", porque hemos incluido en el recuento a medios de comunicación como *Ruido Photo* o *Revista 5W*; medios que, debido a su concepción y metodología, se sirven de sus propios trabajadores, colaboradores o fundadores para cubrir cualquier historia.

Algo bien distinto se encuentra en periódicos consolidados o habituales, como *La Vanguardia* o *El Mundo*. Aquí todas las fotografías provienen agencia – concretamente de *Associated Press* (AP), *Agence France-Presse* (AFP) y *Bloomberg* -, o de alguna organización internacional que trabaje sobre el terreno, como *UNICEF* para El Mundo.

David Airob, fotoperiodista para *La Vanguardia*, afirmaba en una entrevista[107] que todas las noticias de ámbito internacional se ilustran con fotografías de agencia. En el caso de *El Periódico de Catalunya*, por ejemplo, dos de las tres imágenes provienen de un servicio de información externo (*EFE* y *AP*, respectivamente). La otra imagen la elaboró un periodista, corresponsal del medio.

Cabe señalar la asociación entre *Ruido Photo* y *el diario.es*, pues en este último aparecen fotografías e incluso el nombre del medio de comunicación con base en Barcelona. Este mecanismo también lo utilizan con fotografías de Animal Político.

El único medio donde se ha encontrado a un fotoperiodista *freelance* es en *Revista 5W*.

[107] Entrevista-Cuestionario puede verse en el Anexo.

## 5.2 Análisis cualitativo

El siguiente y último gran apartado del proyecto tratará de responder la segunda pregunta de la investigación: *¿Cómo se representan a los migrantes en estas fotografías?*

De alguna manera, el lector podría opinar que la cuestión ya fue resuelta a partir de los parámetros cuantitativos previos. Ciertamente, es así. En este caso, sin embargo, nuestro objetivo es averiguar los entresijos de las fotografías para cada medio de comunicación, de manera que el espectador pueda configurar todo un universo entorno a ellas. Como dijimos en la sección teórica del proyecto, para entender una imagen hay que conocer todas las circunstancias, tanto las del personaje como las del propio fotoperiodista y de eso hablaremos a continuación.

El procedimiento será utilizar el "método iconológico" de Erwin Panofsky (1987), descrito en el punto 3.5.2 del Marco Teórico.[108]

### *El Mundo*



Fotografía I. *El Mundo*

#### NIVEL PRE-ICONOGRÁFICO

##### Significación fáctica y Significación expresiva

La imagen se compone de tres personas caminando por una vía. Las tres están de espaldas a la cámara; da la sensación que se alejan. La fisonomía de dos indica que son de corta edad, entre los 5 y los 12 años, una niña y un niño respectivamente, quizás

[108] Las imágenes serán presentadas dentro del medio de comunicación en la que fueron publicadas, aunque el objetivo no sea compararlos.

por los colores de su vestimenta. La figura central coge de la mano a la persona situada a su derecha, y se adivina una relación de amistad o parentesco.

Intuimos que se trata de una vía por la que circulan trenes debido al grosor y color de los raíles, visibles en el primer plano de la fotografía. Dicha vía traza dos líneas paralelas que forman un triángulo, cuyo vértice lo compone la cabeza de la niña, en el centro.

Las tres figuras cargan con paquetes o mochilas, a hombros o sujetadas con la mano. La transparencia de una de las bolsas deja entrever que se trata de ropa, mantas y otros objetos. Los tres se muestran cabizbajos al tiempo que caminan, algo que puede ser producto del cansancio del trayecto que realizan.

El entorno lo forma un espacio yermo e inhóspito. A los lados, algunos matorrales, árboles, vehículos, algún edificio y postes de luz. A lo lejos, la forma de unas montañas. No se reconoce el espacio representado.

### NIVEL ICONOGRÁFICO

Los personajes son un grupo de migrantes centroamericanos a punto de llegar a Estados Unidos. El pie de foto “Menores llegando a EEUU desde México”, confirma, además, que se trata de niños. La edad de la persona con pantalones rojos, sin embargo, no se identifica con exactitud y podría tratarse de un familiar o tutor legal adulto.

Así mismo, el pie de foto también habla sobre la ubicación, pero no es demasiado preciso. Podríamos decir que se encuentran en algún punto cercano a la frontera estadounidense, en alguna zona próxima a Tijuana, El Paso o Nogales.

La apreciación que se trata de migrantes también se establece por las bolsas y mochilas que cargan a sus espaldas, algo sinónimo de un viaje, largo, de no retorno. Da la sensación que transportan un equipaje ligero, aunque pesado por el viaje de más de 3000 kilómetros solo des de la Frontera Sur mexicana hasta EE.UU., lo que también se denota en las cabezas gachas de las tres personas.

La vía por la que transitan debe hacer reflexionar al lector, una vez más, que no caminan a placer, sino más bien que se dirigen a un punto exacto. El recorrido del convoy es la mejor manera para centenares de migrantes de llegar a su destino sin tener que subirse a él. De hecho, la imagen del migrante que viaja sobre los raíles de tren es muy común en el presente trayecto. Con tal de evitar la temida “Bestia” – el tren de mercancías que cruza todo México -, deciden caminar cerca o sobre la vía. Una manera de asegurarse no perder la ruta y, por otro lado, alejarse de caminos frecuentados por delincuentes o grupos criminales.

### NIVEL ICONOLÓGICO

El verdadero asunto que aquí se observa remite al viaje que emprenden menores de edad, normalmente sin la figura paterna y/o materna; menores desprovistos de cualquier otra ayuda que la de *coyotes* y mafias que le guíen para cruzar, a cambio del pago previo de los progenitores.

Niños, niñas y adolescentes mexicanos o provenientes de Latinoamérica intentan cruzar la frontera con Estados Unidos; un viaje hacia “el norte” plagado de peligros. Ellos son los más vulnerables al abuso y otras formas de explotación ilegal. Más de mil fueron

capturados cuando cruzaban solos la frontera del país norte, según los últimos recuentos.

La cuestión clave es qué se hace con ellos una vez llegan a la frontera y si allí son capturados.

Des del diciembre del 2008 que el Congreso de los Estados Unidos cambió la normativa que permitía forzar el regreso de cualquier menor sin compañía detenido en o cerca de la frontera, sin evaluar los riesgos que supondría su retorno a México. Pero a partir de esa fecha, la *Ley sobre Protección de las Víctimas de Trata del 2008*[109] ordenó que el Departamento de Seguridad Nacional (*DHS*) entrevistase a cada menor y determinase si era víctima potencial del tráfico de personas, si tenía la posibilidad de solicitar asilo o si voluntariamente se prestaba para regresar a su país de origen.[110]

Desde entonces, los programas de repatriación y convenios bilaterales se han reforzado, ya que se entiende que el menor es la figura más vulnerable en todo el recorrido y merece especial atención.

Hasta el 29 de septiembre de 2015, el "Memorándum de entendimiento entre la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Departamento de Seguridad Interna de los Estados Unidos de América sobre la repatriación segura, ordenada, digna y humana de nacionales mexicanos", establecía 26 puntos oficiales, de los cuales 8 funcionaban como puntos esporádicos (Miguel Alemán, Puente Camargo y Puente B&M en Tamaulipas; Puerto Palomas, Zaragoza y Porfirio Parra en Chihuahua; Sasabe y Sonoyta en Sonora). A partir de septiembre de 2015, se establecen solo 11 puntos de repatriación mexicanos.

Los últimos datos[111] que recoge la Secretaría de Gobernación de México (SEGOB) muestran un total de 1.934 menores (0 a 17 años) repatriados, tanto acompañados como no acompañados. Las zonas más concurridas son Tijuana y Mexicali (Baja California) y Nuevo Laredo (Tamaulipas), con 678 y 511 menores repatriados, respectivamente, por el período de enero a marzo del 2017. La cifra de "no acompañados" asciende a 1.365 menores, entre 12 y 17 años y a 20 menores hasta los 11 años.

UNICEF, organización internacional a la que pertenece la fotografía comentada, recalca que los niños deciden viajar solos por el deseo de reunirse con sus familiares, para mejorar su nivel de vida con un trabajo en los EE.UU., y por escapar de la violencia familiar o la explotación sexual.[112]

También añade que los menores pueden sufrir graves violaciones a su integridad física, desde accidentes (asfixia, deshidratación, heridas), a ser cogidos por bandas de crimen organizado, ser sometidos a la explotación sexual o laboral, maltrato institucional en el momento de la repatriación e incluso perder la vida mientras viajan.

La fotografía a la que hacemos referencia con este comentario se ajusta a los parámetros de la Asociación Nacional de Fotoperiodistas (NPPA), en lo que se refiere a

[109] *The William Wilberforce Trafficking Victims Protection and Reauthorization Act of 2008* o TVPRA.
[110] Appleseed (UNICEF). Niños en la Frontera: evaluación, Protección y Repatriación de Niños, Niñas y Adolescentes Mexicanos sin Compañía. Año 2011. Consultado en http://uni.cf/2pGJFpF el 10 de mayo de 2017.
[111] Unidad de Política Migratoria, SEGOB. Consultado en http://bit.ly/2rcelPB el 10 de mayo de 2017.
[112] Consultado en http://uni.cf/2pSJ7s9 el 10 de mayo de 2017.

el trato digno y respetuoso de los personajes y a la no alteración de eventos. Con escasos detalles representados y un escueto pie de foto, consigue centrar la atención en los sujetos representados, sin magnificar o dramatizar la escena. Por otro lado, el poco énfasis del pie de foto priva al lector de una comprensión mayor, algo realmente importante en la cuestión de menores en tránsito.

El plano y encuadre son acertados. No hay un punto de vista sesgado del fenómeno, cruel o dramático. Al mostrarlos de espaldas, generaliza el suceso y evita centrarnos en esa familia. Por otro lado, es una imagen demasiado convencional. No despierta ningún sentimiento ni provoca ninguna reacción hacia el espectador.

*El diario.es*



Fotografía II. *eldiario.es*

## NIVEL PRE-ICONOGRÁFICO

### Significación fáctica y Significación expresiva

La fotografía la configuran seis personas. Todos hombres. Permanecen sentados, con la cabeza ligeramente volteada a su derecha y los brazos reposados sobre sus rodillas. Visten de manera muy distinta, de color azul, ocre y gris, principalmente; alguno con suéter de cuello alto o en tirantes. Todos se muestran serios, con la mirada fija en la cámara que estaba ahí.

El suelo está mojado, así lo indican algunos charcos visibles en el margen derecho. El fondo lo constituyen unas columnas azul turquesa y una casa de paredes rojas con tejado. No se distingue dónde pueden estar ubicados, aunque por el contraste del suelo y los arboles visibles al fondo de la composición parece un lugar de clima tropical.

En la misma zona que los arbustos hay más personas, pero aparecen desenfocadas y apenas cobran importancia. Luego también hay una séptima figura, de la que solo vemos un trozo de cabeza, en el centro superior de la imagen.

## NIVEL ICONOGRÁFICO

Los sujetos de la fotografía son migrantes en el Albergue de Tenosique (Tabasco); migrantes que intentan cruzar México a pesar de las trabas que, según dicen, ocasiona el Programa Frontera Sur. Esto se desprende del pie de foto “Migrantes denuncian que con el Programa mexicano Frontera Sur es más difícil cruzar México que llegar a Estados Unidos” y de la información descrita en el conjunto de la noticia.

Tan solo mirando la fotografía ya encontramos indicios que pueden conducir hacia esta temática, aunque no son precisos. Son un grupo de personas, serias y que “esperan”

en un lugar, sin demasiadas esperanzas. Una actitud que puede inducir a pensar que protestan por la iniciativa del gobierno.

A juzgar por la completa desvinculación de unos con otros (relación de parentesco o similar), deben esperar en una zona de paso. Se trata de un albergue, el espacio más indicado para los migrantes que intentar llegar a Estados Unidos por Centroamérica y no desean ser cazados por bandas o policía migratoria.

### NIVEL ICONOLÓGICO

El motivo real de la toma de esta imagen se centra de las críticas de los migrantes hacia el Programa Frontera Sur.

El verano de 2014, el presidente de México Enrique Peña Nieto presentaba dicha iniciativa con el pretexto de "proteger los derechos de los migrantes". Ellos denuncian, en cambio, que el programa les ha perjudicado.

Lo mencionábamos anteriormente, en el apartado 2.2.2.1 cuándo hablábamos de las medidas que el gobierno mexicano había tomado para contener la migración hacia el país y disminuir, así, los fallecidos, por ejemplo, en *La Bestia*. Pero la "visión humanitaria" de Peña Nieto ha sido duramente criticada por convertir México en un coto de caza. Según la información donde aparece esta misma fotografía y tras el análisis difundido por los autores de la imagen (*Animal Político*), las autoridades mexicanas fuerzan a los migrantes a tomar rutas alejadas de las poblaciones principales, al tiempo que se incrementan las posibilidades de ser asaltados por criminales.

Las detenciones del último período que se tienen registros (enero – marzo 2017) indican que 24.425 migrantes fueron detenidos por las autoridades mexicanas. En este tiempo, 19.594 personas indocumentadas fueron devueltas a sus países de origen; principalmente pertenecían a Guatemala, Honduras, El Salvador y Cuba.

Aunque es un porcentaje algo menor que en 2016, las detenciones, desde que se implantó el Programa Frontera Sur, siguen provocando deportaciones masivas. Así como Estados Unidos y México se han comprometido a preservar una mínima defensa de los derechos humanos con las deportaciones en la frontera norte, por la frontera sur no importa cuántos ni quiénes son.

El Estado en el cual se ubica el albergue de la fotografía es una de las cuatro regiones, junto con Chiapas, Veracruz y Oaxaca, que concentran el 75% de las detenciones.

La seriedad y el miedo contenido de los migrantes representados en la imagen se comprende una vez entendemos la "militarización" que ha sufrido la frontera sur y la "política del miedo" instaurada por el gobierno mexicano para contener el flujo migratorio en Centroamérica, lo cual se refleja en las estadísticas de detención y deportación.

*Animal Político* es el medio de comunicación que firma la fotografía publicada en *eldiario.es*. Un periódico digital mexicano centrado en la información política del país. Bajo esta imagen ha querido retratar el hartazgo de migrantes que residen en un albergue de México y que intentan no ser capturados.

En líneas generales, con la información que proporciona el pie de foto y demás, no transmite todo lo que acabamos de contar. Los sujetos parece que desafíen con la mirada al espectador, en lugar de demostrar que "luchan" contra las políticas del

gobierno. El espectador tampoco puede ver más allá y guiarse por otros elementos de la foto, porque la totalidad de la composición la forman estas personas sentadas en hilera.

Por otro lado, el plano ayuda a retratar las actitudes de los protagonistas; tal cercanía denota emoción y esto es interesante para transmitir un sentimiento de rabia o frustración, como el caso de estos sujetos. De hecho, la mirada de cada uno es el elemento de mayor atracción y a la vez, el que desprende el mensaje de la fotografía.

La composición orquestada en escalera implica una jerarquización informativa clara: el punto de fuga y la manera cómo se dirigen a cámara podría traducirse en una visión peyorativa de la figura del migrante; como si fuese alguien de carácter marginal o problemático. Ciertamente, esa es la sensación que desprende de un vistazo rápido. No obstante, la intención “manipulativa” se disuelve inmediatamente en leer el pie de foto. Ahí se escribe la denuncia de estas personas y su objetivo de llegar a Estados Unidos sin sufrir una vulneración de sus derechos por parte de la guardia mexicana.

## *Ruido Photo*



Fotografía III. *Rudio Photo*

### NIVEL PRE-ICONOGRÁFICO

#### Significación fáctica y Significación expresiva

En la fotografía hay un total de cinco personas. Dos de ellas se sitúan en los extremos de la fotografía. En los tres restantes se distingue un rostro y una postura.

Hay dos personas que ocupan el centro de la imagen. Se cogen de la cintura al tiempo que dirigen su mirada hacia el lado izquierdo de la escena. Visten ropa oscura, excepto la figura menor – una niña – con una camiseta verde caribe y con un fruto carcomido que reposa sobre su mano. La otra figura – adolescente o mujer adulta - se sujeta con el otro brazo a la pared del habitáculo donde aguardan.

El lugar es oscuro, de paredes ocres y algo desprendidas, quizás, por el paso del tiempo, por humedad, o ambas cosas. La tonalidad de la "habitación" sugiere que no debe de tratarse de un lugar muy amplio, ni con ventilación. De hecho, la tercera figura – en el costado superior izquierdo – muestra un rostro sudoroso y cansado.

La luz es escasa y proviene del margen inferior derecho, al que todos los personajes dirigen su mirada y, a su vez, aspecto que crea interés y misterio.

### NIVEL ICONOGRÁFICO

Las personas representadas son migrantes en el interior de un vagón de tren. Las figuras centrales son una madre y su hija. Se encuentran en el municipio de Arriaga, en Chiapas, al sur de México.

