

TESIS DOCTORAL

**ANÁLISIS ÉTICO DEL TRATAMIENTO INFORMATIVO DEL
DOLOR EN LA COBERTURA FOTOGRÁFICA DEL ACCIDENTE
FERROVIARIO DE ANGROIS (2013) EN LOS DIARIOS
*EL PAÍS Y EL MUNDO.***

GLORIA DURÁN PILA

Programa de Doctorado en Información y Comunicación.

Conformidad del director:

Dr. JULIÁN RODRÍGUEZ PARDO.

Esta tesis cuenta con la autorización del director de la misma y de la Comisión Académica del programa. Dichas autorizaciones constan en el Servicio de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Extremadura.

2023

...cetas de verano firmadas por cinco chefs de altura / MAGAZINE

Vino y rosas en Beirut, el alegre pasado de Juan Carlos Gafo / CRÓNICA

Distancia	Velocidad	Clase	Hz	Frec	Clase	Velocidad
10	20,91					
20	20,05	10			2%	182
30	20,05	10				
40	20,08	10				
50	20,18	10			9%	182
60	20,30	10			16%	182
70	20,35	10				
80	20,35	10				
90	20,37	10			1%	182
100	20,43	10			3%	182
110	20,43	10			5%	182

Alvia-730 indica que entre el km. 2.903 y el km. 84.230 se puede circular a una velocidad máxima de 220 km/h. Entre el km. 84.230 y el km. 84.230 se puede circular a una velocidad máxima de 80 km/h. Entre el km. 84.230 y el km. 84.230 se puede circular a una velocidad máxima de 80 km/h. Entre el km. 84.230 y el km. 84.230 se puede circular a una velocidad máxima de 80 km/h.

Los presidentes de Renfe y Adif culpan al maquinista del tren de Santiago

Los responsables ferroviarios dicen que debería haber reducido antes la velocidad • El conductor se niega a declarar ante la policía

tren de Santiago, que ha causado la muerte de al menos 78 viajeros. El presidente de Renfe, Julio Gómez-Pomar, recordó que Garzón conocía a la perfección el recorrido y que sabía que no se podía circular a más de 80 kilómetros por hora en la curva de A Grandeira, donde descarriló. Y el presidente del Administrador de Infraestructuras Ferroviarias (Adif), Gonzalo Ferrer, aseguró que tenía que haber empujado a frenar cuatro kilómetros antes de llegar a la zona donde se produjo el accidente.

El propio Garzón reconoció tras el siniestro que conducía a 190 kilómetros por hora el tren cuando descarriló. El maquinista se negó ayer a declarar ante la policía, que le acusa de imprudencia.

EDITORIAL EN LA PÁGINA 36

El Estado culpa por perdido casi todo el rescate bancario

El Estado admite un deterioro de 25.205 millones en 2012

El Estado culpa por perdido casi todo el rescate bancario. El Estado admite un deterioro de 25.205 millones en 2012.

El Alvia iba a alta velocidad en el tramo sin seguridad de Alta Velocidad

El Alvia iba a alta velocidad en el tramo sin seguridad de Alta Velocidad. El Alvia iba a alta velocidad en el tramo sin seguridad de Alta Velocidad.

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA



TESIS DOCTORAL

ANÁLISIS ÉTICO DEL TRATAMIENTO INFORMATIVO DEL DOLOR EN LA COBERTURA FOTOGRÁFICA DEL ACCIDENTE FERROVIARIO DE ANGROIS (2013) EN LOS DIARIOS EL PAÍS Y EL MUNDO.

Gloria Durán Pila
 Director: Dr. Julián Rodríguez Pardo
 PROGRAMA DE DOCTORADO EN INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN. 2023

El Alvia iba a alta velocidad en el tramo sin seguridad de Alta Velocidad

El Alvia iba a alta velocidad en el tramo sin seguridad de Alta Velocidad. El Alvia iba a alta velocidad en el tramo sin seguridad de Alta Velocidad.

El tren frenó demasiado tarde

Nuevos detalles de la grabación del maquinista revelan el exceso de velocidad: "Tenía que ir a 80 y voy a 190" • El conductor intentó parar el convoy al activarse la alarma

Momento en que el tren Alvia entra en la curva de A Grandeira, descarrila y choca con el muro. Las imágenes fueron grabadas por una cámara de vigilancia situada en el trazado de las vías.

EL PAÍS

EL PERIÓDICO GLOBAL EN ESPAÑOL

JUEVES 25 DE JULIO DE 2013 | Año XXXVIII | Número 13.175 | EDICIÓN MADRID

García Lorca, duende en La Alhambra

Alquile un museo solo son 5.000 eur

EL MUNDO

EL destino baraja las cartas y los hombres los jugamos (Shakespeare)

JUEVES 25 DE JULIO DE 2013. AÑO XXIV. NÚMERO: 8616. EDICIÓN NACIONAL. PRECIO: 1,30 €.

Tragedia en el tren de alta velocidad

Al menos 60 muertos y más de un centenar de heridos al descarrilarse un Alvia con 218 pasajeros • El convoy circulaba a alta velocidad

Alta velocidad mortal

25 muertos en el primer accidente en España en las vías del AVE / Ferrol circulaba a gran velocidad, según varios testigos



Grinán entroniza a Susana Díaz y arrinconada aún más a Rubalcaba

Grinán entroniza a Susana Díaz y arrinconada aún más a Rubalcaba. Grinán entroniza a Susana Díaz y arrinconada aún más a Rubalcaba.

A Carmen Rojas Gahete, *in memoriam*:

“El saber es el mayor capital”.

Y a los dolientes.

“El saber es el mayor capital”: es una de las muchas lecciones vitales que nos dejó mi centenaria bisabuela. Carmen, la desencadenante de esta tesis doctoral. Curiosamente, a uno de sus sobrinos, mi tito Nano, a día de hoy puedes encontrarlo con más de 80 años de edad leyendo en su casa; y no cualquier lectura, sino una que le permita aumentar su conocimiento. Otros descendientes y transmisores de este legado, mis padres, se han involucrado en apoyarnos todo lo posible, manteniéndose ahí, constantes, respetando y sin presionar; incluso cuando la maestra de párvulos de mi hermana les dijo que ella no llegaría muy lejos... Aquello no les preocupó, porque efectivamente se equivocó, con esfuerzo y perseverancia ha alcanzado lo que se ha propuesto.

A veces vivimos persiguiendo objetivos, y otras, estos nos persiguen a nosotros o se nos presentan en forma de oportunidades. Bien lo sabe otra persona repleta de inquietudes, quien me acompaña desde hace años, procurando mejorar y superarse en aquello que se le pone por delante. Ellos han permanecido conmigo todo este tiempo, cómplices de un modo u otro, junto al resto de la familia y tantas amistades, insistentes en que terminase este recorrido (a sabiendas de que emprenderé el siguiente). En el trayecto, también he encontrado el cariño, las aportaciones y los ánimos de Pilar y José Luis, dejando la puerta de su despacho abierta y su experiencia a disposición de *la novel*. Pero, sobre todo, tengo que decir que lo he realizado guiada por alguien que, además de director, doctor, profesor y referente; se convirtió en mi amigo, descubriendo juntos, más allá de lo académico, lo humano (nuestro aprendizaje, acorde a las palabras de mi bisabuela, resulta lo más valioso). La vida siempre se antepone.

Gracias a mis padres, Mari Dori y Juan, por su dedicación, apoyo e infinito amor incondicional.

Gracias a mi hermana, Ana, ejemplo de constancia y perseverancia.

Gracias a Alberto, por no desistir en los propósitos que nos permiten avanzar.

Gracias a mi tito Nano, Victoriano Gahete Rojas, por inspirar como el auténtico campeón.

Gracias a mi tía Carmen, por creer en su sobrina empujando en el tramo final.

Gracias a los doctores María Pilar Ortega de Lorenzo-Cáceres y José Luis Bonal Zazo, por su amable atención y la confianza depositada.

Gracias al Dr. Julián Rodríguez Pardo, a mi amigo Juli, por enseñarme y aprender tanto.

Gracias a las enseñanzas de quien ahora denominaríamos como una mujer rural del siglo XX, Carmen Rojas Gahete.

Y gracias a ti, por interesante, por mínimo que sea, en esta investigación.

Índice.

INTRODUCCIÓN.	11
1. Objetivos.....	14
2. Estado de la cuestión.	16
3. Metodología de trabajo.....	18
CAPÍTULO 1. LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA.	21
1.1. DEFINICIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA.	23
1.1.1. Aproximación al concepto de imagen.	23
1.1.2. Definición de la imagen fotográfica.	26
1.1.3. Fotografía de prensa: conceptualización.....	30
1.2. FUNDAMENTOS DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA.....	32
1.2.1. Características informativas de la fotografía de prensa.	38
1.2.2. Tipología de la fotografía de prensa.	44
1.2.3. Componentes de sentido de la fotografía de prensa.	47
1.2.4. Escenario actual y nuevas particularidades de la fotografía de prensa.	61
CAPÍTULO 2. FUNDAMENTOS ÉTICOS DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA.	67
2.1. CONSIDERACIONES ÉTICAS SOBRE LA ACTIVIDAD PERIODÍSTICA.	68
2.2 CONFLICTOS ÉTICOS DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA.....	77
2.2.1. La falsificación de las fotografías.	80
2.2.2. Los ataques al honor, intimidad y vida privada a través de las fotografías de prensa. ..	93
2.2.3. Las denominadas imágenes duras.	102
CAPÍTULO 3. LA ÉTICA PERIODÍSTICA EN EL TRATAMIENTO INFORMATIVO DEL DOLOR Y SUFRIMIENTO HUMANO.	107
3.1. A PROPÓSITO DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO HUMANO.....	108
3.2. TRATAMIENTO INFORMATIVO DE ACONTECIMIENTOS DOLOROSOS.....	113
3.2.1. Principales dificultades y requisitos en la información sobre el dolor.....	116
3.2.2. Efectos de las informaciones sobre dolor y sufrimiento en los sujetos implicados.	127
3.2.3. Fotografías de dolor.	131
CAPÍTULO 4. ASPECTOS ÉTICOS DE LA COBERTURA FOTOPERIODÍSTICA DEL ACCIDENTE FERROVIARIO DE ANGROIS (2013) EN LOS DIARIOS EL PAÍS Y EL MUNDO.	137

4.1. HISTORIA DEL ACCIDENTE FERROVIARIO DE ANGROIS, SANTIAGO DE COMPOSTELA (2013).....	138
4.1.1 Rescate y recuento de víctimas mortales.	139
4.1.2 Medidas de atención adoptadas y solidaridad vecinal.....	140
4.1.3 Luto oficial y presencia de autoridades.....	141
4.1.4 Investigación y causas del accidente.	142
4.2 ANÁLISIS ÉTICO-PERIODÍSTICO DEL TRATAMIENTO DE LAS IMÁGENES.	146
4.2.1 Marco teórico del análisis.	146
4.2.1.1 El encuadre noticioso: teoría del framing.....	147
4.2.1.2 El encuadre visual: visual framing.	152
4.2.2 Metodología del análisis.....	153
4.2.3 Resultados del análisis.	162
4.2.3.1 Datos cuantitativos generales.....	162
4.2.3.2 Datos cuantitativos de los aspectos formales.	163
4.2.3.3 Datos cuantitativos de los aspectos de contenido.....	167
4.2.3.4 Espacio mediático de las fotografías.....	174
4.2.3.5 Aspectos éticos de las fotografías.	176
A. Fotografías sin relación con el texto: ¿Por qué y cómo se publican?	176
B. Fotografías de grandes dimensiones, a doble página: ¿qué muestran y de qué manera?	183
C. Fotografías repetidas: ¿por qué vuelven a aparecer y de qué forma?	190
D. Representación de los dolientes: El maquinista.....	198
E. Representación de los dolientes: Los familiares.....	204
F. Representación de los dolientes: las víctimas.....	212
G. Representación de los menores de edad.	220
H. Representación de cadáveres al descubierto.....	229
I. Expresiones explícitas de dolor representadas.	232
4.2.3.6. Valoración de los resultados.	237
CONCLUSIONES.....	245

BIBLIOGRAFÍA.	251
MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS CIENTÍFICOS.	252
WEBGRAFÍA.	277
OTRAS FUENTES DOCUMENTALES.	289
PERIÓDICOS.	293
ÍNDICE DE IMÁGENES.	296
ÍNDICE DE TABLAS.	301
ÍNDICE DE GRÁFICOS.	302
ANEXOS.	311

Introducción.

El 24 de julio de 2013, víspera de la fiesta de Santiago de Compostela, el Alvia 04155 procedente de Madrid con destino a Ferrol descarrila en la curva A Grandeira, situada en el barrio de Angrois (a unos 3 kilómetros de la estación de tren compostelana) causando la muerte de 80 personas y dejando una cifra de 145 heridos. Se convierte, hasta el momento, en la última de las mayores tragedias ferroviarias ocurridas en España.

Debido al alcance de lo sucedido, los medios de comunicación informan enseguida del hecho, como parte de su cometido y compromiso ciudadano con el derecho a la información. Durante varios días sucesivos, la cobertura textual y gráfica del siniestro ocupa una gran cantidad de espacio en las cabeceras de la prensa local, regional, nacional e, incluso, internacional. Igualmente, las imágenes se difunden en numerosos portales digitales informativos. Pero la comunicación informativa de la tragedia, especialmente la icónica, no resulta sencilla debido a distintos aspectos que la condicionan, comenzando por la propia incertidumbre generada por los datos que van surgiendo, la delicada situación de las víctimas, las familias afectadas y la propia conversión del suceso en un acontecimiento de dominio público.

En esta tesitura, además, la exigencia editorial y del público de responder a la expectativa de inmediatez informativa dificulta aún más la labor de los periodistas y fotoperiodistas. La digitalización mediática, fruto del avance tecnológico, y el creciente protagonismo de las redes sociales (Cebrián Enrique 2012) intensifica este reclamo, pues el ámbito digital resulta de mayor expansión e instantaneidad que el real (Herrera Cabello 2020). Además, en esta pugna por la velocidad, prima una actualidad cada vez más espectacular, alejada de la reflexión y reforzada por las publicaciones y comentarios de los usuarios del medio.

Como consecuencia de todo ello surge una pregunta: ¿Es posible efectuar un tratamiento informativo ético del dolor en las fotografías de prensa que recogen tragedias de esta magnitud?

El accidente ferroviario de Angrois contiene todos los ingredientes sensacionalistas requeridos por una parte del sector comunicativo afanada en exponer y exacerbar la crudeza sufrida. Sin embargo, por encima de esta disyuntiva está la presencia del dolor, un tema universal (López Mañero 1998), además de muy delicado porque quiebra la existencia humana a quien lo padece (Le Bretón 1999). Cualquier información sobre hechos fatídicos, y en especial las fotografías por su impresión de realidad, pueden ocasionar que los perjudicados por lo acontecido rememoren la desgracia experimentada. Por eso constituyen casos en los que la importancia de llevar a cabo un tratamiento informativo ético resulta más necesario que nunca, de ello depende el aumento del daño de los afectados, así como herir la sensibilidad de parte del público todavía no insensibilizado en el intento de atraer audiencia mediante el morbo y el espectáculo (Lyuba Yez 2013). Sin obviar tampoco el hecho de que, en determinadas ocasiones, estas publicaciones atiendan simplemente a la creencia atribuida a

que las instantáneas donde quedan reflejados estos elementos son las que realmente informan de lo sucedido.

En estas circunstancias, Videla Rodríguez (2004) señala cuatro aspectos a los que la ética periodística debe hacer frente: la educación, con una mayor presencia de ella en la formación de los periodistas; la preeminencia tecnológica, haciendo prevalecer la calidad de los mensajes informativos a la importancia de la misma tecnología; la invasión de poderes y presiones externos en el trabajo de los informadores; y la vulneración de los derechos humanos de los ciudadanos. Es decir, se trata de evitar la tendencia a resaltar la noticia cargada con fuertes dosis de morbosidad:

En la comunicación actual lo llamativo gana sobre lo profundo y se potencia lo extravagante, lo anormal y lo excepcional y la rapidez prevalece sobre la exactitud. La noticia sigue siendo la materia prima de la información, pero cargada con fuertes dosis de morbosidad y enmarcada en una sobrevaloración de la rentabilidad económica. (Videla Rodríguez 2004, pp. 59-60).

Transmitir lo doloroso resulta útil y necesario para afrontar la catástrofe, pues permite visibilizar los daños, servir de prevención y ayuda activando los mecanismos de solidaridad social ante lo acaecido e, incluso, puede producir un efecto positivo terapéutico en los supervivientes. No obstante, el riesgo de caer en otro tipo de praxis relacionadas con intenciones distintas a las que erigen el buen periodismo desencadena la banalización del dolor o la mercantilización de desgracias. Se abandona la información de calidad y sus elementos intelectuales, éticos, técnicos y jurídicos, por lo que Soria (1997) califica como desinformación, un producto con tendencia al sensacionalismo y alejado de las pautas éticas.

En estos casos, el valor de la imagen constituye un arma de doble filo. Su capacidad evocadora (Fernández Vázquez 2013), junto a la facilidad para entender lo transmitido en ella sobre el acontecimiento retratado (Erausquin 1995) llevan en ocasiones a una presencia excesiva de la misma, no solo a nivel mediático, sino también en los distintos ámbitos de nuestra vida como consecuencia de la cultura de la imagen en la que nos hallamos inmersos. No se entiende un medio de comunicación sin imágenes, bien sean audiovisuales, en movimiento, o estáticas, como las fotos. Incluso la radio ya ofrece contenidos no exclusivamente sonoros, propios del entorno multimedia.

En lo que respecta a la fotografía de prensa, su desarrollo viene marcado por la oposición entre la búsqueda de la objetividad y la aceptación de una subjetividad soterrada, que ha desembocado en el aumento exponencial de lo que merece ser observado y fotografiado (Sousa 2003). Sin embargo, en la era digital no se discierne entre lo que requiere ser capturado por el objetivo de una cámara y lo que no, porque lo prioritario recae en mostrar un hecho sí o sí. En referencia a la información gráfica sobre tragedias humanas, además, los

dilemas se generan en torno a las conductas de intromisión en la intimidad de los involucrados, la manipulación y construcción de la imagen y la influencia de la mencionada cultura del espectáculo (Sousa 2003).

En síntesis, se produce uno de los mayores debates sobre el ejercicio del fotoperiodismo: la preocupación por la conveniencia, o no, de registrar y publicar imágenes que muestren de forma explícita toda la dureza y/o violencia de ciertas situaciones, sin criterio ético alguno por parte de los fotógrafos y editores mediáticos (López Raso 2003). En casos como el del accidente de Angrois, se plantea una ambivalencia que genera más cuestiones: ¿Existe la posibilidad de informar del dolor sin enseñarlo? ¿Justifican los condicionantes profesionales cualquier transgresión ética en prensa? ¿Hay criterios que priman al de causar daño (o más del existente) por lo publicado? ¿Ocultar lo sucedido, o parte de ello, menoscaba el derecho a la información?

Fundamentado en lo expuesto hasta aquí, esta tesis doctoral analiza las fotografías publicadas sobre el descarrilamiento ferroviario de Angrois, producido en 2013, de las ediciones impresas de los periódicos nacionales *El País* y *El Mundo*, los más leídos en aquel momento, durante los seis días siguientes a la salida del tren de la vía en la curva A Grandeira, periodo en el que transcurrieron los acontecimientos públicos y colectivos relativos al accidente (justo tras el funeral oficial de Estado por las víctimas). Los resultados obtenidos del examen permitirán comprobar el planteamiento central: la ética y el tratamiento informativo del dolor en la cobertura fotográfica en prensa de la muestra objeto de estudio.

1. Objetivos.

De entre los múltiples interrogantes que suscita el tema, esta investigación pretende responder a varios de los que se consideran fundamentales en relación con los principales criterios éticos que deben regir la información fotoperiodística en los casos de representación del dolor humano: evitar causar más daño o un mal mayor; respetar la fragilidad de los afectados, su intimidad, honor y honra, además de no hacer de su desgracia un espectáculo; servir al público una información de interés, libre de otras finalidades que contribuyan a alimentar el morbo, el sensacionalismo, o provocar miedo y/o alarmismo injustificado; así como la coordinación de la información con el resto de derechos humanos fundamentales (Yáñez Rojas 2010). En consecuencia, se establecen las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Qué mostraron las publicaciones fotográficas de los diarios impresos sobre el accidente ferroviario de Angrois y de qué manera lo hicieron?

-
- ¿Qué relevancia otorgaron ambas cabeceras a estas fotografías en cuanto a sus dimensiones y posiciones incluidas entre sus páginas?
 - ¿Existe alguna forma de falsificación fotográfica o manipulación aplicada a estas publicaciones?
 - ¿Se difundieron fotos exentas de interés informativo como elementos extrainformativos (de desinformación)?
 - ¿Las imágenes fotográficas de los periódicos se repiten? Si lo hacen, ¿con qué sentido?
 - ¿Vulneraron las fotografías impresas el derecho al honor, intimidad y privacidad de sus protagonistas?
 - ¿Se registraron imágenes *duras*? De ser así, ¿ocurre por un motivo informativo justificado?
 - En el caso de un colectivo vulnerable, el de los menores de edad, ¿resulta ética, además de lícita, su exposición?
 - ¿Esta exhibición fotográfica en los diarios analizados aumenta el daño sufrido?

Sus respuestas persiguen alcanzar el objetivo principal: comprobar si resultó ético y respetuoso con el dolor el tratamiento informativo de la cobertura fotográfica en prensa del accidente ferroviario de Angrois. Para ello, se designan una serie de objetivos secundarios:

1. Conocer los fundamentos de la fotografía de prensa, incluyendo sus principios éticos relacionados, a su vez, con los propios de la labor periodística.
2. Plantear las consideraciones que conlleva el tratamiento informativo de situaciones de dolor y sufrimiento.
3. Abordar la teoría del encuadre noticioso visual y su influencia en la interpretación del contenido mediático.
4. Contextualizar el tema investigado con la recopilación de los principales hechos sobre el descarrilamiento ferroviario de Santiago de Compostela.
5. Analizar las fotografías de prensa del accidente fotográfico de Angrois en lo referente a sus aspectos formales y de contenido (dolorosos inclusive) vinculados con la ética fotoperiodística y con el tratamiento informativo del dolor.

2. Estado de la cuestión.

El tratamiento mediático del descarrilamiento del Alvia en la capital compostelana ha suscitado interés investigador manifestado en otra serie de publicaciones, como la del artículo científico *Infoxicación: de la presunción de inocencia a la culpabilidad*. Su autor, Vázquez Sande (2014), aborda en él cómo el relato público construido por los medios de comunicación y los políticos condenó socialmente al maquinista, sobre quien recayó toda la responsabilidad del suceso, dejando al margen su presunción de inocencia. Para ello, analiza el contenido escrito y fotográfico del periódico *La Voz de Galicia*, limitándose a las 100 horas siguientes al accidente. También la infoxicación¹ generada por la salida del tren en la curva A Grandeira, centra la comunicación de Fernández Ostos (2014) *La sobrecarga y repetición de contenidos en las noticias referentes a tragedias: el caso del accidente ferroviario de Santiago de Compostela (24 julio de 2013)*. Analiza 4 diarios (3 nacionales y 1 provincial) difundidos durante el mes posterior al siniestro, identificando los criterios sensacionalistas que suplantaron a los de noticiabilidad. Por su parte, Alonso González (2014) introduce el factor de la interactividad social constatando su repercusión periodística en *El peligro de la socialización de la información: el periodismo 3.0 y el tratamiento informativo del accidente ferroviario de Santiago de Compostela*.

Sí que indaga en la ética y deontología desempeñada en los medios digitales en la cobertura de este acontecimiento la autora Almenara Lorenzo (2016), en su artículo *Aspectos éticos y deontológicos de la cobertura periodística de las catástrofes tecnológicas: el caso del accidente ferroviario de Santiago de Compostela (2013)*. Demuestra las transgresiones cometidas por los portales de comunicación, más abundantes en los visuales, incumpliendo la autorregulación periodística en lo que respecta a contenidos cruentos y la invasión de la privacidad.

Desde otra arista, los doctores Micaletto Belda y Sanz-Marcos (2019) tratan el siniestro en su publicación *Accidente ferroviario de Santiago de Compostela: análisis en la prensa de la gestión de la comunicación de crisis*. En ella buscan determinar la imagen del gobierno resultante de la difusión mediática tras enfrentarse a lo ocurrido.

La tesis doctoral de Fernández González (2016), *Cobertura periodística de situaciones traumáticas: el caso del 11-M español*, compara el contenido publicado en prensa sobre la catástrofe ferroviaria gallega (incluyendo el espacio ocupado por las fotografías y sus elementos más representativos) con el del suceso de referencia de la misma: los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid. Con anterioridad varios han sido los acontecimientos trágicos sobre las cuáles se ha estudiado su tratamiento fotoinformativo. Como ejemplos, el

¹ El neologismo infoxicación lo acuña Alfons Cornella, originado por la fusión de los términos intoxicación e información. Deriva del concepto anglosajón *information overload* y alude a la la sobrecarga informativa recibida (Franco Rodríguez y Gértrudix Barrio 2015).

mencionado 11-M, desarrollado asimismo por Torres Romay (2006); el terremoto de Haití y de Japón, por Fernández Vázquez (2013); el terremoto y maremoto de Chile, por Yáñez Rojas (2010); o el 11-S y la Guerra de Afganistán, por Fahmy (2005); entre otros. Incluso Marauri Castillo, Rodríguez González y Cantalapiedra González (2011) van más allá con su publicación conjunta de la cobertura fotográfica de los 11 principales sucesos acontecidos en España entre 1977 y 2000. Asimismo, la obra de Keith, Schwalbe y Silcock (2006) abarca la contemplación en los códigos éticos periodísticos de Estados Unidos del tratamiento de las imágenes trágicas y de violencia, como las difundidas sobre los campos de batalla de Irak, los atentados de Londres o el huracán Katrina.

Más reciente resulta el análisis fotográfico de contenido de las portadas de prensa nacional sobre la COVID-19, establecido por Maciá-Barber (2020) para valorar la aplicación de los principios éticos de esta información. Ese mismo año, López Meri, Rodríguez Martínez y Ramon Vegas (2020) publican *Ética periodística y uso de imágenes en los atentados terroristas de Barcelona y Cambrils. Un análisis comparado de 14 medios digitales nacionales e internacionales*. Su estudio examina dicha difusión en torno a tres ejes: extrema dureza, procedencia e identificación de la misma, junto con la vulneración deontológica.

En lo que respecta a la fotografía de prensa, por un lado, han sido desarrollados numerosos estudios sobre la teoría de la imagen por autores como Villafañe y Mínguez (1996), en su obra *Principios de teoría general de la imagen*; o Erausquin (1995), quien indaga en lo transmitido en las imágenes periodísticas en su libro *Fotoperiodismo: formas y códigos*. El profesor Marzal Felici (2021), recapitula su conceptualización como objeto de estudio de la comunicación, así como las diversas posibilidades de análisis reflexionando sobre dicha importancia en el contexto contemporáneo, reflejado en su artículo: *Propuestas para el estudio de las imágenes en la era de la posverdad*. Y por el otro, han ahondado en los aspectos éticos que conlleva dicha actividad investigadores como Arroyo Almaraz (2000), Baeza (2001) o Doménech Fabregat (2013). Dichos principios se relacionan con los de la ética del periodismo, en los que han profundizado diversos referentes como Brajnovic (1978), Soria (1997), Aznar (1999), Blázquez (1994; 2002) o Bilbeny (2012).

Por último, en cuanto al tratamiento informativo en los casos que generan dolor y aflicción, resalta la investigación de una autora: Cristina López Mañero (1998) en *Información y dolor: una perspectiva ética*. También, relacionados con este tema, se encuentran los ensayos de Susan Sontag (2006; 2013) sobre la fotografía mediática y las repercusiones de la continua reproducción de la violencia y la crueldad de los conflictos bélicos u otras situaciones sociales trágicas. En lo respectivo a la teoría del encuadre noticioso visual, *visual frame*, se centran los trabajos de Sánchez Aranda (2005), Muñiz (2011) o Ardèvol-Abreu (2015); entre otros.

3. Metodología de trabajo.

El punto de partida de la presente tesis doctoral consiste en el Trabajo de Fin de Máster *Aspectos éticos de la fotografía de prensa. Análisis de la cobertura gráfica del accidente ferroviario de Angrois (2013) en el diario La Voz de Galicia*, de septiembre de 2014. Al final del mismo, se plantea ampliar la investigación sobre las cuestiones éticas de dicha difusión fotoinformativa, así como su relación con el dolor implícito. A tenor de lo expuesto, se decide que la muestra del objeto de estudio abarcado la constituya la prensa nacional, en concreto los dos periódicos impresos de mayor tirada en la fecha analizada: *El País* y *El Mundo*. Ambas cabeceras, según el Estudio General de Medios (2013), conforman las únicas que superaban el millón de lectores diarios entre los rotativos no deportivos de aquel periodo.

Para resolver los objetivos planteados, la investigación requiere una primera fase teórica consistente en la revisión y lectura bibliográfica sobre varias temáticas relacionadas: el periodismo, la labor informativa y sus criterios éticos; la fotografía de prensa y la ética de la misma; el dolor humano y su tratamiento a nivel informativo; junto con la teoría del encuadre noticioso visual. Los ejemplares académicos se consultan, en primer lugar, en el catálogo de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Documentación y la Comunicación de la Universidad de Extremadura. También se amplía con el de otras universidades pertenecientes a la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas como la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Navarra, la Universidad de Sevilla o la Universidad de Salamanca, entre otras. Asimismo, se adquieren varios títulos hallados en otras bases de datos como Dialnet o Google Académico. Tanto en estas, como en las de las bibliotecas mencionadas, se complementa la bibliografía con comunicaciones y artículos científicos, por ejemplo, de la *Revista Latina de Comunicación Social*, *Comunicación y Sociedad*, *AdComunica*, *Zer* o *Dilemata*. De igual modo, se obtiene información de varios informes y otros documentos (algunos con recomendaciones deontológicas) de organizaciones entre las que se encuentran la Federación de Asociaciones de Periodistas de España, la Federación Internacional de Periodistas, el Consejo de Europa o la Unesco.

Se es consciente de que dentro de la extensa bibliografía hallada, se emplean en la presente tesis doctoral únicamente las referencias esenciales para poder alcanzar la finalidad perseguida, las que permiten encauzar y sostener el análisis ético de la cobertura fotográfica y su tratamiento informativo del dolor.

De manera previa a la creación del corpus teórico, se había procedido a la búsqueda del material para analizar: las ediciones impresas de los periódicos *El País* y *El Mundo* de los días comprendidos entre el 25 y el 30 de julio de 2013. Todas fueron facilitadas por la Biblioteca Central de Badajoz de la Universidad de Extremadura. Sin embargo, para simplificar el trabajo de campo, se descargaron las versiones digitales de los mismos a través de sus respectivos servidores: Kiosko y más, y Orbyt.

Para contextualizar lo ocurrido en el accidente ferroviario de Angrois, tras la fase teórica y antes de proceder al análisis fotográfico, además de revisar los diarios en los que está centrado el estudio, se han consultado las noticias difundidas por distintos medios de comunicación a lo largo del tiempo desde que tuvo lugar el descarrilamiento. A parte de las informaciones en prensa, este apartado se documenta también con otras resoluciones sobre el caso como las emitidas por el Ministerio de Fomento.

Con todo lo anterior se diseña una ficha codificadora para analizar las fotografías que componen la muestra de la investigación. Esta incluye las siguientes variables:

- Identificación de los ítems: el número de fotografía, la fecha de su difusión, el periódico en el que está publicada, su autoría y si se observa por primera vez o la imagen ha aparecido en más ocasiones.
- Características formales: número de página en el que está incluida, su posición dentro de la hoja, el tamaño de la instantánea, junto con el tipo de plano, angulación y óptica empleados en ellas.
- Aspectos de contenido: Por un lado, sobre el conjunto texto/imagen (el género periodístico, la temática y la relación con lo escrito). Por el otro, sobre la fotografía, el tipo de foto de prensa, datación de la toma; los elementos presentes (personas, escenarios y materiales); y la representación del dolor e intimidad mediante componentes sensibles, partes físicas reflejadas, incluyendo expresiones explícitas de dolor humano.

A continuación, se examina detenidamente cada una de las 121 instantáneas publicadas en ambos rotativos durante el periodo investigado, extrayendo primero los datos cuantitativos de cada elemento del conjunto fotográfico analizado, para obtener a partir de ellos los resultados cualitativos relacionados con las líneas de investigación perseguidas: los aspectos éticos y dolorosos de las publicaciones fotográficas en prensa sobre el accidente ferroviario de Angrois.