Esta información es la que describe el pie de foto "Una madre y su hija se esconden en el interior de un vagón del tren junto con otros indocumentados en el municipio de Arriaga, Chiapas", extraído no de *Ruido Photo*, sino de *eldiario.es*, donde fueron publicadas esta y otras imágenes.

Pese a la denominación de “indocumentados”, “viaje” y “vagón”, el espectador no podría intuir que se trata de un convoy particular, salvo que conociera la historia. Pero al mencionar “del tren”, determina que se trata de uno en concreto. En el punto donde nos encontramos, no hay duda que estas personas viajan dentro de *La Bestia*.

Hay una relación absoluta entre este nombre y las paredes del habitáculo, la cara de los integrantes y el modo en que viajan. Comprendemos, aunque sin profundizar, que se trata de un convoy en muy malas condiciones y donde “todo” puede pasar.

### NIVEL ICONOLÓGICO

El tema, como se ha comentado, se centra en *La Bestia*, como tren y como elemento característico del viaje por Centroamérica para los migrantes indocumentados. Por otro lado, también refleja la precariedad y el temor de las personas montadas en él.

*Ruido Photo* y el fotógrafo Toni Arnau, autor de la imagen, han hecho un trabajo minucioso y muy personal tratando de encuadrar este drama humano. Su manera de trabajar explica el tratamiento detallado y profundo del camino del migrante hacia EE.UU. Un día a día siempre diferente – según contaba Edu Ponces – y basado en largos periodos estudiando cada recoveco de la historia.

Solo así la composición puede reflejar toda una “oda” al sufrimiento y a la angustia de los “pasajeros”. Una travesía digna de ser documentada.

La fotografía refleja perfectamente todas las particularidades del viaje de este tren. Y lo hace mediante el retrato de una familia – madre e hija – agarradas como pueden al destartalado interior de uno de los vagones. Miran temerosas hacia el exterior, de donde proviene la luz y de donde pueden aparecer bandas asaltantes, grupos criminales o patrullas del Instituto Nacional de la Migración (INM). Pero los peligros no acaban ahí. El propio interior es un escenario violento: abusos, violaciones, robos y asesinatos, entre los propios “viajeros”.

Insistimos una vez más en la luz. Por un lado, como es natural, ilumina la escena y contrasta los elementos presentes, desde las paredes hasta el sudor de la frente de un personaje. Por otro, refuerza el dramatismo dibujado en el rostro de la menor y su madre. Toda la imagen se traduce en tensión por lo que pueda suceder.

El punto de vista permite al espectador adentrarse en la escena gracias a las personas que “cierran” el encuadre. A derecha e izquierda encontramos alguien que, de manera desenfocada, forma el propio contorno de la fotografía. Dicha técnica dota de mayor realismo y profundidad al conjunto.

El temido convoy, de cientos de toneladas de peso, carga continuamente a migrantes que aspiran a conseguir el sueño americano. Se calcula que estos trenes soportan hasta 1.500 personas, además de transportar mercancías: combustible, acero, cemento, petroquímicos y productos agrícolas. La mayoría lo hacen por el exterior, subidos en el techo, algo que incrementa la inseguridad. Cualquier despiste, como quedarse dormido o descolgarse, podrían suponer perder la vida.

Las pésimas condiciones de la línea ferroviaria que cruza el país centroamericano implica que estos trenes circulen a muy baja velocidad, lo que incrementa las posibilidades de subir mientras está en marcha y que el trayecto dure varios días.

Actualmente la línea en la que inicia su recorrido es intermitente y no funciona con regularidad. Como justificación – dice el gobierno mexicano - está "promover el desarrollo económico y social de la región sureste". La Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT) de México retiró el verano de 2016 la concesión a la compañía Chiapas-Mayab, una de las empresas que manejaba el tren de carga.

Según el gobierno mexicano, los actos delictivos como ataques a las vías, el robo de la carga y el descarrilamiento se asocian a la presencia de migrantes en la zona sureste y, por ende, a la de grupos violentos. Y esto solo ocurre – decían – en la zona que operaba Chiapas-Mayab.[113] Pero culpar a la ferroviaria es un error, tal como expone una información de *El País*[114], puesto que es el propio gobierno quien desde 2007 opera la línea de *La Bestia*.

Así que, puede que haya un conflicto de intereses de las otras tres compañías por expandir sus rutas, puede que sea la justificación del gobierno sobre la "seguridad nacional", o que la STC, bajo el gobierno mexicano, quiera implementar mejoras en las vías para impulsar la zona sureste del país. En cualquier caso, este junio de 2017 se decide qué empresa tomará el puesto de Chiapas-Mayab y si seguirá el flujo de migrantes mediante *La Bestia* o no.

[113] "La línea Mayab enlaza a la península de Yucatán con el centro del país en las localidades de Medias Aguas y Coatzacoalcos en el Estado de Veracruz. La línea Chiapas recorre todo ese Estado desde la frontera con Guatemala hasta el puerto de Salina Cruz en Oaxaca." | Consultado en El País, el 18 de mayo de 2017, en http://bit.ly/2qBcoJD
[114] Ibidem.

## *La Vanguardia*



Fotografía IV. *La Vanguardia*

### NIVEL PRE-ICONOGRÁFICO

#### Significación fáctica y Significación expresiva

En la imagen se observa una figura, un hombre adulto ataviado con vestimenta militar y varias armas colgadas de su cuerpo. Se muestra centrado y cercano al espectador. Hay dos vallas, una negra y de apariencia robusta a la izquierda; otra metálica y con alambrada superior a la derecha. Las dos se extienden y se alejan poco a poco de la mirada del espectador. Las dos convergen cuando llegan al personaje en el centro, algo que potencia la sensación triangular entre el vallado y la persona. Hay simetría entre los tres elementos.

Observamos la postura del hombre. Mira hacia el suelo o quizás se tapa la cara con la gorra. La barba espesa y de color azabache, junto con las sombras que crea su perfil hace difícil distinguirle el rostro. Le cubre el cuello un pañuelo blanco y sus manos se envuelven en un puño a la altura de su pecho. Podría significar un acto de fuerza o un símbolo de su misión en esa zona. La impresión que es una imagen impostada cobra cada vez más sentido.

Por el escenario descrito se debe tratar de un lugar que exige seguridad, como una prisión, o donde hay un conflicto. El vallado se asocia con muros y con la separación de dos lugares.

### NIVEL ICONOGRÁFICO

En efecto, la figura de la fotografía es un agente de la Guardia Fronteriza de los Estados Unidos. Se encuentra en la frontera con México, en Santa Teresa (Nuevo México, EE.UU.), una diminuta localidad al lado de El Paso.

La información que se describe en el pie de foto "Un agente de la Guardia Fronteriza de Estados Unidos en la frontera con México en Santa Teresa (Nuevo México)" ayuda a la identificación y a la localización, pero no expone las razones por las que está ahí. Empuja al espectador hacia el campo de la interpretación, cuyas ideas podrían ir hacia extremos, como el "proteger" ante el enemigo, la defensa frente al situado "al otro lado". No es una imagen que favorezca, ni mucho menos, el imaginario sobre el migrante centroamericano.

Otro elemento desde el punto de vista de la descripción en el pie de foto es la asociación entre denotación y connotación, según la terminología de Barthes. La vestimenta, desde luego, impulsa una idea de "guardián", "agente", incluso su pose puede ser entendida como la de un "defensor". También el vallado refuerza su supuesta "misión" de proteger.

### NIVEL ICONOLÓGICO

El tema de la fotografía es la militarización de la frontera. No obstante, bajo el escenario de la migración centroamericana, el mensaje va más allá.

En el contexto de presencia de migrantes, la imagen da a entender que se requiere tal militarización, algo que desde luego impulsa un imaginario de "peligrosidad", "necesidad de defensa", "miedo ante el invasor", por parte de los estadounidenses (o cualquiera que vea la imagen) hacia el migrante que pretende entrar.

Desde un punto de vista formal, la imagen se dota de elementos artísticos o estéticos. Nada es casual y el agente se coloca exactamente en el lugar que permite una conexión con las verjas de los laterales. Tampoco el punto de vista. El plano entero refuerza la actitud del protagonista, engendrada en una pose distendida pero firme, por el juego de manos y la cara ensombrecida. Quizás – y esto es una suposición basada en el marco teórico del proyecto – el historial profesional del autor, Luke Sharrett -, centrado en coberturas políticas -, ha podido influir en escoger a un agente para simbolizar la posición de la administración Trump y el incremento de seguridad en la frontera.

Si nos referimos al escenario en el que se enmarca la imagen, el diario *La Vanguardia* la ha utilizado para una información sobre la espera de inmigrantes a ser deportados. "Inmigrantes en vías de deportación llenan cárceles junto a la frontera", dice el subtítulo, lo cual no concuerda con la representación visual. La noticia, en cambio, versa sobre las cárceles que aglutinan "un millar de inmigrantes mexicanos y centroamericanos", en Chaparral, un municipio en el desierto de Nuevo México, a cargo de la empresa privada, *Management and Training Corporation* (MTC).

Entendemos que son imágenes procedentes de agencia y que el medio de comunicación (*La Vanguardia*) no le queda otra que intentar ajustarla al máximo a su noticia. Eso no justifica, de todos modos, un titular que pueda incitar a la confusión con el fenómeno migratorio, como el utilizado "Encerrados en el desierto". La imagen cumple su objetivo para el conjunto de la noticia; por el contrario, aporta una percepción equivocada si solo se lee el titular.

La misma fotografía se encuentra en una información del *Financial Times*[115] sobre los riesgos de Estados Unidos de enemistarse con México, aunque aparece sin pie de foto. Tan solo el nombre de la agencia, *Bloomberg*. Indagamos por Internet hasta encontrar la fuente original de la fotografía: *Getty Images*, cuyo pie de foto no es solo una identificación y localización del sujeto, sino su papel e incluso la afirmación que "posa" para la cámara. Concretamente:

> *"Un agente de la Patrulla Fronteriza de Estados Unidos posa para una fotografía mientras vigila a lo largo de la frontera de Estados Unidos y México en Santa Teresa, Nuevo México, EE.UU., el viernes, 17 de febrero de 2017. El gobierno de Trump describió una fuerte represión contra inmigrantes indocumentados el martes, comprometiéndose a contratar a más 15.000 patrullas fronterizas y agentes de inmigración y comenzar a construir un muro en la frontera mexicana para promulgar órdenes ejecutivas firmadas por él mismo el 25 de enero. Fotógrafo: Luke Sharrett / Bloomberg via Getty Images".* [116]

Los proyectos ideados para esta zona y otras son militarizar el área con sensores, drones, láseres y torres de vigilancia robotizadas. Desde la victoria de Trump e incluso antes, empresas de seguridad se encargan de este negocio, de momento, rentable: la vigilancia de la frontera en un entorno hostil, al tiempo que tienen un campo de pruebas sin salir de casa.

[115] *US risks alienating Mexico. FT. 31.03.2017*. Consultado en http://on.ft.com/2ojOq7m el 19 de mayo de 2017.
[116] Traducido del inglés. Mensaje original: *A U.S. Border Patrol agent stands for a photograph while keeping watch along the U.S. and Mexico border in Santa Teresa, New Mexico, U.S., on Friday, Feb. 17, 2017. The Trump administration outlined a sweeping crackdown on undocumented immigrants Tuesday, pledging to hire 15,000 more border patrol and immigration agents and to begin building a wall on the Mexican border to enact executive orders signed by the president on Jan. 25. Photographer: Luke Sharrett/Bloomberg via Getty Images.* Consultado en http://bit.ly/2ryMipX el 19 de mayo de 2017.

*Revista 5W*



Fotografía V. *Revista 5W*

## NIVEL PRE-ICONOGRÁFICO

### Significación fáctica y Significación expresiva

Un total de seis personas configuran la primera impresión sobre esta imagen. Son dos niños y cinco adultos, aunque alguno más pueda también ser menor de edad. Todos los sujetos, menos los pequeños, se muestran de espaldas a la cámara y no se les ve la cara, excepto un perfil sí visible de una mujer a la izquierda.

Los sujetos en pie posan su cabeza sobre unos barrotes anchos que, aparentemente, han sido pintados con motivos alegres, de color azul cielo, el verde que se asemeja a un campo, unas flores … Entre los barrotes, diminutos resquicios cuadriculados dejan filtrar la luz del otro lado y el contorno de unas figuras. Apenas llaman la atención del espectador, ensimismado en la mirada de los niños. Sentados, en el centro inferior de la fotografía, observan fijamente a la cámara que tenían delante. Su mirada permanece atenta, pero su postura es relajada, al contrario que los adultos, con las manos y los dedos metidos, sin éxito, entre los diminutos orificios metálicos.

Alrededor de los menores se hallan algunos objetos, bolsas, toallas y una conocida marca de refresco. Hay una mujer, la cual parece guardar algún tipo de relación con los muchachos por el simple hecho de estar “a su misma altura”. Apenas se distingue su acción, aunque parece cruzar sus manos y dirigir la mirada al suelo, como si rezase.

## NIVEL ICONOGRÁFICO

La fotografía fue tomada en Tijuana y las personas que vemos representadas son familias separadas por una valla. En efecto, los barrotes coloreados son la zona del

muro vista desde México. Al otro lado se encuentran familiares y amigos que, por razones diversas, permanecen en Estados Unidos.

Aunque la totalidad de la valla quede fuera de cuadro, el espectador puede entender que se trata de un muro. Hay diversos elementos que sugieren una connotación de "prohibido" o "separado". Por ejemplo, la posición de las manos de uno de los actantes en el cuadro superior izquierdo. Por otro lado, pese a los colores "alegres", cuya tonalidad crea una sensación distendida y calmada, se percibe rigidez, sobre todo porque las figuras – suponemos que personas – del otro lado, no se les distingue ni el rostro. Tan solo son una forma oscura sin definición.

En el pie de foto adjunto se nos describe lo siguiente: "En el centro, Ale Vallejo, acompañada por sus hijos, habla con su marido, Daniel Armendariz, que no puede abandonar Estados Unidos porque está en libertad condicional". Encontramos una explicación diferente a las anteriores. En lugar de presentarnos lo que vemos, nos sitúa directamente en el foco más atractivo: los niños y la mujer sentada. Son una familia, cuya unidad se ve rota, paradójicamente, por unas vallas que simbolizan la primavera y la esperanza.

### NIVEL ICONOLÓGICO

La zona donde se ubica la imagen no es un lugar cualquiera de los 1.046 kilómetros con muro entre los dos países. La frontera en Tijuana, aparte de ser el paso más transitado del mundo – por su cercanía con San Diego (California) –, es el único punto de todo el recorrido del muro donde los migrantes pueden "tocarse".

Lo decimos entrecomillado porque el único modo de sentir contacto humano es introduciendo el meñique por uno de los diminutos cuadriláteros, como los que se ven entre las vallas metálicas representadas la imagen.

La particularidad de Playas de Tijuana frente al resto es remarcable. Se trata de una zona frecuentada por deportados, familias residentes en Estados Unidos y mexicanos. Se ha convertido en una ciudad de tránsito.

Bien por cuestiones legales que no entraremos a detallar, bien porque fueron deportados a México y no tienen permiso para volver a entrar (a EE.UU.), bien porque no quieren volver a su país natal, o no pueden debido al temor de no regresar, decenas de familias y amigos se reúnen a uno y otro lado de la valla.

La Guardia Fronteriza (*Border Patrol*) estadounidense permite el "acercamiento", pero solo con la punta del meñique para evitar el tráfico de cualquier elemento. En los lugares exentos de rejilla, con solamente valla metálica, las personas del lado estadounidense deben permanecen unos metros atrás, sin posibilidad de acercarse hasta la verja, ya que ahí sí sería más fácil, por ejemplo, abrazar a un ser querido. De hecho, existe una doble valla en el lado americano. Desde México no existe el control y las personas se apoltronan sobre los barrotes pintados.

El territorio que cubre todo el trozo de muro 'hábil' para dichas acciones se le denominó el Parque de la Amistad (*Friendship Park*, en inglés). Una plaza, por la forma hecha con las vallas des del lado americano, con una puerta simbólica. Una vez al año, concretamente el 30 de abril, la abren durante tres minutos para las familias que rondan el muro. Un evento muy mediático y, por supuesto, muy esperado.

La imagen es todo lo contrario a la artificiosidad y el montaje. Los personajes se muestran en su día a día que, injusto o no, les toca vivir. Por los colores, la ropa y la luz no parece que se trate de una situación triste o cruel. No hay armas ni agentes fronterizos, aunque sí indirectamente. Es una fotografía que presenta las consecuencias de la deportación y los efectos a largo plazo de las políticas migratorias.

Hay centenares de historias detrás de cada momento al lado de la valla, explica la fotógrafa Griselda San Martín, quien recuerda muy bien a Jose Marquez, músico de vocación, que vivió muchos años en San Diego. Tras ser detenido por un delito que, según él, no cometió, lo deportaron en 2002. La última vez que abrazó a su hija, ella tenía 18 años. Ahora tiene 33 y escucha desde el lado americano cómo su padre le canta junto a un grupo de mariachis[117].

[117] Esta fotografía se puede ver en el Anexo.

## *El Periódico de Catalunya*



Fotografía VI. *El Periódico de Catalunya*

### NIVEL PRE-ICONOGRÁFICO

#### Significación fáctica y Significación expresiva

La imagen muestra seis personas. Cinco están de pie, frente a una pared, algunas con la cabeza gacha y otras no. Una de ellas, una mujer en primera fila, mira a cámara. La séptima figura es un hombre, con uniforme azul marino, esposas colgadas de la cintura y botas militares. Aunque no se distingue del todo, parece que ata las manos de una de las mujeres del grupo.

La expresión de la mujer vestida de negro azabache es, sin duda, el elemento que más llama la atención. Su rostro transmite angustia, temor e indignación. Junto a ella, el hombre con uniforme – un agente -, también posa su mirada en el objetivo del fotoperiodista. Ambos reflejan una situación tensa. Si no fuera por el rostro visible de los dos, ni la escena, ni el plano entero, ni la composición destacarían.

El marrón oscuro de la “pared” donde tiene lugar la escena dibuja una línea que acaba saliendo de cuadro, pero dota de movimiento al conjunto.

No sabemos si la imagen ha sido retocada, o si es fruto del momento, pero hay un manto de polvo que emborrona la escena y evita que impacten los colores y la luz. La misma tonalidad se percibe para toda la fotografía y, de nuevo, es el rostro de la chica y del agente los que atrapan al espectador.

### NIVEL ICONOGRÁFICO

Tal como percibíamos a nivel pre-iconográfico, se trata de la detención de 8 (y no 6) inmigrantes mexicanos en Tijuana, pero del lado estadounidense.

El pie de foto indica "En la frontera 8 inmigrantes mexicanos a punto de ser deportados a México desde Tijuana", pero el autor de la imagen, Guillermo Arias, nos confirma en una entrevista[118] que es un oficial norteamericano quien ata las esposas, por lo que deben encontrarse en suelo americano. En general, es algo confuso.

Como en la fotografía anterior, hay elementos que claramente referencian a la detención. El gesto del agente significa tener autoridad sobre el grupo; además, todos permanecen quietos y en la misma posición, pese a que es solo uno el que supuestamente les vigila.

Los colores sepia y el suelo de tierra envuelven la imagen en un carácter pesimista, lo que concuerda con la acción llevada a cabo y el futuro del grupo.

### NIVEL ICONOLÓGICO

En la fotografía se observa simple y llanamente el momento previo a la deportación. Pese a que es una imagen tomada en 2008, se sigue repitiendo y fue utilizada por *El Periódico de Catalunya* en 2015.

El contexto de la imagen es muy similar al que retrata la *Fotografía IV* en *La Vanguardia*. A nivel formal, es obvio que vemos diferencias, pero a nivel temático, se incide en la deportación con la figura del agente – "el poderoso", "justiciero", "el defensor" de la frontera -, frente a los migrantes. En este caso, aparecen desvalidos y sometidos a la ley.

La deportación en Estados Unidos se puede producir por la expiración de la visa (permiso de estancia), por ser inmigrante llegado sin documentación o por un crimen mayor. Es la policía local quien puede detener a una persona y si se cuestiona su estatus legal en el país, puede derivar el caso a las autoridades migratorias, según relata la BBC.[119]

El Servicio de Inmigración y Control de Aduanas (*ICE*, por sus siglas en inglés), y conocido popularmente como "La Migra", es la autoridad que ejecuta la deportación, tan pronto como un juez decreta que es un caso de violación de la ley de inmigración.

Los derechos del inmigrante a menudo se olvidan, pero pueden solicitar asilo, incluso los detenidos al cruzar la frontera. Sin embargo, la política del "capturar y liberar" se terminó y el Departamento de Seguridad Nacional (*DHS*) envía directamente a los arrestados a un centro de detención (los mismos a los que hacíamos referencia en la *Fotografía IV*).

El momento de la salida del país puede ser voluntaria, en cuyo caso la persona no recibe una prohibición de volver a entrar. Para los que han sido detenidos, el proceso es más largo, a la espera de juicio.

Hay que recordar que ningún otro presidente deportó a tantos inmigrantes como Barack Obama entre 2009 y 2017, con dos millones y medio de personas. Para la actual

[118] Entrevista-Cuestionario puede verse en el Anexo.
[119] Consultado en http://bbc.in/2l5yVLF el 19 de mayo de 2017.

administración Trump, endurecer las medidas de vigilancia y agilizar los procesos judiciales son la guía de la nueva política antiinmigración.

Des del punto de vista de la imagen, fotografiar esta situación, ¿puede denigrar aún más el imaginario sobre el migrante?

El fotoperiodista Guillermo Arias nos confiesa que “el momento le robó el alma”. La imagen, recuerda, fue tomada para una serie de fotografías sobre deportaciones para *Associated Press* (AP) y en ese instante no tenía otro encuadre posible. Es lo que llamaríamos “composición por selección”, en la que el fotógrafo se adecua al escenario y al contexto.

Arias explica que las autoridades usan esposas de manos y pies, como si fuesen delincuentes, lo que resulta ofensivo. Fue una casualidad, describe, que la mujer voltease la cabeza y mostrase su rostro “indignado, lo que nos dice a lo que se enfrentan cotidianamente”. Y todavía más casualidad que el oficial se voltease también. “Víctima y victimario; dignidad y vergüenza”, sentencia Arias.

El fotógrafo es miembro de la NPPA y sigue sus principios éticos. Además, dice, es un momento que merece ser contado, por lo que el grado noticioso prevalece sobre la situación vulnerable del personaje. En este caso, afirma Arias, existe una justificación informativa para su publicación.

### 5.2.1 Síntesis del análisis cualitativo

Las imágenes presentadas han querido mostrar una visión global del fenómeno migratorio por Centroamérica. Des de la travesía de menores hasta la deportación, pasando por la situación de los migrantes en albergues, el viaje en *La Bestia*, el sufrimiento a uno y otro lado del muro y una visión particular de la seguridad en la valla.

Ha sido un análisis cuyo objetivo no era discernir diferencias entre medios de comunicación, sino proporcionar un bagaje y una comprensión amplia sobre todo lo que rodea a la figura del migrante en su camino hacia Estados Unidos. Pretendíamos responder a la pregunta *Cómo se representan a los migrantes en estas fotografías.* Detallamos algunos resultados:

En todos los casos, la figura del fotoperiodista ha seguido unos principios éticos básicos para la profesión y estrictos con respecto al retrato de personas desconocidas. A juzgar por las conversaciones mantenidas con Edu Ponces, Griselda San Martín y Guillermo Arias, se anteponen las buenas prácticas del periodismo para contar una historia; una conducta que se ve reflejada en la sensibilidad a la hora del disparo y en el intento de ser cercanos y empatizar con el personaje. Si bien es verdad que hay momentos donde no hay más opción y el carácter noticioso prevalece sobre el estético y/o humano – como en la *Fotografía VI* – respetar a las figuras ahí presentes, así como pedirles permiso para publicar es básico.

Hasta donde tenemos conocimiento, la rutina profesional no afecta que se sigan estos principios. Otra cosa bien distinta es el resultado final. Fotografías con una gran verosimilitud, que acercan al espectador las acciones allí representadas, como en la

*Fotografía III* y *V*; otras, en cambio, que se conforman y plasman una situación muy genérica, sin incidir en sus protagonistas, como la *Fotografía I*, *IV* y *VI.* Casualmente, coincide – y esto solo es una interpretación – con medios de comunicación de carácter "independiente" y "convencional", respectivamente. A su vez, se pone la sobre la mesa que no importa quien tome la imagen; el medio de comunicación tiene la última palabra y se responsabiliza de la elección, pero también de la inclusión de la foto, el pie de imagen y la manera cómo la transmite al público.

En relación con el pie de foto, la propia ausencia o la carencia de datos que amplíen mínimamente el conocimiento sobre la imagen echa por tierra el trabajo realizado y la representación de los migrantes podría quedar desajustada. Un ejemplo muy claro se encuentra en la *Fotografía II*. Algunos de los personajes miran con actitud "desafiante", pero debajo se describe que se encuentran en un albergue, cansados y desesperanzados porque el programa mexicano Frontera Sur pueda acabar con su sueño americano.

Al mismo tiempo, el titular juega un papel todavía mayor, pues es lo primero que se fija el espectador y lo relaciona directamente con la imagen. En las fotografías procedentes de agencia se percibe una contradicción y/o desajuste una vez se incrustan en la noticia. Esto es peligroso, porque incita a malinterpretar la representación visual. Un ejemplo es la *Fotografía V*, una imagen que exalta la figura de un agente y en la que es necesario leer todo el contenido para enterarse que el mensaje original trata de cárceles en la frontera.

En tercer lugar, se confirma que la figura del migrante por estos lugares se encabe en unos parámetros de peligro y tristeza, y que el espectador puede sentir indignación y rabia al verlos representados. Tampoco se han encontrado elementos que potencien una mirada de "avalancha" o "delincuencia", como es habitual en hablar de fenómenos migratorios. Las metáforas representadas se orientan hacia el sufrimiento del migrante, al tiempo que se juega con la distancia y el desconocimiento que pueda tener el público desde España.

Sin duda, la investigación sobre cada imagen ha ampliado el horizonte y la realidad que tenemos sobre estas personas y también sobre los fotoperiodistas que cubrieron el momento. Algunos son *freelance*, otros trabajan para agencias y/o pertenecen a uno de los medios analizados, pero todos mantienen en su historial profesional la representación de minorías, la violación de los derechos humanos, las historias sobre inmigración, escenarios de conflictos y las desigualdades.

A día de hoy, la imagen más significativa de la migración centroamericana puede que sea un muro separando a seres queridos o migrantes colgados de un tren de mercancías. Sencillamente, es lo que sucede todos los días. Y la misión del fotoperiodista, aunque potencie esa representación que tanto "odiamos" des de Occidente, reside en fotografiarla.

# 6. Conclusiones

En la introducción del presente proyecto mencionábamos una cita de la ensayista Susan Sontag en referencia a la actitud de los fotoperiodistas frente a la realidad. “Aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia”, decía la autora. Una frase que nos hizo reflexionar sobre la inmensidad de posibles fotografías acerca de un mismo suceso y nos vuelve a servir para potenciar el resultado al que hemos llegado.

Sin duda, el bloque de análisis que acaba de finalizar es la mejor muestra de la cita de Sontag. Seis fotografías, distintas, de procedencia diversa, hechas en circunstancias y momentos separados, pero con un elemento en común: la migración en Centroamérica. Ninguna es falsa, pero ninguna es la ‘realidad’ en mayúsculas. Todas son la visión, verídica y real, de cada fotoperiodista sobre lo que aconteció en su día en algún lugar de la frontera con Estados Unidos, cerca del Océano Pacífico o en el interior de México.

Valorar el trabajo de cada profesional ha sido una ardua tarea. Primero porque significa juzgar una fotografía de la que no somos conscientes cómo se hizo exactamente. Segundo, porque cuestionamos cualquier decisión del fotógrafo respecto a los sujetos representados. Tercero, porque nuestra opinión ha de tener un fundamento para no menoscabar injustamente un gran trabajo.

Efectivamente, la base teórica previa ha permitido sobrevolar cada imagen seleccionada, aunque con las limitaciones propias de la inexperiencia personal ante un trabajo de estas características.

Nos referimos, en primer lugar, a los principios éticos. Pudimos “desgranar” la conducta del fotoperiodista y el resultado de su percepción de la realidad gracias a si se había adecuado o no a unas normas. En algunos casos, esto nos ha servido para constatar una obviedad: que la imagen ha sido perfectamente tomada, teniendo en cuenta a los sujetos, con respeto y sin manipulación de ningún tipo. En otros casos, se podía llegar a cuestionar la publicación de la imagen o si se había hecho una digna representación de los protagonistas; algo, no obstante, que se justificaba si había un tinte noticioso en la historia. También nos preguntábamos si lo artístico podría prevalecer sobre lo informativo – a tenor de los principios o normas éticas del fotógrafo -, y cuya respuesta la obtuvimos de distintos entrevistados, siempre con el mismo resultado: lo primero es documentar, pero para ello hay que atraer. Después de varias conversaciones, obtenemos que es un cúmulo de factores los que influyen en la imagen final.

Otro aspecto característico a lo largo del trabajo ha sido el trasfondo de la imagen. Una fotografía puede parecer perfecta, pero esconde un universo de connotaciones. En el contexto de los migrantes, dichas connotaciones han sido muy importantes sacarlas a la luz. En más de una ocasión hemos visto que en la imagen se visualizaba un tema, pero transmitía otro. El basto mundo entre denotación y connotación; entre signos, significados y significantes han servido para leer el interior de la imagen. Por ejemplo, un muro, además de ser un elemento robusto y largo, es sinónimo de impenetrabilidad, separación, distinción de un lado del otro; el agente fronterizo, además de connotar seguridad, implica vigilancia ante un posible peligro.

En tercer lugar, se ha recalcado hasta la saciedad la importancia del pie de foto. Hemos comprobado como la omisión de datos, pero mayormente la carencia de características de la historia que se representa (el cómo y porqué están ahí) perjudican gravemente la comprensión de la fotografía. Sin entrar a cuestionar quién decide esta descripción (si es el fotógrafo consensuado con el editor; si el redactor de la noticia en base a lo que recibe de la agencia; si solo el editor; si solo el fotoperiodista; si es un compendio de fotógrafos que dirigen el medio de comunicación…) deberían estar obligados a mencionarse cuatro aspectos: identificación de los protagonistas (si se puede), lugar de los hechos, razón por las que están ahí y consecuencias de si lo hacen. En algunos casos, nos encontramos con una repetición cuasi insultante para el espectador, lo cual provoca un desapego ya de entrada hacia lo que ve y lo que leerá.

En cuarto lugar, la teoría que relaciona la imagen y el migrante ha sido fulminante para dar una vuelta de hoja al papel del fotógrafo y a la connotación resultante. Mediante el valor del plano, los encuadres, los ángulos, la composición y, en definitiva, la técnica fotográfica hemos discernido convencionalismos en las acciones representadas o, por el contrario, hemos descubierto que aún hay esperanza y otra forma de visualizar el fenómeno es posible. En nuestro caso, ambas cosas han sucedido, pero es cierto que hay un atisbo de esperanza, protagonizado por nuevos medios de comunicación, que encuadran al migrante en las mismas situaciones que antes (porque nada ha cambiado), pero desde un punto de vista muy empático.

Toda la base teórica, como acabamos de enumerar, ha sido indispensable para explicar el extenso contenido visual y, a la vez, para contestar a las preguntas de la investigación y resolver las hipótesis del trabajo.

Ante la primera pregunta *(¿Cómo son las fotografías que tratan la migración centroamericana?*) ha habido un cúmulo de datos y parámetros que nos han aportado cifras exactas sobre el número y tipo de actantes representados, la acción que desarrollan y su ubicación, la temática general, con qué plano se ha tomado, la nacionalidad del fotógrafo y procedencia de la imagen. En síntesis, hay una preponderancia por el plano general, entero y medio; frecuentan familias que sufren este fenómeno y la figura del migrante adulto y solo; mayoritariamente, se les fotografía caminando hacia su destino, en transportes o en lugares clásicos como albergues. Tampoco se escapa la imagen al lado del muro, ahora como “el muro de Trump”, o bien la ubicada al sur del país centroamericano. Sorprende que más de la mitad sean fotógrafos españoles, - dado al escenario lejano del que tratan las imágenes y los recortes en las empresas de medios -, y que la mayoría pertenezcan al medio de comunicación donde se publicaron las fotografías. Esto es algo, no obstante, muy cuestionable, porque el universo de imágenes y medios escogido es reducido, como ya comentamos en la metodología del proyecto.

En relación con la segunda pregunta (*¿Cómo se representan a los migrantes en estas fotografías?*), la respuesta se elaboró mediante tres fases de análisis – el método iconológico – cuyo desenlace ha sido el siguiente: imágenes donde el migrante está triste, indignado, en situaciones que sufre y/o persevera por conseguir el “sueño americano”. Los escenarios de las diversas representaciones son peligrosos (en el tren o durante el camino sobre raíles) o forman parte de la situación injusta que les ha tocado vivir (en el muro o en un albergue). No obstante, en casi todas las fotografías hay un

componente de empatía. En algunos casos se consigue mediante un enfoque distinto que ahonda en la historia personal.

Al mismo tiempo, se muestran rasgos faciales que provocan un clima tenso, lo que puede sugerir la crudeza de la vida actual de estas personas. También se incide en la desigualdad y la vulnerabilidad de todos ellos, especialmente en los niños, mediante la exposición de la situación en la que viven, las condiciones y las consecuencias el viaje.