En último lugar, se concluye con la redacción de los planteamientos finales adquiridos al alcanzar los propósitos investigados.

Atendiendo a todo lo mencionado, la presente tesis se compone de los siguientes capítulos que prosiguen a esta introducción:

El capítulo 1, está dedicado a conocer las particularidades de la fotografía de prensa, la materia prima de este estudio. Para ello, en primer lugar se precisa esbozar una aproximación al concepto de imagen que permita definir el de la foto mediática: disponer sus fundamentos, constatar las particularidades comunicativas responsables del potencial desarrollado, distinguir los tipos de imágenes fotoperiodísticas y recabar los componentes

asociados a su sentido, es decir, aquellos aspectos por los que interpretamos de una determinada manera lo que vemos en ellas.

Al hilo de lo anterior, en el capítulo 2 interviene la ética, estableciendo su relación con el fotoperiodismo y así poder señalar qué influye en su respeto o quebrantamiento mediante las publicaciones fotográficas. Primero se tienen en cuenta una serie de consideraciones éticas relacionadas con la actividad periodística, de un modo más general, para la posterior comprensión de los principios éticos propios de la fotografía de prensa, estructurados en torno a tres grandes ejes procurados por Soria (1997): la falsificación fotográfica; los ataques al derecho al honor, intimidad y vida privada; y la difusión de las denominadas imágenes *duras*.

El capítulo 3 se detiene en el dolor humano, en adentrarse en qué supone para nuestra existencia esta experiencia vital, puesto que será crucial a la hora de afrontar un tratamiento informativo de un hecho doloroso. Por ello contempla su exposición mediática, comprobar las posibles consecuencias de la forma en que se haga tanto para las personas afectadas, como para el público. Con el foco en el contexto informativo y en los efectos entre los implicados, repasa la fotografía de dolor con la finalidad de detectar si las instantáneas que se publican pueden considerarse respetuosas con el sufrimiento ocasionado por aquello de lo que se informa.

El marco teórico continúa en parte del capítulo 4, integrado en distintos apartados. El primero, el de la narración del accidente ferroviario de Angrois, un recorrido por la sucesión de los hechos principales relativos a este suceso. Posteriormente, recapitula la teoría del encuadre noticioso visual, la cual enmarca el examen fotográfico de la investigación y culmina la fase exploratoria. Después, explica los pormenores del análisis y comparte los resultados del mismo, dado que por el volumen de la muestra, este se incluye en los anexos añadiendo, igualmente, los ítems analizados (los referentes a los aspectos de contenido éticos han sido vinculados a los correspondientes títulos clasificatorios en la versión digital). También, una parte de los gráficos se ha trasladado al apéndice por su cantidad, para no desviar la atención de lo perseguido.

La tesis doctoral finaliza con la exposición de las conclusiones alcanzadas tras la investigación.

Capítulo 1. La fotografía de prensa.

La comunicación visual consta como una de las formas primitivas de transmisión de la información de la humanidad, uno de los registros más antiguos de la misma. Muestra de ello son las pinturas rupestres, a las que seguiría una larga trayectoria de imágenes que componen nuestra historia como los jeroglíficos egipcios, las obras de arte de la tradición pictórica, hasta llegar a las creaciones digitales contemporáneas más sofisticadas. Durante todo este tiempo, la imagen, considerada materia prima de este ámbito comunicativo, ha cambiado de soporte, de modo de reproducción, pero desde su origen resulta ineludible su influencia social y su poder de sugestión: ha revelado cómo somos, proclamándose así en uno de los signos más evidentes de nuestra identidad (Villafañe 1998).

Las imágenes no solo han servido para la comunicación del ser humano, sino que han trascendido a lo testimonial. Definen cada etapa, enseñan las costumbres, tradiciones y pensamientos del momento conformando el imaginario colectivo. Basta observarlas para percibir los distintos mensajes ofrecidos por sus capacidades comunicativas e informativas, es decir, para atisbar en apenas unos instantes lo denotado y lo connotado en la escena mostrada, incluso en ciertos aspectos que pudiera haber tras la misma. De acuerdo con dichas funciones, con las cualidades que entraña, su proyección no ha parado de incrementar hasta dar lugar a la conocida como cultura de la imagen.

En la dimensión adquirida por el carácter identificativo y representativo de las imágenes, sobresale la fotografía, valorada como la imagen fija reflejo de la realidad. Su irrupción y desarrollo han supuesto un acercamiento sin precedentes al entorno registrado por la cámara, capturando lo acontecido en cualquier lugar del mundo, haciéndolo perdurar para enseñarlo al resto de generaciones. Aunque el empleo intencional de los atributos de la instantánea fotográfica haya puesto en tela de juicio, a veces, su credibilidad; la foto sigue predominando como referente de la mayor parte de nuestro conocimiento visual, de modo que ha dado lugar a una de las actividades periodísticas imprescindibles en cualquier ente informativo, al margen de su naturaleza: la fotografía de prensa.

No cabe duda de que el impacto y la presencia de la imagen, incluyendo la fotografía, no solo continúa vigente, sino que permanece instaurada en todos los ámbitos de la sociedad ocupando un área privilegiada de la misma, por lo que su proliferación no parece cesar. De hecho, una amplia parte de la información que recibimos proviene de imágenes de todo tipo, cumpliendo en ello un papel relevante las instantáneas periodísticas. Ante dicha repercusión, resulta conveniente conocer los fundamentos y particularidades de la fotografía informativa, constituyentes del actual panorama mediático y, en consecuencia, de su contexto social.

1.1. DEFINICIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA.

A día de hoy no se concibe un medio de comunicación sin imágenes. La fotografía de prensa acapara buena parte de la información ofrecida en los diarios, en los portales de noticias, en la extensión digital de las emisoras de radio, etc. Pero, ¿qué significado tiene? ¿Por qué ha logrado este alcance mediático? Para entenderlo, y poder profundizar después en sus principales propiedades, conviene saber en qué consiste, procurando una conceptualización aproximada de la imagen, incluyendo la fotográfica.

1.1.1. Aproximación al concepto de imagen.

La aproximación al concepto de imagen comporta una labor compleja tanto por la amplitud del universo icónico, como por la multitud de ámbitos incluidos en la idea de la misma y los procesos que conlleva. Incluso el teórico Justo Villafañe (1985, en Ferrando García 2005) lo concibe como muy complicado, si se estima como una noción fenomenológica, debido a la dificultad proveniente de su propia naturaleza². De ahí que resulte conveniente seguir la pauta de Santos Zunzunegui (1984, en Ferrando García 2005) para elaborar una acepción aproximada, tomando como punto de partida su raíz epistemológica, junto con la actual definición incluida en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, RAE.

El origen etimológico de la palabra imagen remite, en primer lugar, al término griego *eikon*, cuyo significado es el de representación visual con cierta similitud o semejanza con el objeto representado. Más tarde, aparece el segundo sustantivo de procedencia, el vocablo latino *imago-inis* que en el latín arcaico significó, en sus inicios, aparición, fantasma y sombra; tras convertirse después en copia, imitación, reproducción, representación o retrato. De estas raíces, Acaso (2009) considera dos conceptos derivados en castellano: del primero, el de representar; y del segundo, el de imitar, aludiendo ambos a un proceso de sustitución de la realidad.

La definición de la RAE, al menos la primera de las cuatro que ofrece, no parece muy desligada de los orígenes del término, puesto que en la 23.^a edición del Diccionario de la lengua española, queda recogida su acepción de la siguiente manera:

Figura, representación, semejanza y apariencia de algo. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado. (Óptica) Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él. (Retórica) Recreación de la realidad a

² La infinita variedad icónica hace imposible cualquier definición monosémica del concepto de imagen. Afirmar que toda imagen es un modelo de realidad, o enunciar los hechos que constituyen la naturaleza icónica, es el máximo riesgo que estoy dispuesto a correr en este sentido. (Villafañe 1985; citado por Rodríguez Merchán 1992, p. 90).

través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada, como en las monedas en enjambres furiosos. (Real Academia Española, 2014).

Estas definiciones están vinculadas al concepto de representación como un modo de reproducción o recreación de la realidad. Atendiendo a las mismas, en esta conexión entre lo real y lo que se representa visualmente, cabe tener en cuenta diferentes posibilidades al respecto:

Menegazzo la establece como una similitud, definiendo a la imagen como “toda representación visual que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado” (1977; citado por Aguadero Fernández 1997, p. 46) Mientras Acaso (2009) equipara, *a priori*, como se ha mencionado, representar la realidad con sustituirla; posteriormente señala como más adecuada la idea de creación de la misma. Es decir, otorga a la imagen el significado de unidad de representación realizada mediante el lenguaje visual que crea lo real. Por su parte, Arnheim (1976, en Ferrando García 2005) entiende que entre imagen y realidad existe una correspondencia estructural con un enunciado variable en función de la proximidad entre ambas, del nivel de abstracción³. Villafañe simplifica este vínculo determinando la imagen como un modelo de realidad en el que lo único que varía es la forma que tenga de modelizar su referente real.

Las imágenes materiales consisten, por tanto, en interpretaciones originadas en lo real, o al menos, en lo que entendemos o interpretamos como tal. No obstante, esta realidad no solo contempla la opción de ser física, sino que también puede manifestarse mediante imágenes anteriores que forman parte del conocimiento visual del espectador. De ahí que Villafañe (1985, en Rodríguez Merchán 1992) advierta tres posibilidades de modelización: representativa, en la que la imagen sustituye a la realidad de forma análoga o figurativa; simbólica, en la que la configuración visual es transferida por una abstracción; y convencional, aquella que funciona como signo arbitrario, no análogo, pero cuyo significado queda reconocido de manera común por la sociedad. Coinciden con la convergencia de las tres tensiones establecidas por Rodríguez Merchán (1992): figurativa, simbólica y sígnica⁴.

Incluso existe, además, otro elemento que entraña su significado, añadido al de representación, y que es responsable de materializar las imágenes para que adquieran el estatuto de modelos de realidad, alejándolas así de una simple producción mental propia de la conciencia o del imaginario puro. Se trata del soporte, bidimensional o tridimensional, en el cual quedan fijadas las mismas otorgándoles un sentido de realidad objetiva. Dicho carácter material las dota de perdurabilidad temporal. Por consiguiente, el conjunto real

³ Más teoría sobre el nivel de abstracción de Arnheim en *El pensamiento Visual* (1976, en Ferrando García 2005).

⁴ Rodríguez Merchán (1992) profundiza en su obra sobre la tensión figurativa, la simbólica y la sígnica.

representado pasa a ser preservado para subsistir al paso del tiempo y ser visto por futuros observadores.

A tenor de todo lo expuesto, una definición más aproximada de imagen coincide con la propuesta por Gubern (2004, p. 20): “Toda imagen es un artificio, una construcción simbólica, bidimensional o tridimensional, que representa algo (percepciones visuales, ideas), mediante procedimientos técnicos diversos (líneas, colores, tramas de puntos, etc.)”. Radica en un proceso de representación visual condicionado por la percepción de la realidad seleccionada. Su primera fase conforma la de selección y consta de un emisor que escoge un determinado contexto para sustituirlo por el lenguaje visual. La segunda, corresponde con la interpretación llevada a cabo por el receptor, quien *a priori* percibe la imagen como un objeto más y, de manera posterior, lo hace con aquello que representa atribuyéndole un significado, le da un nuevo sentido:

Lo que realmente ve el espectador es un entramado de conceptos contruidos por su experiencia personal, su memoria y su imaginación, de manera que podemos decir que el observador es mucho más que el receptor del mensaje; es el constructor del mensaje, ya que un objeto no es el objeto en sí mismo, sino que es la representación que el receptor tiene asociada a él. (Acaso 2009, p. 33).

Si el significado de lo representado de manera visual procede de la realidad seleccionada y de la percepción de su espectador, la concepción de la imagen por sí sola podría reducirse a la indicada por Mistry (1963; citado por Thibault-Laulan 1973, p. 22): “La imagen de un objeto se identifica con él en la medida en que lo pone como existente. Por ello, la imagen significa lo que puede significar... Pero, por su naturaleza de imagen, ésta no significa nada. *Muestra, es todo*”.

Aunque la imagen sí tiene un significado propio de su naturaleza, no solo como transmisora de información, sino como poseedora de una serie de atributos que no aluden únicamente a nuestra percepción visual y a remitirnos a identificar un concepto real, el cual en muchas ocasiones pasaría desapercibido; sino que aporta la evocación de una serie de sensaciones y estímulos que la han convertido en el centro comunicativo de nuestra sociedad. Erausquin la identifica de la siguiente manera (1995, p. 24):

Conjunto de estímulos visuales organizados espacialmente, de manera intencional o azarosa, que desencadenan en su receptor un proceso de percepción diferente a la suma de los que desencadenarían por separado, y semejante o no al provocado por los estímulos visuales derivados de determinados fragmentos del entorno perceptivo natural.

Finalmente, la imagen podría quedar definida como el soporte visual que materializa y fija en el tiempo un conjunto de apariencias del entorno óptico, reproducidas de la realidad, que aporta información y diferentes estímulos sensoriales en el espectador.

1.1.2. Definición de la imagen fotográfica.

Dentro de la amplitud del universo de la imagen se sitúa la fotográfica, definida por Alcoba López (1988) como un mensaje icónico que muestra la realidad sucedida en un determinado momento, tomada en el lugar dónde se produce o próximo a él, recogida en un soporte que fija la imagen representativa de ese instante particular y concreto. Más explícita y técnica resulta la establecida por Román Gubern (1974; citado por Rodríguez Merchán 1992, p. 102):

La fijación fotoquímica, mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie soporte, de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variable, las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo durante el tiempo que dura la apertura del obturador.

Bien es cierto que, con la digitalización de la imagen, la primera parte de esta acepción quedaría obsoleta. No obstante, ambas definiciones mantienen una serie de coincidencias expuestas en el significado atribuido por Freund (2002; citado por Vallejo Moreno 2017, p. 146):

La fotografía es un concepto amplio que agrupa en su conjunto dos referencias básicas: lo icónico (significación, mensaje visual, códigos, signos, lenguajes) y lo material (significante, soporte, técnica). La fotografía es un acercamiento a lo real mediante un recorte de algunos aspectos de ésta; no es (como reza la etimología del término imagen, imago) solo imitación, sino sobre todo reproducción por medio de la vinculación a algunos elementos antes análogos y ahora digitales.

Teniendo en cuenta las definiciones anteriores, la imagen fotográfica puede entenderse como un registro de la realidad, es decir, como un elemento privilegiado documental. Sin embargo, también cabe reparar en que es susceptible de connotaciones, mediante las cuales lo ocurrido no supone más que una recreación de lo real. De hecho, atendiendo al posicionamiento epistemológico en torno a la cuestión de la fotografía, Dubois (1986, en Legido García 2005) distingue un triple planteamiento: El primero consiste en asimilarla como una reproducción mimética de lo real, como un icono; el segundo, implica abordarla como una codificación, de forma que resulta percibida como un símbolo; y el tercero, la valora como un indicio inseparable de su referente lumínico, como rastro de lo ocurrido. Precisamente de este último, el autor se sirve para defender la fotografía basada en la huella de la realidad y adjudicarle la consideración de índice, a partir del cual se posibilita su transformación en un símbolo que posea semejanza, sentido e iconicidad. Pero Legido García (2005) sostiene que este indicio es limitado, pese a que ha sido reiterado por varios teóricos de la fotografía como Schaeffer (1990), Fontcuberta (1990) o Gómez Isla (2002); porque concebir la fotografía tan solo como un retorno hacia su referente obvia su propuesta de que tiene capacidad para establecer y referirse a conceptos culturales.

De aquí derivan dos maneras de abordar la fotografía: por un lado, como vestigio de la realidad, a causa de su propia naturaleza inherente y la identificación realizada a partir del aislamiento de sus atributos esenciales; y por otro lado, como fenómeno cultural, el cual la dota de identidad. Si bien contempla Marcos Molano (2005), ambas posiciones no tienen por qué ser contrarias, sino que cabe la posibilidad de que exista cierta complementariedad entre ellas.

La fotografía puede entenderse, al mismo tiempo, como un elemento cultural por su propia génesis⁵, derivada de una serie de circunstancias e ideas desencadenantes de un ambiente intelectual y político que propiciaron el desarrollo tecnológico por el cual tuvo lugar la sofisticación de su creación. Dichas influencias permitirán su evolución, siempre enmarcada dentro de un campo más amplio y disperso en el que confluyen imágenes, prácticas y tecnologías. Incluso su propio significado es contingente del contexto.

La fotografía como tal carece de identidad. Su situación como tecnología varía según qué relaciones de poder la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y utilizan. Sus funciones como modo de producción cultural están ligadas a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de difusiones específicas. Su historia no tiene unidad. Es un paseo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal. (Tagg 1988; citado por Marcos Molano 2005, p. 892).

García Varas (2006) defiende, además, que la configuración de su sentido y significado no procede de la copia del mundo tomado por ella, señalando hacia su referente como una flecha o un deíctico, según la pretensión de Dubois; sino que viene definida en sus formas visuales y configuraciones concretas planteadas desde la idea de iconicidad que tienen lugar en ella misma, en su estructura morfológica. Miramos la realidad desde las fotografías en virtud de la determinación de la conjunción, contraposición o contraste de sus elementos internos, los cuales refieren a un espacio de imágenes asociadas a una tipología fotográfica presentada y

⁵ El estudio de la técnica fotográfica se remonta al año 1802, momento en el que Thomas Wedgwood consiguió la primera imagen de un objeto depositado sobre un papel tratado con nitrato de plata. Más tarde, en 1826, Nicephore Niépce consiguió fijar la imagen del patio de su casa tomada mediante la cámara oscura, pero se desvanecía al ser observada a la luz. Continuó en su empeño, trabajando después en planchas metálicas junto a Louis-Jacques-Mandé Daguerre, haciendo lo mismo, tras su muerte, su hijo Isidre. Es en esta época, la primera mitad del siglo XIX, donde se enmarca el nacimiento de la fotografía, tomando como referencia el 10 agosto de 1839, una efeméride en la cual Daguerre presentó en la Academia de Ciencias de París las imágenes fijadas en los daguerrotipos: placas de cobre plateado que podían ser impresionadas de manera conveniente con un proceso de exposición de tres minutos. Aunque algunos autores, como W. M. Ivins, hacen constar que los orígenes de la fotografía van ligados a la posibilidad de multiplicar imágenes, un hecho que no conseguía el daguerrotipo puesto que su imagen era única (Sánchez Vigil 1999). Fue en 1840 cuando William Henry Fox Talbot aportó el calotipo, un procedimiento basado en el nitrato de plata concentrado gracias al cual se producía una imagen negativa que podía ser positivada *a posteriori* todas las veces que se quisiese. Estas invenciones y contribuciones principales al descubrimiento y desarrollo fotográfico serían retomadas a lo largo del siglo XIX por otros investigadores que fueron perfeccionándolas (Parras Parras 2015).

construida en la observación y universo visual tanto de su realizador, como de su observador. Poseemos una cultura de imágenes con la que, a través de mecanismos de semejanza, parece posible constituir el mundo.

La comprensión de la fotografía incluye una serie de factores a tener en cuenta enumerados por Rodríguez Merchán (1992) como los siguientes:

1. El referente compone un elemento necesario para que exista la fotografía, tratándose de un objeto real que no alude de manera exclusiva a lo imaginario. O como es abordado por Roland Barthes: “llamo referente fotográfico no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (1989; citado por Vallejo Moreno 2017, p. 143). La imagen fotográfica consiste en aquella material diferente a lo representado tanto en lo físico como en lo significativo.
2. La luz capturada por el objetivo de la cámara conforma la materia prima de la fotografía. De su intensidad o gradación dependerá el resultado de la representación de la realidad.
3. Con base en estas dos primeras apreciaciones, cabe señalar que se trata de un proceso técnico de índole mecánica donde se produce una mediación tecnológica entre el objeto y su representación. Más aún, se trata de un proceso de comunicación visual que requiere un canal artificial, e incluso la mayoría de las veces, una intencionalidad.
4. La fotografía precisa su contemplación también como un medio de expresión que no solo ofrece una posible representación de la realidad, sino que puede suponer una visión codificada e interpretativa de la misma.
5. En última instancia, la imagen fotográfica queda limitada al campo visual determinado por un marco, el cual descontextualiza el motivo retratado al separarlo del entorno en el que se encuentra su referente.

Sobre el espacio fotográfico hace mención Dubois (1983, en Marzal Felici 2007) equiparándolo a la irrupción temporal realizada en el acto fotográfico. Conlleva un corte en vivo del espacio-tiempo, donde se detiene, inmoviliza y aísla un instante de duración. De hecho, refiere tres aspectos fundamentales: uno, la relación implícita del recorte, de lo que queda fuera del campo fotográfico; otro, vinculado con la fotografía y la composición de la misma; y el último, referido al espacio representado con el exterior de la propia imagen al ser percibida por su espectador. Belting añade: “La diferencia entre imagen y realidad, en la que radica el enigma de una ausencia hecha visible, regresa en la fotografía a través de la distancia con relación al tiempo que llega *post factum* hasta nuestros ojos.” (2007, p. 269). Es decir, la observación de la fotografía se produce concediéndole nuestra propia mirada, haciendo de ella nuestras vivencias pese a que no sea así y a que el instante ya haya pasado.

Además, en el paradigma visual fotográfico existen otra serie de facultades que contribuyen a su definición como fenómeno social:

- Por un lado, se establece su capacidad de impactar. La fotografía articula sobre su apariencia mensajes, ideologías y aprendizajes sociales que han servido como una herramienta atractiva de la humanidad para construir y analizar la realidad. Lo fotográfico puede cruzar las barreras del lenguaje de manera más sencilla por su poder de impacto, más conciso e instantáneo que las palabras. Lo visual resulta, además, más visceral e intenso, contiene la fuerza de la evidencia, causando estrago en la mente humana y mayor emoción que un texto escrito, comprendiendo y simbolizando eventos o ideas.

La difusión de las imágenes fotográficas popularizó y extendió el conocimiento del mundo, acercando lugares remotos, construyendo así una nueva visión sobre el entorno que habita el ser humano. Si la imprenta había modificado el concepto temporal, la fotografía lo hizo con el espacial. Su devenir ha provocado la prevalencia de la cultura de lo icónico, incluso desplazando el tradicional predominio del lenguaje verbal, donde la mayoría de lo que sabemos y aprendemos, creemos, identificamos o deseamos se origina por el dominio de la fotografía sobre la psique de las personas, toda una manifestación sobresaliente intensificada con el paso del tiempo. Su influencia ha sido muy poderosa, como así lo manifiesta Dondis (1976, p. 19):

Constituye el eslabón final entre la capacidad innata de ver y la capacidad extrínseca de registrar, interpretar y expresar lo que vemos sin necesidad de tener una habilidad especial o un prolongado adiestramiento para efectuar el proceso. Hay pocas dudas de que el estilo de vida contemporáneo está profundamente influido por los cambios que en él ha introducido la fotografía.

De cualquier modo, conviene contemplar que su capacidad comunicativa involucra un carácter temporal: las fotografías enmarcan unos determinados valores y significados, los cuales conectan a una sociedad aunque no serán entendidos por las siguientes generaciones, pues solo constituyen el imaginario conformado en una determinada época.

- Por otro lado, otra facultad, que además permanece desde sus orígenes, proviene de la confianza otorgada por el espectador a la representación fotográfica. Esta genera una característica que la diferencia de cualquier otro arte visual: la credibilidad. Existe la tendencia a identificarla como un producto de la realidad, puesto que su capacidad de reproducir de manera fiel lo representando, la convierte en un medio de expresión verosímil de cuanto registra y muestra. De hecho, Alcoba López (1988) refleja la idea compartida por el pionero de la fotografía, William Henry Fox Talbot, y por el padre del naturismo, Zola, de comparar la cámara con el ojo de la realidad y con la única visión verdadera, respectivamente. Dichas exageraciones evidencian la superior consideración del

aspecto creíble otorgado a este medio. Por el contrario, Yerro Belmonte (1974) puntualiza que hay que diferenciar lo real de la imagen de lo real porque, a pesar de que todas las imágenes tengan apariencia de realidad, no son reales, son revelaciones, entelequias. Incluso Rodríguez Merchán va más allá (1992, p. 138):

Por más que la fotografía pueda cumplir -y cumpla la mayoría de las veces- una función referencial; por más que se constituya en huella o índice de una realidad que “verdaderamente” ha existido y se ha situado en un momento concreto y en un espacio determinado delante del objetivo de la cámara; y por más que oculte bajo su manto de mensaje denotado su capacidad de connotación, una cosa parece segura: la escena real que se fotografía no tiene nada que ver (estética, física y significativamente) con la escena una vez fotografiada.

Nunca se produjeron dudas de que la fotografía resultase un testigo exacto de la realidad, pues parecía hallar la verdad que ninguna representación había logrado. Entre sus mayores ventajas radicaban las de ofrecer la evidencia y autenticidad. De hecho, todavía, aunque exista la conciencia entre los espectadores de que las imágenes fotográficas pueden no enseñar lo verdadero, hasta los más sofisticados observadores creen instintivamente en ella, al menos por el impulso de la educación visual: la mente humana razona como si lo fotográfico no mintiese, aun cuando, realmente solo procesa y argumenta lo que la cámara pone ante ella (Goldberg 1993).

Por consiguiente, es posible afirmar que la fotografía supone una de las herramientas más eficientes de la comunicación social. Posee las virtudes de la sugestión, la credibilidad, la facilidad de difusión y la instantaneidad de ser transformada en símbolo cultural. Origina una representación tangible del poder, las ideologías, los sujetos y las subjetividades; una expresión del mundo con la que se concibe el imaginario humano y se interpreta el entorno, acostumbrando a la mente al empleo de la imagen como formación de pensamientos e ideas. Sin embargo, además resulta de la aplicación técnica con la cámara y de un determinado método, fotoquímico o digital, formando entonces una expresión del medio (Belting 2007) en la que el referente ha dejado su huella⁶.

1.1.3. Fotografía de prensa: conceptualización.

El potencial de la imagen fotográfica, su atractivo, su capacidad para acercar la realidad de lo acontecido al público, junto al fenómeno social alcanzado con ella, convierten a la fotografía en un elemento informativo indispensable en su empleo periodístico.

⁶ De su procedencia de las bellas artes, deriva su consideración de predominio del embellecimiento frente al de representar la verdad como un ideal moral.

La fotografía de prensa consiste en un referente óptico que funciona como complemento básico en la estructura de mensaje de un medio de comunicación escrito (Vallejo Moreno 2017). Según Eulalia Fuentes (2003), se trata de un mensaje informativo de carácter relativo a la visión, una información perteneciente al contexto comunicativo empleado como técnica mediática. Está formada por un conjunto de signos inestables que conforman parte de un todo coherente, del texto, el cual demanda tanto de la competencia activa del lector como de un preciso contexto para que su contenido pueda constituirse como estable (Vilches 1997). También queda articulada, según Ledo (1998), por componentes informativos, simbólicos, formales y por un cierto grado de mimesis, de manera que la imagen no supone un valor añadido al periodismo, sino que tímidamente es reconocida como parte de la retórica de la información. Es decir, implica una variable informativa empleada en el periódico junto a otras como los titulares, la compaginación, etc.

Mediante el lenguaje visual, la fotografía periodística expresa información procedente de la realidad contenida por una fuerte conexión a la misma. De ella se revelan hechos e informaciones tan solo con un primer vistazo, más todavía cuando vuelve a ser observada. Requiere un objeto principal y un punto de atención con los que mostrarnos algo que el público no sería capaz de ver de forma ordinaria por sí mismo. Responde a las conocidas en periodismo 5W de Harald D. Lasswell (qué, quién, cuándo, dónde y por qué) y describe las cualidades de una noticia: proximidad, actualidad, interés, novedad, etc. (Lewis 1991)

Como composición fotográfica carece de elementos innecesarios o que distraigan la atención del mensaje principal transmitido, es clara y audaz para lograr retener el mensaje y contar así lo ocurrido de forma rápida y sin dar lugar a confusiones. Sirve, por tanto, para contextualizar, formar, esclarecer u orientar la visión de un acontecimiento y de los asuntos de interés informativo.

De esta forma, las imágenes en prensa satisfacen una necesidad comunicativa, convirtiéndose en un elemento fundamental de la información que contribuye a forjar el acontecimiento noticioso (Fontcuberta 2011). Baeza (2001) añade también que permiten conectarnos con el acontecer colectivo porque, como expone Martínez Oliva, “necesitamos imágenes para comprender la realidad en la que vivimos” (2012, p. 17). La fotografía vincula al individuo con su entorno, constituye un reflejo del mismo, aunque con ciertos matices. Ayuda a que se identifique lo físico con la reconstrucción que se lleva a cabo en la mente humana, lo cual facilita la comprensión del hecho informativo.

El desarrollo profesional de la fotografía de prensa como actividad, del periodismo gráfico, origina el fotoperiodismo, cuya definición puede seguir como punto de partida la descripción ofrecida por De Pablos Coello (2003; citado por Parras Parras y Cela 2016, p. 8):

Fotoperiodismo no es tan solo fotos en prensa o fotografías realizadas para su publicación en un medio impreso, mejor, un medio gráfico. Es y ha de interpretarse como algo más. El fotoperiodismo es la actividad profesional que tiende a la publicación de imágenes analógicas en medios gráficos, donde la foto va a llevar al texto informativo al pie como recurso inseparable y necesario. Al decir “imágenes analógicas” no nos referimos a su soporte, sino a la propia imagen que se va a reproducir después de ser captada.

Se trata de una actividad profesional en la cual la imagen periodística se mantiene, por encima de todo, vinculada y comprometida con la realidad. Más general es la acepción propuesta por Sánchez Vigil (1999, p. 41): “Notificar un hecho real mediante imágenes es fotoperiodismo”. De cualquier modo, cabe tener en cuenta la apreciación errónea, advertida por Erausquin (1995), de vincular su desempeño de manera exclusiva con la actualidad, pues en la información gráfica actual se emplean documentos fotográficos comunes de procedencia heterogénea y desligados del acontecer inmediato. Se le otorga la capacidad de ser un testimonio de gran valor, de manera que el periodismo gráfico reivindica su derecho informativo de primer orden, estimando que lo mostrado pasa a ser un medio de transmisión de la realidad de cada instante, tan solo superado por el lenguaje icónico de los medios audiovisuales. Bien es cierto que la circulación masiva de imágenes a la que asistimos (Fontcuberta 2011), junto con la consecuente competencia mediática por ofrecer la instantánea más impactante, han provocado una serie de alteraciones en sus funciones, uno de los aspectos que será desarrollado posteriormente en el presente capítulo.

1.2. FUNDAMENTOS DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA.

La imagen lleva ligada a los medios de comunicación desde los impresos primitivos. Incluso Alcoba López (1988) sitúa como antecesores de esta labor a aquellos artistas y pintores que plasmaron en sus obras la realidad de su época⁷. De manera previa a la invención de la fotografía, hubo publicaciones que ya difundieron entre sus páginas imágenes de distinta índole. De hecho, en 1821, en Inglaterra, el diario *Observer* publicó cuatro grabados que mostraban la coronación de Jorge IV y vendió 60.000 copias. Tiempo después, en 1832, fue fundada en Gran Bretaña *Penny Magazine*, ofreciendo, por primera vez, información

⁷ Alcoba López (1988) hace referencia, también, a que la preponderancia de la imagen se remonta a aquellas primeras civilizaciones que la combinaban con la escritura como jeroglífico dentro de ideogramas y pictogramas. Localiza estos inicios del aspecto informativo de la imagen en la época egipcia, hacia el 1.400 A. de C.

ilustrada de manera regular. Más tarde, en 1837, *Weekly Chronicle* ilustró el notorio caso del asesinato de Greenacre⁸ (Goldberg 1993).

Tras el nacimiento de la fotografía, en 1842 el periódico *The Illustrated London News* fue pionero en insertar copias manuales de imágenes fotográficas, mostrando en su primera edición las del incendio de Hamburgo⁹. En 1870, la publicación *Paris Theatre* difundió en sus ejemplares retratos de las figuras artísticas de su época.

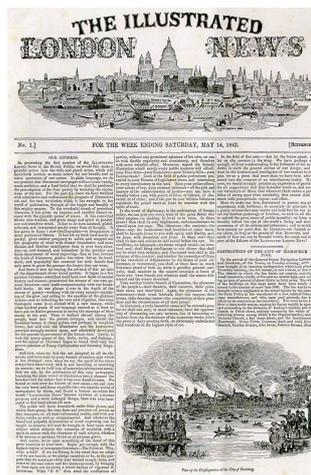


Imagen 1. Portada de la primera edición de la publicación *The Illustrated London News* donde aparece, en la esquina inferior derecha, la imagen del incendio de Hamburgo. (1942).

No fue hasta 1880 cuando el *New York Daily Graphic* reprodujo, por primera vez, por medios mecánicos, sin copistas, en bruto, las imágenes de Stephen H. Horgan, *A scene in Shanty Town*. Se enmarca como el inicio de la litografía. Tres años más tarde, en octubre de 1883, el *Illustrirte Zeitung* de Leipzig, en Alemania, hizo la primera reproducción de la imagen con medios tonos de manera conjunta a la impresión del texto, el conocido como sistema Meisenbach (Fuentes 2003). En esos momentos la demanda de imágenes alcanzaba tal escala que, ese mismo año, cuando Joseph Pulitzer compró *The New York World*, inició la reducción gradual del número de ilustraciones hasta que, de nuevo, el periódico recuperase niveles de lo que él estimaba digno. Sin embargo, el recorte de la presencia gráfica precipitó

⁸ El caso Greenacre tuvo gran repercusión entre la opinión pública y fue resuelto por Scotlan Yard en 1837. El 6 de enero de ese mismo año, había aparecido la cabeza de Hannah Brown, una lavandera, en el parque de Hyde Park, en Londres. Anteriormente, ocurrió lo mismo con su torso mutilado, hallado en un saco escondido bajo una losa en Edgware Road. Las piernas fueron localizadas en un lecho de juncos cerca de Coldharbour Lane, en Brixton. Después de que el hermano de la víctima identificase su cuerpo, los agentes sospecharon enseguida del novio de la asesinada, James Greenacre. Tras su detención confesó el crimen, el cual había cometido un día de invierno del año anterior, y fue ejecutado en la horca ante una multitud de personas expectantes.

⁹ El incendio de la ciudad alemana de Hamburgo se originó entre el 5 y el 8 de mayo de 1842 y resultó ser el mayor desastre ocurrido en dicha localidad en el siglo XIX. El fuego tuvo como epicentro un almacén y, debido a la sequedad y fuerte viento, se propagó arrasando una cuarta parte del centro urbano causando la muerte de 20 personas.

la caída de la circulación del mismo, por lo que se vio forzado a volver a ofrecerlas. Un año después, el director del *Illustrierte Zeitung* vaticinó que el reto de la fotografía en prensa recaería en la velocidad de realización y de reproducción, en pasar del acontecimiento a la actualidad (Ledo 1998).



Imagen 2. Primera fotografía en prensa, *A scene in Shanty Town*, publicada por el *NY Daily Graphic* el 4 de marzo de 1880. (Stephen H. Horgan 1880).

Los semanarios y revistas mensuales, que contaban con mayor tiempo para la preparación de sus ediciones, iniciaron la publicación de fotografías en sus páginas desde 1885. En otoño de 1896 surgió la revista *Paris Moderne*, la cual contaba con fotografías tomadas con cámara oculta de la vida parisina. Poco después, en 1898, también en Francia, comenzó *La Vie au grand air*, magacín deportivo que enseguida incorporó los reportajes fotográficos (Fuentes 2003). Ya en 1904 apareció el primer diario en ilustrar sus artículos con fotografías, el *Daily Mirror*, seguido en España ese mismo año por *El Gráfico*. La llegada de la rotativa favoreció la ilustración de los periódicos, siendo *The Illustrated Daily News*, en 1919, el próximo en conseguirlo tras los anteriores.

La posibilidad de exponer con imágenes acontecimientos actuales para multitud de personas fue percibida, enseguida, por propietarios y empresarios de los medios de comunicación. Atisbaron su enorme poder de atracción para reflejar aquello que los periodistas narraban con palabras en las páginas de los periódicos pero mostrando ese hecho de forma más explícita, lo cual suponía un aliciente para las ventas. En primera instancia, el principal obstáculo al que tuvieron que hacer frente consistió en las lógicas limitaciones de los medios técnicos, motivo por el que la fotografía solo se empleaba para ilustrar crónicas, artículos y comentarios. De hecho, Erausquin manifiesta que “los primeros reporteros fotográficos no eran tales, sino que se quedaban en meros ilustradores de textos, y sus obras se adjuntaban al relato escrito sin construir un elemento fundamental del acontecimiento contado y sin lograr una simbiosis efectiva con el mismo” (1995, p. 47). A causa de esta carencia, en las primeras fotografías se retrataron, sobre todo, a políticos y personalidades de relevancia. En ellas las

grandes limitaciones de movimiento, el tiempo de posado y de otros recursos resultaron sus principales impedimentos.

Hasta principios del siglo XX no se sintió realmente la explosión comunicativa de la imagen fotográfica en prensa, en lo que Abraham Moles califica como “fragmento del mundo perceptivo (entorno visual) susceptible de subsistir a través del tiempo” (1975; citado por Alcoba López 1988, p. 33). Surge entonces la época en la que los *media* ofrecían una información valorada como más auténtica debido a que todavía no contemplaba la imaginación y subjetividad de los ilustradores en la presentación de los hechos, según manifiesta Alcoba López (1988). Tampoco permitía ocultar determinados aspectos conflictivos que eran silenciados por los periodistas escritores.

El impacto ocasionado con la aparición de la fotografía en prensa puede apreciarse en un texto publicado por *La Esfera*, del 16 de enero de 1915 (Sánchez Vigil 1999, p. 41):

El fotógrafo viene a ser, pues, para el lector, lo que la partera para la mujer encinta. Con el estímulo gráfico de las cosas, le invita primero a leer y después le ayuda, en el radio de publicidad que abarquen las personas de su familia, con cuya limitación nada pierde el lector, puesto que acorta la órbita de su originalidad intelectual... Todo lo grande y lo pequeño, lo noble y lo abyecto, lo digno y lo ridículo, todo lo que es condición de los seres pasa ante nuestros ojos, permitiéndonos comprender transitoriamente un espacio social que nuestra experiencia, por lo limitado, no permitiría abarcar... Sin la prensa gráfica ¿cómo?

La fotografía periodística modificó la visión perceptiva de la gente, pues la imagen en los medios de comunicación acercaba lo universal y elevaba el nivel cultural de quienes no tenían acceso a libros, implicando a los ciudadanos en los acontecimientos sociales. Su empleo se verá, en consecuencia, acentuado con el paso del tiempo obligando a introducir nuevos estilos informativos, de manera que su proliferación coincidió con la democratización de las publicaciones existentes y la creación de otras nuevas con mayor parte gráfica que escrita.

La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas... Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es reflejo concreto del mundo donde cada uno vive... El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, las finanzas, los gobiernos. (Freund 1993, p. 42).

Tras la severa censura sufrida en la Primera Guerra Mundial, la fotografía fue de nuevo impulsada gracias a la aparición de revistas ilustradas en cuyas páginas cada vez había menos dibujos y sí un mayor número de instantáneas que reflejaban la actualidad de la época, conformando un nuevo auge para el periodismo fotográfico.

En la década de los años 30 del pasado siglo, los avances técnicos posibilitaron la producción de la historia en imágenes, debido, por un lado, a la mejora de la calidad del papel junto a la irrupción de nuevos métodos de impresión; y por el otro, al diseño de cámaras de tamaño más reducido y lentes de velocidad elevada que consiguieron liberar al fotógrafo del pesado equipamiento anterior y de su flash cegador. Surgió así la fotografía reveladora, más cercana y atrevida que conquistó al gran público (Dondis 1976).

A principios de dicha década, en Alemania desarrollaron su labor los primeros y grandes reporteros fotográficos del considerado como fotoperiodismo moderno. Su influencia e ideas fueron extendiéndose y contribuyeron en la transformación de la prensa ilustrada de Francia, Inglaterra y Estados Unidos, aunque la llegada de Hitler al poder truncó el ejercicio de esta actividad innovadora en el país alemán. Muchos de sus profesionales destacados colaborarían en la conocida revista americana *Life*, creada en 1936 e inspirada en el estilo de las revistas alemanas y, *a posteriori*, de la francesa *Vu*. Su composición estaba basada de manera exclusiva en fotografías, lo cual, hasta el momento, solo se había realizado en el suplemento semanal fotográfico de *The New York Times*, originario del año 1896. Más tarde, en 1938 se funda en Gran Bretaña la publicación ilustrada *Picture Post*, reconocida por Fuentes (2003) como una de las más serias de su tiempo.

En esta época tuvo lugar un hecho histórico que supuso un punto de inflexión en la comunicación visual de los acontecimientos como fue la Guerra Civil Española. Aunque la cobertura fotográfica de conflictos bélicos impulsó el reporterismo gráfico, esta contienda en concreto contuvo una dimensión comunicativa extraordinaria, influida en parte por la actuación de reporteros gráficos tan relevantes como Robert Capa (con su famosa fotografía de *Muerte de un miliciano*), o Henri Cartier-Bresson. También causaron gran impacto las escenas de la gesta del Alcázar de Toledo o la destrucción de Guernica, el primer bombardeo de una ciudad desde el aire, con una triste y sangrienta repetición en la Segunda Guerra Mundial. De hecho, Joan Fontcuberta (1998) establece este frente como la línea divisoria entre los modelos de fotografía resultantes de las guerras mundiales, pues en la Primera Guerra Mundial los fotógrafos buscaron la noticia en imágenes de impacto, mientras que en la Segunda Guerra Mundial se dedicaron a interpretar la realidad y a consolidar su espíritu corporativista.

Además de los conflictos bélicos, en los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XX, sucedieron una serie de acontecimientos, como, por ejemplo, los disturbios y huelgas producidos en Europa y Estados Unidos, para los cuales hubo una gran demanda de reportajes fotográficos ya que el público reclamaba con ansia imágenes de aquello que estaba ocurriendo en el mundo. El trabajo de los profesionales de la fotografía de prensa estaba asegurado y su labor dejó de ser anónima. En este contexto nació, en 1947, la agencia *Magnum Photos*, una cooperativa internacional de fotoperiodistas (Fuentes 2003).

De manera paulatina, el desarrollo técnico de la impresión permitiría una reproducción fotográfica de más calidad junto al empleo de mejores tintas y papeles, aportando un mayor atractivo a los rotativos. De hecho, la fotografía se convirtió, como expresaba el fundador de la revista *Life*, Henry Luce, “en el más importante instrumento del periodismo desde la invención de la imprenta” (citado por Rodríguez Merchán 1992, p. 23). No obstante, Alcoba López (1888) pone de manifiesto que el fotoperiodismo ha sufrido mucho hasta lograr la acreditación de identidad propia dentro de su ámbito, el cual no es ni el escrito ni el hablado, quedando relegado durante bastante tiempo a un segundo plano, como vía de auxilio y refuerzo a la comprensión de un texto. En ello contribuyeron los directivos de las publicaciones mediáticas, en su gran mayoría dedicados a la información escrita, y que se otorgaban a sí mismos un status de intelectuales o de superioridad frente a la labor fotográfica en prensa, impidiendo así su desarrollo. Una idea que era respaldada por la Legislación Laboral de Prensa, la cual determinaba una posición secundaria a los profesionales de la imagen informativa.

Mientras aumentaba la relevancia de las fotografías informativas en las publicaciones mediáticas, no existía reconocimiento de la información fotográfica dentro del ámbito laboral. Si bien es cierto que no ayudaban a cambiar esta situación diversos factores como la falta de cultura de quienes ejercían como fotógrafos de prensa en sus inicios, la precariedad del trabajo de las redacciones, con bajos salarios y jornadas casi ininterrumpidas; junto a una imagen pública deteriorada que distaba mucho de la de sus compañeros de profesión debido, por ejemplo, a su estética marcada por el uso de ropa cómoda para poder fotografiar frente a los trajes de chaqueta a los que acostumbraban los informadores escritores. Este cúmulo de circunstancias incurrió en que la trayectoria para que esta actividad lograra ser reconocida como fotoperiodismo, y a sus profesionales como fotoperiodistas, se produce de forma paulatina.

De hecho, la transformación de este lastre comenzó a ser percibida en la década fotográfica del periodismo post-Vietnam, la cual abarca entre 1975 y 1985. Esos años acogieron la creación y consolidación de nuevas fórmulas de organizaciones foto-informativas propias, afianzando nuevas agencias en el espacio europeo. A su vez, se expandieron los servicios de los profesionales autónomos dedicados a la fotografía de prensa, se estabilizaron las plantillas de los fotoperiodistas en los medios de comunicación y se incorporó la figura del editor gráfico como parte de la redacción informativa (Ledo 1998). Todo ello conllevó el cambio mencionado por Casasús: “La imagen, que hasta el advenimiento de los medios de comunicación de masas cumplía un papel meramente estético y, en último extremo, ilustrativo, se ha transformado en un elemento informativo autónomo” (1973; citado por Rodríguez Merchán 1992, p. 23).

En España esta progresión de la fotografía informativa resultó más tardía y los síntomas del cambio aparecieron con la transición democrática. La práctica desarrollada del fotoperiodismo fue contemplada gracias a diversos indicios como la irrupción del documento gráfico directo, la ampliación de secciones en prensa con imágenes, la diversificación de los géneros de información, además de la creación de nuevas cabeceras de publicaciones diarias, semanales y especializadas. Desembocó en cierto reconocimiento social hacia el fotógrafo de prensa, lo cual le proporcionó la facultad para poder presionar frente a instituciones administrativas o corporativas. También fueron creadas plantillas con estos profesionales para cubrir las previsiones informativas locales y sociales.

De manera opuesta al predominio documental de la fotografía periodística en los años setenta, en la década de los ochenta se recuperó su función icónica con un empleo que permanece vigente en nuestros días. Más tarde, en los años noventa, nacieron los dominicales y con ellos la apuesta por el uso de la fotografía como material diferencial. Los cánones icónicos son superados para construir desde ellos nuevas imágenes, asumiendo las fotográficas su rol activo ante lo real como una articulación del mundo dotada de sentido a causa del relato ofrecido a través de la semejanza. Mas con el auge de la televisión, la estética de la fotografía de prensa queda contaminada por este medio de comunicación puesto que se adaptó como una versión impresa de la imagen televisiva. La pantalla comunica casi al momento lo ocurrido, y aunque sus imágenes comprendiesen una menor duración, la tarea de los editores fotográficos se vio afectada.

A pesar de ello, esta competencia mediática fue superada por una nueva etapa abierta con la digitalización de la fotografía a finales de los años noventa. La imagen digital queda definida en códigos binarios configurados por una matriz de puntos gracias a la cual es posible almacenarla, transmitirla y transformarla de manera electrónica. Digitalizar lo fotográfico plantea múltiples ventajas: facilita su captura y difusión, evita la pérdida y degradación de los documentos en su circulación, posee mayor calidad y flexibilidad de edición, además de que el documento se archiva y almacena de forma más rápida.

Irrumpe así una nueva manera de entender y hacer periodismo condicionada, asimismo, por la expansión de internet, convertido en el elemento básico de cualquier medio de comunicación que transforman a la imagen fotográfica en un elemento instantáneo.

1.2.1. Características informativas de la fotografía de prensa.

La imagen en prensa ha adquirido un importante papel informativo a nivel mundial, suponiendo el medio más potente e impactante de transmisión e interpretación de la información debido a su accesibilidad y a sus efectos cognitivos y afectivos sobre el público.

Más que en ningún otro tiempo, el mundo vive y depende de ella para entender, por la conexión sensorial producida, dentro del torrente de noticias acontecidas, la realidad concreta de cada hecho ocurrido, sus protagonistas y aquellos sitios donde se desarrollan. Presenta un valor extraordinario para las publicaciones mediáticas, pues se han alzado como uno de los criterios prioritarios de consumo informativo, circunstancia por la cual los medios de comunicación escritos compiten en calidad de imágenes acudiendo cada vez más a ellas y a dimensiones mayores de las mismas, a expensas del texto.

Esta capacidad de la fotografía de prensa deriva de una serie de cualidades que cabe agrupar de la siguiente manera:

1. Es estática, fija a modo de imagen el instante del devenir de los acontecimientos posibilitando su habilidad para perdurar en la mente del receptor y su efectividad a largo plazo. Sus efectos cognitivos se mantienen en el tiempo, posibilitando el recuerdo y recuperación de la información para aplicarse en futuras ocasiones. Esto le faculta también para servir como memoria histórica de la sociedad, construida por su condición de registro visual incomparable de cualquier hecho social en prensa. Aúna el referente fotográfico, derivado en el aspecto testimonial de la fotografía, junto al de documento¹⁰ gráfico, que evidencia su temporalidad.
2. Posee atractivo visual, llama la atención del lector mediante su impacto. De hecho, el ojo humano se fija antes en la imagen que en el texto (Soria 1997). Sirve de recurso que facilita la producción periodística rompiendo con la monotonía de lo escrito (Baeza 2001) e incluso llega a configurar el principal hilo conductor de la publicación mediática. Su atracción reside en una doble naturaleza, de la cual no puede desprenderse: es a la vez objeto estético y objeto comunicativo (Rodríguez Merchán, 1992). Una instantánea de información no está exenta de aportar sentido estético, al igual que es inevitable que un documento fotográfico artístico no quede libre de revelar datos sobre su contexto, técnica, materiales, etc. Dado que el soporte informativo resulta más agradable, facilita la accesibilidad de la información y su comprensión, un acercamiento ligado a la facultad mencionada de la fotografía: como parece de mayor sencillez pensar en imágenes, el recuerdo de lo informado mejora con ella. Por ello establece una determinada visión del mundo en la mente del público que genera una efectividad superior a la del texto en este sentido.
3. Produce una impresión de realidad traducida en el contexto mediático en una impresión de verdad (Vilches 1997). La fotografía de prensa supone un acceso privilegiado a los hechos (González 2006) y permite que el público establezca una asociación de un

¹⁰ La fotografía es referida como documento por Sánchez Vigil (1999) porque contiene un mensaje, informa sobre hechos concretos, es posible que sea interpretada mediante su análisis y puede reproducirse para su difusión.

acontecimiento con su existencia, así como que le otorgue credibilidad por percibir la imagen a través de los ojos, por su capacidad de emocionar y de identificación con los demás (Arroyo Almaraz 2000). Es decir, transita entre la representación material de lo fotografiado y su capacidad testimonial.

Sin embargo, no debe ignorarse que, tras su aparente fidelidad a la realidad, puede esconderse también una creación de esta, una función representativa: “Toda fotografía es una construcción en la medida en que no coincide con la realidad misma, y aun a pesar de que mantenga estrechas conexiones con ella” (Fontcuberta 2011, p. 22). En este sentido, Vázquez Fernández (1991) distingue en toda representación fotográfica entre aquello que se representa y la manera en que se representa.

La imagen periodística límpida, como expone Joly (2003) refuerza el concepto de que es tomada de lo real siendo comprensible, previsible y reconfortante. Lo cual no significa que no se amolde más a las expectativas que a la propia realidad a la que se supone debe rendir cuentas, evidenciando una versión de lo verosímil. Por tanto, o se percibe como el mundo tal cual, en cuyo caso habría que cuestionar la influencia del entorno de cada individuo; o como una organización de datos, en otros términos, un discurso, una interpretación.

Dentro de la posibilidad de impresión de la realidad que ofrece el periodismo gráfico, se debe tener en cuenta que, en ocasiones, la presencia de las cámaras desvirtúa el acontecer porque el comportamiento de los humanos, o de los animales, puede mostrarse diferente al advertir que se encuentran delante de los objetivos fotográficos, manifestándose sin la misma naturalidad o modificando el escenario a retratar.

4. Posee capacidad comunicativa propia como texto visual. Lo transmitido en lo escrito (Torres Romay 2006) puede ser resumido de forma fácil en una instantánea fotográfica. La imagen tiene una capacidad de fidelidad y concreción que no alcanza la palabra, debido a que, según Vázquez Fernández (1991), toda imagen constituye un signo que representa los contornos materiales, mientras que la palabra comporta un signo de idea. “El fotógrafo no puede emplear adjetivos ni adverbios, ni dispone de sinónimos que le ayuden a pulir una imagen. Una fotografía solamente captura una fracción del tiempo, una circunstancia, una expresión o una acción.” (Kobre 2006, p. 326). Esto le permite evaluar la veracidad de los argumentos escritos, de manera que sintetiza el contenido de la noticia y refuerza su autenticidad. Además, la fotografía goza de una naturaleza bipolar que le posibilita ser, a su vez, registro y discurso, es decir, descripción y relato.

Produce un efecto sobre la percepción que posibilita reforzar la información textual o aportar un punto de vista diferente. Su consideración frente al texto escrito, puede ser resumida de la siguiente forma (Vilches 1997):

- a. La fotografía de prensa no es más simple que el texto escrito, ambos tienen estructuras complejas y son productos de diversas transformaciones discursivas.

- b. La imagen periodística no implica ni una ilustración de lo escrito, ni su sustituto. Tiene autonomía propia y puede apreciarse como texto informativo, aunque no permanece indiferente al contexto espacial del periódico. La posición que ocupa y su interacción con los demás elementos del diario provoca que el espectador establezca una serie de relaciones¹¹.
- c. La fotografía informativa parece especialmente eficaz en ciertos procesos de reconocimiento e identificación, sin negar lo mismo al texto escrito.
- d. Ambos se basan en convenciones sociales y textuales asumidas por el lector, además de complejas elaboraciones simbólicas. También se apoyan en procesos cognoscitivos del público y son capaces, a su vez, de originarlos en él a través de la información periodística.

A diferencia de otros mensajes icónicos, Marzal Felici (2007) recuerda que la fotografía mediática sí mantiene una relación con el texto escrito y sus distintas combinaciones. Dicha vinculación viene abordada de diversas maneras, bien sea considerando que las palabras puedan constituir la base de la información, en cuyo caso la imagen sirve para esclarecer lo narrado; o abordándolas como un complemento de la fotografía, una simbiosis que refuerza su valor y amplía su fuerza informativa mediante lo recopilado por Lewis (1991): la expresión, descripción y/o explicación de detalles específicos, actitudes, contextos, causas y efectos. Es decir, las líneas escritas que acompañan a una instantánea son empleadas para establecer el nexo entre su nivel denotativo, la información bruta transmitida; y el connotativo, su expresión polisémica.

Entre los recursos combinatorios de imagen y texto escrito en prensa, se encuentran (Erausquin 1995):

- a. La ilustración simple: yuxtaposición de los discursos escrito y visual.
- b. La leyenda o acotación interna del cuadro: el texto aparece como pie de foto pasado al interior del cuadro fotográfico, como distribución de espacios reservados en el mismo, o como añadido o inscripción sobre la propia imagen y sin naturaleza de pie de foto.
- c. El pie de imagen: presencia distinguida de un texto redactado expresamente para acompañar la imagen a modo de una pequeña identificación del contenido fotográfico ubicado, de manera general, debajo de la instantánea (Lovell 2002). Sus funciones son (Whithin, J. R. 1979; citado por Fontcuberta 2011, p. 34):

¹¹ Baeza (2001) observa, dentro de las posibles relaciones producidas por la información ofrecida en prensa con los elementos que la rodean en el periódico, que esta es viciada por los contenidos publicitarios como resultado de las estrategias de comunicación persuasiva ejercidas en los propios dominios informativos. Este es uno de los motivos por los cuales advierte que el fotoperiodismo enfrenta una situación crítica, añadiendo no ser beneficioso ni para el público, ni para los profesionales mediáticos, que la supervivencia de un medio de comunicación dependa de sus anunciantes.

1. El pie de foto aclara el contenido de la imagen.
2. El pie de foto dirige la atención del lector hacia aspectos de la imagen dignos de destacar.
3. El pie de foto actúa como un nexo de unión entre diversas imágenes, a menudo proyectando información de transición.
4. El pie de foto, por tanto, es la información verbal necesaria que simultáneamente construye el valor de la información visual y la conecta con el texto principal, con otras leyendas y con otras imágenes. La función verdadera de la leyenda es hacer que el lector vuelva a mirar la imagen, vea más hechos (datos) en ella y los conecte con otros hechos; así el relato queda contextualizado.

Kobre (2006) establece como fundamental que los pies de foto sean claros y concisos¹². Conviene explicar en ellos lo que suceda en la fotografía mientras que no parezca demasiado obvio, así como, si resulta de ayuda para la comprensión del público, indicar quiénes aparecen, junto con el lugar y momento en que fue tomada la imagen. Permiten incluir algún comentario realizado por el sujeto retratado en esa ocasión o algún detalle relevante que no pudiese ser percibido por la vista, como una expresión de alguno de los fotografiados que pueda deberse al sentido del gusto, del tacto o del olfato. Del mismo modo, supone el apartado idóneo para reflejar cualquier detalle de la imagen que difiera de la realidad y pudiese distorsionar lo acontecido¹³.

Existen tres posibilidades de combinar la fotografía de prensa con el texto o pie de foto:

- I. Instantáneas sin contenido definido y con pie explicativo: no es posible el reconocimiento del contenido al efectuar su análisis documental, por lo que su pie resulta imprescindible. Su valor viene aportado por la información textual. Suele ser el caso de fotografías microscópicas, astronómicas, médicas o en la captura de detalles de un objeto, edificios, vegetales, etc.
- II. Instantáneas con contenido definido y con pie explicativo: es entendible lo que representa, su significado y comprensión se amplía mediante su pie, sirviendo este como complemento no prioritario. Disponen, por tanto, de una lectura textual y visual de la imagen.

¹² En su redacción, Lovell (2002) establece como idóneo la precisión, no replicar líneas del cuerpo de la noticia o del titular, procurar responder algunas de las cuestiones que podrían surgir sobre el contenido de la imagen, emplear verbos descriptivos y en activos, evitar expresiones relacionadas con representar o parecer, y, por último, escribirlo teniendo en cuenta que su observador puede no haber leído nada de los hechos de los que informa.

¹³ Kobre identifica a este elemento como uno de los determinantes en numerosas ocasiones en la decisión del público de leer la noticia completa o no: "Un pie de foto es un dedo verbal que apunta hacia la imagen" (Whithing 1946; citado por Kobre 2006, p. 221). Debido a esto, las primeras palabras tienen la función de captar la atención del lector del mismo modo que pueden hacerlo el titular y subtítulo de una información.

III. Instantáneas con contenido definido y sin pie explicativo: la imagen se observa sin apoyo del texto y representa valores simbólicos, comunica mediante una apreciación tópica visual reconocida de manera universal: la paloma significa la paz, los niños la infancia, las armas la guerra, etc. La función informativa del documento fotográfico adquiere aquí su máximo valor.

Asimismo, Erausquin (1995) establece diferentes interrelaciones entre la fotografía y su pie, como las siguientes:

- Independencia/autonomía: podrían concurrir ocasiones de mutua ignorancia entre las dos formas de expresión yuxtapuestas que no tiene justificación. Si bien, también puede que el pie de foto resulte reflejo objetivo o establezca una interpretación intencionada.
- Redundancia: sirve de manera identificativa, como complemento para reconocer determinados sectores desconocidos; o valorativa, para aportar un énfasis intencional, una llamada de atención hacia aspectos con cierta evidencia, o no. Si se produce como una reiteración, sin más, implica simple duplicidad de contenidos no justificada.
- Complementariedad: conlleva un juego de simbiosis o, en contadas ocasiones, de parasitismo de la imagen porque uno de los elementos logra fortalecer o matizar su sentido a costa del otro.
- Contradicción: supone un engaño equívoco o la ausencia de rigor en una posible manipulación del emisor. De igual modo, puede ser originada como un reclamo con un toque de sorpresa, humor o paradoja.

Aunque en el caso de la combinación de la fotografía de prensa con el titular y el texto en general, no solo con su pie, este mismo autor distingue otra correspondencia que puede atender, por un lado, al acontecimiento, al aspecto informativo destinado al aporte de datos que propicie un acercamiento y reconstrucción mental de los hechos de la forma más fiel posible a su desarrollo; y por el otro, al comentario, consistente en ese aspecto de información empleado para complementar, ilustrar, interpretar y valorar los sucesos transmitidos en su línea de contenido o de expresión.

Sus posibilidades de relación dan origen a cuatro variables principales: el acontecimiento de imagen con el acontecimiento de texto (AI + AT), una mezcla del testimonio fotográfico directo del hecho con la reproducción de las palabras de los protagonistas, completando datos o sintetizando la totalidad de lo acontecido; el acontecimiento de imagen con el comentario en texto (AI + CT), donde la instantánea de lo ocurrido va acompañada por un aporte textual dedicado a su interpretación y valoración; el comentario en imagen y el acontecimiento en texto (CI + AT), uno de los casos más comunes de ilustraciones en informaciones escritas ya elaboradas en las que se recurre al archivo de fotografías; y por

último, el comentario en imagen con el comentario en texto (CI + CT), resultado de toda opinión ilustrada.

En definitiva, titular, texto de la noticia y leyenda o pie de foto influyen de manera decisiva en el comportamiento de la fotografía ante el público. De hecho, Fontcuberta (1993, en Vallejo Moreno 2017) recuerda que un diario consta de una matriz con diversas informaciones estructuradas por textos e imágenes y otra serie de elementos como la fuente, el diseño de página, etc., los cuales posibilitan la participación del lector en el medio de comunicación.

Dentro del potencial y de la capacidad comunicativa de la imagen mediática, cabe tener en cuenta que siempre existe una diferencia cualitativa insalvable entre los espectadores de la fotografía y su autor (Fontcuberta 2011), lo cual afectará al mensaje que se desea transmitir en la instantánea de prensa. En dicha construcción del contenido ofrecido actúa también como filtro el texto en el que está insertada o la composición con respecto al resto de elementos del diario. Tiene, por ello, un significado escurridizo en el que personas de diferente origen, cultura y mentalidad responden de manera distinta ante las mismas imágenes, incluso aunque existiera una pretensión e impregnación de sentido en ellas por parte de los medios de comunicación que las ofrecen. Interviene, también, su doble naturaleza, referida por Del Valle Gastaminza (2002, en Vallejo Moreno 2017): una, la polisémica, por la cual es prestada a muchas y variables interpretaciones; y otra, la icónica, con la que refleja parte de la realidad seleccionada por el fotógrafo.

Todos los aspectos señalados, adheridos a su capacidad de emotividad por encima del tiempo para la reflexión y el razonamiento, derivada del establecimiento con la fotografía de relaciones afectivas muy peculiares que evocan recuerdos o crean nexos de unión entre sus observadores, otorgan a la imagen mediática una penetrabilidad social en la que reside su fuerza, pero también, como indica Rodríguez Merchán (1992), su peligro.

1.2.2. Tipología de la fotografía de prensa.

La concepción de fotografía de prensa resulta muy amplia y no todas las imágenes que aparecen en los periódicos pertenecen al periodismo gráfico, puesto que también pueden ser contenido publicitario no procedente del departamento periodístico (Optiz 2008).

Lo cierto es que no se puede seccionar el fotoperiodismo ni dividirlo en mil subgéneros de una manera categórica, ya que los géneros son vasos comunicantes que van evolucionando con el tiempo. Por ejemplo, una imagen concebida como fotografía puramente informativa puede convertirse en documental al cabo de unos años, y del mismo modo, puede acabar formando parte de la colección de un museo y que su mensaje se centre en la denuncia social. Quizá, en este sentido, la definición menos conservadora y más acorde con los tiempos que

vivimos sea la de Jae Emerling (2012), que tiene en cuenta la evolución lógica de la fotografía desde la representación realista de un hecho hasta cómo plasma el fotógrafo en una imagen su propia visión del mundo. (Parras Parras y Cela 2016, p. 31)

Más allá de la evolución propia de cada instantánea, concebida en su origen como mediática, en la extensa discusión sobre las posibles clasificaciones de la imagen en prensa y la división de géneros fotoperiodísticos¹⁴, convergen ciertas categorías. Según Erausquin (1995), la imagen puede aparecer en las publicaciones informativas de distintas maneras, bien sea como testimonio del acontecimiento, como ilustración documental o de archivo de la historia con la que se encuentra, o como una creación realizada expresamente para acompañar o servir de soporte del contenido del texto. Mientras que Baeza (2001) contempla una distinción más global del conjunto fotográfico publicado por los medios de información, entre lo que denomina como fotoperiodismo y fotoilustración:

1. Fotoperiodismo corresponde con la imagen mediática más reconocida y asentada, vinculada a valores de información, actualidad y noticia. Recoge los hechos de relevancia desde una perspectiva social, política, económica y cultural. Por una parte, atiende a una división equivalente a la de los géneros periodísticos tradicionales. Y por otra, puede estar sujeto en torno a la determinación de la inmediatez, en el caso de la foto-acontecimiento; o de un tratamiento más interpretativo, secuencial y narrativo, en el del reportaje. Aunque está influido por el documentalismo y, al igual que este, ambos mantienen un compromiso con la realidad, existen varias diferencias entre ellos: el hecho de que la actividad fotográfica documental atiende a fenómenos estructurales más que a la coyuntura noticiosa; no tiene que afrontar los cortos plazos de producción exigidos a la labor fotoperiodística; y se desenvuelve en unos circuitos de distribución más variados.
2. Fotoilustración cumple con la función de ilustrar, es decir, de mejorar la comprensión de una idea, un concepto, un hecho o un objeto representándolo miméticamente y mediante rasgos visuales esenciales para su interpretación. Su contenido depende de un texto previo que es reforzado por la imagen. La tecnología digital ha facilitado el desarrollo de su composición, que suele estar formada por fotografías o por otros elementos gráficos. Además, está muy controlada a causa de que cada elemento incluido pretende expresar algo específico. Se trata de una tendencia ligada a la vocación didáctica y divulgativa, y que atiende, a través de la fascinación y el espectáculo, a nuevos modelos mediáticos orientados al negocio periodístico-publicitario (Doménech Fabregat 2013).