Hemos remarcado la violencia esquizofrénica en el Triángulo Norte y expuesto los motivos del viaje. Pero son solo palabras. En mostrar la migración centroamericana se echa en falta un punto de vista que sitúe al espectador en los orígenes de estas personas y la razón real de porqué decidieron emprender el viaje. Con esa cobertura visual se podrían dirimir los falsos conceptos que aún se tienen. Como dijimos en el apartado 2.2.1, sobre papel se les trata como migrantes, pero ya vimos que es una acepción muy abierta. Después de todo lo estudiado deberíamos considerarlos como refugiados, personas que tendrían que poder obtener asilo en un país diferente al suyo, pero que desafortunadamente acarrean las dificultades e inoperancia de la zona del mundo en la que viven.

Otras consideraciones relacionadas con las hipótesis del trabajo son, por un lado, que tanto fotoperiodistas *freelance*, *staff photographers*, como los que actúan para una agencia lo hacen guiados por conductas éticas propias de la profesión. El resultado publicado, no obstante, varía según el medio de comunicación al que envían las imágenes.

En los medios de comunicación tradicionales, los cánones clásicos sobre el imaginario del migrante desde Occidente se respetan y la imagen suele ser en escenarios negativos o neutrales de significado, aunque sin desprender un conflicto entre dos bandos. En medios de comunicación alternativos o de nueva creación, hay más propensión de transmitir los efectos invisibles que provoca la migración.

Tanto unos como otros siguen una línea editorial muy marcada, pero eso no da motivos para ofrecer una visión alejada o cercana (física) del migrante. Lo que les diferencia es la utilización de imágenes procedentes de agencias (en medios de comunicación tradicionales o convencionales) o propias (en medios de nueva creación o independientes). Además, en los primeros no suele haber una identificación con nombre y apellidos; en los segundos, siempre se personaliza la historia.

Esto último se relaciona con la propia rutina de cada medio: los medios convencionales, centrados en producir noticias diarias; los medios independientes, en desarrollar historias a largo plazo, lo que les permite crear imágenes desde puntos de vista alternativos y fotografiar contextos más variados y transgresores.

El proyecto que aquí finaliza ha querido relacionar el fotoperiodismo con la migración centroamericana de una manera honesta y reflexiva. Será a gusto del lector concluir si se ha conseguido dicho objetivo.

A título personal, ha sido una experiencia muy enriquecedora, en lo académico y en lo personal, tanto por averiguar sobre una temática actual, relacionada con los movimientos de personas, como por hablar de una profesión en constante evolución y realmente influyente en la percepción que obtenemos del mundo. Del mismo modo,

indagar sobre las técnicas, las teorías de la imagen, metodologías, así como conocer a los propios autores de algunas fotografías ha supuesto un reto mayúsculo del que estoy segura haber aprendido y disfrutado. Solo deseo que, con todo, el lector también lo haya hecho, tanto o más que yo misma.

# 7. Bibliografía


ALONSO ERAUSQUIN, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid, Síntesis.

ALONSO MENESES, G. (2010). *De migras, coyotes y polleros. El argot de la migración clandestina en la región de Tijuana-San Diego*, El COLEF, Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, México. Recuperado de http://bit.ly/2pszaD1

AMAR, P.J. (2005). *El fotoperiodismo*. Buenos Aires, La Marca.

BAÑÓN HERNÁNDEZ, A.M.; FORNIELES ALCARAZ, J. (2008). *Manual sobre comunicación e inmigración*. Donostia, San Sebastián, Tercera Prensa.

BARTHES, R. (1995). La cámara lúcida: notas sobre la fotografía. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

BAZIN, A. (1990). *Ontología de la imagen fotográfica, en ¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, págs. 23-30.

CAICEDO FLÓREZ, K. (2013). *La travesía de la migración centroamericana a Estados Unidos. Crónica des de México*. Publicado en Rebelión el 8.01.2013. Recuperado de http://bit.ly/1li4wWc

CATALÀ, J.M. (1993). La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo. Madrid, Fundesco.

COSTA, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Barcelona, CIAC; Ibérico Europea de Ediciones.

DELGADO, M. (2007). *Sociedades movedizas*. Barcelona, Anagrama.

DUBOIS, P. (1994). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. 2ª edición. Barcelona, Paidós.

EDWARDS, A. (2016). *El desplazamiento en el mundo bate su cifra récord*, publicado en la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR), el 20 de junio de 2016. Recuperado de http://bit.ly/2bD8tX9

FONTCUBERTA, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona, Gustavo Gili.

GILLIGAN, C.; MARLEY, C. (2010). *Migration and Divisions: Thoughts on (Anti-) Narrativity in Visual Representations of Mobile People*. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 11(2), Art. 32. Recuperado de http://bit.ly/2pKcX3y

GOMBRICH, E.H. (1970). *Aby Warburg: An intellectual biography*. London: The Warburg Institute.

LARIO BASTIDA, M; Teun A. van Dijk ... [et al.] (2006). *Medios de comunicación e inmigración*. Murcia: Convivir sin Racismo: Programa CAM Encuentro, CAM Obra Social, 2006.

LESTER, P. (1991). *Photojournalism. An ethical approach*. California State University, Routledge. Edición del 2016.

LEWIS, G. (1991). *Photojournalism: Content and Technique*. Wm. C. Brown.

LÓPEZ RASO, P. (2004). *La aplicación del método iconológico en el análisis de la imagen fotoperiodística*. Universidad Francisco de Vitoria, Congreso internacional de comunicación. XIX, Pamplona.

LORITE GARCÍA, N. (2006). ¿Puede ser científica y objetiva la mirada audiovisual de la realidad migratoria? Universidad Autónoma de Barcelona, págs. 85 – 95 en Manuel Lario Bastida; Teun A. van Dijk…[et al.] (2006). *Medios de comunicación e inmigración*. Murcia: Convivir sin Racismo: Programa CAM Encuentro, CAM Obra Social, 2006.

LORITE GARCÍA, N. (2008). Discurso, inmigración y medios audiovisuales. Universidad Autónoma de Barcelona, págs. 181-194 en Antonio Miguel Bañón Hernández y Javier Fornieles Alcaraz (2008). Manual sobre comunicación e inmigración. Donostia, San Sebastián, Tercera Prensa.

MARCONI, G. (2008). *Transit cities in transit countries: steering the consequences of US and EU closed doors*. International Workshop – Negatives of Migration Management and Cooperation with Countries of Origin and Transit. Universidad de Sussex, Brighton. Recuperado de http://bit.ly/2pqDtAF

MARÍN, E.; TRESERRAS, J.M. (1994). *Cultura de masses i postmodernitat*, Valencia, Tres i Quatre.

MARZAL FELICI, J. (2001). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra.

McQUAIL, Denis. (1991). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona, Paidós.

MUÑIZ, C., IGARTUA, J. & OTERO, J. (2006*). Immigration Images Through Press Photography*. A Content Analysis. Communication & Society 19(1), 103-128.

NOVAES CIRJANIC, J. (2011) *Fotoperiodismo: representación de las víctimas en el concurso World Press Photo 2011: las imágenes premiadas, su análisis deontológico, estético e informativo*. Tesis dirigida por Lorenzo Vilches. Universidad Autónoma de Barcelona.

PANOFSKY, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Forma.

ROBLEDAN ARILLO, J. (2002). *El Tratamiento documental de la fotografía de prensa: sistemas de análisis y recuperación*. Sevilla, Archiviana.

RODRIGO ALSINA, M. (2008). Inmigración y comunicación intercultural: Negociando identidades. Universidad Pompeu Fabra, págs. 21-35 en Antonio Miguel Bañón Hernández y Javier Fornieles Alcaraz (2008). Manual sobre comunicación e inmigración. Donostia, San Sebastián, Tercera Prensa.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, E.; GÓMEZ ALONSO, R. (2003). Una historia de la fotografía de prensa, en Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, 2007, pág. 111.

SANTAMARÍA, E. (2002) *La incógnita del extraño. Una aproximación a la significación sociológica de la "inmigración comunitaria"*. Barcelona. Anthropos.

SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*, traducción de Carlos Gardini. Barcelona, Edhasa.

VV.AA. (2005). *Tratamiento Periodístico de la Información, proyecto SATPI*. Grupo Comunicación, Periodismo y Sociedad, de la Universidad de Antioquia - Medellín – Colombia.

VV.AA. (2014). *Migración centroamericana en tránsito por México hacia Estados Unidos: diagnóstico y recomendaciones. Hacia una visión integral, regional y de responsabilidad compartida*. Junio de 2014. Instituto Tecnológico Autónomo de México, Departamento de Estudios Internacionales, México. Recuperado de http://bit.ly/2njZ5de

WAGMAN, D. (2006). Los medios de comunicación y la criminalización de los inmigrantes. Grupo de Estudios y Alternativas 21, págs. 201-213, en Manuel Lario Bastida; Teun A. van Dijk…[et al.] (2006). *Medios de comunicación e inmigración*. Murcia: Convivir sin Racismo: Programa CAM Encuentro, CAM Obra Social, 2006.

# 8. Anexo

## 8.1 Fotografías restantes de cada medio de comunicación

### Fotografías de El Mundo




### Fotografías de eldiario.es[120]

















[120] Las últimas cuatro fotografías pertenecen a *Ruido Photo*.





Fotografías de Ruido Photo[121]


















[121] Las tres primeras fotografías fueron publicadas en *eldiario.es*













Fotografías de La Vanguardia


















## Fotografías de Revista 5W









## Fotografías de El Periódico de Catalunya[122]






[122] La primera fotografía también la publica La Vanguardia.

## 8.2 Entrevistas

Entrevista a Edu Ponces[123]

### "Nosotros no vendemos inmediatez, vendemos profundidad"

*Edu Ponces es fotoperiodista catalán establecido en Barcelona y socio-fundador de Ruido Photo. Su carrera profesional empezó en El Salvador, donde fue jefe de fotografía del medio de comunicación ElFaro.net. Ha colaborado con diversos medios de comunicación como CNN en Español, El Mundo, El País, Miami Herald, entre otros. Ha sido ganador y finalista de diversos premios internacionales como el World Understanding Award 2014 the Picture of the Year International (POYi) o el Mejor Libro de Fotografía 2010 por Picture of the Year Latinoamericano (POYLatam). La migración y la violencia social son sus dos grandes temáticas.*

**¿De dónde sale Ruido Photo?**

Nosotros empezamos sin ninguna trayectoria profesional. Aprendimos cuando ya éramos Ruido. A veces sucede que personas con larga trayectoria, hartos de buscarse la vida deciden montar algo juntos. En nuestro caso no fue así. Primero montamos el grupo y luego fuimos avanzando. Siempre en grupo. Y así llevamos 12 años.

Los fotógrafos que componemos el trabajo sobre Centroamérica somos yo, Toni Arnau y otro fotógrafo que ya no está en Ruido llamado Eduardo Soteras. Mayoritariamente, las fotografías las hicimos entre Toni y yo.

**¿Qué temáticas has fotografiado y dónde han aparecido tus imágenes?**

Profesionalmente empecé en El Salvador. Fui a hacer prácticas voluntariamente a un medio de comunicación llamado ElFaro.net. Estuve en un semanario como fotoperiodista.

La situación en el país era y es compleja: violencia, migración, enfrentamientos en la calle, aunque eso no impedía que tocase otras temáticas como cultura, conciertos... Rápidamente me especialicé en migración y violencia criminal (social, pandillas), también porque me encontraba en el país con más homicidios del mundo.

En cuanto a lugares donde he trabajado, Estados Unidos y Centroamérica, además de colaborar CNN Español, Miami Herald, El País, El Mundo, Revista 5W, …

**¿Qué tipo de relación existe con *eldiario.es*?**

Tenemos una alianza que nos permite publicar muchísimo material, especialmente en la sección 'Desalambre'.

En general, colaborar con distintos medios solo ha sido el resultado de vender nuestro material a dichos medios de comunicación. Es decir, los proyectos se realizaron dentro de la mecánica de Ruido y luego fueron vendidos a algún periódico.

**Ante esta dinámica, ¿cómo es el proceso de creación de material que tiene Ruido?**

Sinceramente, somos un modelo extraño. Nos hemos ido adaptando a los tiempos. Ruido Photo funciona porque está diversificado. No somos una organización que solo cree reportajes y se los venda a los medios de comunicación. Si fuésemos así nos moriríamos de hambre. Tampoco somos una organización, por ejemplo, que enseñe, y tampoco hacemos proyectos exclusivamente con ONG. Es, en definitiva, una mezcla de todo.

Ruido Photo tiene proyectos propios, con una característica: hablar sobre los derechos humanos o sobre grandes problemáticas sociales. Una vez escogido los trataremos con más profundidad que si lo hiciese un medio de comunicación más tradicional. Por ejemplo, un proyecto de un año y medio, como el que realizamos en estos momentos, la ruta desde África Occidental hasta el Mediterráneo con los migrantes. Serán seis viajes de 3 semanas.

Así pues, diseñamos el proyecto, pensamos con quien lo queremos hacer, analizamos los países, cómo queremos empezar, etc.

Con esto nos diferenciamos del resto. De un medio de comunicación que envíe a alguien a hacer unas fotos un día o tres días.

[123] Entrevista elaborada el 3 de mayo de 2017 en Barcelona. Transcrita del catalán.

**¿Cuál es el paso siguiente?**

Una vez establecida la historia a tratar buscamos financiación.

**¿Cómo?**

Somos una organización sin ánimo de lucro y nuestros proyectos tienen valor de ONG en la medida que trabajamos en países en vías de desarrollo y con problemáticas de derechos humanos. Somos, de hecho, una ONG dedicada a denunciar las violaciones de derechos humanos.

Podemos conseguir financiación desde instituciones públicas, no solo para escribir el reportaje, sino también para que dicho trabajo sea publicado en distintos medios, así como en una serie de exposiciones concretas. La planificación de lo que se derivará del reportaje que nosotros planteamos se presenta en varias instituciones, fundaciones públicas y/o privadas, para poder reunir el dinero necesario.

Cuando tu trabajo tiene que ver con derechos humanos, pero sobre todo cuando ya tienes una trayectoria – 12 años -, el público confía y la financiación es posible, aunque con lentitud. Al principio, todo esto era imposible.

**Muy diferente al periodista convencional…**

Así es. Nosotros no vendemos inmediatez, vendemos profundidad. Es cierto que vamos lentos, pero hacemos algo que los medios tradicionales, aunque vayan el primer día que sucede el hecho, no pueden ofrecer. Esta es nuestra posición en el mercado.

Con todo, hay una diferencia esencial. En la ruta de los migrantes estuve un año y medio; aproximadamente 200-250 días sobre el terreno. Al periodista que le avisan sobre un suceso concreto o le mandan a una zona específica en un albergue, fotografiará y sus imágenes se parecerán mucho a las mías. Es un profesional que trata con la gente y que ha fotografiado el mismo espacio que yo. Ahora bien, también es un profesional que no tiene variedad de temas, la profundidad, su nivel de relación con la gente no es el mismo, etc.

**¿Y cómo crees que se transmite esta profundidad?**

Una fotografía al lado de la otra será difícil distinguir cuál transmite más profundidad. Pero rápidamente se aprecia cuando uno mira el trabajo global. En el libro *En el camino*, las más de cien fotografías que componen el volumen son un recorrido visual inigualable por toda la travesía, en la que ves como las personas cambian durante el mismo porque has convivido con ellas.

Cuando evoluciona el trabajo y observas el día a día es cuando ves la profundidad; por el contrario, nada de esto obtendrías con un solo día de trabajo.

**Entonces, ¿cómo definirías vuestra rutina?**

En las oficinas en Barcelona estamos 4 socios, 3 fotógrafos y un diseñador; dos personas empleadas (una FundRaiser y una jefa de comunicación). En mi caso, escribo proyectos, acudo a reuniones, a veces clases, etc.

**¿Y sobre el terreno?**

Todo se basa en una planificación. Quién hará qué y cuándo. Para el proyecto actual de África Occidental, mientras yo cubro veinte días en Senegal, Toni Arnau se encargará de Mali. De ahí puntualizamos los objetivos para cada zona: averiguar los orígenes de expulsión de personas, historias individuales, familiares que hayan perdido a seres queridos, etc. Durante estas tres semanas me encargaré de recoger todo el material posible y, quizás, envíe el material que obtenga a mis compañeros para que vayan editando. Cada compañero hará lo propio en la zona que tenga asignada. Y así vamos construyendo toda la historia.

**Una elaboración totalmente distinta a un fotoperiodista corresponsal de un medio.**

También es verdad que depende del proyecto. Hay veces que no se puede seguir este ritmo.

**Por tanto, el criterio con que seleccionáis un tema u otro se debe a que comparta los valores de Ruido con el toque de actualidad.**

Sí, pero yo no le diría actualidad. Lo llamaría relevancia. Ruido no escoge temas por gusto personal de sus integrantes. Hemos de aplicar una mirada profunda sobre fenómenos que afectan al mundo hoy en día. En este sentido, sí es actual; no obstante, sin la necesidad que haya inmediatez. Un ejemplo es la migración centroamericana, con 30 años.

Al mismo tiempo tenemos líneas. En mi caso, mi relación con la migración es profunda, así que intento ir por ese camino.