Por su parte, Abreu Sojo (1998) manifiesta también una doble diferenciación fotoperiodística sobre la base de su intencionalidad, entre lo que conceptualiza como fotografía de

¹⁴ Los géneros fotoperiodísticos son considerados por Claro León (2008) como convenciones según las cuales operan estructuras formales para la ordenación coherente de las diversas tipologías de discurso concernientes en una fotografía o conjunto de las mismas.

información e interpretativa¹⁵. Por un lado, estima que esta primera consiste en la imagen mediática más documental posible, en la cual cualquier presencia de aspectos subjetivos no será consecuencia deliberada, ni realizada con la finalidad de producir una determinada connotación¹⁶. Lo importante en ella es su función informativa, para la que necesita contener las cualidades especificadas por Karam (2003, en Vallejo Moreno 2017): la compilación de actualidad, novedad, interés público y objetividad en el aspecto referencial de lo fotográfico. En ella no caben pretensiones artísticas del fotógrafo, ni tiempo para pensar en composiciones y sentidos, pues prioriza lo testimonial y aprovechar la oportunidad de tomar el hecho como significativo para actuar de manera decidida, rápida y con capacidad de salvar los obstáculos e imprevistos. El mensaje fotoperiodístico cumple la función de acontecimiento, de reflejar los hechos representados.

Por otro lado, para que la imagen de prensa se considere interpretativa, concurre una circunstancia principal desarrollada por Castillo (1987, en Abreu Sojo 1998): la expresión de una clara intencionalidad comunicativa de connotar un determinado sentido en ella. Este puede quedar reflejado en el documento fotográfico mediante las actuaciones y gestos del sujeto o los sujetos representados, incluso reforzado o propiciado por su interacción con el resto de elementos de la publicación. También puede aportarse por la contextualización del mensaje en la actualidad, o por la explotación de las posibilidades expresivas de la imagen derivadas de un preciso empleo de sus factores técnicos, e incluso que responda a determinados signos sociales, políticos o culturales percibidos por fotógrafos y editores de medios de comunicación. Así pues, está basada en el resultado de un trabajo de equipo para la concreción de los propósitos marcados en su publicación por la jefatura de redacción y plasmados en el trabajo del fotoperiodista y redactor. Las posibilidades de este sistema mantienen relación con los códigos fotográficos abordados con posterioridad en el presente capítulo.

Sin embargo, en función de estos criterios existe otro tipo de fotografía, a la que aluden autores como Alcoba López (1988), denominada de impacto o *scoop*, cuya determinación puede resultar más difusa que las anteriores. Contiene dos facultades diferenciadas, según indica el profesor: una creadora, correspondiente al sello de autor de la imagen; y la significación ofrecida por el fotógrafo de los hechos. De ambas se extrae la existencia en ella de provocar cierta intencionalidad de significado, por lo que debería ser contemplada como una instantánea interpretativa de acuerdo con lo mencionado. Mas este tipo de imágenes pueden cumplir una función totalmente informativa como resultado del instinto, anticipación

¹⁵ Esta distinción resulta muy similar a la “teoría normativa de los géneros periodísticos” (Martínez Albertos 1989, citado por Sánchez Calero 2008, pp.6-7) que distingue tres macrogéneros periodísticos, a partir de la corriente europea y anglosajona: informativos (información y reportaje informativo), interpretativos (crónica y reportajes interpretativos) y de opinión (comentario y artículo).

¹⁶ Bien es cierto que en muchas ocasiones ocurre que una imagen ideal o más adecuada para un mensaje informativo es empleada como vehículo de opinión (Abreu Sojo 1998).

y/o presencia del fotoperiodista, sin que ello signifique la búsqueda de originar un determinado sentido connotativo, sino informar mediante la captura de lo impactante del acontecimiento.

A partir de dicha confluencia generalizada, la segmentación de la fotografía de prensa comprende múltiples posibilidades atendiendo al criterio adoptado por cada autor¹⁷. Esto no solo ha ocasionado que la categorización de la fotografía de prensa resulte excesiva, sino que mantenga ciertas contradicciones que causan confusión en la distinción de su denominación.

1.2.3. Componentes de sentido de la fotografía de prensa.

Según Newton (2000) la información visual es una compleja extensión del instinto humano de escudriñar nuestro ambiente para la supervivencia, la información y la expresión. La fotografía de prensa responde a la inquietud periodística de expresar un mensaje. Villaseñor precisa que este “está determinado esencialmente por objetivos informativos o noticiosos de actualidad, por el ‘mercado de la información’. Difundido en medios impresos o electrónicos, describe hechos y noticias, y está comprometido con la realidad.” (2015; citado por Parras Parras y Cela 2016, p. 10). Como proceso comunicativo de información visual, existen una serie de fases en su procedimiento de transmisión¹⁸ que pueden concretarse de la siguiente manera:

1. El editor asigna el tema que será cubierto por el fotoperiodista, o bien puede surgir a iniciativa del profesional el buscar y/o encontrar la noticia a retratar. En este momento inicial, o en el siguiente, ambas partes pueden acordar el enfoque con el cual abordar el trabajo. No obstante, a menudo la obtención del grafismo informativo procede de los recursos aportados por las agencias de noticias¹⁹ o especializadas en fotografía²⁰, por los

¹⁷ Más tipología, géneros y subgéneros de la fotografía de prensa en Abreu Sojo (1998) y en Parras Parras y Cela (2016).

¹⁸ La edición gráfica mediática consiste en el conjunto de estrategias orientadas a la planificación, selección y puesta en página de las imágenes de prensa, disponiendo la consonancia entre los textos y las instantáneas para otorgar un uso consciente mediático de las mismas. Consta de la planificación de los temas desde el punto de vista visual, el seguimiento del proceso de adquisición de las fotografías y la selección de las mismas (Optiz 2008).

¹⁹ Las agencias generales de información como *Reuters* o *Associated Press (AP)*, indica Ortiz (2008) gestionan información gráfica y escrita, resultando muy útiles a nivel mediático ya que facilitan el trabajo periodístico completo. Su suscripción no tiene un coste excesivo y muchas proveen de cobertura internacional.

²⁰ Su auge ocurre tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, como es el caso de *Magnum* o cooperativas posteriores. Sus inicios están relacionados con un sistema de intereses comunes amistosos, sobre todo con el fotoperiodismo *freelance*. Más tarde se convirtieron en agencias capitalistas en las que se hacían los pagos en función del trabajo realizado. Perduran de modo más extendido las dedicadas a temas específicos tratados en profundidad que facilitan la contextualización de los hechos (Optiz 2008).

gabinetes de prensa²¹, de archivo²² del propio medio, de otros espacios documentales²³ o, incluso, facilitado por los propios ciudadanos.

2. El reportero gráfico toma las fotografías, si bien puede desempeñar su labor acompañado por el redactor de la historia o permanecer en contacto con este y el editor. En este proceso, como Lovell (2002) argumenta, resulta ideal que fotógrafo y reportero trabajen de manera conjunta, una acción que requiere pensar de forma visual sin obviar cualquier aspecto que pueda resultar útil para captar el ambiente en la imagen, la perspectiva desde la cual enfocar el tema, junto con el conocimiento sobre el hecho y sus protagonistas.
3. Las fotografías tomadas son presentadas en las redacciones y el editor procede al proceso de selección de las mismas examinando los resultados obtenidos²⁴. En su valoración hay que tener en cuenta las posibilidades aportadas por Antonio Fontán (1978, en Alcoba López 1988) consistentes en la concepción de la imagen fotográfica a publicar como modo de contacto con el ambiente de la noticia, como evocación del recuerdo del observador que, de forma previa, conoce el contexto de su toma, o como apertura a la imaginación del lector²⁵.

Esta parte del tratamiento periodístico de la fotografía no se percibe de manera unitaria, puesto que autores como Parras Parras y Cela (2016) indican que implica de forma inevitable una gran carga de subjetividad, la cual deviene de diferentes variables de la

²¹ Cabe considerar, al igual que Optiz (2008) que los gabinetes de prensa no podrían ser definidos como la fuente más neutral de información gráfica, aunque cada vez adquieren más espacio en la información vertida en base a sus intereses.

²² Fuentes (2003) apunta que, tras su publicación, en el momento en que una fotografía deja de ser considerada como de actualidad, pasa a formar parte del fondo fotográfico del ente mediático como foto de archivo. De este modo podrá servir como recurso para ilustrar informaciones y temas relacionados con el contenido de la imagen al que podrán recurrir los periodistas del medio de comunicación. En este área es importante la labor de los documentalistas, profesionales capaces de emplear herramientas de recuperación de la información y con conocimientos de fotografía, de las bases de datos y fuentes externas existentes, de las demandas de los usuarios, con aptitud para adaptarse a los cambios de las técnicas documentales, de preservación y conservación de archivos.

²³ Pertenecen a esta fuente de información gráfica los bancos de imágenes, espacios que ofrecen imágenes enlatadas de cualquier aspecto, organizados por categorías y disponibles en internet. Algunos de los más conocidos son grupos internacionales como *Getty* o *Corbis*. También se incluyen hemerotecas, archivos públicos y privados, e incluso la televisión, un medio que puede llegar a ser un recurso importante del que además se aprovechan agencias que también tienen emisiones audiovisuales, justificando la publicación de estas instantáneas de inferior calidad bajo el argumento de no haber encontrado fotos (Optiz 2008).

²⁴ Debido al peligro de que tras una representación que aparenta ser inocente y honesta haya un factor de falsificación de los hechos mostrados, además de sus posibilidades persuasivas y subjetivas, las fotografías cada vez son sometidas a mayores gestiones de control y supervisión de la dirección de los medios de comunicación. Las redacciones cuentan con una jefatura fotográfica con bastante autonomía de funcionamiento aunque supeditada, a fin de cuentas, a los mismos criterios editoriales de la información escrita.

²⁵ También, en la trayectoria de la fotografía de prensa esta ha sido empleada en contadas ocasiones como arma de propaganda, un hecho propiciado en especial durante la II Guerra Mundial.

publicación como el gusto personal, las convicciones éticas, el sentido de la composición y la maquetación, la demanda informativa, la línea editorial, e incluso una probable determinación ideológica del medio de comunicación. Aunque, por el contrario, Esteve Ramírez (2003) postula que la información supone el máximo exponente que tiene que primar en este punto en los responsables de la edición gráfica. De ahí que surja la reivindicación de implementar en las redacciones de los periódicos la figura del editor gráfico²⁶, reconocida, de nuevo por Parras Parras y Cela, de la siguiente manera (2016, p. 32):

El editor gráfico es la persona con sólidos conocimientos de fotografía, ética, edición y periodismo que selecciona las imágenes a publicar cada día en el periódico, y que depende del director de arte, que aporta la necesaria visión estética sobre el conjunto de imágenes y texto, y del director del diario, que será quién realmente tenga la última palabra a la hora de decidir si una fotografía se publica o no.

En esta fase también tiene lugar la toma de decisiones sobre los textos y la posición en el que se difundirá la imagen dentro del diario.

4. La publicación de la información gráfica conlleva, en última instancia, su interpretación. Interviene, entonces, la interrelación de varios elementos involucrados. Uno de ellos consta como el soporte: tanto el visual, es decir, la imagen, como el de la reproducción física de la misma, el papel o la pantalla. Lo complementan el contenido textual de la noticia y la disposición del mismo junto a la del resto de elementos de la página. Asimismo, opera también un papel fundamental el contexto en el que tiene lugar la visualización, por parte del espectador, de la fotografía informativa, en cuyo grado de percepción interfieren otros factores como su estado psíquico, su nivel cultural y formativo, sus competencias icónicas, incluso el hecho de que tenga hábito, o no, de proceder a la lectura de las imágenes.

Para comprender la significación completa de la fotografía periodística, hace falta, además de establecer su relación con el texto y el resto de elementos del discurso informativo, conocer aquellos componentes propios a los que va asociado su sentido. En esto último, se necesita prestar atención al sistema de comunicación icónico de la imagen fotográfica porque, como indica Alcoba López (1988), el lenguaje de la fotografía es, *a priori*, universal, entendible para todas las personas sin excepción; distinto resulta saber comprenderlo teniendo en cuenta sus posibles aportaciones subliminales, publicitarias o propagandísticas. De ahí que, antes de desarrollar sus elementos y la conjunción de sus posibilidades transmisoras, este

²⁶ Esta figura profesional no está presente en la mayoría de medios de comunicación, ni tampoco una sección de fotografía que trabaje codo con codo con la redacción de prensa. Deviene en una gran contradicción el hecho de que las imágenes ocupen una posición importante a nivel mediático pero no se les preste la atención profesional requerida. (Optiz 2008).

mismo autor formule una serie de aspectos que influyen en la obtención de una determinada instantánea:

- La cámara: es el material indispensable para la transformación física del lenguaje fotográfico. Su diferente modo de empleo, el uso de sus ópticas, exposición, etc; puede originar resultados diversos en la reproducción de una escena y, por tanto, en la expresión y comunicación de la fotografía.
- La realidad: la disposición de los hechos, la selección del espacio y los elementos para retratar, quedando otra parte excluida del encuadre fotográfico, influyen en el resultado de lo que transmita la instantánea.
- La formación técnica del fotógrafo: con base en la preparación y conocimiento del autor sobre las herramientas que emplea en la toma de una fotografía, logrará una creación distinta en cuanto a lo seleccionado, su nitidez, luminosidad, etc; y, por consiguiente, un efecto de sentido diferente.
- La formación cultural del fotógrafo: la educación de quien retrata influye en su ejercicio profesional a la hora de poner en práctica qué sabe sobre el protagonista, la escena, los hechos o el ambiente que desea recoger y plasmar en su trabajo.
- El destino dado a la realidad: hace referencia al contexto en el que queda insertada la fotografía dentro del medio de comunicación debido a que, como ya se ha mencionado, contribuye en su interpretación, como es la página del periódico, los textos, la publicidad, las ilustraciones, el contenido del discurso informativo propio, junto al de su alrededor, etc.
- La actitud predominante del fotógrafo (Joan Costa 1977, en Alcoba López 1988): puede ser clasificada como imitativa, de repetición de lo que ya han hecho con anterioridad en este ámbito; reproductiva, de registro fiel del modelo, del mensaje; creativa, de carácter fundamentalmente innovador; y/o experimental, particularidad de la creatividad, suele resultar intuitiva. Las cuatro dan lugar a un tipo diferente de fotografía. Por ejemplo, de la actitud reproductiva del profesional puede derivar la foto documento, aquella en que predomina el objeto de la realidad; o si adopta creatividad y prepondera originalidad desarrollará la foto arte.

Estos factores intervendrán en la elaboración del mensaje que entraña siempre el lenguaje fotográfico. De igual modo, repercutirán en ello los elementos básicos de la comunicación visual²⁷, la sustancia constituyente de lo que se ve, pues su conjunción dará como resultado

²⁷ Componen los elementos visuales de la fotografía: el punto, la línea, el contorno, la forma, el tono, el color, la textura, la dimensión, el centro y la proporción o escala. Más bibliografía sobre los mismos en Lewis (1991), Aguadero Fernández (1997), Acaso (2009), Gómez Alonso (2007), Hueck Condado (1982) y Dondis (1976).

una determinada información propiciada, a su vez, por la combinación, fuerza y énfasis con que estén presentes en la imagen (Dondis 1976).

Los efectos expresivos del mensaje visual vienen determinados por la composición, es decir, por la manera en la que están dispuestos los elementos de una imagen y en la que, según Horton (2000), participan en la atención del observador para que su vista se detenga, o no, a estudiar la fotografía. La elección y diseño de los mismos organizan la información sirviendo como herramienta para ayudar a contar la historia. Conlleva una serie de factores que interactúan y se relacionan de forma estrecha unos con otros, cuya combinación resultante corresponde con principios compositivos y técnicas visuales²⁸. Sus significados²⁹ emergen de las acciones psicofisiológicas ejercidas por estímulos externos en las personas, enumeradas por Dondis (1976) como la tendencia a organizar lo más simple posible las claves visuales y a relacionarlas con similitudes identificables, una apabullante necesidad de equilibrio, la apremiante conexión de unidades visuales surgidas de la proximidad, además de favorecer en un campo visual la izquierda sobre la derecha y lo de abajo sobre lo de arriba. Aunque esto último difiere aplicado a la página de un periódico, ya que Villafañe y Minguez (1996) aclaran que el centro de la plana es un sitio privilegiado, mientras que la parte superior goza de mayor peso visual que la inferior. Si la imagen está situada a la derecha del texto, su lectura es más fácil puesto que se llega a ella sin problemas tras leer el titular.

La composición global de la imagen marca unas determinadas líneas de lectura del discurso informativo³⁰. En este proceso influyen los puntos de atención, también conocidos como el peso visual, los cuales captan el interés de la mirada desde el principio por su interrelación y posición frente al resto de elementos que componen la escena. Algunos criterios para su identificación parten de las siguientes condiciones establecidas por Gómez Alonso (2007):

- Aquello que tenga mejor ubicación que lo que permanece escondido o con menor visibilidad tiene mayor peso visual.
- Los tamaños superiores captan más la atención que los de proporciones menores.

²⁸ Existen múltiples recursos empleados en la composición fotográfica entre los que se encuentran el contraste, el ritmo, el énfasis y el equilibrio (Lewis 1991). Dondis (1976) añade la inestabilidad, la fragmentación, la complejidad y la distorsión.

²⁹ La exploración de la interpretación fotográfica, además, conlleva cuatro aspectos diferenciados por Erausquin (1995): la denotación de lo representado, consistente en el referente externo a lo fotografiado que el espectador no tiene por qué conocer; la denotación en lo representado, lo cual supone un reconocimiento formal del término modélico tomado como referencia en la instantánea y su significado; la connotación de lo representado, aquellas sugerencias propias del referente trasladadas a la imagen; y, por último, la connotación en la representación, correspondiente con lo sugerido por la propia expresión visual de la fotografía, muy definida por la codificación fotográfica.

³⁰ La imagen puede contener una o varias líneas de lectura, e incluso estar constituida por la propia expresividad del juego de la composición de las mismas. Produce diversas sensaciones en la recepción visual, dado que si se abusa de las líneas curvas, es posible llegar a provocar mareo; de las diagonales, tensión; de las verticales, vértigo; y de las horizontales, estatismo.

- En composiciones con contornos delimitados, las formas irregulares sobresalen con respecto a las regulares a causa de que rompen el estatismo del resto.
- Los colores más saturados son más llamativos que matices más débiles.
- El contraste de una tonalidad establece el foco de interés sobre ella.
- La cercanía de un componente provoca que se atienda antes al mismo que a lo demás, siempre y cuando mantenga unas reglas de perspectiva incidentes en su posición de primer plano. También puede ocurrir lo contrario, unas líneas de fuga muy notables pueden conducir la mirada al último término haciendo prevalecer las figuras lejanas.
- La textura sobresale más que lo que posee menor gradiente de la misma o lo que simula una superficie pulida.
- Lo definido y caracterizado resulta más atrayente que lo difuminado o no configurado.
- El aislamiento de figuras de un conjunto le dota de mayor identidad individual creando fijación sobre ello.

En la fotografía de prensa, su significación práctica deviene de una serie de códigos que actúan como elementos a los que va asociado su sentido. Estos han sido determinados por Erausquin (1995) en siete específicos, también resumidos y desarrollados por Villafañe y Mínguez (1996) como los siguientes:

1. Código espacial: constituye la porción de espacio seleccionado para ser reproducido en la fotografía. Guarda una relación directa con el concepto de cuadro fotográfico donde queda retratado el campo visual. Implica:
 - a. La elección del encuadre, es decir, la determinación del punto de vista y el ángulo desde el que se realiza la toma, junto con la decisión de optar por un objetivo de la cámara que influirá en la perspectiva de los términos de la composición encuadrada (que sean vistos con más profundidad o de manera plana y dominante).
 - b. La delimitación de la amplitud del cuadro fotográfico, lo cual supone la decisión de retratar la escena al completo en la toma o solo aquellos elementos esenciales para transmitir la información. Influye en esta actuación la concepción del trabajo del fotógrafo (si está realizando una tirada fotográfica para un reportaje o únicamente necesita una instantánea que acompañe el texto escrito, por ejemplo).
 - c. La selección final o reencuadre de la toma, la realizada en la última fase del proceso de edición de la fotografía informativa. Puede producirse porque exista cierta intencionalidad en la transmisión de su mensaje informativo (para resaltar ciertos

datos o desencadenar algún tipo de efecto en el observador) o por necesidades de maquetación.



Imagen 3. En el centro la fotografía original, a la derecha la selección que muestra el lado más humano de la guerra y la izquierda la que enseña su lado más terrible. (Tentaciones plausibles).

Los efectos de sentido que puede acarrear el código espacial fotográfico son muy diversos, sin embargo, a continuación se exponen los que gozan de un mayor acuerdo:

- Plano general: permite al observador orientarse en la escena mostrando, por un lado, el sitio donde tiene lugar el acto fotografiado; y por el otro, enseña la posición relativa de los participantes de la misma, lo cual posibilita hacerse una idea de la magnitud del suceso. Disminuye la individualidad de los personajes fotografiados, crea distanciamiento con el observador y favorece la sensación de aislamiento del protagonista retratado.



Imagen 4. Plano general de las protestas de los 'chalecos amarillos' en París el 1 de diciembre de 2018. (Veronique De Viguerie 2018).

- Plano conjunto y entero: la figura humana o los objetos representados pueden ser apreciados en su totalidad, definidos y delimitados por poco espacio atmosférico alrededor. Concentra la información aunque todavía no forma parte de situaciones de detalle o de valoraciones afectivas. Supone precisión, junto a un mayor equilibrio entre la proximidad psicológica del observador respecto a la del personaje fotografiado, haciendo posible también la interacción de este último con el escenario de la toma.



Imagen 5. Plano conjunto de el rey Juan Carlos con cuatro de los presidentes de la democracia: Mariano Rajoy, José Luis Rodríguez Zapatero, José María Aznar y Felipe González. (Javier Soriano/EFE 2012).

- Plano medio: muestra las figuras incompletas por una falta de la parte inferior de las mismas. Satisface las funciones de identificación de los retratados y sirve para recrear la gestualidad de los protagonistas de la fotografía. Su valor afectivo empieza a ser importante.



Imagen 6. Plano medio en los Globos de Oro 2018 de las actrices protagonistas de “Big little lies” posando con sus galardones: L. Dern, N. Kidman, Z. Kravitz, R. Witherspoon y S. Woodley. (EFE 2018).

- Primer plano: goza de una incuestionable carga psicológica, debido a que supone un intento de intromisión en la intimidad del protagonista fotografiado y a que expresa con mayor claridad su estado de ánimo. Como lo define Kobre (2006, p. 14) “pone al lector bruscamente cara a cara con el sujeto. El rostro del sujeto, distorsionado por



Imagen 7. Primer plano de Carolina Marín con la medalla de oro en el Mundial de Bádminton de 2018. (EFE 2018).

el dolor o radiante de felicidad, impacta directamente al observador”. A nivel comunicativo conlleva gran densidad o impacto emotivo. No obstante, debe tenerse en cuenta que en él puede existir ausencia del contexto apropiado, lo cual crea la posibilidad de ocasionar una inadecuada interpretación del mensaje informativo. Además, no es recomendable hacer un primer plano de perfil a una persona por las connotaciones carcelarias que conlleva, puesto que estas imágenes se asocian a las fotografías realizadas en las comisarías de policía a los detenidos.

- Primerísimo primer plano: limita el rostro por la barbilla y por la frente. Refleja como ningún otro la expresividad facial. La información resulta condensada, llena de efectos que invaden al observador (Aguadero Fernández, 1997).



Imagen 8. Primerísimo primer plano del periodista asesinado Jamal Khashoggi. (Ali Haider/EFE 2018).

- Plano detalle: según Gómez Alonso (2007) profundiza en el significado denotativo o connotativo de los objetos o rasgos que enseña porque ofrece imágenes muy detalladas, enfatizando la descripción minuciosa de lo representado.



Imagen 9. Plano detalle de la entrega de una calcomanía de la Asociación de Agentes de Bienes Raíces de Arizona durante las elecciones legislativas de EEUU en 2018. (Rich Pedroncelli/Associated Press 2018).

- La profundidad de campo: establece la zona de nitidez en la lejanía espacial, relaciona los diferentes términos de la imagen y les dota de jerarquía, con lo cual sirve para interpretar o valorar la toma.



Imagen 10. Profundidad de campo vista desde el barco humanitario Aquarius al zarpar del puerto de Marsella. (Guglielmo Mangiapane/Sos Meditefe/EFE 2018).

- Las imágenes planas: igualan los elementos del primer término fotográfico realizándolos, mientras que los fondos de la imagen quedan enmascarados.



Imagen 11. Fotografía de una comparsa enfocada en primer plano sobre el fondo en el desfile del Carnaval de Badajoz de 2016. (José Vicente Arnelas 2016)

- Picado o contrapicado: colocan al observador de la fotografía en una situación de dominio, en el caso del primero; o de sumisión, en el caso del segundo.



Imágenes 12 y 13. A la derecha, picado de una estudiante de la escuela de ingeniería Grenoble; a la izquierda, contrapicado del presidente del gobierno, Pedro Sánchez. (Grenoble INP 2018 y Javi Martínez 2018).

- El punto de vista adoptado por el fotógrafo en una escena a retratar con dos términos enfrentados, por ejemplo, policía y manifestantes, provocará la postulación a favor o en contra de uno de ellos.

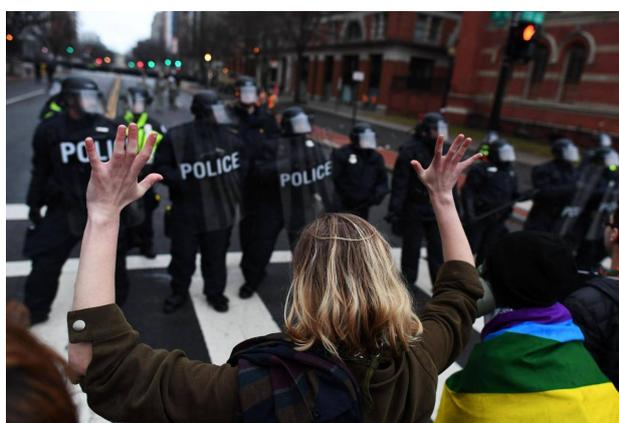


Imagen 14. Fotografía realizada desde la perspectiva de las manifestantes contra Donald Trump ante la policía en Washington DC. (Ewel Samad/AFP/Getty Images 2017).

2. Código gestual: está relacionado con los gestos y las posturas de los actores de la fotografía, así pues, con el lenguaje no verbal. En prensa, a menudo se recogen tomas de personas en actitudes equívocas, irónicas o atípicas, las cuales pueden servir de contrapunto en ciertas informaciones y adquirir un sentido especial.



Imagen 15. Fotografía del ex primer ministro del Reino Unido, Boris Johnson, en una posición espontánea. (Will Oliver/EFE 2018)

3. Código escenográfico: engloba tanto a aquellos elementos que sirven de referencia en la escena retratada, como a aquellos que sirven de significación en la elaboración de la toma fotográfica informativa. Algunas de sus funciones son:

- Contextualización social, geográfica o temporal de la escena fotografiada.



Imagen 16. Fotografía del derrumbe del puente Morandi en Italia en agosto de 2018. (Andrea Leoni/AFP 2018).

- Refuerzo o debilitamiento, credibilidad o desconfianza de los protagonistas retratados; identificación o distanciamiento con respecto a grupos o colectivos sociales o profesionales con una identidad escenográfica bien definida en la imagen.



Imagen 17. Fotografía con sanitarios retratados durante el confinamiento por Covid-19. (Efe 2020).

- Sensación de opresión o desahogo en función de las dimensiones espaciales del lugar en el que se toma la fotografía.



Imagen 18. Fotografía de una avenida de Barcelona repleta de taxis por la huelga taxista de julio de 2018. (Carles Ribas 2018).

- Solemnidad inherente a los grandes escenarios convertidos, en ocasiones, en los protagonistas de la fotografía.



Imagen 19. Plaza de San Pedro del Vaticano en el acto de canonización de Juan Pablo II y Juan XXIII. (AFP/La Vanguardia 2014).

4. Codificación lumínica: las fotografías suficientemente iluminadas producen en el receptor una sensación neutra y de aceptación, mientras que los contrastes en la imagen provocan lo contrario. La excepción es aquella fotografía realizada con cuidado para que el contraste recoja una amplia gradación de valores lumínicos y la luz se utilice como un recurso de acercamiento al protagonista retratado. La escasa iluminación es identificada en la cultura occidental con la presencia divina; y la oscuridad, con la existencia del mal (Acaso 2009).



Imagen 20. Fotografía de Lucas Nogueira en la que la iluminación de la cara y el balón contrasta con el resto. (Inma Flores 2018).

5. Codificación simbólica: asunción del simbolismo del objeto fotografiado.



Imagen 21. Fotografía a un crespón negro colgado en señal de luto en un kiosco de Barcelona tras sufrir el atentado en 2017. (David Airob 2017).

6. Codificación gráfica: es la mediación técnica del proceso de reproducción fotográfico que afecta al resultado visual de la imagen. Se divide en:

- a. Codificación fotográfica: factores que influyen en la exposición de la fotografía o en el proceso posterior.
- b. Codificación de fotoimpresión: factores que influyen en la reproducción impresa de la fotografía.

En cuanto al tipo de óptica utilizado para tomar la fotografía, podemos diferenciar entre:

- **Objetivos angulares:** están entre la mitad y dos tercios de la distancia focal normal. Aumentan el espacio del cuadro de la fotografía; intensifican la convergencia de todas las líneas paralelas al eje del objetivo de la cámara y deforman tamaños en función de su distancia al mismo, siendo los primeros términos los más deformados; además, incrementan la sensación de profundidad.



Imagen 22. Fotografía tomada con un angular de los políticos y científicos en la iniciativa Ciencia en el Parlamento de 2018. (Álvaro García 2018).

- **Grandes angulares:** poseen una distancia focal inferior a la mitad de la normal. Producen aberraciones y deformaciones de los objetos y personajes representados, sobre todo en las zonas de la periferia de la imagen.



Imagen 23. Fotografía tomada con un gran angular de la coronación de Felipe VI. (Claudio Álvarez 2015)

- Teleobjetivos: reducen el campo de visión de la fotografía en anchura, altura y profundidad, disminuyen el relieve de los objetos y agrupan los términos aproximando la escena al receptor. Permiten capturar los primeros planos sin resultar entrometidos. Con ellos se lleva a cabo una selección de plano y enfoque que consigue eliminar aquellos elementos que podrían distraer la atención del observador (Kobre 2006).



Imagen 24. Fotografía tomada con un teleobjetivo de la manifestación feminista del 8 de Marzo de 2018. (Pablo Cuadra/Getty Images 2018).

7. Código de relación: se refiere a las relaciones de proximidad, de contacto físico o distanciamiento en la relación interpersonal de los personajes representados. Estas son en muchas ocasiones la manifestación de comportamientos y motivos latentes entre ellos. Se debe tener en cuenta que el fotógrafo puede optar por buscar una toma atípica que después sea descontextualizada.



Imagen 25. Fotografía de portada de una alumna de selectividad protestando al entonces presidente de la Junta de Extremadura por la polémica de los exámenes de 2018. (Lorenzo Cordero 2018).

1.2.4. Escenario actual y nuevas particularidades de la fotografía de prensa.

Desde la aparición del periodismo gráfico a finales del siglo XIX, la fotografía de prensa marcó el rumbo de la comunicación periodística e irrumpió en la manera de comprender el mundo:

La presencia de la fotografía en la prensa forzó a cambiar el estilo informativo. El texto resultaba insuficiente si no iba acompañado de una información visual y las apariciones esporádicas de la fotografía para transmitir una información más directa. (Susperregui 1988, p. 261).

Sousa (2003) indica que la evolución de esta actividad se produce a lo largo de los años por lo que él mismo denomina como cinco tipos de fuerzas:

1. La acción personal: consistente en la influencia individual del fotógrafo como autor en el grafismo informativo, de su presencia o ausencia en el desarrollo de la historia de la fotografía.
2. La acción social: conforma aquellas interacciones que llevan a cabo las personas en la sociedad, las cuales afectan a nuestro entorno y son reflejadas en el periodismo fotográfico.
3. La acción ideológica: está basada en aquellos ideales que traen consigo los fotógrafos y que puedan influir a la hora de retratar aquello de lo que van a informar.
4. La acción cultural: producida por los movimientos culturales que se van sucediendo y que se manifiestan en diversos ámbitos de la vida, repercutiendo en el periodismo fotográfico.
5. La acción tecnológica: se trata de aquellos avances en la tecnología que permiten nuevas formas de concebir y de llevar a cabo la actividad de la fotografía periodística.

Fruto de estas cinco acciones, con la tecnológica a la cabeza, es el nuevo panorama que existe hoy en día en la fotografía de prensa. Un escenario diferente favorecido por la implantación de la imagen digital y el uso de las nuevas tecnologías en el proceso de edición de imágenes. La digitalización, ligada a la expansión de internet, abre una nueva etapa periodística en la década de los años 90 del pasado siglo XX, caracterizada por el aumento de las ventajas en la toma y difusión de las instantáneas mediáticas. El fotoperiodismo consigue entonces mayor inmediatez que el medio televisivo, si bien la convergencia mediática propaga la carrera por ser los primeros en publicar imágenes informativas fijas o en movimiento.

Los avances en este ámbito, ocurridos en muy poco espacio de tiempo, producen una evolución espectacular en la cual se observan diversas transformaciones y particularidades de la fotografía periodística que se proceden a detallar ahora.

En primera instancia, la imagen contemporánea se ha convertido en el resultado de una hibridación fotográfica del periodismo, del arte y de la publicidad. Se ha producido una ruptura con la concepción clásica de género, desbordada por la profusión y la complejidad de fotografías en las que el estilo ya no es un elemento diferenciador que permita reconocer el tipo de instantánea ante el que se encuentra el observador (Baeza 2001).

El marketing está muy presente en el ámbito de la información visual con la finalidad de atraer lectores. De ahí deriva el auge del empleo de la fotoilustración con valor informativo, de manera que la representación de la realidad es sustituida por otra mucho más espectacular en la que no existe una función testimonial. El contenido mediático se ilustra con la imagen convertida en soporte y complemento del mismo, la cual no atiende a las exigencias periodísticas y pierde su fortaleza informativa.

A su vez, origina la confusión de los mensajes fotográficos. Lo transmitido en las imágenes periodísticas no resulta reconocible de forma idónea por el observador, pues puede quedar camuflado pareciendo lo que no es; por ejemplo, como persuasión, propia de la publicidad, en lugar de información. Baeza (2001) señala, también, que uno de los riesgos que entraña este nuevo tipo de fotografías deviene en un alejamiento de la realidad, acorde con que estas puedan parecer aburridas al público frente a la exuberancia creada en la imagen contemporánea.

Sin embargo, aunque pueda resultar una paradoja, dicha hibridación de géneros fotográficos está promovida por un mimetismo con el modelo informativo. Es decir, a nivel mediático parece haberse convertido en lo habitual y correcto la publicación de imágenes idénticas a las del resto de medios de comunicación, pese a que el resultado origine un empobrecimiento del papel del periodismo. Conviene entonces, más que antes, la búsqueda de nuevos valores añadidos a los contenidos fotográficos para que puedan funcionar como verdaderas unidades informativas, de forma que la información gráfica ofrezca argumentos propios para que pueda aprovechar su potencial como imágenes periodísticas.

Otra particularidad desarrollada en este escenario informativo radica en el cambio en el papel del espectador, que ha pasado de ser un mero observador de la fotografía periodística a convertirse en un participante activo del tratamiento de la imagen y la información, originando el denominado *periodismo ciudadano*. Se ha producido de dos maneras, por un lado, con las numerosas ocasiones en las que las instantáneas tomadas por personas a nivel particular son aprovechadas por los medios de comunicación en sus publicaciones. Y por el otro, mediante la implicación del público en la relación y ampliación de contenidos a los que la prensa digital ha enlazado algunas de sus imágenes, escogiendo y marcando su propia guía y ruta dentro del entramado informativo que pueda conllevar. Estos aspectos potencian un rico multiperspectivismo (Martínez Oliva, 2012), un nuevo aporte diferencial al periodismo.

En lo que respecta a la profusión de instantáneas mediáticas tomadas por la ciudadanía, cabe señalar que, en gran parte, es debida al auge del empleo de los teléfonos móviles entre la población. En numerosas ocasiones, las personas se encuentran *in situ* en el lugar de los hechos, antes que el propio fotoperiodista, utilizando las cámaras de sus terminales para registrar lo ocurrido mediante imágenes. De este modo, un ciudadano anónimo puede capturar lo sucedido y enviarlo a cualquier parte del mundo en cuestión de un instante (Guerrero García 2017). Las agencias de noticias y los diarios aprovechan este material argumentando que su valor informativo prevalece sobre su calidad compositiva y técnica. Dicha perspectiva genera controversia en el grafismo mediático, pues puede suponer la devaluación del oficio dado que el periodismo ciudadano garantiza el valor testimonial directo en detrimento de la exclusividad de los servicios profesionales de los reporteros gráficos, quienes ofrecen unas garantías periodísticas, por su experiencia y formación, y cuya autoridad se está viendo mermada.

Este contexto informativo deriva de una sociedad que vive inmersa en una cultura de la imagen, la cual quedó establecida con la proliferación de la televisión y en la que internet y las redes sociales han favorecido su permanencia. La fotografía es consignada como el elemento narrativo central. En prensa prima lo visual sobre lo textual³¹ con instantáneas convertidas en el contenido dominante de las portadas.

No obstante, de manera paralela a este protagonismo de la imagen en los medios de comunicación, se produce un retroceso de la profesión periodística ocasionado por la falta de financiación para hacer frente a los costes de producción multimedia tras la caída de la inversión publicitaria, sufrida en el mercado mediático con la crisis económica global iniciada en 2008. Muchos medios de comunicación han cerrado o han reducido sus plantillas³², siendo los principales afectados los fotoperiodistas³³. Esto contribuye aún más a incrementar la precariedad existente en el periodismo, afectada también en los últimos años por EREs efectuados en las empresas informativas.

Los fotoperiodistas advierten que, además, las cabeceras informativas y agencias de noticias se benefician del contenido proporcionado por los ciudadanos o, incluso, procedente de cámaras estáticas de los edificios, empleando dichas imágenes en las publicaciones sin ofrecer ninguna retribución económica a sus autores. De este modo, la contratación de

³¹ Los autores López del Ramo y Marcos Recio (2017) indican como casos concretos importantes periódicos a nivel internacional como *The Guardian*, *USA Today*, *Chicago Tribune* o *Stern*.

³² Desde 2007, año anterior a que estallase la crisis económica, a 2022, el paro entre periodistas ha incrementado en 2625 personas, es decir, un 75,5% (Asociación de la Prensa de Madrid 2022).

³³ En mayo de 2013, *Chicago Sun Times* despidió a todos sus fotógrafos dotando a los redactores con un iPhone bajo el argumento de que la inmediatez informativa prevalecía sobre la calidad de la imagen (Channick 2013, en Guerrero García 2017).

reporteros gráficos se ve mermada o afectada en cuanto a sus condiciones laborales con bajadas de salario, reducción de las jornadas de trabajo, etc. (Guerrero García 2017).

Esta cultura de la imagen constituye uno de los máximos exponentes de la denominada sociedad de la información: “La nuestra ya no es una sociedad caracterizada por la producción de bienes de consumo, sino por la producción y consumo de servicios, conocimientos e información” (Fuentes 2003, p. 2). La ciudadanía consume información de manera rápida y constante, lo que conlleva de forma paralela que, a su vez, se genere gran cantidad de la misma y que su acceso suponga un instrumento de poder, del *cuarto poder*³⁴, en el cual la fotografía desempeña un papel capital.

Y no solo eso, la expansión y voracidad informativa ha traído consigo, además, la intrusión de las *fake news*: la difusión de una información falsa, con apariencia de ser una noticia real aunque no se ha contrastado, ni verificado. En el caso de las fotografías, suelen construir una narrativa que ya no tiene correspondencia con la realidad (Tandoc, Wei Lim y Ling 2017; en Burgos Suárez 2018). Sus principales canales de propagación comprenden las redes sociales, sobre todo, las de mensajería instantánea. A pesar de ello, en ocasiones, la prensa se hace eco de ellas asumiendo su supuesta autenticidad, transmitiendo como cierto aquello que no se ha tomado la molestia de comprobar y constatar aun siendo la referente en la función de proporcionar la información correcta a la sociedad³⁵.

Debido a lo anterior, como expone Baeza, el grafismo informativo debe resistir el acoso del marketing y del espectáculo: “Recibir imágenes libres y variadas es un requisito actual para ordenar correctamente nuestro pensamiento y organizar nuestra acción, pero es además un sistema puro y simple del nivel de libertad global” (2001, p. 73). Ahora, además, tiene que reivindicarse como portador adecuado de la información fotográfica, con un contenido correspondiente a la realidad transmitida en ella.

Queda establecida, por ende, una nueva etapa para el fotoperiodismo diferente a su concepción tradicional con un nuevo resurgir del oficio, bautizada por diferentes autores, entre ellos Fontcuberta (2011, en Guerrero García 2017) y Marín (2012, en Guerrero García 2017), como *postfotoperiodismo*. Significa, una vez más, que este oficio sobrevive y ha sabido

³⁴ A la prensa se le atribuye la consideración de *cuarto poder* por su función como el independiente añadido a los tres poderes estatales tradicionales: el legislativo, ejecutivo y judicial (Crespo Alcaraz 2013).

³⁵ De hecho, una imagen protagonizó un grave error de uno de los periódicos españoles de mayor tirada: *El País*. El diario tuvo que retirar del mercado todos los ejemplares del 24 de enero de 2013 y sacar impresa una nueva edición a toda velocidad. El motivo radicaba en que su portada inicial mostraba una instantánea de un hombre entubado en un hospital, a quien esta cabecera le había adjudicado la identidad del entonces presidente de Venezuela, Hugo Chávez, acompañado del titular: “El secreto de la enfermedad de Chávez” (Terol-Bolinches y Alonso-López 2020, p. 310). Pero aquella persona nada tenía que ver con el político, se trataba de un paciente que había sido grabado por una intervención quirúrgica a la que se había sometido en el año 2008 (Terol-Bolinches y Alonso-López 2020).

transformarse enfrentando diversas peculiaridades. Por este motivo, y por la influencia de la fotografía de prensa en las vidas de las personas, resulta imprescindible tratar a continuación los planteamientos éticos que conlleva la actividad fotoperiodística.

Capítulo 2. Fundamentos éticos de la fotografía de prensa.

Existe una tendencia, en las instantáneas mediáticas, por la cual predomina lo seductivo frente a lo informativo para atraer la mirada del observador ante la saturación de imágenes a la que se ve expuesto. Las fotografías muestran lo más espectacular, incluyendo lo cruel, de la escena objeto de la información. Resultan llamativas, o al menos esa es la intención, pero la mayoría no ofrece la mejor comprensión del fenómeno que comunican. De esta forma, el cometido de informar sobre el hecho representado resulta alterado, desembocando al final en otros muy distintos: alentar el morbo, impresionar, escandalizar, entretener, captar más espectadores y lucrarse con ello.

Pero el ejercicio del periodismo presta un servicio fundamental a la sociedad propiciando el derecho humano a la información, libre y veraz, garante de la democracia, el ordenamiento jurídico y el pluralismo social. Dicha función esencial queda desvirtuada con la difusión intencionada de aquellas imágenes de prensa impactantes que suprimen a las meramente informativas. Incluso, lejos de proporcionar un bien común, perjudican cuando su consecución vulnera el resto de facultades humanas, procede de métodos ilícitos, y/o permanece sometida a un determinado poder o autoridad.

Ahora bien, este propósito periodístico tampoco podrá obtenerse, o al menos su consecución se complica bastante, sin unas condiciones adecuadas para su desempeño pues, por ejemplo, la imperiosa celeridad del proceso comunicativo, fruto de una reclamada inmediatez suprema, conlleva un grave obstáculo en el desarrollo del trabajo para no caer en una praxis desacertada, ni en las consecuencias negativas de la misma.

A fin de cuentas, la labor periodística, junto con su faceta fotográfica, implica una serie de consideraciones éticas en el público y en los profesionales que han elegido ejercer este oficio, por lo que el presente capítulo se centra en abordar la responsabilidad que supone, así como los principios que la integran y la repercusión de los mismos.

2.1. CONSIDERACIONES ÉTICAS SOBRE LA ACTIVIDAD PERIODÍSTICA.

El periodismo es una profesión que cumple un cometido esencial en la sociedad debido a que materializa uno de los derechos humanos: el derecho a la información³⁶. Supone una función pública legitimada en el bien de la comunidad porque proporciona el “derecho del público a conocer en libertad los asuntos de interés público y formarse libremente una opinión para poder participar en ellos” (Bilbeny 2012, p. 40). Esta labor requiere la garantía de otra

³⁶ Esta facultad universal está recogida en el artículo 19 de la Declaración de los Derechos Humanos de 1948, según la cual:

Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión.

facultad inherente y propia de toda democracia como es la libertad de expresión³⁷. Hace falta un contexto libre³⁸ para que el ejercicio periodístico pueda ofrecer a la ciudadanía una información de calidad, independiente, indispensable para la formación de la opinión pública y la promoción del debate y la participación ciudadana.

El periodismo nació para libertad, para el fortalecimiento de la democracia, para contribuir a la construcción de la esfera pública. Y ahí está el objetivo con el que tienen que validarse sus prácticas concretas. La dimensión moral del quehacer periodístico está inevitablemente determinada por este necesario compromiso crítico con lo público. (Chillón 2014, p. 77).

Junto a su carácter de servicio público, adquiere una capacidad de influencia social de tal alcance que ha propiciado la definición del periodismo como *cuarto poder*. La prensa construye, en cierto modo, la realidad, reproduce un reflejo de la misma, desencadena acciones de dimensión moral que son proyectadas en la audiencia y en las cuales intervienen elementos éticos en los que “se manifiestan de una u otra manera el hombre y los valores que introduce en el mundo” (Brajnovik 1978, p. 71).

³⁷ Según Chillón Lorenzo (2011), la libertad de expresión vertebró la democracia, fundamenta el ordenamiento jurídico y el pluralismo social. De ahí que el Consejo de Europa haya recomendado su salvaguarda en reiteradas ocasiones para favorecer la actividad periodística de los medios de comunicación (Recomendación CM/Rec(2018)1 y Recomendación CM/Rec(2016)4).

³⁸ Crespo Alcaraz (2013) concreta en tres postulados los límites de la libertad: supone la ausencia de imposiciones, pero no de normas voluntarias y necesarias que son, a su vez, coherentes y justas; la propia libertad no debe colisionar con la de otros, ni causar daños a terceros; y más que un derecho propio, es un reconocimiento y respeto conjunto que conlleva una obligación, un añadido para perseguir el bien público. En España, es el artículo 20 de la Constitución española de 1978 el que limita (que no restringe) estas libertades, ya que otros derechos humanos como el honor o la intimidad prevalecen al derecho de informar y de expresarse libremente. El Parlamento Europeo, en su resolución sobre el pluralismo y libertad de los medios de comunicación en la Unión Europea (art.19 P8_TA(2018)0204):

Reconoce que la libertad de expresión puede ser objeto de restricciones —siempre que sean dictadas por la ley, persigan un objetivo legítimo y sean necesarias en una sociedad democrática— en beneficio de, entre otros aspectos, la protección de la reputación y los derechos de otros; manifiesta su preocupación, no obstante, por los efectos negativos y disuasorios que la legislación penal sobre difamación puede tener sobre el derecho a la libertad de expresión, la libertad de prensa y el debate público; insta a los Estados miembros a que se abstengan de todo abuso de la legislación penal sobre difamación estableciendo un equilibrio justo entre el derecho a la libertad de expresión y el derecho al respeto de la vida privada y familiar, incluida la reputación, al tiempo que se asegura el derecho a un recurso efectivo y se evitan castigos y sanciones excesivamente severos y desproporcionados, de conformidad con los criterios establecidos por el Tribunal Europeo de Derechos Humanos.

En una profesión tan influyente e importante para el correcto funcionamiento del orden de una sociedad igualitaria, abierta y plural, la ética³⁹ resulta imprescindible. Sus principios, las pautas de comportamiento para satisfacer las exigencias de la vida en general y de la actividad profesional (Videla Rodríguez 2004), salvaguardan el “noble quehacer de informar” (Blázquez 2002, p. 801).

Los criterios éticos aplicados al periodismo, asimilados mediante la reflexión y el aprendizaje, orientan la praxis informativa y comunicativa: otorgan independencia a la profesión frente a injerencias y presiones externas por parte de los poderes públicos y económicos, evitando una mayor invasión jurídica. Se fundamentan en tres pilares inseparables, alcanzados solo en libertad y con responsabilidad: la verdad, la justicia y la autonomía.

El periodista debe informar de acuerdo con la verdad, y teniendo en cuenta el posible interés público de esta información. Estos son sus criterios básicos. Pero por poca experiencia que tenga, y si piensa un poco, advertirá que no puede trabajar por la verdad si no dispone de autonomía para hacerlo, y que tampoco puede informar de acuerdo con el interés público si no posee una idea de justicia a la que adherirse. (Bilbeny 2012, p. 77).

Las decisiones periodísticas guiadas por los fundamentos éticos y deontológicos permiten defender las actuaciones llevadas a cabo. Están ligadas a la conciencia del profesional quien, como persona, no puede desprenderse de ella; y a la influencia que puede ejercer en los destinatarios de la información puesto que, de una manera u otra, el público sigue los modelos de conducta que proponen los medios de comunicación. Es decir, acciones mediáticas, formadas por decisiones éticas como, por ejemplo, la selección de la información; deberían estar orientadas a la consecución del bien común de la sociedad, potenciando actitudes como las que señala Videla Rodríguez (2004, p. 31):

³⁹ La Ética, como disciplina que estudia las conductas de comportamiento humano, haciendo hincapié en la dimensión moral de las mismas; por su propia naturaleza y fines que encierra su significado, implica ya de por sí un estudio de gran complejidad, como expone Rodríguez Pardo (2010):

- En primer lugar, al igual que ocurre en toda ciencia que se interesa por el conocimiento de los aspectos intangibles de las acciones humanas, su ámbito de discusión es extremadamente amplio, el cual alberga incluso la reflexión crítica sobre su propia consideración como ciencia. Aunque según Herrán y Restrepo (1991), en realidad la ética no especula sobre cuestiones teóricas o abstractas, sino sobre hechos concretos.
- En segundo lugar, ocurre que ética y moral se han desvirtuado como conceptos por su confusión con *lo ético*. Las distintas corrientes filosóficas lo han interpretado como lo correcto, lo debido, lo bueno; referido a conducta elegida libremente en relación con el deber ser de los humanos.
- Por último, está el hecho de que el objeto de la ética adquiere sentido pleno a través de su práctica, la cual exige una reflexión previa para ir más allá de la pura intuición. A su vez, dicha praxis carece de virtuosismo o valor si no deviene del convencimiento libre y personal sobre *lo debido*. Es decir, que la ética persiga fundamentar y expandir ciertos valores considerados universales y mínimos, y exigibles en cierta medida, no significa que esto sea posible en todo, y del mismo modo, para cada persona.

... el respeto integral a la persona, la publicidad de los errores sociales como reflejo de lo que no se debe hacer, la concepción del periodismo como plataforma para la expresión de las diferentes corrientes sociales y para la difusión de modelos de comportamiento socialmente positivos, etcétera.

Para responder de manera adecuada a las exigencias de este oficio, hace falta vocación por conocer, armarse de una amplia cultura general, estar preparado, mostrar un interés continuo por la formación y por la madurez de la propia conciencia profesional⁴⁰. Esto incluye un conocimiento profundo del trabajo y anteponer siempre los intereses públicos a los personales. Su realización profesional, señala Aristóteles (1253a, en Chillón 2014), le permite dotar de significado a todo cuanto le rodea, incluso a dar sentido a su propia existencia.

Un factor clave para que los profesionales de la comunicación cumplan de manera responsable con su ocupación radica en que estos, como manifiesta Aznar, “deben asumir como propia la defensa ética de la actividad que han elegido ejercer” (2009; citado por Rodríguez Borges 2010, p. 98). El Código Internacional de Ética Periodística de la UNESCO refleja dicha asignación del siguiente modo (1983, sección 3):

En el periodismo, la información se comprende como un bien social, y no como un simple producto. Esto significa que el periodista comparte la responsabilidad de la información transmitida. El periodista es, por tanto, responsable no sólo frente a los que dominan los medios de comunicación, sino, en último énfasis, frente al gran público, tomando en cuenta la diversidad de los intereses sociales.

La asunción de este compromiso implica que los informadores en comunicación escrita y audiovisual se cuestionen su grado de responsabilidad en torno a una triple dirección, coincidente con la *teoría tridimensional de la ética* de Suárez Villegas (2013):

1. La primera de todas plantea la responsabilidad consigo mismos, como personas que mantienen la coherencia en sus actos de acuerdo con sus valores y principios de lo estimado justo y razonable hacia los demás. La conciencia ética de los profesionales del periodismo tiene una gran importancia al tratarse algo personal e intransferible que condiciona su trabajo. Eso sí, teniendo presente, por un lado, que los juicios que emita esta no son infalibles (Soria 1997); y, a la vez, siendo leales a ella porque, de no ocurrir así, los profesionales pueden verse en una dura situación interna.

⁴⁰ Uno de los deberes del Código de Ética de la Asociación Nacional de Fotoperiodistas de los Estados Unidos, NPPA, hace referencia a la actitud de los profesionales del fotoperiodismo y las noticias visuales, instándoles a: “Pensar pro-activamente, como un estudiante de psicología, sociología, política y arte para desarrollar una visión y presentación única. Trabajar con ganas para las noticias y medios visuales contemporáneas.” (1990, deber 4).

Si un periodista se aleja de los principios éticos, mientras conserva despierta la conciencia, se atormentará con las discusiones mentales, con los remordimientos y reproches íntimos, consciente de que lo que hace no lo está haciendo bien. Una situación de esta índole habla por sí sola de su fondo ético moralmente perjudicial y dañoso. Y cuando empieza a silenciar su conciencia, es que ya comenzó el proceso de un estado psicológico conformista que debilita la voluntad, ablanda la inteligencia y con ello deforma la personalidad. (Brajnovik 1978, p. 134).

2. La segunda de sus responsabilidades se proyecta hacia sus compañeros de profesión, dado que entre el personal de los medios conviene que exista una relación de lealtad para ayudarse a preservar su autonomía, en la que no se causen perjuicios mediante promociones injustas, o no equitativas (Blázquez 2002)⁴¹. Los profesionales de la información y de la comunicación, con el propósito de llevar a cabo los fines de su oficio y acreditar su compromiso de servicio público, asumen una serie de limitaciones en sus libertades y se organizan, en ocasiones y de manera voluntaria, en asociaciones y colegios profesionales⁴² para hacer efectivos sus derechos frente a presiones internas y externas al periodismo.
3. La última, y no menos importante, se corresponde con la responsabilidad hacia la ciudadanía, la cual debe hacerse valer de igual modo tanto cuando un individuo es objeto de la información, como cuando es su destinatario. El informador ha de mantener su compromiso de servicio a la comunidad “teniendo siempre presente el deber primordial de responder con la mayor fidelidad posible al derecho que el público tiene a saber ciertas verdades esenciales para la humana convivencia social” (Blázquez 2002, p. 424). Sin embargo, requiere hacerlo priorizando siempre los derechos humanos a los informativos. Los comunicadores desempeñan una labor ante el público que precisa respetarles como tal ofreciéndoles una información de calidad que impulse valores como el rechazo a la violencia, la protección de la infancia y la tolerancia con la diversidad cultural. Además, la adecuada atención a sus necesidades, conlleva también mantenerse próximo a ellos para comprender y contar los problemas sociales y reflexionar, en ocasiones, en un marco

⁴¹ La responsabilidad ante los compañeros de profesión, en el caso de los dedicados al periodismo gráfico, queda reflejada también tanto en el Código de Ética de la NPPA (1990), como en el código de conducta de la *American Society of Media Photographers*, ASMP (1993-2018).

⁴² Tanto las asociaciones de prensa, como los colegios profesionales de periodistas, son organizaciones representativas de los informadores y comunicadores que velan por los derechos de sus afiliados y por defender los intereses comunes de la profesión. Ambos contienen un código ético deontológico que sus integrantes deben conocer y respetar. Además, realizan una serie de acciones como la oferta de formación continua para los asociados o colegiados. En cuanto a la diferencia entre ambos, cabe señalar que el colegio es una entidad de derecho público creada mediante una ley que limita su programa. Por el contrario, la asociación tiene carácter privado, aunque la crítica común de ambos radica en el recelo de su posible instrumentalización por determinados grupos mediáticos y/o políticos (Aznar 1999).

distinto al de su trabajo cotidiano, donde suelen predominar las urgencias y presiones diarias (Pérez-Latre y Sádaba 2002).

En el desarrollo responsable planteado por el periodista a la hora de abordar su actividad influyen dos criterios, añade Suárez Villegas: por un lado, el sentido común, que le permite deliberar y resolver aquellos aspectos que no siempre son contemplados en la casuística legal o deontológica, manteniendo como prioridad el bienestar de las personas. Y por otro, la costumbre, designada por el mismo autor como “conductas espontáneas adoptadas como criterios de actuación en situaciones no regladas y que generan una expectativa razonable con respecto a la conducta a terceros” (2013, p. 22). Ambos factores, aunque subsidiarios y más débiles que otros, pueden servir de actuación en ciertas situaciones.

Sin embargo, la responsabilidad profesional no pertenece en exclusiva a los informadores y comunicadores. Los editores, como encargados de autorizar y decidir lo publicado en prensa, están involucrados en el ejercicio de un periodismo responsable. De igual modo, también compete al comportamiento de los medios de comunicación⁴³, las empresas e instituciones encargadas de ofrecer la información al público, así como otro tipo de contenidos periodísticos orientados a entretener, educar o culturizar. De hecho, el Código Deontológico Europeo de la Profesión Periodística define su papel del siguiente modo: “Las empresas periodísticas se deben considerar como empresas especiales socioeconómicas, cuyos objetivos empresariales deben quedar limitados por las condiciones que deben hacer posible la prestación de un derecho fundamental” (Consejo de Europa 1993, sección 11).

En virtud de su estructura empresarial, en los *media* recae la responsabilidad de obtener beneficios que aseguren las condiciones laborales óptimas para sus trabajadores. Esto no significa que su deber primordial radique en conseguir audiencia y lucrarse a toda costa, abandonando su cometido informativo proporcionado como base en elementos intelectuales, técnicos, jurídicos y respetuosos con la ética; por lo que Soria (1997) califica como desinformación, un producto con tendencia al sensacionalismo y alejado de los criterios

⁴³ Por su naturaleza, los medios de comunicación son considerados instituciones fundamentales para cualquier democracia por su determinante contribución a la configuración de la denominada esfera pública y del espacio público. Sus mensajes sobrepasan la finalidad de la necesidad humana de comunicarse para adentrarse en el ánimo de informar, entretener, educar, vender o culturizar

éticos⁴⁴. La información de calidad vende, reafirma este autor, aunque exista una corriente pesimista tendente a negarlo y tras la que puedan esconderse múltiples motivos⁴⁵.

Hace falta una correcta comprensión del quehacer empresarial para que los legítimos beneficios no mermen la calidad informativa⁴⁶, la cual no puede alcanzarse en condiciones precarias de empleo⁴⁷. Los informadores necesitan desenvolverse y desempeñar su labor en circunstancias indispensables de libertad⁴⁸, en las que no intervengan los intereses

⁴⁴ En el edificio del *New York World*, una piedra fue esculpida con el mensaje ordenado por Joseph Pulitzer: “quiera Dios que esta casa sea el hogar de un periódico siempre insatisfecho con la publicación de las noticias, siempre en lucha contra toda forma de mal, siempre independiente” (citado por Herrán y Restrepo 1991, p. 232)

⁴⁵ De hecho, la publicidad encuentra valor añadido si viene enmarcada en un medio de comunicación buscador de los grandes bienes de la profesión periodística, puesto que la independencia del anunciante reafirma la persecución desinteresada de la verdad por parte del ente mediático; mientras que, a su vez, el producto o servicio gana en credibilidad al publicitarse en un periódico o canal con solvencia informativa (Chillón 2010).

⁴⁶ En cuanto al dilema ético sobre la expansión de conglomerados mediáticos que pudieran mermar el pluralismo informativo, Ruiz (2003) aboga por las limitaciones éticas y jurídicas a la concentración empresarial de los medios de comunicación, para impedir, a su vez, la aglutinación de la audiencia. No obstante, Chillón (2010) indica que es posible garantizar los valores del periodismo en la era de los grandes grupos de comunicación, siempre y cuando se sostenga como objetivo central la misión informativa con la ciudadanía. Si los entes de información, fusionados o no, son responsables de actuar bajo los principios y pautas éticos que van más allá de la simple acumulación de beneficios, funcionarán como medios para la realización de las personas y los fines de la sociedad. (Videla Rodríguez 2004). El ámbito deontológico se hace eco al respecto procurando proteger la labor profesional, como el Código Deontológico de la Federación de Asociaciones de Periodistas Españoles, FAPE, advierte que el periodista puede reclamar: “b) El deber y el derecho de oposición a cualquier intento evidente de monopolio u oligopolio informativo, que pueda impedir el pluralismo social y político” (1993-2017, sección II párr.3). Mas este asunto preocupa en la Unión Europea, que insta a vigilar la concentración empresarial de los medios de comunicación ante su amenaza contra el pluralismo (Conclusiones del Consejo de la UE 2020/C 422/08; Resolución del Parlamento Europeo P8_TA(2018)0204; Recomendaciones del Consejo de Europa CM/Rec(2018)1 y CM/Rec(2016)4).

⁴⁷ La tarea empresarial mediática de asegurar unas condiciones de trabajo y sueldos dignos, junto a materiales adecuados, consta como un aspecto contemplado también por la deontología del periodismo, como es el caso del Código Deontológico Europeo de la Profesión Periodística (1993) o el de la FAPE (1993-2017). Asimismo, la Unión Europea reconoce como un lastre para la libertad la precariedad de los profesionales de los medios de comunicación para afrontar su labor (art.28 Resolución Parlamento Europeo P8_TA(2018)0204) y aboga por la protección del periodismo y la seguridad de los periodistas y otros agentes de los medios de comunicación (Recomendación del Consejo de Europa CM/Rec(2016)4).

⁴⁸ El *Informe Anual de la Profesión Periodística* de 2022, elaborado por la Asociación de la Prensa de Madrid, muestra que los periodistas otorgan un suspenso del 4,7 al grado de independencia con que desarrollan sus labores informativas. Asimismo, solo menos de una cuarta parte de los periodistas han indicado no haber hallado presiones nunca en el desempeño de su labor, generando al 43% de ellos problemas éticos (APM 2022).

particulares de los empresarios o propietarios⁴⁹, bajo unos límites justos establecidos por la empresa mediática (Blázquez 2002). Los comunicadores, por su parte, tendrán que guardar lealtad hacia el medio de comunicación para el que trabajan, sin actuar en su contra, siempre y cuando no contravengan los límites morales de su persona o su conciencia⁵⁰.