**En el contexto de la migración centroamericana, ¿qué destacarías de tus fotografías? ¿Hacia dónde sueles dirigir la cámara?**

En el momento que hice junto con Óscar Martínez el proyecto de *En el camino* nos centramos, des del punto de vista periodístico, en el fenómeno. Nosotros cubrimos fenómenos, no noticias. Es decir, si arrestaban a 150 personas en un camión, es una gran noticia, pero no nos interesaba para nuestro proyecto porque era un hecho circunstancial. Cubriríamos el fenómeno, las personas que cada año intentan cruzar.

Así pues, quisimos destacar cosas fácticas: el tren – clave en ese momento -, la prostitución en la zona sur, el desierto, el río Bravo, el secuestro de los Zetas. Son elementos temáticos que nos ayudaron periodísticamente.

Por otro lado, hay aspectos que se engloban en un listado aparte dentro de todo el aparato: la soledad, la motivación migratoria…Nuestra frase era "Ponerles rostro a los números", debíamos concentrar aspectos intangibles en una imagen, para que el público no pensara en números. Queremos que la gente conecte y empatice con la historia, los personajes y el fenómeno representado.

**Si la empatía es la norma, ¿cómo es el trato de la figura del migrante para no caer en prejuicios?**

Enseñar una imagen trágica no significa sustraer la dignidad. Si yo enseño un muerto, con sangre, en el suelo, así es. No creo que se deba enseñar lo positivo. Mi misión es denunciar lo negativo.

Al final, todo se debe a la posición desde que lo haces y a la relación que estableces con los fotografiados. Como dice Martínez, lo hago desde una posición que es "mojarse acorde con el chaparrón". Es decir, si los migrantes caminan por la Arrocera, yo camino con ellos; si están en el tren, iré en el tren. Nunca seré uno de ellos, ni pretendo serlo, pero me coloco en una posición que me permite generar una relación de complicidad absoluta. Es así como tomo mis fotos. Al mismo tiempo, tengo en cuenta qué quiere el fotografiado.

Tampoco significa ser un activista y colocarte en un bando. Se trata de empatizar con la persona y no simplificar todo a una relación utilitaria.

**¿Es la complicidad un elemento suficiente para transmitir el sentido profundo de la historia?**

Para mí la palabra es empatizar. Que la gente sienta que podrían ser ellos. Es cierto que a veces una imagen muy dura genera rechazo, pero lo puedo combinar con una fotografía más tranquila u otra más íntima.

**Se dice que la temática migratoria siempre se cubre del mismo modo: pobreza, aglomeraciones, la "masa", …**

Hay que vigilar con la afirmación "siempre son las mismas fotos". Lo son porque continúa pasando. Es un discurso de agotamiento muy impertinente. A la gente le molesta ver ciertas fotografías y psicológicamente las rechazan, porque no están ahí presentes viviendo el problema. Visto des del otro lado, junto con las personas que lo sufren, jamás nadie me dijo que no fotografiara, que no tomara una imagen de un muerto por la violencia del país.

**Hay que enseñar y hacer comprender, al tiempo que os diferenciáis de la competencia. ¿Pero cómo?**

Principalmente, explicando el fenómeno y no la anécdota – que suele conseguirse con un reportaje y no una sola fotografía -; empatizar – el público debe sentir una conexión humana y emocional -; y no limitarse a la fotografía, es decir, tus imágenes son también un pie de foto, una historia detrás y la forma como lo comunicas.

Cuando le vendo una fotografía a El País pierdo este control y poco o nada se distingue de otras. Porque Ruido también una forma distinta de entender el trabajo.

**Hablando de los pies de foto, ¿qué destacáis en ellos?**

Los pies de foto son imprescindibles. La información extra que no te aporta la fotografía es esencial, porque la fotografía en sí misma es muy limitada.

En la página web no aparecen por un simple hecho de comunicación. La web no la entendemos como un espacio de comunicación de Ruido; nuestro espacio de comunicación son las exposiciones que organizamos en la calle, las publicaciones que salen en los medios, las charlas públicas, etc.

Con todo, no queremos un público que se interese por Ruido como medio de comunicación, ni que

nos busque; queremos un público que se interese por el mundo.

**Y el retoque fotográfico, ¿hasta dónde?**

Los limites no están claros, pero nosotros no quitamos nada de una fotografía, no cambiamos los colores. Con el resto, intentamos hacer una imagen con el objetivo de crear empatía y cuyo resultado no sea demasiado efectista.

**Dar un atractivo sutil…**

Sí, exacto. Que no pierda la sensación de 'yo podría estar ahí'. Ruido, por su manera de trabajar, ha de ofrecer un retoque cuidado, que no genere distancias. Siempre trabajando al servicio del tema.

**Y así se perfila un lenguaje.**

Tanto atractivo como informativo. Este es el oficio del periodismo. Hay fotografías que solo aparecen por uno de los dos motivos, por explicar una información o por generar impacto. En la construcción de la narración se combinan las dos cosas. En el contexto de la migración centroamericana, la fotografía que enseña la vía es informativa; la fotografía de un chico saltando entre vagones es de impacto.

**Hay fotografías que nos preguntamos el por qué.**

La fotografía de un muchacho saltando entre vagones es un símbolo. El salto es un elemento simbólico, metafórico de todo el fenómeno migratorio. Y es buena por este mismo motivo, no por asumir que se debe a una estética. Visualmente, es obvio que es atractiva. Pero lo que le hace serlo en su conjunto es que encaja con el tema que hablamos. Inconscientemente es una fotografía que conecta.

**Por tanto, la estética subordinada al tema.**

Esta es nuestra forma de entender el fotoperiodismo. Hacer una fotografía documental cuidada, con calidad visual, al servicio del tema. Es decir, si creo que para el tema le iría bien sobreexponer la imagen, lo haré. Ya no existe una estética, un encuadre perfecto, una composición. Nosotros hacemos fotografía documental en la que la imagen se subordina al tema; la gente al otro lado es más importante. En la fotografía artística, por el contrario, la imagen se subordina al autor.

**La fotografía con las manos sobre la Biblia. ¿Qué pretendíais?**

Las fotografías con encuadre tan cerrado tienden a lo simbólico. Le quitamos el rostro a la persona y pasa a ser una representación de un fenómeno. En esta imagen está leyendo el Apocalipsis, una cosa muy importante en el mundo latino – la fe. Se encontraba en un albergue de Tapachula con más personas lisiadas.

**Compositiva y estéticamente funciona.**

Es muy impactante. Queremos que sea así. Pero si solo hiciera eso, sería un mal constructor de historias.

**¿Cómo se trata la migración des del punto de vista personal?**

Es duro y fácil. El tema de la migración te coloca en una posición que no es ni de buenos ni de malos, porque dentro de los propios migrantes hay muchísimos malos. Al final, ves cómo se la están jugando para dar una vida mejor a los suyos.

La gente que migra es la mejor gente de un país. Y esta es la tragedia para el país de origen. No solo pierden a gente; pierden a la mejor gente. Es aquí donde es muy fácil generar una conexión.

**¿Con qué complicaciones?**

Por suerte, en esta ruta la gente no se avergüenza. Se sienten orgullosos, lo viven. He tenido relativa facilidad, por mi historial con El Salvador. El mundo pobre tiene menos problemas con las fotos que el mundo rico.

**Y ser hombre, habrá sido una ventaja.**

Sin ninguna duda. Lo mismo que también te puede beneficiar ser mujer. Por ejemplo, tener mejores relaciones con otras mujeres, o que te contasen secretos, conmigo no lo hacían. Al final es un trabajo social y el personaje que eres lo debes utilizar. Para una mujer sería un error intentar hacer lo que hicimos Óscar y yo en el libro, porque debería luchar con resistencias mucho más fuertes.

La migración centroamericana la entiendes cuando ves la violencia generalizada y sistemática de los países fuente de migrantes. Hay una tragedia de base y cuando conectas con ella es un trabajo deprimente. Lo que te mantiene con energía es el convencimiento que lo que haces sirve para algo. En los momentos que pierdes esta sensación, eres un turista en el horror.

**El viaje fue un antes y después para ti.**

La migración es el fenómeno que define nuestra era. Con el antes y después entiendo algunas de las cosas que están ahí y desespera. Sobre todo, por las respuestas del mundo, las políticas, que no sirven para nada. Y eso te quema. Pero soy un optimista. Con el trabajo de *En el Camino* hemos vivido pequeñas victorias. Pero hay muchos argumentos para pensar que tu trabajo no sirve de nada.

**¿Con este tipo de trabajo puede el fotoperiodismo resurgir?**

La crisis es de los medios de comunicación tradicional. El fotoperiodismo está '*on fire*' en los últimos años. En los años 70 se vivió una buena época en la que eran fotógrafos europeos los que iban a países en vías de desarrollo. Ahora son los mismos fotógrafos de esos lugares los que fotografían. Internet ha hecho avanzar mucho las cosas.

**¿Y de qué manera?**

Hay que entender que no se debe competir con Twitter o con Instagram. Por el contrario, sí se deben ofrecer miradas en profundidad, porque eso no lo puede hacer todo el mundo. Y este es nuestro camino.

Hemos de hacer un esfuerzo para lo que nosotros hacemos sea lo máximo atractivo posible, siempre que sea una herramienta para explicar el fenómeno. Porque explicar solo los números sin la historia de las personas y sin empatía hace que la gente tenga una visión superficial del problema.

Al mismo tiempo, no se debe afirmar que el fotoperiodismo de agencia o el de un periódico convencional imponga estereotipos, o que alguien como Ruido o Revista 5W haga las cosas bien. No es verdad. Lo que se encuentra entre Ruido y 5W es un planteamiento innovador para los tiempos que corren, aunque realmente signifique volver a la esencia del periodismo; unas maneras no definidas por el mercado, sino potenciadas por "qué ha de aportar el periodismo". La respuesta es un conocimiento, integral y próximo, de lo que sucede.

Entrevista a Albert González Farran[124]

## "Mientras haya interés de la audiencia, habrá fotoperiodismo"

*Albert González Farran es fotoperiodista, de origen catalán, establecido en Yuba (Juba, en inglés), capital de Sudán del Sur y ciudad más poblada del país. Trabaja para Agence France-Presse (AFP) y ha colaborado con distintos medios como La Vanguardia, El País o The Washington Post. Las temáticas que suele abordar se centran en escenarios de post-conflictos, en los desplazamientos de población y países en desarrollo, principalmente en la zona este de África.*

**¿Cómo describirías un día normal de trabajo?**

Todos los días son distintos. Trabajo desde casa por mi condición de *freelance* y hay días que me puedo dedicar a editar fotografías, recabar información para futuros proyectos, viajar fuera de Yuba – donde vivo actualmente –, o a redactar informes para presentarme a becas. No hay un solo día que sea igual y eso es lo más bonito de mi trabajo.

**¿Cómo llegan a tu conocimiento los temas que luego cubrirás?**

Hay diferentes fuentes de información para conocer los temas que luego cubriré. Desde recibir notas de prensa de agencias oficiales, por parte de gobiernos y ONG; a través de webs o llamadas telefónicas; o quizás por compañeros de la profesión, que pueden advertir de diversos temas. La misma agencia también puede dar luz sobre un tema. Por lo tanto, son muchas fuentes y muy diversas.

**¿Quién es el responsable de elegir el tema que tratarás? ¿Bajo qué criterios se decide?**

El responsable también es diverso. A veces decido por mí mismo si no hay implicaciones económicas importantes, es decir, yo mismo asumo la responsabilidad de hacer un tema y, posteriormente, ya veré si a AFP le viene bien

[124] Entrevista contestada en audio el 12 de mayo de 2017

para publicar o bien puedo buscarme otros canales con los que publicarlo.

Soy *freelance*, independiente, así que, al final, soy yo quien decide. Sucede de manera distinta si sé que el tema se va a publicar o sé que tengo que convencer a mis clientes (a la agencia y periódicos) para que lo publiquen.

En los criterios de selección de tema se encuentra, en primer lugar, el criterio económico. Si no hay cobertura económica, si no se pueden cubrir los gastos previstos, prácticamente no se puede realizar un proyecto. Y esto es lo más lamentable. El segundo criterio es el acceso, es decir, si logísticamente es viable. Un tercer criterio es si el tema puede tener interés público. Si yo mismo veo que no hay salida para publicarlo, entonces no hay cobertura.

**¿Quién decide qué imagen se pondrá y cuál no se usará para la noticia que trataste?**

La publicación de mis imágenes no está en mis manos. Yo soy el que las tomo, las envió, las propongo y las promuevo. Pero quien decide, al final es la agencia (AFP), la cual cuelga el material para sus clientes, los editores de cada periódico, de cada web, de cada medio de comunicación.

Nunca soy yo quien decide, a menos que sea yo mismo quien publique las fotografías a través de mis cuentas personales (web y redes sociales) y cuyo impacto es mucho menor.

**Las imágenes, ¿suelen sufrir algún retoque? ¿De qué tipo?**

Sí. Siempre hay retoque en mis imágenes. Corrijo tres grandes parámetros: la luz, los niveles de exposición y los contrastes. Alguna vez el recorte, pero siempre manteniendo proporciones naturales.

Escasamente hago alguna modificación del balance de blancos, porque con el nivel automático de las cámaras, los colores ya salen bastante bien.

**¿Cuál es tu opinión sobre los pies de foto? ¿Quién los escribe y qué información se suele poner en relación con la imagen que tomaste?**

La primera versión de los pies de foto siempre los escribo yo. Siempre empieza con una estructura muy clara, respondiendo preguntas básicas: quién aparece, cuándo fue tomada, lugar exacto y tipo de acción. Se exige con la información contextual más inmediata (porqué) y finalmente el contexto más amplio de la región o país.

Los pies de foto son imprescindibles para dar apoyo a los medios que utilizarán la imagen. Al trabajar para una agencia, mis pies de foto pasan por un editor que lo corrige tanto a nivel de estilo como también la información que pueda quedar ausente; los errores gramaticales u ortográficos que pueda haber incurrido también los corrige. Y siempre los escribo en inglés.

**Una vez que el tema está escogido, ¿cuáles son los primeros pasos antes de fotografiar?**

El primer paso antes de fotografiar es logístico. Básicamente, cuándo se va a realizar el proyecto y cómo; qué tipo de transporte se necesitará, qué alojamiento y qué tipo ayuda externa. Casi siempre se trabaja con un *fixer* y/o alguien de alguna ONG o de la ONU. Se realiza un pronóstico de gastos y se barajan todas las posibilidades de acceder al tema. Luego, evidentemente, ya vienen los traslados y el acceso a las personas con las que vas a trabajar.

**¿Qué material utilizas en tu día a día? (tipo de cámara/s, etc.)**

Hay dos parámetros: el material puramente fotográfico, del cual me sirvo con dos cuerpos CANON y varias ópticas. Depende del acontecimiento o proyecto, puedo trabajar con 24mm o 16mm; si se trata de eventos deportivos, con 70-200mm. Raramente utilizo el flash.

A parte, almaceno todo el material en discos duros y tengo a disposición softwares como Photoshop para la post-producción.

**¿Qué pretendes con tus imágenes? ¿Potenciar una vertiente artística o simplemente ofrecer información?**

Como periodista intento que la gente conozca una historia o un evento que ocurre en un lugar lejano para la audiencia, como lo es Sudán del Sur. Procuro que se aproximen a la historia de aquellos que no tienen los medios necesarios para hacerlo por sí mismos.

Como fotógrafo busco aquellos ángulos, colores, composiciones y formas creativas que ayuden al lector a pararse, a detenerse, a quedarse más

tiempo delante de la imagen. Pretendo que el público tenga inquietud y ganas de descubrir más sobre el asunto que trato.

El fotógrafo debe ser creativo y experimental, debe buscar aquellos elementos visuales que puedan sorprender, al tiempo que como periodista también hay que informar.

**¿Hay reglas o normas básicas en la toma de fotografías a personas desconocidas?**

Fotografiar a personas desconocidas responde a unas normas básicas de relaciones humanas. No hay unas características específicas. Es como cualquier persona que uno quiere conocer o saber más. Hay que tener una cierta predisposición a ser empático y a tener un carácter humano; no somos piedras o robots. Por tanto, se debe tener predisposición a escuchar, mirar, entender, conectar con la gente e interesarse por ellos. Si hay esto, raramente hay una negativa. Así que, sobre todo, actuar con honestidad, sinceridad y ética.

**¿Sigues algún principio o principios éticos en tu manera de trabajar? Tanto en el momento de la toma como en el procesado posterior.**

Sí. Hay unos límites éticos en mi trabajo. Cuando se toma la fotografía hay que tener un respeto a la dignidad humana, a las personas que se están fotografiando. No se deben sobrepasar o cometer acciones que puedan perjudicar a otros. El objetivo es siempre dar voz a las personas que no tienen posibilidad de hacerlo. Por otro lado, se debe aceptar siempre la decisión final del sujeto, si se deja o no fotografiar. No hace falta que sea una afirmación por escrito. Un consentimiento verbal es más que suficiente, aunque en menores de edad sí que se requiera algo más formal, siempre que sean situaciones sensibles.