Más allá de estas cuestiones y roles profesionales, en la función periodística adquiere relevancia otra parte implicada: el público. Como destinatario del contenido mediático, posee también la responsabilidad de exigir que se cumplan los principios éticos en la realización del mismo⁵¹. De nada sirve que la prensa y sus profesionales efectúen sus deberes si los sujetos del derecho a la información no actúan de manera responsable con el mensaje recibido. La ciudadanía estabiliza el nivel de conciencia social, por lo que está capacitada para reclamar comportamientos admisibles en los medios, así como señalar los inaceptables, los que corrompen y desmoralizan el ámbito informativo, no merecedores de su confianza (Rodríguez Borges 2010)⁵².

La diligencia requerida para que el periodismo se corresponda con su cometido social es atribuible a todos los ámbitos de su actividad: “Una sociedad democrática no podría funcionar sin una buena información que exponga los hechos tanto de forma escrita como visual” (Kobre 2006, p. 327). En el caso de la fotografía de prensa, la voluntad empleada en la toma fotográfica resulta esencial para cumplir con el compromiso profesional, puesto que mientras la cámara, según Belting (2007), está supeditada a exponer lo que hay en el entorno, las imágenes configuran creaciones resultantes de un sujeto que aplica un proceso. La intención informativa de las mismas reside en registrar la comprobación de la realidad

⁴⁹ Preservar el periodismo de las injerencias externas ha sido un cometido europeo reflejado, por ejemplo, en las Conclusiones del Consejo de la UE sobre la salvaguardia de un sistema de medios de comunicación libre y pluralista (2020/C 422/08); en la Resolución del Parlamento Europeo, de 3 de mayo de 2018, sobre pluralismo y libertad de los medios de comunicación en la Unión Europea (P8_TA(2018)0204); o en la Recomendaciones del Comité de Ministros del Consejo de Europa a los Estados miembros sobre el pluralismo de los medios y la transparencia de la propiedad de los medios (CM/Rec(2018)1) y sobre la protección del periodismo y la seguridad de los periodistas y otros actores de los medios (CM/Rec(2016)4).

⁵⁰ Ante problemas con la administración, Brajnovik (1978) propone buscar primero su compromiso y romper los vínculos una vez que no se consiga.

⁵¹ Para preservar la buena conducta de la prensa, en muchos medios de comunicación existe la figura del *ombudsman*, el defensor de la audiencia: un particular, habitualmente un periodista de la plantilla, que media con las quejas del público.

⁵² La formación de una ciudadanía crítica que comprenda el fenómeno de la comunicación es, según Codina (2001), la tarea pendiente dentro de la ética periodística. Existe la necesidad de empoderar a los ciudadanos para supervisar los comportamientos éticos informativos. De hecho, ya se han dado casos en los que una parte del público, mediante su presión, ha impedido las entrevistas y el pago a sus protagonistas, tanto de un familiar de los implicados en el asesinato de Marta del Castillo como del asesino de las niñas de Alcàsser, excarcelado en aplicación de la doctrina Parot (Rodríguez Borges y Aznar 2014).

que existe en el mundo, por lo que atañe a la responsabilidad del reportero⁵³ capturar los acontecimientos sin intervenir en ellos, sin prevenirlos ni modificarlos, ni introducir la creatividad propia de otras facetas fotográficas⁵⁴.

El periodismo gráfico es una profesión que implica una serie de responsabilidades. Algunas son pura rutina y entran en la categoría de ‘tareas cotidianas’: ir al lugar de los hechos, encuadrar y enfocar la imagen, tomar datos para los pies de fotos y demás. Pero junto a estas acciones funcionales están unas amplias consideraciones éticas. Frecuentemente, enfrentarse a estos temas puede ser más complejo que el trabajo en sí. A veces, las consideraciones éticas hacen que se produzca un enfrentamiento entre las obligaciones profesionales del fotógrafo y su propia conciencia, ese barómetro interno que guía el comportamiento y que, a fin de cuentas, mantiene el orden social. (Kobre 2006, p. 299).

La imagen mediática, como muestra de la realidad informativa, comparte la misma misión y valores morales esenciales que proyecta el periodismo de promocionar la verdad y respetar la libertad y la dignidad humana. Para su consecución, los elementos contenidos tanto en el proceso de la toma fotográfica, como en la naturaleza de su publicación se ajustarán a los principios éticos periodísticos de verdad, justicia y autonomía. Por consiguiente, concierne a aquellos fundamentos que propician su producción independiente⁵⁵, libre de presiones externas o de intenciones de manipulación de su significado, rigurosa con el contenido reflejado, además de establecida en términos equitativos en lo que refiere a la conducta íntegra y el contexto profesional ejecutado.

La ética⁵⁶ debe ser la solución intermedia que regule un uso correcto del lenguaje visual utilizado en el periodismo gráfico, la protección de los derechos sociales, junto con el impacto y consecuencias que puedan desentrañar en el público la tergiversación del mensaje informativo transmitido con fotografías de prensa, a causa de su poder evocador y de transmisión de ideas y de emociones. “La ética no es una condición ocasional sino que debe acompañar siempre al periodismo” (Chillón Lorenzo 2011, p. 182). Aunque en la praxis

⁵³ El compromiso del profesional de la fotografía de prensa contiene como deber, según el Código de Ética de la NPPA (1990, deber 7):

Esforzarse para mantener el espíritu y los niveles altos de calidad expresados en este código. Al afrontar situaciones en los que la acción correcta no está clara, buscar el consejo de los que exhiben los niveles más altos de la profesión. Los fotoperiodistas deben estudiar su arte continuamente y la ética que lo guía.

⁵⁴ El Código de Ética de la NPPA hace alusión a la no intervención del profesional en el proceso fotográfico de la siguiente forma: “Mientras se fotografía a los sujetos, no contribuir, alterar, intentar alterar o influenciar en los eventos intencionalmente.” (1990, regla 5).

⁵⁵ El Código Ético de la NPPA (1990) aboga por la autonomía profesional tanto en sus reglas, como en sus deberes recogidos para los profesionales del grafismo mediático.

⁵⁶ Según López Talavera (2016), cabe considerar la ética fotográfica como una disciplina bastante reciente, puesto que no hay indicios de su estudio en profundidad hasta la década de los 80 del pasado siglo XX.

profesional muchas veces sus criterios sean ignorados, no significa que, por ello, no exista: “El hombre puede cambiar la práctica, los principios no” (Brajnovik 1978, p. 87).

2.2 CONFLICTOS ÉTICOS DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA.

Los principios éticos periodísticos, sus códigos, procuran alcanzar el equilibrio con respecto a las conductas morales de los intereses de periodistas, del público y de los medios de comunicación. Pese a que dichos fines son mutuos, con frecuencia se originan diversos enfrentamientos⁵⁷. Aunque la ética arbitra para prevenir conflictos en la determinación de las acciones de los reporteros gráficos, editores y la dirección de la publicación, para que atiendan todos ellos a los mismos criterios informativos de calidad; de nuevo recae en la ciudadanía un rol fundamental. La sociedad es la cualificada para aspirar a que la ética pueda prevenir o eliminar los abusos que se cometen en el periodismo gráfico (Soria 1997) y demandar, por ende, el cumplimiento de las pautas éticas periodísticas aplicadas a la fotografía informativa.

Tales abusos mediáticos responden, entre otros factores, a la sobreabundancia de imágenes derivada de la cultura de la imagen y el espectáculo, un fenómeno social en el que esta es su epicentro y protagonista incuestionable. Su presencia en nuestro entorno ha logrado una gran magnitud en la sociedad, conformando así un elemento más que cotidiano de los distintos soportes y medios de comunicación. Esta múltiple apariencia la ha transformado en el mayor modelo de transmisión de la información recibida.

El impacto de las imágenes ha reforzado el aprendizaje visual que lleva a cabo el hombre desde pequeño (Vázquez Fernández 1991) y ha provocado que las personas se encuentren necesitadas de bastante estimulación: aprenden algo de forma rápida para olvidarlo después e iniciar el mismo proceso veloz, otra vez, con un nuevo conocimiento (Arroyo Almaraz 2000). Todo este impulso y nuevas conductas han propulsado que el público se deje llevar por las apariencias, por lo que las imágenes se han convertido en un referente para gran parte de la población que no contrasta, ni elabora qué ve, hasta el punto de dar la impresión de que estas han suplantado la realidad:

⁵⁷ Wheeler (2002) expone algunas de las situaciones dilemáticas presentadas en el ejercicio periodístico:

- El profesional de la comunicación, en su aspiración de publicar una determinada historia informativa, puede querer entrevistar a una persona que no lo desea.
- En la información obtenida de fuentes cautelosas, el redactor podría estar tentado a revelar su identidad o intenciones.
- Es posible avergonzar a alguien que no lo merece en la narración de una noticia.
- La prensa es capaz de publicar una imagen ofensiva para el público bajo el amparo de considerarla necesaria para informar.
- Con el pretexto de ofrecer información sobre el progreso de una investigación criminal, podrían hacerse públicos hechos que posibiliten a las partes culpables escapar de la detención.

Hoy la imagen se convierte en el referente que hay que reproducir en la vida cotidiana. Hasta ahora las imágenes eran tan sólo un simulacro de la vida, eran simple vida congelada. Hoy algunos parecen sentirse vivos tan sólo cuando están conectados al mundo de la imagen o cuando reproducen en su vida el estilo o la moda que les ha dicho la imagen. (Ferrés 2000; citado por Arroyo Almaraz 2000, p.30).

Esta sobreestimulación, su asimilación común y automática, anula la comprensión de otros fenómenos de la comunicación y la información visual. La fotografía como fuente informativa, portadora de datos, queda relegada por su atracción visual, de forma que no solo jerarquiza contenido, armoniza la composición de la página u orienta la lectura, sino que también funciona como fuente de espectáculo con una fuerza repleta de significados (Marzal Felici 2007).

Además, la excesiva producción fotográfica en prensa ha propiciado una merma de su calidad: el afán por la inmediatez y la ubicuidad impide obtener los estándares mínimos de este tipo de tomas y puede conllevar, incluso, descuidos profesionales⁵⁸. Este abuso mediático ha generado pura exhibición desmedida de los acontecimientos, transformando la realidad en ficción (Vázquez Fernández 1991) y desembocando en la conversión de los diferentes ámbitos de la vida pública en algo visualmente espectacular, como ha sucedido, por ejemplo, con la política (Arroyo Almaraz 2000).

En esta dieta de horrores que supone la vida moderna, la consideración de la realidad como espectáculo no puede superar las más elementales pruebas de un pensamiento dinámico, autocrítico y constructivo. El espectáculo se basa en la representación, en la puesta en escena de unos elementos con la intención –más o menos manifiesta– de crear una expectativas, o producir unos efectos concretos en el espectador. Una realidad, como actualización de lo real a través de una mirada, difiere mucho de una re-presentación (la palabra lo dice todo) de esa misma realidad. Con estas premisas es suficiente para comprender porqué el punto de vista «provinciano» o etnocéntrico del espectador medio acomodado de occidente considera la realidad como un espectáculo, sencillamente él mismo es el consumidor de esa realidad embalsamada que se reviste del discurso de «lo Real». (Arnau Roselló 2005, pp. 228-229).

Dicha espectacularización⁵⁹ ha dado lugar a lo denominado por Tiller Fibla (2005) como *pseudoacontecimiento*, una estructura creada por los medios de comunicación audiovisuales para que la información fragmentada e irrelevante aparente ser de utilidad. Es decir, ofrece

⁵⁸ La Carta Ética Mundial para Periodistas de la Federación Internacional de Periodistas califica dicho comportamiento de la siguiente forma (FIP 2019, sección 5): “La noción de urgencia o inmediatez en la difusión de la información no prevalecerá sobre la verificación de los hechos, las fuentes y/o el ofrecimiento de una respuesta a las personas implicadas.”

⁵⁹ Joly (2003) postula que no es el mundo el que se espectaculariza, mas bien el espectáculo se masifica. Por ello propone como sugerencia una cosificación del espectáculo, de manera que no quede enmascarado al ser ofrecido a la libre interpretación

un contenido informativo inconexo con el único propósito que puede resultar del mismo, el entretenimiento.

Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes. Necesita suministrar muchísimo entretenimiento con el objetivo de estimular la compra y anestesiar las lesiones de clase, raza y sexo. Y necesita reunir cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, hacer la guerra, dar trabajo a los burócratas. [...] Las cámaras definen la realidad de las dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes). (Sontag 2006, p. 58).

Otro de los principales factores de los excesos detectados en la fotografía de prensa consiste en el enfrentamiento dado entre la libertad de expresión y la satisfacción de las necesidades de información, con el derecho de todo individuo al honor, a la dignidad y a la propia imagen. (Fernández Vázquez 2013).

Se está produciendo una colisión entre los derechos humanos y las nuevas prácticas de la prensa gráfica sin precedentes, en las cuales existen acciones profesionales reprobables que atentan contra la libertad de la persona por no evitar que hieran su sensibilidad con ciertos contenidos fotográficos; por no preservar su imagen, su honor y/o su intimidad; o por no ser informada de forma honesta. Los trabajadores de los medios de comunicación que llevan a cabo este tipo de praxis se escudan en que están ejerciendo el derecho a la información en beneficio de la ciudadanía, mientras que el público reclama que estas actitudes periodísticas sean condenadas por los códigos deontológicos (Teixeira Ribero 1999), ya que en estos casos los criterios éticos de los periodistas y fotógrafos no coinciden con los de aquellos espectadores que todavía no se han insensibilizado.

No es una cuestión de no exhibir fotografías en prensa, sino más bien de no abusar en las publicaciones (López Raso 2003), pues como señala Baeza (2001), el exceso de imágenes perjudica más que su ausencia.

Este grave conflicto que afronta la ética de la imagen periodística puede agruparse en torno a tres ámbitos propuestos por Soria (1997) y que son desarrollados a continuación: el de la falsificación de las fotografías, el de las denominadas imágenes *duras* y el de los ataques al honor, a la intimidad y a la vida privada.

2.2.1. La falsificación de las fotografías.

El primero de los conflictos de la fotografía de prensa transgrede uno de los principios de la ética periodística: el de la verdad. Esta es el baremo ético y núcleo esencial del trabajo de los profesionales de la información (Vázquez Fernández 1991). Conforman el sustrato y la insignia del periodismo, y solo mediante su búsqueda, la prensa puede servir a la ciudadanía con la transmisión de los acontecimientos de interés público de la manera más exacta y fiel posible a la realidad objetiva.

La aspiración al conocimiento de la verdad supone uno de los viejos anhelos del ser humano, de ahí proviene su relevancia. En su concepción más habitual, la procedente de la filosofía, por ejemplo, Aristóteles la aborda en su *Metafísica* de la siguiente manera: “Decir de lo que es, que no es, o de lo que no es, que es, es falso; por el contrario, decir de lo que es, que es, y de lo que no es, que no es, es verdadero” (1011b, p. 25). Sin embargo, no puede entenderse en términos absolutos ya que contiene multitud de matices: equivale a una conformidad entre aquello dicho con aquello sentido, una adecuación perfecta entre entendimiento y realidad como juicio o proposición no negado en lo racional (López Talavera 2016).

La verdad informativa consiste en el reflejo de la realidad para comunicarla con la mayor fidelidad y la mínima distancia posible con su representación⁶⁰. La evidencia fáctica del servicio a la información es irremplazable, aunque se eluda en algunas ocasiones, forma parte de la identidad del periodismo (Bilbeny 2012). Desentraña, además, un deber que el periodista tiene que cumplir porque, como señala Brajnovik (1978, p. 133), “es injusto privar al hombre o al público de su derecho a la información, también es injusto despojarles de su salud moral con informaciones falseadas o innecesarias”. Su valor periodístico, tanto ético como deontológico, resulta tan significativo para su compromiso ciudadano, que incluso aparece reconocido a nivel jurídico, como así lo refleja el artículo 20 de la Constitución española de 1978, por el cual: “se reconoce y protege el derecho a comunicar o recibir

⁶⁰ El principio ético de verdad se manifestará en las siguientes acciones del proceso informativo:

- Obtener la información de manera lícita y honesta, puesto que el fin informativo nunca justifica lo contrario; y pasar, después, a su posterior verificación y contrastación.
- Emplear mesura en la importancia otorgada a los acontecimientos. Escoger entre los hechos producidos aquellos que atiendan al interés público, es decir, discernir qué elementos de la realidad merecen un tratamiento informativo y saber distinguir lo relevante de lo atrayente. La selección de la información no ha de atender solo a criterios de facilidad y comodidad para el medio (Videla Rodríguez 2004), sino que implica una actitud de curiosidad y de cultura por lo público.
- Ser imparcial: bajo ningún concepto es permisible la imposición de nuestros propios valores humanos. No manipular la realidad informativa, no inventar datos ni omitir aquellos que sean esenciales. Identificar aquellos casos en los que el contenido sea alterado (por motivos de estética o de espacio).
- Contextualizar la información, profundizar en ella y diferenciarla de lo que es opinión, o lo que es lo mismo, entre los hechos y las valoraciones, entre lo que es y lo que interesa que sea (Bilbeny 2012). Usar una documentación lo más amplia posible y descartar rumores y especulaciones. En el caso de las filtraciones, esperar a que se corroboren para publicar la noticia.
- Mantener un equilibrio informativo en la presentación de los implicados, ofrecer versiones plurales y representativas; se trata de un pluralismo que goce de una sana neutralidad (Bonete Perales 1995).
- Presentar la información acorde con el contenido, realizar titulares apropiados relacionados con la importancia informativa de lo acontecido y exponer las imágenes adecuadas, las cuales concuerden con la narración de la información. Rechazar los elementos morbosos innecesarios.
- Dominar la técnica y los métodos de trabajo (Soria 1997). El periodista debe actuar con rigor, prudencia y diligencia profesional tanto en el seguimiento como en la presentación de los hechos.
- Ser responsable sintáctica, semántica y pragmáticamente del contenido informativo (Bonete Perales 1995). Emplear el lenguaje adecuado, claro e inteligible para el público, usando la terminología jurídica o técnica correcta. Evitar las frases o expresiones obscenas y de mal gusto, groseras, así como las calumnias e injurias a los demás. Asimismo, conviene cuidar el manejo de los elementos visuales de la información para no tergiversar su mensaje, ni dañar con el mismo.
- Comprobar la validez de las fuentes de información, cuestionar sus objetivos, acudir a más de una siempre que se pueda, ser leal a ellas y ocultar la identidad de las mismas cuando estas lo deseen.
- Ofrecer el derecho a réplica de las partes involucradas en los acontecimientos informativos y respetar las críticas realizadas sin ánimo de ofender.
- No plagiar de otros autores, ni utilizar su trabajo sin su autorización.
- Tener cuidado para prevenir fallos inadvertidos, pues el periodismo no admite infamia. Rectificar cuando se comentan errores, reconocerlo y corregirlos públicamente. “Equivocarse puede ser éticamente correcto. El engaño deliberado no lo es jamás” (Blázquez 1994, p. 212).
- Distinguir entre lo que es promoción y cobertura informativa, entre publicidad y noticias, evitando su convergencia y confusión.
- Evitar actividades que comprometan la integridad periodística y afecten a la credibilidad del informador.

libremente información veraz”. También queda acreditado como una facultad internacional social y profesional en los principales códigos y declaraciones de principios del periodismo⁶¹, manifestado así en el Código Internacional de Ética Periodística de la UNESCO (1983, secciones 1 y 2):

1.- El derecho del pueblo a una información verídica:

El pueblo y las personas tienen el derecho a recibir una imagen objetiva de la realidad por medio de una información precisa y completa, y de expresarse libremente a través de los diversos medios de difusión de la cultura y la comunicación.

2.- Adhesión del periodista a la realidad objetiva:

La tarea primordial del periodista es la de servir el derecho a una información verídica y auténtica por la adhesión honesta a la realidad objetiva, situando conscientemente los hechos en su contexto adecuado.

El concepto de verdad fotográfica, por su parte, ha sido trazado desde los inicios de la fotografía establecido, en primer lugar, en los discursos sobre su asombrosa capacidad de reproducción técnica de la realidad de manera exacta⁶². La metáfora del espejo, la del reflejo de los rayos de luz, determina su definición en el siglo XIX: según Scotti, no cabe la posibilidad de intervención humana en su reproducción, ni atisbo de manipulación, con la capacidad de (1997; citado por García Varas 2006, pp.271-272):

1. Reflejar todos los detalles de un objeto.
2. Probar la identidad de una persona mediante su retrato.
3. Presentar de forma auténtica las condiciones y el estado de la sociedad en una época.
4. Reunir en una enciclopedia fotográfica de manera realista un inventario del mundo: personas, animales, plantas, etc. Este inventario será el origen de los reportajes de criminales, que reúnen pretendidamente sólo elementos fácticos. De esta forma se busca una mirada “objetiva” y neutral sobre el mundo, en un sentido positivista del término.
5. Aumentar el ámbito de lo real visible, y con ello de lo observable científicamente: con la técnica de la fotografía se puede llegar a ver mundos que antes quedaban fuera de nuestro alcance, y así tenemos la microfotografía, el uso de las técnicas fotográficas en la astronomía, las radiografías, etc.

⁶¹ La Carta Ética Mundial para Periodistas, de la FIP, reconoce como uno de los deberes y derechos éticos de los profesionales mediáticos (2019, sección 1): “Respetar la verdad de los hechos y el derecho del público a conocerla constituye el deber primordial del periodista.”

⁶² Dicha verosimilitud fue apoyada por Gottfried Heinrich von Schubert, miembro de la Academia de las Ciencias de Munich, quien en 1858 afirmó: “Pues cuando la luz que ilumina las cosas visibles se refleja en un espejo ofreciendo una imagen pura, no puede existir ni mentira ni error” (citado por García Varas 2006, p. 271).

6. Observar y ser testigos de hechos históricos que no hemos presenciado, con lo que la fotografía caracteriza y es caracterizada por una idea de historia positivista como conjunto de hechos notables.
7. Volver a vivir, o mejor, volver a mirar imágenes de nuestro pasado, que determinan así nuestra memoria y la conciencia de nosotros mismos.

La consideración de la fotografía, por tanto, comprendía en exclusiva la representación de lo visible como una auténtica adecuación que separaba lo verdadero de lo falso, lo racional de lo irracional. No había lugar para lo subjetivo, lo personal o lo particular, solo para lo entendido como ajeno al ser humano y su intervención. Por este motivo, a mediados del siglo XIX, la foto se utilizó para un conocimiento enciclopédico del mundo y de la naturaleza⁶³. Bien es cierto que, desde que lograrse la capacidad técnica de reproducción, la captura de nuestro alrededor mediante imágenes ha supuesto una vía para testimoniar nuestro presente de cara a servir de memoria en el futuro. Pero, fue a partir de entonces cuando adquirió un carácter de evidencia del que derivase su empleo como una de las fuentes principales de los historiadores para investigar el pasado. Todavía, matiza García Varas (2006), constituye uno de los principales referentes sobre la representación del comportamiento social de los siglos XIX y XX.

Este desarrollo en la apreciación fotográfica, junto a la repercusión del proceso perceptivo, son responsables de la credibilidad concedida a la foto. En tan solo un instante, la imagen posee la capacidad de transmitir multitud de información a su observador, de manera que supone un proceso de percepción cómodo que incluso logra anticiparse a nuestra atención. Esto ha liberado nuestro escepticismo para conceder certeza a lo recibido a través de ella de forma espontánea, generando una actitud confiada que sobrepasa las percepciones naturales sobre aquellas expectativas e interpretaciones que evidencian cuanto acontece (Yerro Belmonte 1974). Incluso Sontag (2006) va más allá, debido a que repara en que las imágenes han llegado a suplir lo experimentado y conocido en persona al recurrir, por avidez informativa, a la plasmación bidimensional de los hechos. En todo caso, esto ha otorgado un estatuto de veracidad a la fotografía fraguado durante años: “Existe una suerte de consenso de principio que pretende que el verdadero documento fotográfico ‘rinda cuenta fiel del mundo’” (Dubois 1986; citado por García Varas 2006, p. 268).

No obstante, en aquello percibido como visualmente verdadero, influyen ciertos factores procedentes del observador y su alrededor, establecidos por Newton (2000) como los siguientes: el sujeto que está cometiendo la acción de ver, con sus cualidades, vivencias y sentimientos personales; la manera en que lo hace y el motivo por el cual mira; el contenido

⁶³ Expone García Varas (2006), como prueba de ello, las tempranas obras de William Henry Fox Talbot, inventor de los calotipos *The Pencil of Nature* y *Sun Pictures in Scotland*, las cuales reflejan en cada una de las fotografías de la serie un ejemplo representativo de un aspecto documental y enciclopédico del mundo, incluyendo con expresivos comentarios desde retratos hasta naturalezas muertas.

mirado en ese momento, el contexto donde se produce esa visión; además de los condicionantes y filtros empleados a nivel individual, mediático, comercial o institucional en lo que se muestra. En consecuencia, la contemplación fotográfica, la representación del mensaje ofrecido en ella, vendrá determinada por la percepción visual del espectador: por su formación y hábito de interpretar imágenes.

El punto de vista adoptado en su producción y observación no conforma lo único que ha alterado la expectativa de verdad fotográfica, asimismo lo han hecho, con el paso del tiempo, el desarrollo de diversas prácticas y teorías que contradicen su formulación inicial como copia exacta del mundo, libre de toda intervención⁶⁴. La fotografía también contiene capacidad para construir una realidad alternativa basada en la imagen obtenida como simulacro de lo real (Izquierdo Castillo 2005). Sus amplias opciones de manipulación han hecho cuestionar la credibilidad de las imágenes⁶⁵.

Un siglo y medio después de inventarse, la promesa y la paradoja de la fotografía siguen con nosotros. La moderna revolución tecnológica que afecta a la elaboración de fotos ha desarrollado el potencial de la cámara para documentar autenticidad, pero también ha creado el potencial para subvertir la realidad a una escala sin precedentes. Hemos llevado a cabo la paradoja del artificio icónico a un grado inimaginable para aquéllos que llamaron a la cámara el “pincel de la naturaleza”. Aspiraban a la representación perfecta y juzgaron la imagen por su idoneidad con el mundo. En nuestra consciente cultura icónica, buscamos momentos que son representaciones perfectas, y juzgamos al mundo por su idoneidad como imagen. (Adatto 2010, p. 93).

Este planteamiento sobre la verdad fotográfica es determinante en la fotografía de prensa. El fotoperiodismo alberga una posición especial en la mentalidad pública, conllevando la confianza de evidenciar un reflejo de cuanto acontece de una manera creíble y convincente. Mas retratar un determinado suceso al cien por cien en una instantánea, no implica una tarea sencilla, dado que la realidad resulta mucho más compleja (Wheeler 2002). De todos modos, aunque esta no se exponga de forma absoluta, su reproducción mediática sirve para mostrar los hechos. Presenta un mensaje de lo real, un supuesto fragmento de lo que ha ocurrido.

⁶⁴ Gran parte de la obra de Joan Fontcuberta está centrada en desmentir el realismo otorgado a la imagen desde su inicio. Desde el ámbito posmoderno, considera que no existe la verdad, y menos en fotografía teniendo en cuenta ser el resultado de un proceso de selección realizado desde un determinado punto de vista tras el objetivo fotográfico, y tras el ojo humano. Atribuye a los medios de registro, por su presunta verosimilitud tecnológica, un peligro de manipulación y traición propia del beso de Judas (1998).

⁶⁵ Wheeler (2002) señala que la manipulación fotográfica es inherente al medio debido a que en ella la luz es manipulada y resulta de un proceso subordinado a la parcialidad de los fotógrafos, los editores y los observadores. La verdad fotográfica no es incondicional, ni la realidad absoluta, ni la objetividad pura: su veracidad viene determinada en la misma forma en que pueda ser correspondida con el verdadero significado de lo real.

Su naturaleza abarca la posibilidad de toda teoría sobre la visión objetiva y subjetiva: El momento es capturado, conservado, pero la interpretación de lo representado puede variar con el paso del tiempo. Lo visual de la fotografía periodística permanece entre la corriente dominante de los medios de comunicación y la de fuera de ellos, siendo los fotoperiodistas y editores independientes quienes hacen su labor en sus propios términos (Newton 2000).

Como actividad periodística, en su ánimo por perseguir y enseñar la verdad, uno de los principios éticos de la información, entraña una serie de criterios intrínsecos: la objetividad, la veracidad, la honestidad y la precisión. En esencia integran planteamientos actitudinales que toda persona dedicada al grafismo informativo requiere en el ejercicio de su trabajo. La fotografía de prensa se considera transmisora de los acontecimientos, mostrados tal y como son, lo más exactos posible, en su propio contexto, sin manipulación ni distinción de ningún tipo: la realidad tomada como materia prima corresponde con la difundida al público. Pese a que siempre exista cierto grado de interpretación en la selección, jerarquización y presentación de los acontecimientos (Videla Rodríguez 2004), la adecuación de lo que se comunique se mantendrá como verdadera, sin falsear ningún elemento, aunque no suponga una concordancia absoluta. Deviene de profesar una diligente búsqueda de la verdad, mantener una actitud honesta durante todo el proceso de la toma fotografiada en la que se tienda a alcanzar la objetividad y la precisión sea un estándar vital⁶⁶.

Más que evocar de forma objetiva los hechos, son estos los que esperamos que aparezcan en nuestros soportes (Joly 2003). Aunque en la correspondencia entre la objetividad del fotógrafo-informador y la de quien recibe el mensaje informativo interfieren diversos sesgos, como las decodificaciones e interpretaciones dadas en el receptor por sus convicciones, el medio de publicación del contenido, incluso el *statu quo*, la propia naturaleza informativa. Aun así, se trata de una meta profesional⁶⁷. Esto ha ocasionado que, según Newton (2000), el fotógrafo de prensa conviva entre su persecución de la objetividad, como testigo profesional, y su experiencia subjetiva⁶⁸, combinando su pasión con su dedicación para informar al público de lo mejor y lo peor.

⁶⁶ La NPPA establece como norma en su Código de Ética: “Ser preciso y comprensivo en la representación de los sujetos.” (1990, regla 1).

⁶⁷ En el fotoperiodismo y la producción de noticias audiovisuales sus profesionales, son responsables de, según la NPPA (1990, regla 3): “Reconocer y evitar revelar sus propias tendencias en sus imágenes.”

⁶⁸ Son varios los autores recogidos por Marzal Felici (2007) que profundizan en la idea de la subjetividad de la fotografía, como el fotoperiodista Martin Keene (1995), para quien todos los aspectos relacionados con la composición fotográfica devienen en un procedimiento complejo de la imagen para nada cercano a la objetividad o neutralidad; e incluso el fotógrafo Eugene Smith, que tiene la convicción absoluta de que los grandes acontecimientos mundiales causantes de trastornos emocionales, como las guerras o los desastres naturales, han de ser retratados de manera totalmente interpretativa.

Para lograrlo, los profesionales de la fotografía de prensa tienen que adoptar una actitud crítica que les permita interpretar, juzgar y definir el contenido de los datos de manera que pueda advertir y denunciar lo fraudulento e injusto, lo que no es ético. La esencia está, como indica Vázquez Fernández (1991), en la capacidad para profundizar y llevar hasta sus últimas consecuencias un tema o suceso, desentrañando sus raíces ocultas. O como diría Brajnovik (1978, p. 113), “un informador no puede dar vueltas alrededor de la verdad objetiva, sino que la tiene que exponer así como es. Y muchas veces, en contacto con su fuego, tiene que quemarse, tiene que defenderla, expresarla y explicarla”. La cámara fotográfica generalmente nunca miente por sí sola, pero sí es posible que distorsione aquello que haya delante de ella. Por lo que, si el fotógrafo de prensa pierde su honestidad⁶⁹, dañará la credibilidad del fotoperiodismo (Lewis 1991).

Cuando las imágenes periodísticas, propias de la esfera pública, no se publican con la intención de ofrecer la realidad exacta, sino para manipular e inducir al error (Newton 2000), su ética queda en entredicho. “Algunas fotografías dicen la verdad, algunas dicen parte de la verdad, otras engañan y otras mienten descaradamente” (López Tavera 2016, p. 144). Esta actuación ilícita procede de la capacidad del fotógrafo, o de los editores, de darle un sentido tergiversado a la foto de manera deliberada y premeditada. Del mismo modo que no resulta ético proporcionar una noticia falsa en prensa, tampoco lo es en el caso de una fotografía mediática⁷⁰, como expone Soria (1997, p. 212):

No es noticia una historia inventada por un redactor. Tampoco es una noticia gráfica, la foto inventada por un periodista. Y la forma habitual de inventar una noticia gráfica es manipular en todo o en parte la foto original hasta llegar a una imagen falsa, es decir, una imagen que nunca existió.