En el procesado o postproducción hay límites muy claros en fotoperiodismo. La imagen no se debe alterar más de lo que fue en la realidad. Se pueden realizar pequeños retoques en contrastes e incluso pasar a blanco y negro – algo que nunca hago, porque la gente entiende que la realidad no es en blanco y negro. Las cámaras actuales todavía sacan imágenes muy planas y el procesado puede ayudar a resaltar los colores y los contrastes. Pero hasta ahí. No se debe alterar nada más, sobre todo no quitar ni poner elementos, no crear máscaras de foco, ni crear luces irreales; tampoco recortar partes demasiado sustanciales (no más del 30%). Como yo lo hago es simplemente limitarse a los cambios de niveles y contrastes.

**¿Qué tipo de complicaciones o limitaciones se puede encontrar un fotoperiodista en el momento de abordar un tema?**

Hay muchas complicaciones. En contextos de conflictos como Sudán del Sur, lo principal es el acceso, la seguridad, los permisos del gobierno (que puede ser un rival importante). También hay dificultades económicas y logísticas, porque dependemos de la financiación, de la ayuda de organizaciones. Sin estas ayudas, un proyecto puede quedar en nada. Luego está la parte física: la edad no puede ser un inconveniente mientras se mantenga una vida sana y saludable. Al mismo tiempo, las condiciones atmosféricas en esta zona del mundo son extremas. Calor muy fuerte y lluvias torrenciales. Esto hace que las condiciones de trabajo sean complicadas y uno ha de ser fuerte física y mentalmente para superarlas.

Finalmente, la lengua siempre es una barrera, así que es importante contar con *fixers* o traductores que puedan realizar esta labor.

**Como ves la figura del fotoperiodista en el siglo XXI. ¿Hacia dónde se encamina la profesión?**

Para mí no ha cambiado en relación con el siglo pasado. Y espero que no cambie en el futuro. Creo que el cambio ha sido de la industria de la prensa y el sector en general.

Pero a pesar de los cambios tecnológicos o mercantiles que puede haber sufrido el sector, la labor del fotoperiodista sigue siendo la misma: coger la cámara, explicar una realidad, hacerla de una manera más digna, más honesta y más justa para la gente que es fotografiada y para la gente que va a ver esta fotografía.

Por otro lado, pienso que la profesión se encamina a buscar nuevas formas de presentar estas imágenes. Estamos en un momento en que hay que ser creativos, imaginativos para superar las limitaciones económicas y mercantiles en un sector que se ha vuelto más complicado por la alta competencia. Debemos apoyarnos en otros lenguajes como es Internet, en la comunicación

audiovisual, en el video, en el multimedia; se deben buscar sinergias con otras profesiones, buscar proyectos más comunes y trabajar conjuntamente.

El fotoperiodismo va a existir siempre que haya personas con vocación y con inquietud. La media de edad es muy baja, por lo tanto, aún hay una salud grande. Solo hace falta que nos acompañe un poco de suerte en el mercado y que haya interés. Al público todavía le atraen las historias de países en desarrollo, de gente que no tiene las posibilidades de acceder a los medios de forma habitual. Por tanto, mientras haya este interés de la audiencia, habrá fotoperiodismo.

Cuestionario a David Airob[125]

## "Hay un exceso de mediocridad en los medios de comunicación actuales"

*David Airob trabaja para La Vanguardia como fotoperiodista y se encargó de la sección de Fotografía del medio hasta el 2010. Ha cubierto variedad de temas, desde campañas políticas a los Juegos Olímpicos; actualmente se encarga de las fotografías del medio en todos sus ámbitos. También ha colaborado con Paris-Match, LIFE, Time o Der Spiegel. Además de La Vanguardia, es co-fundador del "Centre de Fotografia Documental de Barcelona" y ganador del tercer premio en la categoría de cortometrajes en el marco de la sección Multimedia del World Press Photo 2014.*

**¿Cómo describirías un día normal de trabajo? ¿Cómo llegan a tu conocimiento los temas que luego cubrirás?**

Depende mucho. Hay momentos más bien tranquilos y otros que parece una locura. El día antes, nuestra Jefa de Sección reparte las distintas coberturas informativas previstas para el día siguiente. Así que, salvo sucesos que puedan ocurrir durante la jornada, el día antes ya sabemos qué cubriremos y a dónde nos dirigiremos.

**¿Quién es el responsable de elegir el tema que tratarás? ¿Bajo qué criterios se decide?**

La Jefa de Sección es quien se encarga de repartir los temas. No hay criterios específicos. Nosotros, como fotoperiodistas, es nuestro deber saber cubrir aquello que nos manden, sea política, cultura o deportes.

**¿Quién decide qué imagen se pondrá y cuál no se usará para la noticia que trataste?**

Hasta hace unos dos meses esta decisión recaía en editores gráficos calificados. Ahora mismo y tras una decisión incomprensible de la Dirección del diario, la decisión la toman los redactores. Esto ha supuesto una total pérdida de criterio.

**Las imágenes, ¿suelen sufrir algún retoque? ¿De qué tipo?**

Las imágenes pueden ser ajustadas de tonos y luz si lo precisan. Más allá de esto, borrar o incluir algo, sería o debería ser un despido fulminante.

**¿Cuál es tu opinión sobre los pies de foto? ¿Quién los escribe y qué información se suele poner en relación con la imagen que tomaste?**

Los pies de foto los escriben los redactores una vez se ha colocado la imagen en página. Por una cuestión del libro de estilo, tiene que poner lo que se ve en la foto. En mi opinión un grave error ya que se podría utilizar para sumar información.

**¿Qué material utilizas en tu día a día? (tipo de cámara/s, etc.)**

Utilizo cámaras réflex digitales con un par o tres de ópticas.

**¿Qué pretendes con tus imágenes? ¿Potenciar una vertiente artística o simplemente ofrecer información?**

La imagen "10" sería aquella que tiene una composición perfecta y encima informa de lo que ha acontecido. De todos modos, hay informaciones que tienes que centrarte más en la vertiente informativa y en otras hay libertad para hacer algo más creativo.

**¿Sigues algún principio o principios éticos en tu manera de trabajar? Tanto en el momento de la toma como en el procesado posterior.**

[125] Contestado el 6 de mayo de 2017

Por supuesto. Como fotoperiodista existen unos principios éticos y profesionales que debes respetar e intento cumplirlos a rajatabla.

**Como ves la figura del fotoperiodista en el siglo XXI. ¿Hacia dónde se encamina la profesión?**

Actualmente el potencial de los fotógrafos es altísimo, pero, por el contrario, los medios de comunicación parecen ir a la deriva al no saber muy bien hacia dónde tirar, si dirigirse hacia al mundo digital o si seguir con el papel impreso.

En general, hay un exceso de mediocridad en los medios de comunicación actuales, los cuales se guían por la mentalidad de aglutinar "clics". En mi opinión la solución está, y siempre ha estado, en la calidad que ofrezcas. Es mucho mejor poco y con mucha calidad, que mucho y mediocre y es justamente ahí donde creo que se están equivocando la mayoría de los medios de comunicación.

Entrevista a Griselda San Martín[126]

## "Hay que conocer antes de fotografiar"

*Griselda San Martín es una fotógrafa documental y periodista visual española. Trabaja como freelance y reside en Nueva York (Estados Unidos). Su carrera profesional ha ido ligada a retratar las minorías, migrantes y mujeres, en su mayoría. Ha publicado en Revista 5W, The New York Times, The Washington Post, entre otros. Su trabajo documental de las familias en el muro entre México y Estados Unidos en Tijuana, "The Other Side", ha sido reconocido en diversos festivales y recientemente ganador como mejor corto documental en el Ridgefield Independent Film Festival 2017 de Connecticut (Estados Unidos).*

**¿Qué relación mantienes con Revista 5W?**

Conocí a Revista 5W en un workshop en Barcelona. Ahí mismo conocí a Anna Surinyach. En el momento de la victoria de Donald Trump recuerdo que contactó conmigo por su interés en mis fotografías en el muro. Y así fue como colaboré con ellos.

**En tu web mantienes que eres fotógrafa documental y periodista visual. ¿Por qué no te autodenominas fotoperiodista?**

Porque no me gusta el término fotoperiodista; no me interesa tanto la noticia (*hardnews*, en inglés). Creo que la palabra fotoperiodismo se asocia al rango de noticias de portada. En cambio, "documental" contiene un rasgo de profundidad y a largo plazo. Y esto es lo que me gusta y lo que me considero. Aun así, no rechazaría una oferta del New York Times. (*ríe*)

Mi trabajo, hasta ahora, ha sido más documental que fotoperiodismo, tal y como yo lo entiendo. Por otro lado, es cierto que tengo un máster en Periodismo, pero entonces soy periodista y por otro lado fotógrafa. No fotoperiodista.

**Es decir, cuando trabajas, ¿te consideras una fotógrafa o una periodista con una cámara?**

Me considero *photography documentary* o fotógrafa documental. Fotógrafa a secas, no. En mi experiencia, no se puede sobrevivir de esto, a menos que ostentes otro trabajo o realices algún proyecto más comercial. Hoy en día, el *staff photographer* o fotógrafo de plantilla es prácticamente imposible. Todo el mundo es *freelance*.

**¿Tu modo de trabajar cambiaria si tuvieses que documentar, por ejemplo, una manifestación?**

Completamente. Es más, para proyectos personales, he cubierto protestas y tan solo llevo encima una cámara de 35mm. Otros compañeros pueden llevar dos cámaras colgadas del cuello y unas lentes mucho mayores. Me interesan las reacciones de la gente, una vertiente más abstracta.

En una manifestación en Nueva York hace unas semanas sobre inmigrantes indocumentados y la posibilidad que accediesen al permiso de conducir, acudí simplemente porque pertenece a

[126] Entrevista realizada el 10 de mayo de 2017, Barcelona.

mi campo de interés. Si hubiese una manifestación de otro colectivo, no iría.

**En las protestas que sí vas, entonces, tu planteamiento se distancia de otro que pueda tener un *staff photographer*.**

Sí, pero también porque es un proyecto propio, donde yo soy la única responsable. Si lo hiciera para un medio de comunicación, me tendría que adecuar. El equipo y la mentalidad cambiarían.

**Entonces, ¿cómo describirías tu rutina, frente a la que pueda tener un *staff photographer*?**

No tengo una rutina diaria, así que primero busco un tema que me pueda parecer interesante e importante. Si puedo hacer cosas que sean más importantes que interesantes, mejor, aunque siempre es mejor que se relacione con tus intereses. A continuación, recabo muchísima información, a través de Internet y redes sociales.

Por ejemplo, ahora mismo trato un tema sobre *domestic workers*, mujeres que van a limpiar y a cuidar niños en Nueva York. Empecé la búsqueda y encontré que el 90% son mujeres, extranjeras e indocumentadas. Las minorías, generalmente, son mi foco de interés. Entonces contacto con ellas, me cito, conversamos, etc. Estoy en este paso ahora mismo. En la búsqueda de sujetos interesantes para un proyecto como el que tengo en mente.

Finalmente, fotografío. Previamente las he avisado y explicado muy bien cuál es mi intención. Pero puedo estar semanas sin tomar ninguna foto, como sucedió en el muro. A esto me refiero con proyectos en profundidad y a largo plazo.

**¿Cuál es la mayor dificultad? Especialmente cuando eres tu sola quien maneja los contactos, la imagen y la situación en general.**

No es ninguna dificultad. Me gusta. Sí que es verdad que a veces las relaciones que creas con tus sujetos pueden ir más allá. Son proyectos a largo plazo y esto puede suceder. Confían en ti, te haces amigo… Yo soy muy seria siempre y les aviso que ese trabajo saldrá publicado. Pero a menudo las confianzas se disparan y me cuentan historias que jamás explicarían a un reportero cualquiera.

Esta es la mayor dificultad. Muchas conversaciones se han quedado como "off the record" debido al exceso de confianza. Al mismo tiempo, es todo un desafío porque temo que los sujetos puedan quedar decepcionados al contar una versión de la historia que no se esperaban. Ante todo, soy periodista – les digo – y contaré la historia de manera objetiva, bajo mi punto subjetivo. Aunque cuando se cogen esas confianzas, se comprende y se confunden de si les podré ayudar. Me dan hasta las gracias.

**Y hay que vigilar cómo retratas a estos sujetos, migrantes la mayoría…**

Sí. Pienso que, sobre todo, hay que conocer y saber antes de fotografiar. No me parece justo llegar con la cámara, hacer un par de fotografías de algo que desconozco y creer que comprendo una problemática que viene de décadas atrás.

Me parece una falta de respeto los medios de comunicación que mandan a un fotógrafo para tomar unas imágenes, cuya visión será una perspectiva occidental y cuyo resultado será una muestra de superioridad (sobre todo con el tema migratorio) y una figura de la migrante desvalida y vulnerable. No es tanto una cuestión de retratar a alguien mal, sino de obtener una visión del "colonizador" y el "colonizado".

Todo esto, como "blanca", no lo puedo evitar, por venir de dónde vengo. Por otro lado, en mis fotografías se mostrará la profundidad necesaria por conocer el tema, por haber estado ahí.

Con el retrato de las minorías vulnerables hay que tener mucho cuidado. No quiero caer en una imagen del "pobre", de "victimas", … De hecho, en el proyecto que ahora llevo a cabo con las *domestic workers* pretendo mostrar la fuerza de estos personajes, en lugar del típico retrato victimista.

**Quizás otro periodista se limitaría a lo que ya se conoce: precariedad, …**

Y estaría en lo cierto. Existe una precariedad y una vulnerabilidad, pero también hay otras cosas y eso es lo que pretendo hacer yo.

**Hablando más sobre tu trabajo en la frontera de México con Estados Unidos. ¿Cómo empezaste con este proyecto?**

Empecé a ir a Tijuana por otros proyectos, sobre deportados y manifestaciones masivas que acontecían ahí. Un día vi a unas familias arropadas al muro, del lado mexicano y me pareció increíble. Jamás había visto nada igual y desconocía que había un lugar en la frontera donde se podían ver las familias. Era y es el llamado Parque de la Amistad (*Friendship Park*, en inglés).

Así pues, mi primer acercamiento al tema fue cuando lo vi. A partir de ahí, investigué y me involucré.

**¿Cómo es estar ahí, en la frontera México-EE.UU.?**

Del lado mexicano no hay ningún control en ningún lugar de la frontera. Y en Tijuana, aunque percibes el sufrimiento, hay buen ambiente, te puedes acercar y tocar el muro. Del lado americano, hay más control para que nadie pase y, realmente, siento angustia. La *Border Patro*l (patrulla fronteriza) vigila e incluso hay un segundo muro. Se sienten orgullosos – por lo que hablé con algunos – de su misión en esta zona. Dicen estar haciendo un favor a las familias mediante el Parque de la Amistad.

Pero este parque es un sitio realmente pequeño. En conjunto, es como entrar en una caja. También hay una puerta que abren un solo día al año para que las familias puedan abrazarse. Este año fue el pasado 30 de abril. Solo tres minutos para cada una de las 5 familias que estaban ahí. El año pasado fui y lloré. Me temblaba la cámara. Fue muy emotivo.

**Una caja, bien distinto lado a lado.**

En México está la playa, restaurantes, vida. Del lado estadounidense no hay nada. En esta zona la Patrulla Fronteriza sabe lo que está pasando, lo aprueba y lo controla. En otros lugares donde sí puede haber algún tipo de contacto, no está permitido.

En el parque, además, no se pueden tocar. Solamente por unos agujeros donde nada más entra un dedo. Por ahí no se pueden pasar nada. En el lado sin rejillas, solo se pueden acercar los que se encuentran en México.

**¿Cómo son a los migrantes que se encuentran en Tijuana?**

Hay un gran porcentaje de la población de Tijuana que procede de otros lugares, ya sea de otros estados mexicanos o deportados de Estados Unidos. Deciden quedarse en Tijuana y esto es un gran problema. Muchos deportados ya no regresan a sus países de origen. Si tienen a sus hijos en EE.UU., para qué van a volver a un pueblo de Latinoamérica dónde no les queda nada. Permanecen en la frontera para intentar cruzar otra vez. A veces, incluso, ni intentan pasar, con simplemente estar en la frontera se sienten un poco más cerca, tanto porque los pueden venir a visitar como porque todo es más "americanizado".

**¿Qué casos has conocido de personas deportadas?**

Son personas que cruzaron la frontera ilegalmente, sin papeles y los han devuelto una vez dentro. O bien, tenían residencia permanente en Estados Unidos, pero cometieron un delito. A veces por una tontería te detienen, especialmente ahora.

También los migrantes documentados que trabajen legalmente en Estados Unidos, si cometen un delito, pueden ser deportados. No importa el tiempo que lleven viviendo ahí.

**En una de tus historias retratas a un mexicano, músico, deportado… Jose Marquez.**

Sí. Lo acusaron de un delito que según él no cometió. Pero se declaró culpable y, tras su paso por la cárcel, lo deportaron. En su caso, como el de otros, inmigró cuando era ya adulto. Muchos otros han sido deportados cuando inmigraron de niños, incluso de recién nacidos. Casi no hablan español y cuando son deportados se sienten totalmente desubicados.