La evidencia de cualquier manipulación con la fotografía analógica quedaba en el negativo. Pero la digitalización borra las huellas de cualquier modificación fotográfica. Esto ha ocasionado un temor a que las imágenes nos engañen por ser falsas, o a que las virtuales originen confusión mental (Joly 2003). La desconfianza generada en consecuencia, perjudica al oficio periodístico, en concreto, a su función social. “Si se acepta la manipulación deliberada e intencionada de fotos, sin advertir al público de ello, se quebranta definitivamente el principio ético de verdad, objetividad y exactitud en la fotografía, además de traicionar la credibilidad del público” (López Talavera 2016, p. 147).

⁶⁹ La honestidad, dentro del Código de conducta para miembros de la ASMP (1993-2018) supone una de las pautas de alta calidad de servicio a mantener, junto a la equidad.

⁷⁰ La oposición a la publicación de documentos falsos constituye además un aspecto deontológico recogido en algunos de los principales códigos como el de la FAPE (1993-2017), o en la Carta Ética Mundial para Periodistas de la FIP (2019).

Principales formas de falsificación fotográfica.

Dentro de las posibles transformaciones que puede sufrir una fotografía de prensa, cabe distinguir entre lo que se trata de una corrección, como enmascarar el rostro de un menor, un retoque del encuadre o una ampliación, etcétera; y lo que es una manipulación de contenido, en la que se cambia el sentido de la toma y se altera la realidad dando lugar a una imagen falsa⁷¹.

La fotografía dispone de una serie de parámetros cuyo manejo permite alterar la realidad representada mediante un juego de convenciones aprehendidas e impartidas por la estrategia productiva y la relacionada con el espectador. Interviene en ello la espacialidad fotográfica, mediante el empleo del punto de vista y encuadre, el tamaño del plano y distancia focal (con la profundidad y el fuera de campo). También interfiere su temporalidad, pues basta con extraer de un determinado tramo de tiempo acontecido una instantánea para sacarla de contexto. Utilizar estas funcionalidades con el propósito malintencionado de modificar lo mostrado posibilita que la foto mienta, lo que viene generado por el interés de desinformar al público⁷².

La falsificación de las imágenes es tan antigua como la historia misma de la fotografía. Las extensas posibilidades de falsificar una foto incrementadas, sobre todo, tras la introducción de la digitalización, pueden agruparse entre sus formas más frecuentes como las siguientes:

- Truaje y fotomontaje: manipulaciones del contenido de la fotografía obtenidas mediante distintos procesos técnicos y materiales que modifican la composición fotográfica, o resultantes de hibridaciones que combinan distintos elementos de la imagen. Su elaboración pretende otorgarle un significado diferente al original. Suponen un fraude en los documentos gráficos visto que corresponden con una creación, con una invención de

⁷¹ Tanto el Código de Ética de la NPPA (1990), como el de conducta de la ASMP (1993-2018), se muestran firmes advirtiendo a los profesionales de los medios gráficos contra la manipulación fotográfica.

⁷² Existe una discusión sobre la alteración fotográfica, al margen de la intencionalidad, en la cual Schwartz (2003) considera la manipulación, a veces excesiva, otras sutil; un ámbito inherente al proceso fotográfico, debido a que le ha sido asignada, o no, la capacidad de representar la realidad. Latorre Izquierdo (2005) matiza que depende de la conciencia profesional de cada fotógrafo, pues resulta ser testigo presencial del hecho a transmitir con su toma, a quien corresponde hacerlo del modo más adecuado posible. Aunque, Alcoba López (1988) exculpa al periodista gráfico de la falsificación de la foto mediática por considerar que viene causada por los editores de prensa. De hecho, expone que la creación de la agencia Magnun provino del deseo de Robert Capa, David Chim Seymour, Henri Cartier-Bresson, George Rodger y Bill Vandivert de trabajar sin depender de manera directa de ningún medio de comunicación, con lo cual no obligase a ceñirse a la solicitud de fotografías y poder viajar y actuar libremente

los mismos. Su empleo se remonta prácticamente a los inicios de la propia fotografía⁷³. Sin embargo, el amplio desarrollo del trucaje y fotomontaje tuvo lugar en la década de los años veinte con el movimiento constructivista en la Unión Soviética. Muestra de ello fue el *fotoestalinismo*, basado en aquellas imágenes manipuladas para borrar de ellas a aquellos miembros que Stalin declaraba enemigos o aquellos personajes caídos en desgracia durante este régimen.



Imagen 26. Comparativa de la fotografía original, de 1920, (Lenin pronunciando un discurso ante militares soviéticos) con la trucada en la que se han eliminado las figuras de Leon Trotsky y Lev Kamenev. (Grigory Goldstein 1920; Anatoly Lunacharsky y Yuri Steklov 1923).

- Recorte: lo recortado en una fotografía puede distorsionar demasiado su contenido, modificando el sentido informativo de la misma. Para lograrlo no hace falta recurrir a procesos técnicos de postproducción, basta con encuadrar una parte de la escena presente con la intencionalidad de tergiversar la veracidad de lo ocurrido⁷⁴, puesto que lo excluido en la imagen puede corroborar o contradecir lo incluido en el encuadre de la toma. Este fue el caso dado en la instantánea de Javier Bauluz, *La indiferencia de Occidente*. La imagen galardonada con el premio de Fotoperiodismo Conde de Godó, muestra a dos bañistas sentados en la playa de Zahara de los Atunes (Cádiz) con actitud indiferente ante un cadáver de un inmigrante próximo a ellos. Lo que ha quedado fuera de ella, que sí puede verse en otra instantánea del mismo fotógrafo, son los servicios sanitarios, la guardia civil y periodistas atendiendo lo ocurrido, más cerca del fallecido de donde, gracias al teleobjetivo, parecía que estaba la pareja bajo la sombrilla (González 2006).

⁷³ Las imágenes creadas a partir de recortar y pegar varias en una sola surgieron con los pasatiempos populares mediante postales cómicas, álbumes y recuerdos militares. Mas sería la irrupción de las vanguardias históricas la que rompiese los valores tradicionales artísticos, siendo pionero el cubismo en abandonar la mimesis sustituyendo con el collage la convención de representación de un fragmento de la realidad (Suárez Fernández 2005). Conocido también fue el caso de las fotografías que E. Appert plasmó en su libro *Los Crímenes de la Comuna*, sobre las revueltas de la Comuna de París en 1871. En ellas muestra mediante simples montajes o fotos retocadas la inmoralidad del comportamiento de quienes se sublevaron con el cometido de satisfacer a la burguesía crítica de la época.

⁷⁴ López Talavera (2016) lo ejemplifica con las imágenes del presidente norteamericano Roosevelt que no mostraban la parte de abajo de su cuerpo, evitando mostrar así su silla de ruedas. Abre la incógnita sobre si se trata de una manipulación estética, técnica o una premeditada falsificación de la realidad informativa.



Imagen 27. Fotografía premiada, *La indiferencia de Occidente*, mostrando a la pareja de bañistas indiferentes ante el cadáver de un inmigrante ahogado en la playa. (Javier Bauluz 2000).

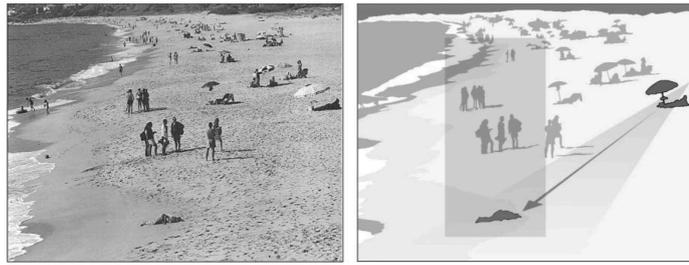


Imagen 28. Fotografía del mismo escenario y autor de *La indiferencia de Occidente*, publicada años después de la galardonada; e infografía de la misma, de Arcadi Espada, demostrando la distancia real de los protagonistas. (Javier Bauluz 2000; Arcadi Espada 2003).

- Posado y recreaciones: hacer posar o recrear determinadas situaciones en aquellas fotografías de prensa consideradas como documentación de la realidad provoca un conflicto ético por la controversia de generar un hecho falso. Ante su posible manifestación, entra en juego la honestidad del fotógrafo como clave, alude Lewis (1991), para señalar si existe pose, o no, en la publicación de una determinada imagen⁷⁵. Esta disyuntiva causó un gran impacto público, por ejemplo, en los años treinta, en Estados Unidos, debido a una instantánea de Arthur Rothstein. En ella, su autor, quien formaba parte de la agencia norteamericana de la *Farm Security Administration*, retrató la calavera de un buey decolorada por el sol, abandonada sobre el suelo árido de Dakota del Sur durante la sequía de 1936. Dicha instantánea fue acogida, desde el primer momento, como una representación de la crisis de la agricultura americana de la época. No obstante, el fotógrafo admitió que, para obtener dicho significado, había trasladado los huesos de la cabeza del animal unos metros del lugar donde se encontraba en realidad, un sitio en el que le rodeaba un trozo de hierba, no un terreno de secano al completo. Sacar a la luz dicha afirmación provocó una sonora protesta en el país norteamericano por parte del Partido Republicano, reclamando fotografías objetivas frente a lo que calificaban como una manipulación propagandística (García Varas 2006) de la Administración demócrata⁷⁶.

⁷⁵ Kobre (2006) expone como caso perjudicial de preparación de posado el que produjo el despido del fotógrafo del *New York Times*, Edward Keating. Ganador del Premio Pulitzer, fotografió a un chico con un arma de juguete apuntando hacia una tienda de comestibles árabe, en la ciudad en la que el FBI detuvo una presunta célula de Al Qaeda. Las revelaciones de sus compañeros en el *Columbia Journalism Review* indicando que el fotógrafo hizo posar al protagonista, provocaron la pérdida de su relación laboral con el *Times*. Un hecho, no obstante, que podía haberse evitado, según el resto de profesionales, si su autor hubiese advertido del posado, eximiéndole así de cualquier responsabilidad ética.

⁷⁶ También W. Eugene Smith en su ensayo de 1950, *El pueblo español*, preparaba las escenas ante la cámara solicitando a los habitantes de Deleitosa (Cáceres) que actuasen para ofrecer su realidad habitual bajo el pretexto de ser fotografiados con un poder y belleza superiores a los originales. Una técnica, sin embargo, considera Lewis (1991) que limita entre la honestidad y la falsedad del fotoperiodismo.



Imagen 29. Comparativa de las dos fotografías de Arthur Rothstein tomadas en Dakota del sur, la emblemática con la calavera trasladada al lugar árido y la de la misma situada en el sitio donde originalmente se encontraba, un paisaje con más vegetación. (Arthur Rothstein 1936).

- **Retoque:** consiste en la técnica o proceso que permite modificar las características de una imagen, en principio, para corregir algún desperfecto. Difiere de las posibles transformaciones dadas en una fotografía durante su maquetación, mientras que esta no venga motivada por cambiar su sentido informativo. Se ha conformado como un elemento presente en gran parte de la historia de la fotografía, aunque con un uso desigual. Su aplicación inicial constaba de técnicas con pinceles, máscaras y todo tipo de trucos analógicos. Ya con la madurez del periodismo gráfico, los fotoperiodistas controlaron el tratamiento periodístico de la imagen con procesos químicos más adecuados de las fotografías. Si bien con la llegada de programas informáticos para efectuar cualquier retoque fotográfico digital⁷⁷, en los años 90, irrumpió de nuevo esta experimentación, sin ninguna norma, retornando a los orígenes de la actividad: editores y directores artísticos buscaban nuevas formas de atraer lectores y espectadores. Su utilización provocó un estado de entusiasmo similar al producido ocho décadas antes con la composición de fotos a partir del corta y pega (Kobre 2006).

Una muestra del retoque digital aplicado a una foto de prensa para modificar su aspecto fue la portada de la revista *Time* del 27 de junio de 1994. En ella aparece la toma oscurecida de la ficha policial de O. J. Simpson como acusado por asesinar a su exmujer y a un amigo de ella. El autor de la misma, Matt Mahurin, fue fuertemente criticado por ello, por las connotaciones racistas atribuidas a su actuación, recibiendo al día siguiente llamadas de casi todos los medios de comunicación más importantes de



Imagen 30. Portada de la revista *Time* con la ficha policial oscurecida de O. J. Simpson. (Matt Mahurin 1994).

⁷⁷ El software de imagen permite alternativas muy cómodas para ser empleadas y sencillas de aprender. La manipulación fotográfica es visible mientras se está aplicando, no hay que esperar al revelado y secado de la ampliadora. Sus herramientas están dotadas de una precisión excelente, posibilitando deshacer o rehacer cualquier ajuste realizado. De hecho, Lara Martínez (2005) equipara las técnicas antiguas con Photoshop, uno de los programas informáticos de imagen más extendidos, como en la cirugía operar con hacha de sílex o bisturí láser.

Estados Unidos (Gross, Katz y Ruby, 2003)⁷⁸.

Lejos de estos casos más reconocibles, los avances tecnológicos han facilitado el proceso de manipular una toma de manera más rápida y menos obvia que métodos anteriores. Basta con las cámaras digitales, las cuales eliminan las evidencias de los negativos originales (Schwartz 2003). Para ello, el tratamiento digital de las imagen permite someterla a multitud de cambios sin apenas dejar rastro. Se ha pasado de la manipulación fotográfica disimulada, durante la era analógica, a la simulación total en el presente digitalizado (Doménech Fabregat 2013). Todo documento gráfico publicado en los medios de comunicación ha sido procesado por un programa de retoque de un dispositivo informático, aun teniendo presente que algunos aprovechan más la tecnología que otros, pues resulta algo ineludible para su maquetación. Estas transformaciones digitales atienden a dos tipologías (Carrillo Canán y Gómez Mendoza 2010, en Parras Parras y Cela 2016): las de carácter débil, comprendiendo las de la clase de cambio de color a blanco y negro, los filtros o el empleo de lentes que pudieran deformarla; y otras designadas fuertes, aquellas que originan como resultado una fotografía distinta, sin parecido con su representación icónica, dando lugar a una ilusión estética o negativa a la que calificar de engaño. Ya no hay una imagen imposible, todo puede ser modificado y sin la existencia de un referente en la realidad cabe la posibilidad de recurrir a la virtualidad para su creación (Izquierdo Castillo 2005).

En lo que respecta a su empleo en prensa, la digitalización de la imagen ha desatado dos corrientes. Por un lado, la de su defensa por parte de editores y fotoperiodistas que la conciben como una herramienta de provecho (Lewis 1991), la cual ha favorecido el trabajo del grafismo mediático, abogando por la idea de que su utilidad no transforma la integridad del periodismo. Radica en su capacidad para respetar la realidad y mejorar la calidad informativa con el empleo de gráficos explicativos, simulacros virtuales de escenarios reales, etc. También para otros fines, como el de proteger el anonimato de las fuentes mediante el desenfoque de su rostro. De hecho, autores como Doménech Fabregat (2013) instan a los profesionales del periodismo gráfico a sacar el máximo rendimiento de las potencialidades de las nuevas herramientas digitales para ofrecer un plus de valor informativo añadido a sus elementos visuales con la adaptación de una serie de recursos comunicativos mediáticos más eficaces, basados en la intertextualidad, la interactividad y la virtualidad⁷⁹.

⁷⁸ Otra portada famosa por la alteración digital notable fue la de *National Geographic* de febrero de 1982, en la que aparecieron las pirámides de Guiza, de Egipto, de forma más próxima una a otra de lo que en realidad están. Aunque desató un aluvión de críticas dentro del sector del fotoperiodismo, autores como Gross, Katz y Ruby (2003) cuestionan que el público lo advirtiera o le preocupase aquello.

⁷⁹ Un ejemplo del autor en este ámbito sería la ilustración del retrato de Steve Jobs publicada por el diario digital *La Información* con motivo del fallecimiento del empresario, consistente en una creación formada por los mensajes de condolencia del público.

Por otro lado, su apreciación como una forma de transgresión ética ha provocado el recelo, e incluso rechazo, de la digitalización de la imagen mediática con fines malintencionados de cambiar el contenido y mensaje aportado por ella. La facilidad para burlar la publicación de fotografías falsificadas mediante la modificación virtual de la representación contenida en las mismas ha puesto en tela de juicio el estatuto de verdad del fotoperiodismo, aunque, como indica López Talavera (2016), nunca será ético el procesamiento tecnológico fotográfico para tergiversar y distorsionar la información.

Los actuales imperativos de rentabilidad y la presión de la competencia entre grupos mediáticos hacen cada vez más frecuente la utilización de imágenes fotoperiodísticas trufadas de rasgos más propios del infoentretenimiento o cercanos al sensacionalismo. (Doménech Fabregat 2013, p. 110).

La extensión generalizada de la alteración digital de las imágenes difundidas en los medios de comunicación, ha dado paso a una aceptación de dicha praxis por parte de la sociedad. Existe una consciencia extendida en el público de que la fotografía puede construir imágenes que no tienen por qué ser un espejo de lo acaecido sin que por ello dejen de parecerse a las escenas reales (Limón 2012). Si los espectadores han adquirido esta nueva mentalidad sobre la posibilidad de que muchas de las instantáneas mediáticas constituyan sucedáneos de verdad, resulta lícito que el espectador dude sobre lo que ve, sobre lo que se muestra ante sus ojos. Duda que, por tanto, afecta a la credibilidad del fotoperiodismo y supone una ruptura de la responsabilidad ética del grafismo mediático con los ciudadanos.

La verdad del periodismo gráfico está en tela de juicio porque las fotografías presentan ante el observador una realidad heterogénea, en la que lo digitalizado provoca una pérdida de la sensación de originalidad, dejando difusos los límites entre lo verdadero y lo falso. Parece importar, sobre todo, que la impresión fotográfica se vea verosímil, resaltando la expresividad icónica basada en la emoción y en la imaginación, la cual concuerda con nuestra imagen mental formada por el mosaico de imágenes percibidas en los medios de comunicación, afectando a nuestra percepción del mundo. La efectividad informativa queda alterada y la ignorancia de sus implicaciones éticas puede resultar muy perjudicial.

Como posible solución para aprovechar la tecnología sin transgredir la ética de la fotografía de prensa con fotos falsas, surge el planteamiento de alertar al público de que la imagen publicada ha sido manipulada. Advertirle de que se ha alterado su contenido, significa avisarle y darle a entender que está ante un documento ilustrativo (Soria 1997), dado que nunca puede ser fotonoticia porque esta no suplanta la realidad bajo ninguna circunstancia, debe adecuarse siempre a ella (Blázquez 2002); y también a causa de que, como se ha

mencionado anteriormente, el concepto de ilustración y el de fotocontecimiento no son lo mismo⁸⁰.

2.2.2. Los ataques al honor, intimidad y vida privada a través de las fotografías de prensa.

En el fotoperiodismo se producen continuos ataques que atentan contra algunos de los derechos fundamentales de los ciudadanos: los derechos al honor, a la intimidad y a la propia imagen. Dichos derechos salvaguardan la privacidad de las personas junto con su honorabilidad, y les faculta para, como expone Videla Rodríguez (2004), decidir sobre la reproducción de la representación gráfica de su figura humana, en la cual el sujeto pueda verse y ser reconocido; así como para impedir su obtención, reproducción o publicación por parte de terceros.

Su reconocimiento y protección aparece incluido en los principales códigos deontológicos de periodismo, pero, además, también está recogido en la legislación jurídico-informativa:

- En la Constitución española de 1978, en sus artículos 18⁸¹ y 20⁸²: en el primero de ellos, de manera autónoma aunque vinculada al uso de la informática; y en el segundo, mencionado ya, como límites a los derechos de la información y a la libertad de expresión.

⁸⁰ No obstante, Kobre (2006) plantea un caso en el que la advertencia de la manipulación de la imagen no fue suficiente para no rebasar los límites de la ética de la fotografía de prensa. Se trata de una portada del *National Enquirer* en la que aparece la exmujer asesinada de O. J. Simpson con hematomas, una recreación de su posible aspecto cuando presentó la denuncia por malos tratos. El pie de foto indicaba ser una ilustración informática, sin embargo, el autor cuestiona si realmente aquello fue entendido por el público.

⁸¹ Artículo 18

1. Se garantiza el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen.
2. El domicilio es inviolable. Ninguna entrada o registro podrá hacerse en él sin consentimiento del titular o resolución judicial, salvo en caso de flagrante delito.
3. Se garantiza el secreto de las comunicaciones y, en especial, de las postales, telegráficas y telefónicas, salvo resolución judicial.
4. La ley limitará el uso de la informática para garantizar el honor y la intimidad personal y familiar de los ciudadanos y el pleno ejercicio de sus derechos. (CE 1978).

⁸² Artículo 20

1. Se reconocen y protegen los derechos:
 - a) A expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción.
 - b) A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica.
[...]
 - d) A comunicar o recibir libremente información veraz por cualquier medio de difusión.
[...]
4. Estas libertades tienen su límite en el respeto a los derechos reconocidos en este Título, en los preceptos de las leyes que lo desarrollen y, especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia. (CE 1978).

- En la legislación española desde una doble vía: la civil, con la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de Protección Civil del Derecho al Honor, a la Intimidad Personal y Familiar y a la Propia Imagen; y la penal, calificando el Código Penal en cada caso las acciones u omisiones como delito, con la pena que las mismas lleven aparejadas.

Más allá de su plasmación legal, este conflicto de la ética de la fotografía de prensa va ligado al principio ético periodístico de justicia, que concierne tanto al interés público como a la práctica profesional. Según Bilbeny (2012, p. 118), “la justicia es reconocer a cada uno lo que es su derecho, esté o no recogido en la ley, y que este reconocimiento atañe a sus necesidades básicas e intereses de vida, realización y relación”. Integra un fundamento que no solo está basado en una serie de derechos, sino también en los deberes que estos conllevan.

Cuando el periodista le da forma (sentido literal del verbo “informar”) a unos datos dispersos y desordenados tomados de la realidad y los entrega al público, le está devolviendo lo que es suyo. No le vende un producto, más o menos costoso según las leyes del mercado, sino que está entregando lo que el público tiene derecho a reclamar en justicia. Es un acto de justicia cuya mayor o menor imperfección se puede medir por el qué y cómo de la información de modo que informar bien es ser justo, puesto que es reconocer y realizar el derecho que el público tiene a que se informe; e informar mal es ser injusto. Es apoderarse, para beneficio personal o de otros, de algo que no es propio y tiene la inviolabilidad de lo ajeno. (Herrán y Restrepo 1991, p. 121).

Supondría una contradicción ejercer la labor de informar y no defender los derechos y libertades del público. La actividad periodística, incluyendo la fotografía de prensa, ha de establecerse en términos éticos con el compromiso social de garantizar el respeto y la promoción de los derechos humanos, fundamentándolos y justificándolos racionalmente a todos. Para ello precisa respetar a las personas y promover los valores que encaminen la comunicación mediática al bien común, asegurando que se cumpla en todo momento con las facultades individuales y con las de la sociedad en general, con su dignidad.

El ámbito laboral justo de la prensa requiere la obligación profesional de coordinar el amplio abanico de derechos existentes, para que no se garanticen unos a costa de otros, ni se perjudique la libertad de nadie. Precisa advertir que siempre prevalecen, ante el resto de derechos, los derechos humanos. Para cumplir con el cometido informativo, la labor de los profesionales de los medios de comunicación necesita ser desempeñada en términos justos y legales. Esto indica que, dentro del abanico de acciones que el profesional de la comunicación

lleva a cabo, además de preponderar en todas ellas la verdad, no han de proceder nunca de métodos impropios: ninguna finalidad justifica los procedimientos ilícitos⁸³.

No resulta ética la difusión de una información, de una fotografía mediática, si no contiene interés social; menos todavía si, además, implica la invasión de la intimidad o vida privada de un ser humano, o daña su imagen o su honor. No obstante, en relación a este planteamiento lícito surge el cuestionamiento de diversas opciones a tener en cuenta en el oficio. Según Kobre (2006), si se sigue el principio utilitario de optar por publicar algo con base en que beneficie a un mayor número de personas, la publicación de imágenes de los horrores de la guerra, la tragedia de una catástrofe o la dureza de la marginalidad; quedaría respaldada con el motivo de contribuir al conocimiento social en el ejercicio del periodismo gráfico de informar de manera crítica a la sociedad democrática. Aunque esto contraviene la máxima ética en la cual prepondera que los derechos individuales, como al honor y a la intimidad, son inviolables por encima de cualquier bien o provecho de la comunidad. Incluso la popular aceptación de no hacer a los demás lo que no gustaría que hiciesen a uno mismo, también entraría en conflicto con las normas profesionales y actuaciones que pudiesen ser de interés para informar a la ciudadanía⁸⁴.

Dentro de las cuestiones éticas relacionadas con el ataque a estos derechos fundamentales por parte del grafismo informativo, intervienen los siguientes aspectos:

- Derecho a la intimidad y vida privada⁸⁵: el ámbito de lo íntimo corresponde con lo personal, con lo más profundo y reservado del ser humano, aquello que atañe a la estrecha

⁸³ Entre las muchas labores del profesional de los medios de comunicación, se encuentran las de:

- Respetar y hacer valer el derecho de autoría y la propiedad intelectual de los trabajos, tanto suya como de sus compañeros, además de citar de manera correcta las fuentes informativas.
- No publicar filtraciones ilegales o deshonestas, ni informaciones derivadas de métodos ilícitos como las escuchas ilegales, la apropiación indebida de documentos o la toma de imágenes o vídeos de manera disimulada. Tampoco es correcto abusar de la confianza u ocultar la condición de periodista para obtener información, ni realizar entrevistas de emboscada (Soria 1997).
- No realizar *rewriting*, es decir, no emplear declaraciones o imágenes sacadas de su contexto original.
- No alarmar y, ante asuntos relacionados con la seguridad del Estado y/o que contradigan la justicia, cooperar con las autoridades públicas. No forzar a responder preguntas ni a proporcionar información (Bilbeny 2012).
- Ante conflictos bélicos, procurar evitar la desinformación y el sensacionalismo, explorar sus causas y no deshumanizar a ninguna de sus partes. El periodismo debe contribuir al refuerzo de la paz, condenando la violencia y el terrorismo. (Bilbeny 2012).

⁸⁴ Kobre (2006) aborda su planteamiento con el ejemplo una fotografía de una familia desolada por el ahogamiento de un niño: podría ser publicada con la justificación de que, a nivel social, sensibilice sobre la necesidad de extremar la precaución y prudencia en el agua con los críos, para no reproducir este tipo de incidente; mas esto supondría la invasión de la intimidad del dolor de los allegados a la víctima.

⁸⁵ Aunque la intimidad haga referencia a la vida privada en ámbitos como el legislativo, en el presente capítulo se mencionarán indistintamente ambos conceptos como así reflejan la mayor parte de la biografía relacionada con la ética fotográfica.

relación que la persona tiene consigo mismo o con otras muy cercanas a nivel afectivo y/o emocional, como la familia y las amistades. Es propio de la privacidad del individuo, la cual concierne a su vida personal. Supone todo lo contrario a lo público, a aquello proclamado y, por tanto, conocido (López Talavera 2016). Su respeto es inherente a no inmiscuirse en la ideología de nadie, ni en sus creencias religiosas y/o espirituales, sus relaciones sentimentales y sexuales, su padencia de una enfermedad, su sufrimiento, la llegada de su muerte⁸⁶ o su deseo de mantener una vida anónima y retirada, sin que se viole su domicilio, su correspondencia o cualquier tipo de comunicación empleada⁸⁷.

Este derecho ampara tanto a la ciudadanía anónima, como a los personajes públicos. Aunque no plantea interés informativo retratar o publicar aquellos aspectos íntimos de quienes despiertan atracción en los medios de comunicación, parece que existe un empeño especial en conseguir la toma en la que estas personas aparezcan en situaciones privadas, e incluso embarazosas; lo cual lleva, en muchas ocasiones, a que se produzca un acoso mediático de individuos populares. Videla Rodríguez se muestra contundente en lo que refiere a esta mala praxis: “No hay un interés público que ampare excesos innecesarios” (2004, p. 94).

Tampoco merece obviar, en esta facultad humana de la intimidad, el respeto por el dolor y el sufrimiento de una persona, pues pertenece al ámbito de su privacidad, al de sus sentimientos más íntimos, pese a que, como apunta López Talavera (2016), haya sido desencadenado por una desgracia ocurrida en la esfera pública, como un accidente, un incendio o un atentado. La información no justifica el hecho de causar aflicción a nadie, ni a quienes se hayan visto envueltos en una tragedia, ni a sus allegados; lo contrario equivaldría un atentado contra este derecho⁸⁸. De acuerdo con esto, en el grafismo ético mediático no tiene cabida transformar en espectáculo los rostros desencajados por el horror, por mucho que se argumente una necesidad de imágenes impactantes de lo ocurrido. Conviene respetar y procurar no invadir las emociones de los afectados, más aún cuando han solicitado privacidad y recogimiento (Bonete Perales 2004). “Nada aporta a la información las imágenes de los familiares en su dolor, sólo son recursos para dar la

⁸⁶ El Código Deontológico de la FAPE contempla este aspecto enunciando que: “d) Las restricciones sobre intromisiones en la intimidad deberán observarse con especial cuidado cuando se trate de personas ingresadas en centros hospitalarios o en instituciones similares” (1993-2017, sección I párr. 9).

⁸⁷ El código de conducta de la ASMP (1993-2018) propone, entre sus pautas, el respeto de la privacidad de los sujetos fotografiados.

⁸⁸ Un caso mediático de intromisión a la intimidad corresponde con el de las imágenes difundidas del torero, Francisco Rivera, intentando ser salvado por los médicos en una enfermería tras una cogida sufrida en la corrida de toros de Pozoblanco (Córdoba) que causó su muerte el 26 de septiembre de 1984. Su viuda, Isabel Pantoja, espantada con la desagradable publicación de aquello, inició un proceso judicial que finalizó con la pronunciación del Tribunal Constitucional a favor de la misma: su distribución vulneraba los derechos a la intimidad personal y familiar recogidos en la Constitución.

noticia, sin embargo, agreden a la persona sin necesidad alguna” (Videla Rodríguez 2004, p. 95).

- Derecho al honor: el honor alude a la opinión que tiene la gente acerca de una persona, a la reputación o fama de la que goza un individuo dentro de su dimensión relacional social, incluyendo su propia estima. Se trata del renombre ligado al sentimiento y conciencia de la propia dignidad⁸⁹. Pertenece a todo ser humano por el hecho de serlo, siendo un derecho irrenunciable.

El afán de lesionar el prestigio y consideración de una persona mediante la selección y difusión de fotografías en las que sale retratada en una circunstancia no correspondiente con la realidad, sacada de contexto, donde se enseñan los hechos de forma distorsionada para mostrarla y acusarla de un comportamiento o actuación incierta; atenta contra el honor del protagonista, además de perjudicar a su imagen personal y no puede admitirse como ético, por tratarse de algo falso (Soria 1997). Su amparo viene contemplado en la deontología del periodismo, de hecho, el Código Deontológico de la Federación de Asociaciones de Periodistas Españoles (1993-2017, sección I párr. 7) lo manifiesta así: “b) Con carácter general deben evitarse expresiones, imágenes o testimonios vejatorios o lesivos para la condición personal de los individuos y su integridad física o moral.”

La protección jurídica del honor aparecía ya en el derecho romano. En España, como se ha mencionado, además de ser un derecho fundamental reconocido y protegido por la Constitución española en sus artículos 18 y 20 (1978); el Código Penal establece dos delitos que atentan contra la honorabilidad personal: uno de ellos es la calumnia, la acusación falsa hacia alguien de cometer un delito; otro es la injuria, la atribución a otra persona de unos hechos o juicios de valor con expresiones lesivas para su dignidad, que perjudican su reputación o atentan contra su propia estima (López Talavera 2016). Ambos conceptos, en lo que respecta a la ética profesional, constan como falsas acusaciones encauzadas a dañar al individuo, teniendo en cuenta lo costoso y grave que resulta restituir el honor calumniado o injuriado. De igual modo, lo hace y le afecta la difamación, la desacreditación de un ser humano mediante la publicación de algo contra su fama, voluntad y enfrentándolo a un bajo concepto o consideración. Dichas acciones, junto a la maledicencia y las acusaciones sin fundamento, componen para la FIP una falta profesional grave, según su Declaración de Principios sobre la Conducta de los Periodistas (1954-1986).