**¿Y cómo puede un inmigrante obtener "papeles" en Estados Unidos por primera vez?**

Para empezar, es muy problemático obtener "papeles" si entras de manera ilegal. Hay personas que entran con un visado (*visa*) y luego permanecen ilegalmente en el país porque ha expedido dicho documento. Pero si tratas de cruzar ilegalmente y te atrapan, te pueden castigar con hasta diez años fuera del país, sin poder volver a entrar.

Si llegas con una visa y encuentras un trabajo, la empresa puede pedir tu legalidad. Obtienes entonces, una visa de trabajo y posteriormente la "*Green Card*". En otras ocasiones hay amnistías que perdonan a los que están al otro lado. Finalmente, un familiar con permiso de residencia permanente y ciudadanía puede "pedirte".

**¿En cuanto a la imagen, porque decidiste retratarlos así, al lado del muro?**

Hubo un día que hice una fotografía que me impactó. Un hombre solo, apostado al muro pintado. Nunca hablé con él, con sí hice con la mayoría. Y jamás supe de él. Me acuerdo que la hice y hubo algo que me sorprendió, por la estética, la temática, … Creo que la dinámica de todas las fotos parte de esta imagen. Me impactó que fuesen tantas familias y no se supieran quienes eran. Mirabas a la gente y te preguntabas qué estaría pasando. Al final, el elemento en común siempre era el mismo: la separación. Mi idea era que se viera claramente este elemento.

Con todo, se trata de la consecuencia más básica: dos personas que deberían estar juntas, pero están separadas y por un muro de metal. Separados hay muchos, pero cuando están uno enfrente del otro y aun así no pueden tocarse, desprende una sensación de estar en la cárcel.

**Una barrera física y visible, símbolo de la separación.**

Sí. Es un castigo muy visible.

**¿Cómo es el contacto con los migrantes que permanecen arropados al muro?**

A veces hago la foto antes y luego hablo con ellos. Y a la inversa. Normalmente acceden, aunque hay de todo.

**Hay una fotografía concreta, donde una pareja de novios se besa frente a las playas de Tijuana, con el muro detrás.**

Esa foto no es una familia que cada uno está en un lado. Es una pareja, matrimonio, ambos deportados y separados de su familia (en Estados Unidos). El simbolismo radica en la separación con hijos, padres, … Los conocí por otro proyecto y esta foto es fruto del álbum de boda que ellos mismos me pidieron y querían.

**Es una fotografía perfectamente montada, preparada. Nada es casual. ¿Lo mismo intentas en tus imágenes?**

Intento que haya una mezcla de sentido informativo con estilo artístico. No obstante, es verdad que descarto muchas fotos donde prevalece la información, porque no son buenas o no están bien compuestas.

**¿Qué es para ti una buena foto?**

Quiero que haya un componente de información necesaria. Pero sobre todo busco que sea una fotografía "bonita". También puede ser horrible, pero siempre busco que el público no se quede indiferente. Y esto obedece tanto en fotografía como en vídeo.

**¿Es solo una forma de verlo personal o crees verdaderamente que el trato al migrante debería ser así?**

Cada uno lo hace de una manera diferente. Tiene que haber de ambas cosas. Entre unos y otros contamos la historia. Mi manera no es la única de contarla. Así lo vi cuando decidí que para contar esta historia se necesitaba la inclusión de video, porque el personaje – Jose Marquez- fue músico y quise mostrar como la música atravesaba la frontera. Prefiero hacer eso que tan solo una fotografía de él cantando.

**Este tipo de imágenes no las podrías hacer mientras trabajas para un medio.**

Claro. La mentalidad cambiaría. Yo necesito tiempo y espero que de trabajar para un medio se pudiese reflejar mi estilo. Pero estaría bien poder vivir de ambas cosas. En una generaría ingresos y de la otra – la actual - orgullo y satisfacción.

Mi intención no es contar una historia, con un principio, un medio y un fin. Mi objetivo es mostrar la repetición. Estas familias son diferentes y, a su vez, iguales, que comparten unas mismas características. Quizás por eso uso una misma estética en muchas.

**¿Qué principios éticos sigues?**

Trato de explicar lo que estoy haciendo a los sujetos representados. Si no quieren participar, no participan. Nunca pondré una foto de alguien que no quiere. Siempre intento mostrar a la gente con dignidad y respeto y siempre que pueda pido permiso. Hay veces que es ridículo, como en el

evento del 30 de abril, cuando abren puertas y las familias se abrazan, porque hay fotógrafos a un lado y al otro haciendo la misma foto.

**¿Te has visto en situaciones que te plantees dejar de fotografiar e involucrarte en la escena?**

No me ha pasado, pero sin dudarlo dejaría la cámara. E incluso en otras situaciones, me ha sucedido que dejo la cámara y pienso que ya es suficiente.

**¿Pero por qué no sigues fotografiando? ¿Por qué crees que esa imagen ya no es representativa?**

Mi límite es mucho más bajo que otros periodistas. Me planto mucho más rápido. Tampoco cubro guerras o escenarios de conflicto parecidos en los que me haya visto en esas situaciones. Pero sí me he encontrado en momentos que no pienso en hacer la foto, porque no me parece correcto. Es un cúmulo de sensaciones que se basan en 'no voy a poder contar la historia mejor, aunque tenga esa foto'. Podrá ser una fotografía brutal, buenísima, pero no quiero. Sí me he visto en esta situación e incluso me guardo la cámara.

Ante la duda, mejor no fotografiar. Pero siempre depende del caso.

**El límite de la legitimidad del fotógrafo es difuso**

Sí. Depende. Recuerdo una historia que me publicaron en *The Washington Post*, sobre una familia, a la que querían deportar a la madre. Estuve dos semanas con ellos: me dieron acceso total, grabé cuando quise, etc. Su hijo, de 17 años, tiene daño cerebral y grabé escenas donde la madre tenía que bañarlo, porque no puede valerse por sí mismo. Hubo un momento que dudé en continuar, pero al mismo tiempo pensé que era importante mostrar su trabajo. Quería hacer reflexionar al público si realmente era necesario deportar a esta señora que no hacía más que cuidar a su hijo enfermo y el único motivo por el que cruzó la frontera era para que tuviera una operación que le iba a salvar la vida. Me pareció importante mostrar el momento del baño para demostrar lo fundamental de esta mujer en la familia.

Aunque la familia me dio su consentimiento, tenía miedo que pudiese mostrar algo horrible tras ser editado. Era un material muy sensible. Siento una responsabilidad muy grande con esta accesibilidad, porque la gente a veces te da permiso sin saber qué publicaras. Mandé el video al *Washington Post*, con algún corte y ellos editaron el resto. No lo hubiera hecho si no fuese ese medio o el New York Times, porque ya tenía confianza.

**Ya que hablas del vídeo. ¿Lo utilizas junto con la fotografía o en ocasiones puntuales?**

Siempre hago vídeo. Otra cosa es que tenga muchos proyectos y no haga nada con él. Lo tengo pendiente.

**Tu proyecto de la historia de Juan Marquez en el muro, tocando música, no hubiese sido el mismo sin el video. En este sentido, ¿crees que el fotoperiodismo está limitado si solo se utiliza a modo de fotografías? ¿Deberían emerger otros modelos?**

Combinar fotografía con vídeo o fotografía con audio no me gusta. Pero es algo muy personal. Hace unos años que emergió el formato multimedia y en el futuro lo que se tendrá más en cuenta será el video. De hecho, eso es lo que buscan ahora: fotógrafos que también hagan vídeo; vídeos cortos, explicativos, de contexto; en las redes sociales es lo que funciona.

El vídeo es mucho más atractivo; la gente recibe mucho mejor la información. La fotografía es más complicada; no todo el mundo puede apreciar la técnica o la composición.

**¿Cómo es la figura del freelance?**

El trabajo de freelance es a lo que se encamina la profesión. Los medios suelen mandar a quien tengan más cerca de la zona donde les interesa. Y a veces da apuro pedir *assignments* (encargos). Normalmente los *freelance* presentan un tema y luego realizan el trabajo. Pero no en mi caso. Nunca he propuesto algo que no tuviera ya hecho.

En mi experiencia, los medios tienen fotógrafos que ellos conocen y saben dónde están. Y según qué cosas les piden a unos o a otros. Y para eso hay que establecer relación con los editores. Y eso no sucede de la noche a la mañana.

Antes de cualquier proyecto importante debes haber hecho algo que puedas mostrar. No puedes llegar y hacer tus fotos. En mi caso, hice cursos y luego unos viajes a la frontera para pequeños proyectos. También realicé workshops. De estos encuentros conoces a fotógrafos que están en tu misma situación y a editores. Al final, de lo que se trata es de la relación que estableces con compañeros, los proyectos que mandas a concursos y la imagen que proyectas en las redes sociales.

**De la cobertura que hiciste en el muro, ¿estás satisfecha?**

La migración y los refugiados es el tema del siglo. Que haya ganado Trump en Estados Unidos da fuerzas a estas fotografías. Pero si no fuera así, igualmente sentiría que mi deber es hablar de esto; no es que Trump me haya ayudado. Me siento obligada a cubrir este trozo del mundo. Me siento obligada a transmitir lo que siente esta gente.

Mi tarea no es luchar, sino mostrar las consecuencias. Ojalá que no hubiera fronteras, pero existen y quiero que la gente se cuestione eso.

Cuestionario a Guillermo Arias[127]

## "En la época del fake news, se necesitan más que nunca periodistas visuales"

*Guillermo Arias es fotoperiodista freelance, nacido en México y colaborador de la Agence France-Presse (AFP), Bloomberg y The New York Times, entre otros. También ha trabajado como staff photographer para el grupo Reforma en México y Xinhua en China. Recibió la Mención Honorífica en el World Press Photo 2010 en la categoría "Temas contemporáneos" con la fotografía "Cuerpo de un presunto traficante de drogas", tomada en Tijuana el año anterior. Su especialización son fotografías sobre migración, la narco-violencia, la cultura y noticias en general.*

**¿Cómo describirías un día normal de trabajo?**

Si no tengo una cobertura programada, mi día se centra en revisar medios y noticias, investigar sobre algún tema que me interese y quiera hacer, así como de estar pendiente de mis fuentes.

**¿Cómo llegan a tu conocimiento los temas que luego cubrirás?**

Principalmente, de tres maneras. Por un lado, me puede llamar algún cliente para pedirme algo en particular. En segundo lugar, debo permanecer atento a la información que pueda interesarle a algún cliente. Y finalmente, puedo recibir una llamada de mis fuentes para avisarme de una noticia.

**¿Quién es el responsable de elegir el tema que tratarás? ¿Bajo qué criterios se decide?**

Los criterios por los que se decide un tema siempre son noticiosos y de interés general. En relación a mis clientes, pueden existir diversos responsables. Eso ya dependerá del medio. También puede ocurrir que el propio medio de comunicación se interese por un trabajo que estoy realizando, así que me lo piden.

**¿Quién decide qué imagen se pondrá y cuál no se usará para la noticia que trataste?**

Todo depende del medio de comunicación, pero casi siempre es el editor de turno o el que hizo la solicitud para que se cubriese un tema concreto. Obviamente, yo hago una edición, de la cual ellos hacen la propia.

**Las imágenes, ¿suelen sufrir algún retoque? ¿De qué tipo?**

Por mi parte solamente contraste y corrección de color, en caso de ser necesario.

**¿Cuál es tu opinión sobre los pies de foto? ¿Quién los escribe y qué información se suele poner en relación con la imagen que tomaste?**

Todas mis imágenes llevan un pie de foto, el cual intenta describir información básica: qué, quién, dónde, cuándo. Si tengo un poco de suerte con información corroborada y contrastada, escribo una segunda línea que responda a la pregunta por qué. También sucede que muchos de mis clientes

[127] Contestado el 27 de abril de 2017.

usan la segunda línea para poner un fragmento representativo de la historia que están contando.

En periodismo el pie de foto es fundamental para dar contexto a la imagen y leerla en su justa dimensión.

**Una vez que el tema está escogido, ¿cuáles son los primeros pasos antes de fotografiar?**

Informarse, informarse e informarse de nuevo. Es fundamental tener la mayor cantidad de información no solamente sobre el tema, sino también sobre el lugar al que vas, el contexto social, elaborar un mapa de los riesgos, conocer clima, qué tipo de medios de transporte habrá, etcétera.

**¿Qué material utilizas en tu día a día? (tipo de cámara/s, etc.)**

Principalmente uso DSLR con un juego de objetivos fijos. También uso un par de cámaras de medio formato (análogo) para proyectos especiales y de tanto en tanto hago cosas con el móvil y la Go-Pro.

**¿Qué pretendes con tus imágenes? ¿Potenciar una vertiente artística o simplemente ofrecer información? Por ejemplo, con la siguiente fotografía:**

Mi trabajo es informar, mostrar y documentar. Ahora bien, si la información se presenta con una buena composición y es atractiva en términos estéticos, atraerá más fácilmente al lector/visor y a cualquiera que muestres dicha información, esta será recibida con mayor atención. Y esto es algo realmente importante en tiempos de saturación visual.



*Una familia se comunica con parientes en Estados Unidos des del lado mexicano de la frontera, en Tijuana. Guillermo Arias/Agence France-Presse — Getty Images, publicada en The New York Times el 12 de setiembre de 2016.* http://nyti.ms/2qhdk5e

**Cómo se aborda un tema como el de la migración centroamericana. ¿De qué manera te has implicado?**

Realmente no me he implicado. Simplemente he sido un testigo activo del problema migratorio desde hace más de 12 años. Durante este tiempo he abordado el tema de distintas formas y a partir de diferentes actores. No hay una guía o *know how* para esto. Las circunstancias y los personajes son los que te van dando la pauta a seguir.

**¿Hay reglas o normas básicas en la toma de fotografías a personas desconocidas?**

La verdad es que salvo en el caso de los menores de edad que por ley su identidad debe ser protegida (a menos que cuentes con el permiso de padres o tutores y siempre y cuando no vulnere su integridad), no hay nada establecido. Yo utilizo la regla *ser respetuoso y justo* con los sujetos y sus circunstancias.

**¿Sigues algún principio o principios éticos en tu manera de trabajar?**

Yo soy miembro de la *National Press Photographers Association* (NPPA) desde hace algunos años y sigo su código de ética. Aun así, desde que trabajaba para AP que ya seguía un código estricto.

**¿Cómo describirías el momento que tomaste ésta fotografía[128]? ¿Qué pretendías? ¿Por qué éste punto de vista?**

Esa imagen se da poco antes de que ese grupo de mujeres fuera deportado y fue tomada durante un trabajo sobre deportaciones que estaba realizando para la AP. Desde donde estaba ese era el único encuadre que tenía. Estéticamente no es la imagen más afortunada que tengo, pero el momento me robó el alma.

El contexto se enmarca en que para trasladar a los "deportables", las autoridades norteamericanas siempre usan esposas en manos y pies, como delincuentes, lo cual en lo personal me resulta muy ofensivo. Mi idea era tomar la foto del oficial quitando las esposas a las mujeres como

[128] Ver Fotografía VI del Análisis cualitativo.

parte de otra historia. Por alguna casualidad del destino la mujer voltea a ver directamente a la cámara y su rostro indignado nos dice todo lo que estas personas enfrentan cotidianamente. Por si esto fuera poco, el oficial también se da la vuelta y todo queda al descubierto: víctima y victimario, dignidad y vergüenza.

Fue solamente un instante y dudé hasta el último momento en enviarla junto con el paquete de fotos, pero creo que aquí prevalece el instante noticioso. Eso sí, solo se debe mostrar al individuo en una situación vulnerable si existe una justificación informativa de por medio.

Ese momento que fue tomado en el 2008, se ha repetido y se repite miles de veces a lo largo de toda la frontera con Estados Unidos. Es el momento previo a la deportación.

**Como ves la figura del fotoperiodista en el siglo XXI. ¿Hacia dónde se encamina la profesión?**

Hay muchas voces expertas que han declarado la muerte del fotoperiodismo. A mí me parece que es todo lo contrario. Creo que es un momento fundamental para que los fotoperiodistas y sobre todo la sociedad se replanteen la importancia y responsabilidad del oficio. En la época del *fake news*, se necesitan más que nunca periodistas visuales que nos muestren los hechos de forma responsable, completa, respetuosa y crítica.

Yo creo que a medio plazo se revalorizará esta función, una vez que la sociedad madure en el uso de redes sociales y empiece a exigir mayor credibilidad en la prensa. Solo falta enganchar a dueños de medios y anunciantes en la idea de que es más útil un medio con credibilidad y responsable que uno qué no lo es. Y, a su vez, que los mismos periodistas adopten la misma idea y hagan honor a su responsabilidad.

Entrevista a Anna Surinyach[129]

## “Se dice que el vídeo va a acabar con la foto, igual que dijeron que la tele acabaría con la radio”

*Anna Surinyach es fotoperiodista y editora gráfica de Revista 5W, además de ser la co-fundadora. Fotoperiodista de vocación, ha cubierto conflictos en Colombia, Yemen, Congo, Sudán del Sur, la epidemia del ébola y muy especialmente la crisis del Mediterráneo. Su trabajo ha estado ligado a Médicos Sin Fronteras (MSF) y a la fotografía humanitaria.*

**¿Cómo es el fotoperiodismo de 5W?**

Cuando nació 5W teníamos muy claro que queríamos aunar fotografías y texto. Y esto parece muy evidente pero no lo es tanto, sobre todo ahora con los nuevos medios que parece que potencien más la narrativa que la imagen. Hoy en día los medios se guían por su línea ideológica, intentan hacer reportajes en profundidad e investigación, pero sin potenciar la parte visual.

En nuestro caso, acordamos que sería igual de importante la narración que la imagen.

**¿Y cuál es vuestro objetivo?**

Queremos que en las piezas que elaboramos la imagen no sea un mero relleno de la web o del papel. Que la imagen tenga entidad propia, que cuente algo, que aporte algo al texto. Pero cuando esto no sucede, tendemos a descartar un poco la imagen y potenciar las ilustraciones. Mi obsesión es que la fotografía no se coloque solamente porque el lector deba respirar. A veces, sin embargo, sucede, sobre todo en proyectos sobre perfiles, personajes concretos, porque las fotografías son tan solo retratos. Esta es mi lucha diaria.

**¿Y cómo definirías las fotografías? ¿Tienden al sentido informativo o hacia una vertiente artística?**

Siempre prevalece la información por encima de la estética. Pero es obvio que un fotógrafo profesional se preocupa no tanto de la estética,

[129] Entrevista elaborada el 26 de mayo de 2017 en Barcelona.

sino de la luz, de lo que sucede y del encuadre. Se trata de no influir, pero sí dar su visión de lo que está pasando. Igual que un escritor decide empezar por el color de la camisa y no el de los calcetines es con una intención, un fotógrafo profesional te contará algo con los recursos que tenga: el encuadre, la luz y la composición de la imagen.

Por tanto, siempre o casi siempre intentamos que prime la información. Pero creemos que la foto estéticamente debe ser potente. Esto es clave para atraer la mirada del lector.

Ocurre que muy pocas veces se da alguien que fotografíe y escriba al mismo nivel. Por las dinámicas que se han generado en las redacciones, a los fotógrafos nos hacen escribir y a los que escriben fotografían. Eso pasa, pero nosotros intentamos que quien escribe escriba y quien haga fotos, fotografíe.

**Aun así, quien tome una foto en un lugar del mundo, se responsabiliza de escribir un pie de foto, de describir un mínimo contexto, para después elaborar un texto mayor.**

Quien toma la foto es el responsable de la información a todos los niveles. En nuestra web ya decimos claro que si no hay un acompañamiento grafico potente, será difícil compensarlo con un texto. A veces ocurre que nos llegan propuestas de texto brutales, pero las imágenes son muy malas. Y entonces, con tal de mantener el mismo nivel, tenemos que decir que no. Otras veces es lo contrario, imágenes muy potentes, pero sin pie de foto. Y esto no sirve, porque necesitamos saber la historia, de qué trata.

**¿Qué importancia le dais al pie de foto?**

En la web es cierto que el espacio restringe bastante. Ahora bien, cuando me mandan las fotos, es básico que la información conste en un pie de foto. Nunca hemos publicado sin antes haber leído el pie de foto. Porque sin información, ¿qué estás contando? Sin pie de foto, puede haber equivocaciones. Y esto no puede pasar, y menos en 5W que lo que pretendemos es ser muy exigentes en todo lo que publicamos. Ahora bien, un error lo tiene hasta el New York Times. Así que, en la medida de lo posible, cuanta más información tenga el pie, mejor.

Es verdad que muchos fotógrafos, los ya acostumbrados, no envían foto sin pie. Si esto no sucede, ya no estás haciendo fotoperiodismo, estás haciendo otra cosa.

**¿Cómo funciona 5W?**

Para empezar, trabajamos de manera diferente en papel que en web. El papel es temático (todos los trabajos giran en torno a lo mismo). En la web hay proyectos alternos, diversos.

Para el primer número contamos con colaboradores – todos amigos míos – además de los ocho que lanzamos el medio. También porque queríamos hacer un producto de mucha calidad, con personas que seguían una misma línea. Para el segundo número ampliamos la lista. Y para el tercer y próximo número, todavía más.

Los colaboradores pueden ser profesionales trabajadores de algún medio de comunicación con contratos de exclusividad (aunque cada vez menos). Pero la gran mayoría son *freelance*. Son los que proponen las historias. En el periodismo internacional es lo que se lleva.

También puede pasar que lleguen a mi conocimiento trabajos de personas, hasta el momento desconocidas para nosotros. Así que me encargo de contactar con el autor o autora para poder llegar a un acuerdo de colaboración.

En la web es diferente. Cualquier persona puede proponer un tema, porque cualquier tema es bueno. A través de un formulario, uno puede enviar su propuesta. Cada semana aceptamos y descartamos posibles proyectos. Y si es afirmativa, nos ponemos en contacto y pedimos más material, desde qué enfoque ha usado, testimonios consultados, información sobre el terreno… para que no quede simplemente como un análisis.

**Que haya una historia detrás.**

Exacto. Y también si ha trabajado con fotógrafo o al revés. Es decir, si quien nos contacta nos propone un texto, le preguntamos si ha podido trabajar con un fotógrafo al lado. Si quien nos contacta nos envía imágenes, le preguntamos por quién escribirá la historia. Esto es así porque si uno está concentrado en la foto, no lo estará del texto. Yo misma, sobre terreno voy con alguien que pueda escribir el texto. Una cosa distinta es

que tú, además de la foto, debas escribir el pie de foto.

Si nos interesa muchísimo el tema y la persona ha ido sin fotógrafo, buscamos a alguien nosotros mismos para realizar las fotos. Incluso hay veces que escritor y fotógrafo nunca coinciden, pero sobre papel la sensación es todo lo contrario. Texto e imagen encajan perfectamente.

**¿Y sobre la web?**

En principio, le damos la misma importancia a web y a libro. Pero el libro es cierto que es un producto más exclusivo, por su presentación en tapa dura y que todo gira en torno a un mismo tema. Hoy mismo discutíamos qué contenidos cuidamos más y en la web se da el caso que todo el año publicamos, al menos una vez a la semana, contenidos diversos. Así que hay mucha variedad, temática y geográfica, y se cuida todo el tiempo.

**Está claro que vuestra web no se puede comparar con un medio de comunicación tradicional, pero Ruido Photo, por ejemplo, utiliza la web simplemente como escaparate de sus trabajos.**

Nosotros intentamos en la web contar historias, igual que en papel. De hecho, nos consideramos un medio de comunicación y creemos que la información tiene que ir en esta línea. Porque para mí un medio de comunicación no es solo el que cuenta *breaking news*, sino el que cuenta historias, lo que pasa en el mundo y 5W lo hace con vocación periodística.

La noticia de última hora no nos interesa para nuestro proyecto y, de hecho, nadie acudiría a 5W para consultar qué ha pasado. En otros casos, utilizamos un acontecimiento inesperado para publicar nuestras historias hechas a largo plazo. Es el tipo de piezas que elaboramos, de largo recorrido; piezas que sirvan para entender el mundo más allá del *breaking news*.

También es verdad que es algo que los medios tradicionales no pueden hacer, porque en un medio de comunicación - menos el NYT – no invertirá en mantener un fotoperiodista en una zona del mundo.

Nosotros lo que hicimos fue especializarnos. ¿Cómo? A través de profesionales freelance. Además, porque si tuviéramos que pagar a toda la gente que colabora con nosotros sueldos fijos, 5W no se mantendría. Pero al crearse este modelo del freelance que puede ir a mil lugares, lo hemos aprovechado para bien.

**¿Y es un modelo de negocio sostenible a largo plazo? ¿Cómo pretendéis competir con otros medios de comunicación?**

Se tiene que buscar un nicho de mercado. No puede ser que optes por convertirte en un medio generalista, aunque hay gente que lo hace. En 5W nos interesamos por una información que otros medios no proporcionan. Esto no significa que los únicos 'buenos' seamos nosotros, porque hay periodistas brillantes en cualquier medio, pero no gozan de un tiempo de reflexión como el nuestro para poder elaborar piezas. Así, hemos encontrado una manera de dar información que no se encuentra demasiado en otros medios de comunicación.

Este nicho es pequeño, no hay muchas personas, pero creemos que, si logramos alcanzar a toda la gente que realmente le interesa, puede ser sostenible a largo plazo. Es decir, ahora tenemos 1700 socios, pero si consiguiésemos crear una comunidad de 5000 socios, el medio sería sostenible y podríamos permitirnos hacer más coberturas, financiadas por 5W, y mandar gente al terreno, porque eso es lo que queremos.

**¿Pero os permitís pagar a todos los freelance que colaboran?**

Sí. Todo el que publica en 5W cobra, y además más cantidad que en otros medios.

**¿Y cómo os mantenéis vosotros mismos?**

De los ocho fundadores, cinco trabajamos cada día aquí, en la oficina en Barcelona y esos cinco cobramos, pero es una cantidad simbólica. Por supuesto, todos hacemos muchas más cosas, proyectos aparte para ganarnos la vida. La mitad de nuestro tiempo la dedicamos pensando nuevas fórmulas para que esto salga adelante.

**¿Y cómo se mantiene el medio?**

5W se mantiene por suscripciones, con la opción de 'socios solidarios' que pueden aportar más cantidad de dinero y con la publicidad.

Ahora bien, no dejamos que cualquiera publicite nuestro medio, porque tenemos una imagen que cuidar. Tampoco estamos en contra de la

publicidad; de hecho, hemos perseguido a marcas o instituciones – afines a lo que nosotros perseguimos - para que nos publiciten y todavía no lo ven claro. Pero cada año vamos creciendo así que ya empezamos a tener algunos acuerdos, como por ejemplo con el CCCB[130] o el CIDOB[131]. Con ellos hacemos cursos y a cambio nos anuncian, además de dejarnos un espacio para montar nuestra oficina.

**Al principio sería imposible.**

Y aun hoy es difícil. El problema es que somos todos periodistas. Nadie tiene ni idea de vender ni de márquetin. Así que ya estamos con cursos acelerados de cómo vender el producto, porque es complicado. Al mismo tiempo, cada vez sabemos más y nos conocen más.

En el número uno tuvimos dos anuncios, uno era una escuela de árabe que a cambio nos daba cursos gratis. Para el segundo tuvimos más, y ahora con el tercero esperamos aumentar la lista con acuerdos de este tipo. Otra vía de financiación son las becas.

Constantemente hacemos *brainstorming* con tal de buscar nuevas formas de financiación. Porque si una cosa teníamos clara del surgimiento de 5W es que todo el dinero que invirtamos iría para pagar a los colaboradores. Nadie publicará gratis en nuestro medio, precisamente para distanciarnos de la vergüenza que pagan otros medios de comunicación convencionales.

También es verdad que en fotografía no pido exclusividad. Pido que los fotógrafos tengan un tema bien hecho, que las fotos cuenten cosas, que los fotógrafos entiendan el suceso. Porque para hacer un buen trabajo necesitas estar mucho tiempo. Luego, además de 5W, tienen libertad para publicarlo en otro medio. En el caso del texto es diferente. Nunca publicaremos un texto que ya se haya escrito.

**¿Y pensáis abriros a otros formatos?**

Para web, aunque hemos intentado que fuera muy visual, queremos llegar al web documental del NYT. Pero como cuesta mucho dinero, ahora empezaremos a invertir un poco más en desarrollo web. Además, tenemos un podcast mensual.

**¿Creéis realmente que el formato audiovisual es el camino a seguir?**

Sinceramente, hacer formatos *web documental* o meter audio a las fotos es interesante. Pero esto no debe sustituir al fotoperiodismo. Creo que la foto tiene fuerza y la seguirá teniendo. Otra cosa es cómo funciona el mercado y que para un video de un minuto te paguen muchísimo más que para una foto. Así que tenemos que hacer video para ganarnos la vida, cosa que a mí no me gusta. Pero esto no tiene que sustituir la foto por el video, porque pienso que una fotografía potente vale mucho más.

Hay historias que funcionan mejor en video, pero creo firmemente en el poder de la foto. Si le preguntas a la gente qué recuerda de la guerra de Siria, te describirá una foto y lo mismo con los refugiados. La foto en sí tiene mucho poder y todos los profesionales debemos seguir luchando por ese poder. Porque no es inventado, existe.

Cada formato contará la historia de una manera. Ahora bien, sustituir la foto por el vídeo lo veo un error, tanto de la industria como de los que lo afirman. Se dice que el vídeo va a acabar con la foto, igual que dijeron que la tele acabaría con la radio.

**¿A qué te refieres con el 'poder de la imagen'?**

Cuando hablo de poder de la imagen me refiero a que una imagen puede llegar a causar una sensación en una persona, que puede ser diferente en otras; más allá de contar algo, te transmite una emoción. Lo mismo pasa con las artes en general.

Ocurre que hablar de arte en fotoperiodismo es situarte en una línea muy fina, y yo soy la primera en criticarla. Es cierto que la imagen clásica del fotoperiodismo cada vez se da menos y los profesionales intentan nuevos registros para documentar; muy interesantes, pero algo alejados de la visión original del fotoperiodismo, incluso irreal. Lo vemos claramente en fotografías del *World Press Photo*, por ejemplo, con posados o imágenes que ya no sabes si realmente ha sido así o no. Para mí, todo lo que se fotografía en el ámbito del periodismo tiene que haber pasado.

[130] Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

[131] Barcelona Centre for International Affairs

**¿Y con qué criterios decidís poner una foto u otra? ¿Os autoimponéis algunos límites?**

He tenido pocos problemas porque nuestros colaboradores ya aplican una ética profesional previa al envío del trabajo. Aun así, si nos llegasen imágenes muy crudas y que hieren la sensibilidad de los sujetos representados, no se publicarían.

En situaciones de conflictos bélicos, especialmente, las fotografías se deben enseñar, se debe mostrar qué es la guerra, y suele pasar que son imágenes difíciles de identificar a las personas. Pero puede ocurrir que, una vez tomada a foto de alguien que sí se reconoce, tú mismo consideres que eso no es ético.

En mi caso con Médicos Sin Fronteras (MSF), aun teniendo el consentimiento de los sujetos y su conocimiento que estoy fotografiando, considero que no se debe publicar. Muchas veces la gente te da permiso para fotografiar, pero realmente no sabe qué es lo que estás haciendo. En otros contextos, estas mismas personas no te lo prohibirán porque la ONG les está salvando la vida.

Obviamente, hay que respetar al sujeto representado. Nunca disparo la cámara hasta que no veo que la gente está muy cómoda. Y cuanto más estás sobre el terreno, menos te agobias. Hay que relajarse, respirar, no molestar, dejar que las escenas pasen y establecer un diálogo fotográfico con la gente, ser una más entre ellos.

**¿Crees que vuestro modelo es a lo que se aboca el fotoperiodismo?**

La gente apuesta por sus temas y luego intenta venderlos a medios. Así es como funciona el periodismo internacional. Los fotógrafos apuestan por proyectos de largo recorrido y creo que es una buena fórmula. Otros profesionales se especializan. Por ejemplo, Santi Palacios lo hizo con los movimientos de población. Después de mucho insistir y ocho meses en Lesbos, todos los medios le compraban las imágenes. Había días que no pasaba nada, pero los que sí pasaba, ahí estaba él. Estar ocho meses le ha permitido diferenciar su trabajo de los profesionales que iban dos días.

Por tanto, una de las apuestas que podemos hacer como fotoperiodistas es dedicarnos a los proyectos de largo recorrido.

**Es evidente que el tipo de fotografía de Palacios en Lesbos tenía rasgos distintos.**

Obviamente, hay gente que tiene talento, que nació con ello. Pero cuando haces periodismo y un proyecto fotoperiodístico de un tema, necesitas tiempo, entender, comodidad, control, saber la reacción típica de la gente cuando llega la barcaza, para así adelantarte. Santi, antes de sus mejores fotos, vio centenares de llegadas y ya sabía cómo reaccionaban, por dónde saldrían, cómo trabajaban los de Proactiva, etc. Cuando llegas a ese punto no se trata de cazar con la cámara lo que puedas, sino apostar por una foto, porque la conoces. Esperas la foto y a veces ocurre que lo consigues. Nada es casualidad.

**¿Nada es casualidad?**

Tu puedes tener suerte y hacer una gran foto. Independientemente de si llevas un día u ocho meses. Se dan casualidades, fotógrafos que tienen suerte por muchos factores. Pero normalmente, cuando una foto es buena es porque detrás hay mucho trabajo, mucho conocimiento. Un trabajo impagable, porque ningún medio paga por ello, por eso es misión de cada persona especializarse y buscarse la vida.

La gente se cree que el fotoperiodismo es muy fácil, pero cuando te pones en serio, nada es casualidad.