Cuando se atenta contra el honor de alguien popular mediante una instantánea, existen fotógrafos que basan su defensa en que dichas personalidades se hallaban en lugares

⁸⁹ López Talavera (2016) indica que la raíz etimológica de la palabra honor proviene del término griego *ainos*, cuyo significado es alabanza.

públicos donde es lícito fotografiarlas⁹⁰. Ante esto, Soria (1997) plantea varias cuestiones: ¿Tiene sentido publicar la toma más ridícula o embarazosa de todas de alguien popular? ¿Existe justificación para fotografiar sin permiso en sitios privados? ¿Es el consentimiento el que avala la ética de la fotografía?⁹¹. Incluso, esto lleva a la reflexión sobre la aceptación de una supuesta excepción justificable: la de retratar e informar sobre aquellas facetas privadas de las personas de relevancia social que incidan en la vida pública, como serían los comportamientos supuestamente delictivos o antisociales⁹² (Bonete Perales 1999). Dicha salvedad permanece admitida y advertida, tanto en el Código Deontológico Europeo de la Profesión Periodística⁹³ (1993), como en el de la FAPE⁹⁴ (1993-2017).

- Derecho a la propia imagen: estrechamente vinculado a los anteriores, atribuye al sujeto la capacidad de controlar la captación, difusión y explotación de sus rasgos físicos, los cuales le hacen reconocible como individuo. Toda persona, como titular de esta facultad, tiene la potestad para impedir, o no, mediante su autorización, la obtención, reproducción o publicación de la información gráfica generada sobre ella por parte de un tercero, al margen de la finalidad perseguida (informativa, científica, comercial, cultural, etc.).

⁹⁰ Carlos Soria (1997) señala que es posible tomar instantáneas en los lugares públicos sin necesidad de solicitar permiso a las instituciones correspondientes; mientras que en los espacios privados, sí es necesario el consentimiento del propietario para llevar a cabo allí la labor fotográfica. En ambos sitios debe respetarse, ante todo, la privacidad de los presentes, junto con su deseo, o no, de ser retratados.

⁹¹ Un ejemplo que ilustra este aspecto es el llamado Caso Carolina de Hannover versus Alemania. Tras la publicación en un diario alemán de unas fotografías de la Princesa Carolina de Mónaco en situaciones de su vida privada, el Tribunal Europeo de Derechos Humanos sentenció, en 2004, que no existía interés público en las imágenes publicadas, puesto que se trataban de escenas que solo pertenecen a su intimidad; y que las personas públicas, pese a su notoriedad, disponen de un espacio privado, el cual debe permanecer ajeno a los ojos del público. La sentencia, por tanto, ampara de manera rotunda la intimidad de la protagonista, y aclara que siempre y cuando se contribuya al morbo y a una malsana curiosidad ajena, primará el derecho a la intimidad sobre el derecho a la información.

⁹² López Talavera justifica también como un posible caso en el que preponderaría el bien común de la sociedad sobre la intromisión de la privacidad o intimidad de una persona, la divulgación de la enfermedad de un presidente del gobierno.

⁹³ Se respetará el derecho de las personas a su propia vida íntima. Las personas que tienen funciones en la vida pública tienen el derecho a la protección de su vida privada, salvo en los casos en que ello pueda tener incidencias sobre la vida pública. El hecho de que una persona ocupe un puesto en la función pública, no le priva del derecho al respeto de su vida privada. (Consejo de Europa 1993, sección 23).

⁹⁴ 4. Sin perjuicio de proteger el derecho de los ciudadanos a estar informados, el periodista respetará el derecho de las personas a su propia intimidad e imagen, teniendo presente que:
a) Solo la defensa del interés público justifica las intromisiones o indagaciones sobre la vida privada de una persona sin su previo consentimiento. (FAPE 1993-2017, sección I párr. 5 y 6).

Este derecho comprende uno de los límites a la información, según recoge también la Constitución española (1978), en su artículo 20, por lo cual prevalece salvaguardar la propia imagen sobre la libertad de expresión⁹⁵.

El empleo de la imagen de una persona carente de notoriedad solo queda permitida, sin su consentimiento previo, al aparecer de manera accesoria⁹⁶ en un suceso o acontecimiento público; es decir, cuando no sea, ni se convierta en el objeto principal de la información (por su asistencia a una concentración, un festival o cualquier evento del que se informe en que se encuentre de forma secundaria e intrascendente). En cambio, este requisito no resulta indispensable para los personajes públicos, puesto que la representación de su figura humana puede tomarse durante un evento o lugar público para su divulgación posterior con finalidad informativa, sin autorización explícita, siempre y cuando, a tenor de lo abordado, no pertenezca a una actividad de su ámbito privado (con la salvedad de que su intromisión revista un interés social justificado).

El respeto de estas facultades personales constituye un fundamento del ejercicio ético del periodismo. En su aplicación conviene reseñar, además, la relevancia de extremar la cautela con las imágenes e informaciones de los más vulnerables: menores de edad, inmigrantes, refugiados, mujeres maltratadas o prostituidas, enfermos, etc. En otros términos, “quienes generalmente están indefensos y no tienen voz propia en las noticias” (López Talavera 2016, p. 70). Todas las personas son iguales y merecen el mismo tratamiento informativo, libre de discriminaciones y estereotipos⁹⁷ por razones culturales, de raza, sexo o religión. La pena o humillación pública que pudiese acarrear cualquier contenido relacionado con estos colectivos podría causarles más daño del que ya padecen y fomentar su exclusión social⁹⁸. Su protección deontológica en los códigos periodísticos es unánime.

⁹⁵ El primer reconocimiento jurídico del derecho a la propia imagen data de 1907, en Alemania. Ocurrió a raíz de las fotografías realizadas en 1968 al cadáver del canciller Bismarck, en su lecho de muerte. Fueron obtenidas sin consentimiento por un par de fotógrafos, Max Priester y Willy Wilcke, que entraron en la casa gracias a la ayuda de uno de los empleados. Los autores anunciaron la venta de las imágenes a los diarios alemanes, pero consiguieron molestar a sus familiares y conmocionar a la sociedad germana, provocando que el debate sobre esta facultad culminase en el reconocimiento de la ley alemana relativa al derecho de autor sobre las artes figurativas y la fotografía del 9 de enero de 1907 (López Talavera 2016).

⁹⁶ No obstante, existen casos en los que el aparecer de manera accesoria puede conllevar la invasión al derecho a la intimidad y vida privada. Un ejemplo sería una fotografía publicada en prensa de una playa nudista, en la que pueda ser reconocida una persona que muestra las partes más íntimas de su cuerpo. Cabe vigilar, también, aspectos como el tamaño en relación a la página y tipo de plano empleado en la difusión de una foto para valorar el carácter accesorio de quien sale retratado en ella.

⁹⁷ El Código de Ética de la NPPA (1990) contempla dentro de su tercera regla: “Ser completos y dar contexto cuando estén fotografiando o grabando a los sujetos. Evitar estereotipos de personas individuales y grupos”.

⁹⁸ Una recomendación, aportada por López Talavera (2016), para preservar su identidad en informaciones delicadas, como víctimas de violencia de género, abusos o agresiones sexuales, enfermos de sida, etcétera; consiste en recurrir a procesos técnicos como un contraluz o desenfoque de su rostro.

En lo que respecta a la infancia y la juventud, su protección responde a la de un sector de la población que todavía no ha adquirido la misma capacidad de defensa que la gente adulta, por lo que cualquier tipo de perjuicio derivado de una publicación puede ser irreparable y afectarle de por vida⁹⁹. El tratamiento mediático sobre ellos, no solo conlleva consideraciones éticas y deontológicas¹⁰⁰, también legales como el consentimiento de los padres o tutores para la difusión de imágenes de menores a su cargo. De nuevo, el artículo 20 de la carta magna española (1978) establece la salvaguarda del colectivo infantil y juvenil como uno de los límites a la libertad de expresión. Además, la Ley Orgánica 1/1996, de 15 de enero, de Protección jurídica del menor, recoge en su artículo 4 la dimensión respecto a su derecho al honor, a la intimidad personal y familiar, y a la propia imagen, inclusive con la especificación del criterio esencial para aquellos casos en los cuales el niño o adolescente sea objeto de la información, siempre bajo la primacía del “interés superior de los menores sobre cualquier otro interés legítimo que pudiera concurrir”¹⁰¹. Su regulación jurídico-informativa incluye la Instrucción 2/2006 sobre el Fiscal y la Protección del derecho al honor, intimidad y propia imagen de los menores¹⁰², la cual alude a la posible licitud en la intromisión de la imagen del menor cuando su papel sea accesorio y no sea contraria a sus intereses¹⁰³.

⁹⁹ López Talavera (2016) considera posible informar sobre aspectos que atañen a los menores de edad mientras estos no sean identificados, con su imagen y/o nombre, como presuntos autores de un delito, víctimas de una tragedia, testigos de un suceso, etc.

¹⁰⁰ La FAPE insiste en reiteradas ocasiones de su Código Deontológico (1993-2017) en la cautela del tratamiento de aquella información que afecte a la infancia y la juventud, con criterios orientados a la protección de su intimidad, encomendando abstenerse a entrevistar, fotografiar o grabar además a menores en asuntos enmarcados en actividades delictivas o del ámbito privado.

¹⁰¹ Artículo 4. Derecho al honor, a la intimidad y a la propia imagen.
[...]

2. La difusión de información o la utilización de imágenes o nombre de los menores en los medios de comunicación que puedan implicar una intromisión ilegítima en su intimidad, honra o reputación, o que sea contraria a sus intereses, determinará la intervención del Ministerio Fiscal, que instará de inmediato las medidas cautelares y de protección previstas en la Ley y solicitará las indemnizaciones que correspondan por los perjuicios causados.

3. Se considera intromisión ilegítima en el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen del menor, cualquier utilización de su imagen o su nombre en los medios de comunicación que pueda implicar menoscabo de su honra o reputación, o que sea contraria a sus intereses incluso si consta el consentimiento del menor o de sus representantes legales. (LO 1/1996).

¹⁰² Para armonizar el derecho a informar y los derechos del menor habrá de partirse de que estará justificada la difusión de información veraz y de interés público aunque afecte a un menor siempre que no sea contraria a sus intereses. También estará justificada la difusión de información veraz y de interés público pese a que afecte a un menor y aunque sea contraria a sus intereses siempre que se empleen los medios precisos para garantizar su anonimato. (Instrucción 2/2006).

¹⁰³ “... la imagen accesorio se conceptualiza como aquella que se encuentra dentro de un reportaje gráfico de manera secundaria e intrascendente y nunca como principal de tal manera que en la noticia, el menor no podría ser el eje principal de la misma” (Morillas Fernández 2012; citado por Rodríguez Pardo y Durán Pila 2015, p. 233).

Asimismo, requieren una atención periodística cautelosa los contenidos informativos sobre procesos judiciales¹⁰⁴. Implica abordarlos bajo la premisa de que la realidad mediática no intervenga en la independencia de la justicia (Arroyo Almaraz 2000). Tanto las víctimas de delito, como los condenados judicialmente, los procesados y los llamados a declarar, merecen ser respetados (Bilbeny 2012) y, hasta que el juez no dictamine lo contrario, se atribuye la presunción de inocencia a toda persona¹⁰⁵. De ahí que en las fotografías tomadas de los protagonistas involucrados en estos casos, por complicado que resulte, hace falta vigilar que cumplan el equilibrio de informar sin lesionar su imagen, su honor e intimidad; pues verse expuestos como afectados o culpables de un comportamiento delictivo puede significar una humillación pública para ellos.

Bien es cierto que determinados hábitos de la fotografía de prensa invaden la intimidad y privacidad del individuo, dañan su honor y/o atentan contra su propia imagen, causando descrédito en la profesión periodística. Pero estas prácticas nunca serán éticas, e incluso lícitas, ni tienen cabida en un derecho a la información justo y responsable. La difusión ética de imágenes en medios de comunicación solo admiten argumentos informativos, no otros fines como los lucrativos (Soria 1997).

¹⁰⁴ Existe un protocolo establecido para las imágenes tomadas en juicios a los cuales, según la doctrina constitucional, los medios de comunicación tienen acceso libre (excepto cuando los magistrados consideren que deban prevalecer otros derechos, en cuyo caso la resolución motivada se traslada a los periodistas). Las pautas adoptadas pretenden conciliar el derecho a la información con el derecho al honor, la intimidad y la propia imagen de las partes que intervienen en un proceso, e indican que: las cámaras estén en un lugar donde no molesten, bajo las instrucciones del presidente del tribunal; seguir las limitaciones expuestas por los jefes de prensa con respecto a testigos protegidos y/o víctimas; evitar tomar imágenes que identifiquen a las víctimas, los testigos y los peritos no funcionarios (salvo consentimiento expreso); se pueden captar recursos del jurado, siempre que no les identifique a nivel particular; los funcionarios (jueces y magistrados, fiscales, letrados de la Administración de Justicia, médicos forenses y peritos) pueden ser grabados o fotografiados; además, los planos del acusado permitidos son los posteriores o laterales, aunque también hay posibilidad de hacer los de su identificación plena en caso de un interés público relevante por la gravedad de los hechos o su repercusión en la opinión pública, por tratarse de un personaje público con notoriedad (en especial si se le acusa por algo relacionado con su actividad), ha prestado su consentimiento previo o ha aparecido en la prensa de manera voluntaria (CGPJ 2020). El consentimiento de informadores audiovisuales en las salas de vistas es algo que está sometido a autorización por la propia Sala en la mayoría de países. La prensa española puede acceder a todo cuanto ocurra en el exterior de los juzgados, pero el acceso de los medios gráficos a los pasillos y otras dependencias del interior de los edificios judiciales sí está restringido (STC 56/2004 y STC 57/2004 de 19 de abril).

¹⁰⁵ La presunción de inocencia es contemplada además por los códigos deontológicos de periodismo más representativos como el Europeo de la Profesión Periodística (Consejo de Europa 1993) o el de la FAPE (1993-2017). Incluso esta última aborda dos criterios en este tipo de informaciones (sección I, párr.12 y 13):

- a) El periodista deberá evitar nombrar en sus informaciones a los familiares y amigos de personas acusadas o condenadas por un delito, salvo que su mención resulte necesaria para que la información sea completa u equitativa.
- b) Se evitará nombrar a las víctimas de un delito, así como la publicación de material que pueda contribuir a su identificación, actuando con especial diligencia cuando se trate de delitos contra la libertad sexual.

2.2.3. Las denominadas imágenes *duras*.

El fenómeno de las imágenes *duras* se remite a la tradición pictórica y sus distintas manifestaciones de imágenes del horror, con un amplio recorrido que abarca desde las recreaciones de la crucifixión de Cristo o el tormento de los santos, en la tradición cristiana; hasta los cuadros de Goya, como *Saturno devorando a su hijo* o su serie de *Los desastres de la guerra* (Redondo Neira 2005). Dicha crueldad es trasladada al ámbito fotográfico con distintas referencias a lo largo de la historia, como las encontradas por Sontag (2013) de víctimas de linchamientos por racismo en pequeñas urbes estadounidenses, durante las décadas de 1890 a 1930¹⁰⁶; las fotos descubiertas a partir de 2004 de las torturas cometidas en la prisión iraquí de Abú-Grahib, realizadas por los soldados norteamericanos; o una de las pioneras de este tipo en ser publicada en un diario, la instantánea tomada de forma clandestina por Thomas Howard, del *New York Daily News*, de la ejecución en silla eléctrica de Ruth Snyder en 1928, condenada por asesinar a su esposo. (Ledo 1998).

La difusión de fotografías de este tipo de horrores en los que se aprecia, en primera instancia, elementos desagradables como la sangre, rostros doloridos, restos del cuerpo humano o de materiales destrozados; ha sido repetida, e incluso reforzada, en la esfera mediática de las últimas décadas. Este tremendismo gráfico presenciado en los medios de comunicación con la publicación de instantáneas de violencia y de gran carga emocional, tomadas en los momentos más dramáticos de los sucesos trágicos, ha ocasionado el conflicto ético con las imágenes duras (Soria 1997).

El empeño por mostrar estas instantáneas, extremadamente sobrecogedoras, responde a su empleo como un recurso fotográfico periodístico con el cual lograr, en principio, mayor impacto, tanto visual como emotivo, y perdurabilidad en la mente del espectador. Esto se traduce en el fomento de un espectáculo sensacionalista, enraizado en el morbo, que vende¹⁰⁷ y produce beneficios económicos para los espacios de comunicación donde son insertadas. Sin embargo, su pretensión resulta contraproducente, a nivel informativo, por dos consecuencias. La primera de todas, reside en que su abusiva presencia ha permitido que el público acomodado haya normalizado su visión, desapareciendo la efectividad de su impresión de espanto a la que aluden estas tomas. La estética de la violencia desarrollada, conlleva que esta deje de ser vista como real y pierda su capacidad de impactar (Teixeira

¹⁰⁶ Las imágenes formaban parte de una exposición de una galería neoyorquina, en el año 2000, que conformaban una muestras de aquella época como recuerdo y postales ilustradas.

¹⁰⁷ Genera el dilema entre oferta y demanda abordado por Alcoba López (1988) como un reclamo para la satisfacción morbosa del cliente y, por ende, de los editores y directivos de los *media*.

Ribeira 1999)¹⁰⁸. De ahí que surja la cuestión sobre si la difusión gráfica continuada de lo violento lleva a más violencia o, por lo contrario, adormece a las conciencias¹⁰⁹.

El segundo inconveniente proviene de que dichas imágenes estremecedoras reemplazasen, en la mayoría de ocasiones, a aquellas informativas de lo sucedido que lograsen conmover al observador y le permitiesen compartir de manera más cercana la tragedia. En situaciones de crisis, de catástrofe, hace falta la aportación de una información rigurosa y clara que propicie que no cunda el pánico entre la ciudadanía. Pero informar mediante la fotografía de prensa, incluso en determinados casos, cumplir con la función de denuncia e inducir con ella a la reflexión difiere del mal gusto expuesto en este tipo de instantáneas, de perseguir la espectacularidad con ánimo lucrativo y de atentar contra la privacidad de las víctimas, invadiendo sus momentos íntimos de aflicción por el suceso sufrido.

Suponen una evidencia del poder fotográfico para capturar e inmortalizar la expresión más trágica surgida con lo acontecido: el momento en que una persona se desborda por su dolor o su esfuerzo por procurar controlarlo, junto con el devastador escenario dejado por la catástrofe. El afán por su obtención pone de manifiesto, según Alcoba López (1988), cierta actitud recreativa por parte de los periodistas gráficos por profundizar en rasgos de horror y miseria propicios a herir sensibilidades. Pese a las desavenencias señaladas, las imágenes violentas y catastrofistas parecen obtener su recompensa al ser ensalzadas por los jurados de prestigiosos premios de la fotografía profesional de prensa, como es el caso del Pulitzer.



Imagen 31. Una de las instantáneas premiadas con el Pulitzer 2020 en la categoría *Breaking News Photography*, otorgado a la serie de las protestas acaecidas en Hong Kong cubierta por una docena de reporteros de la agencia Reuters. (Thomas Peter/Reuters 2019).

¹⁰⁸ Para Arnau Roselló (2005) la insensibilización frente a la barbarie, propia de la posmodernidad, se produce si el público no es capaz de reflexionar y asimilar qué representan las instantáneas de grandes crueldades acontecidas en lugares remotos. De hecho, la conmoción social que causan al inicio las imágenes de una guerra termina convirtiéndose en pasiva indignación tras la constante reiteración de las mismas.

¹⁰⁹ Arroyo Almaraz (2000) añade que, según la teoría de la catarsis, se produce una retroalimentación del horror, el cual genera más placer mientras aumenta su cantidad y su verosimilitud.

Debido a esta fijación mediática por conseguir la instantánea más sangrienta o dolorosa, la fotografía periodística es la que más discusiones éticas causa sobre el tratamiento informativo del sufrimiento y del dolor, tanto entre los profesionales de la comunicación como entre el público receptor (Torres Romay 2006). Cuestiona la conveniencia, o no, de la exhibición de cierto tipo de imágenes y la postura que puede tomar el espectador ante ellas (Teixeira Ribeiro 1999): el público reclama conocer al completo todos los pormenores de la información, a pesar de que no está preparado para ver ciertos detalles incómodos que puedan herir su sensibilidad y provocar que, como plantea López Mañero (1998), o bien abandone la información, o se produzca en él un bloqueo psicológico que le impida continuar con ella.

La polémica sobre publicar o no imágenes duras, las derivadas de la violencia y el terrorismo, las catástrofes naturales, los accidentes de tráfico, el estado agónico de una persona, la ejecución de un condenado a muerte, el escenario de suicidio o un delito como un asesinato, un secuestro o una violación sexual, etcétera; surge enseguida por los graves problemas éticos que ocasiona¹¹⁰. La responsabilidad recae, en primera instancia, en los fotógrafos, editores y directores de medios de comunicación; puesto que pertenece a ellos la tarea de tomar esa decisión. Su elección no debería estar condicionada por el público, ya que este está compuesto por un entramado heterogéneo de personas de diferente sensibilidad (lo que puede ocasionar daño emocional a uno, tal vez no sea susceptible de perjuicio para otro) que, además, son consumidoras masivas de las mismas (López Raso 2003)¹¹¹.

Pero tan ético puede resultar no difundir imágenes duras, como puede no ser ético omitirlas (Soria 1997). Las justificaciones planteadas para su publicación se reducen a las designadas por Torres Romay (2006): por un lado, la de su valor informativo; y por el otro, la de tratar de alertar de los peligros a la sociedad. Dado el interés convenido en no ocultarlas, existen dos opciones (Fishman 2003): una, mostrar todo lo ocurrido tal cual, sin pasar ningún filtro ético en la difusión; y otra, la opción ética de procurar suavizar el impacto de las instantáneas. Así lo advierte Soria (1997, p. 217):

¹¹⁰ Según Sousa (2003), esta polémica ha acompañado al fotoperiodismo desde sus inicios: en la Guerra de Crimea, la primera en ser fotografiada, fueron censuradas las instantáneas de Fenton por el peligro de asustar a los familiares de los soldados, aunque James Robertson retrató a los muertos en combate.

¹¹¹ Kobre (2006) recoge una encuesta realizada por Gretchen Farsai basada en la elección de editores y del público de imágenes muy duras. De los resultados se derivó que la mayoría insistía en que quería verlas publicadas y, como es natural, los editores de la consulta estaban más dispuesto a ello. Mientras que otro estudio de la Associated Press Managing Editors refleja que la inclinación hacia la publicación de fotografías duras, de acción, violentas, e incluso desagradables; era el doble en el caso de los editores que en el de los lectores. La mayoría de ese público afirmaba que más allá de ser fotografías que no son de su gusto, nunca deberían publicarse imágenes violentas.

Las imágenes duras, dramáticas, violentas, no son por definición antiéticas. Lo pueden ser si carecen de valor informativo –son dureza, dramatismo o violencia gratuitos– y no se reduce informativamente, hasta donde sea posible, el dolor y el sufrimiento de las víctimas y sus parientes.

En este sentido, es posible seguir la línea de Barthes de abandonar lo explícito (1989, en López Raso 2003), y por ejemplo, no mostrar los cadáveres en las tomas¹¹². Convertir en ética una imagen dura exige también la renuncia a los primeros planos, al abuso del zoom y ofrecer en ellas el punto de vista que tendría el testigo situado en el lugar de los hechos (Arroyo Almaraz 2000) sin que se produzca una intromisión en la privacidad de los afectados. Es decir, se trata de procurar publicar todo sin ofender a las partes implicadas (Blázquez 2002), incluyendo a los receptores de la imagen informativa, y avisando, cuando no quede otra opción, de la crudeza de las fotografías que se van a mostrar al público.

El fotoperiodista tiene que ser sensible al dolor, pues si no lo hace pierde la oportunidad de aprender y de enseñar a ser más humanos (Blázquez 2002). Aunque puedan presentarse ante el fotógrafo y el editor mediático numerosas situaciones que logren ocasionar dilemas y desavenencias con el público, los principios y criterios éticos inherentes a la actividad de la fotografía de prensa permanecen siempre disponibles ofreciendo un abanico de soluciones posibles. De su ignorancia o su aplicación dependerá el cumplimiento del compromiso de la profesión con los derechos fundamentales de una ciudadanía abocada a establecer la percepción del entorno en el que vive a través de, entre otros modos, la recepción masiva de imágenes a la que se ve sometida.

¹¹² Fishman (2003) recoge en su estudio que esta práctica es respetada por los fotoperiodistas norteamericanos. De hecho, en el caso del atentado del 11-S, la mayor parte de los diarios estadounidenses eludieron, al menos en sus portadas, las escenas más duras, como las personas precipitándose por las ventanas. Sin embargo, en España, el debate en este aspecto sigue abierto, sobre todo tras las publicaciones de los atentados terroristas del 11-M y la Guerra de Irak, con posturas tan variadas como número de cabeceras de medios disponibles (Castaños 2005).

Capítulo 3.

La ética periodística en el tratamiento informativo del dolor y sufrimiento humano.

No resulta novedosa la manifestación del fenómeno del dolor, involucrando la inquietud por comprenderlo, en las distintas corrientes científicas, sociales, artísticas, culturales, religiosas, filosóficas, narrativas y mediáticas. Su trascendencia se debe a que compone uno de los ejes de la experiencia humana que atravesamos en ciertos momentos de la vida, con mayor o menor amargura, desasosiego o irritación. Su padecimiento enturbia todos los ámbitos vitales, escapa de nuestro entendimiento que, aun así, lo único que sabe y desea con certeza es evitarlo, no sentirlo nunca más. En ocasiones, aparece desencadenado por un acontecimiento trágico, imprevisible, que desconcierta a toda la población; pero, sobre todo, a las personas afectadas, invadidas repentinamente por un sufrimiento que deja su fragilidad al descubierto. Entonces, de la misma manera en que nos gustaría rehuirlo, también despierta enseguida nuestra atención e interés por conocer lo ocurrido, su impacto y cómo ha afectado a los implicados.

Sin embargo, la comunicación de hechos dolorosos supone una labor delicada por diversos motivos: la temática, los medios disponibles para enfrentarla, el estado de los protagonistas de la noticia, las consecuencias de su difusión, etc. El modo de mostrar lo acontecido en la prensa puede repercutir en el padecimiento de las víctimas y de su entorno cercano, un daño mucho más que irremediable si la actuación mediática sigue los derroteros de la explotación del dramatismo y el sensacionalismo de la situación, convirtiendo la desgracia en un espectáculo alejado de la finalidad informativa. Además, transformar el sufrimiento en un producto de consumo masivo genera un efecto adverso para una audiencia cada vez más habituada a ello, pese a que cuenta con menor facilidad para su aceptación (Ortiz Leiva 2018).

En esta serie de despropósitos proyectados por los medios de comunicación, las imágenes del horror que marca para siempre a quienes lo padecen, captadas en los peores momentos y difundidas sin filtro, no quedan al margen de cuestiones ineludibles: hasta qué punto son necesarias para enseñar lo ocurrido y qué respuestas desentrañan tanto en los observadores, como en los dolientes retratados y en sus allegados. De ahí que se proceda a contemplar, en el presente capítulo, el dolor y el sufrimiento humano desde la perspectiva de su tratamiento informativo, sus dificultades, requisitos y efectos, incluyendo las fotografías de prensa sobre hechos dolorosos.

3.1. A PROPÓSITO DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO HUMANO.

La gran dificultad que entraña abordar el dolor y el sufrimiento deviene de su incomprensión para el entendimiento humano, puesto que no admiten una explicación racional (López Talavera 2002). Ambos constituyen una experiencia sensible displicente que acepta diferentes términos de apreciación. Como idea globalizada, el dolor, según la Asociación

Internacional para el Estudio del Dolor (IASP), “es una experiencia sensorial y emocional desagradable asociada con un daño tisular real o potencial, o que es vivido como tal daño” (citado por Sanz Sanz 2003, p. 173). Dicha generalización incluye tanto el dolor físico, causado por una enfermedad o por la agresión de un agente externo a nuestro organismo; como el emocional, asociado a un sentimiento desapacible que no tiene por qué estar relacionado con el daño de tejidos corpóreos. Este último, también denominado como mental, puede encontrarse entre los límites de la barrera de lo psicológico y lo biológico, causando un estado sensible difuso y de sobrecogimiento. Es decir, el dolor cumple una función fisiológica imprescindible para proteger el correcto funcionamiento orgánico del cuerpo, pero a la vez se manifiesta como una sensación subjetiva con un alto componente afectivo.

En otra dimensión se encuentra el sufrimiento, la vivencia individual del estado doloroso de una persona, la manera consciente y desagradable en que lo experimenta e interpreta:

El sufrimiento, fenómeno neuropsicológico, representa una experiencia emocional vivida por el sujeto en un momento dado, en una situación determinada. El dolor, ya sea de origen orgánico, psicogénico o mixto, se expresa, al igual que cualquier emoción, gracias a una serie de comportamientos verbales y físicos que pueden ser reconocidos por el enfermo y por su entorno habitual. (Schwob 1996, p. 79)

Admitiendo dicha diferenciación en las apreciaciones de los conceptos de dolor y sufrimiento, cabe señalar que, a efectos del presente capítulo, se utilizarán de forma indistinta las dos expresiones dada la delicada frontera en la que ambas convergen en lo cognitivo, emotivo y conductual.

Analizado desde el punto de vista antropológico, el fenómeno del sufrimiento engloba cuatro niveles del sentimiento doloroso recopilados por Choza (2003): el primero lo conforma el estrato somático y los sentimientos sensoriales, al que pertenecen los dolores registrados por sensibilidad táctil; dichas afecciones psicofisiológicas se clasifican, a su vez, en el dolor protopático (difuso, difícil de discriminar) y epicrítico (localizable y fácil de discernir); un segundo estrato lo compone el somático vital y sentimientos corporales y vitales, al que corresponden la astenia, abulia, ansiedad, las fobias, etc; el tercero alberga el psíquico y los sentimientos del yo, el de la alegría, la tristeza y sus diversas formas de gozo y sufrimiento correspondientes; y el último, se trata del estrato espiritual y los sentimientos de la persona, en el que para Scheler (1941, en Choza 2003) pertenecen los de la beatitud y la desesperación.

En lo que respecta a lo fisiológico, el dolor funciona como un mecanismo de alarma que permite la supervivencia humana. Su proceso radica en el sistema cerebral límbico, el encargado de regular todo lo referido a las emociones, que posibilita su percepción como un síntoma puramente psicológico y no como una respuesta ante una lesión física. De manera

previa a la sensación dolorosa producida al lesionarnos, se activan las fibras nerviosas específicas (las vías nociceptivas mielínicas y amielínicas) que sirven como transmisoras del impulso eléctrico hasta el cerebro, donde el dolor es interpretado. Como resultado, se liberan sustancias químicas que permiten el contacto entre distintas células nerviosas, una acción que los fármacos pueden bloquear (Tierno 1994).

Sin embargo, no siempre atiende a una respuesta biológica de las estructuras receptoras del cuerpo. También puede manifestarse, según Vilar i Planas de Farnés (1998), *sine causa*, como ocurre con las psicalgias; y *sine causa physica*, dado en las emociones provocadas por la memoria o alteraciones psíquicas, bien de carácter ético (remordimientos), de naturaleza social (aprehensión por una catástrofe) o de motivo amoroso. En estos casos, la persona afectada reproduce el fenómeno emotivo con la misma intensidad que el de los dolores físicos, produciéndole síntomas idénticos como una expresión amarga, vasoconstricción, sudor, llanto, etc. Al contrario que con el daño corporal, no existe medicamento contra este sufrimiento de origen psicológico, puesto que la última etapa en su percepción es la del afecto, insensible a una intervención que impida su secuencia fisiológica (Tierno 1994). Trasciende entonces a lo corpóreo, por su propia esencia, convirtiéndose en un sentimiento que invade el ámbito de lo afectivo.

Ahí radica uno de los principios de la existencia humana: el dolor hace frágiles a las personas. Esta emoción común de la vivencia personal, se percibe en mayor o menor medida, de distinta forma y por diversos motivos; al menos, alguna vez en la vida. Su presencia incomoda a quien lo padece, debido a que “es una experiencia forzosa y violenta de los límites de la condición humana” (Le Bretón 1999, p. 33). El sufrimiento debilita, desconcierta, crea un sentimiento de desgracia que irrumpe acaparando todo, inhibiendo nuestra estructura vital y psíquica, amenazando así la identidad del individuo. Constituye una de las pruebas vitales más duras de enfrentar ya que nos saca del letargo de la comodidad y abulia, agitando a fondo nuestro interior (Tierno 1994). Ante la impotencia generada por no saber qué hacer con el propio sufrimiento, por su carácter ininteligible, el individuo se abandona a él, pudoroso, porque se escapa de su control: golpea todo su ser de manera más profunda que una simple reacción emocional. Muestra de ello es la pérdida de un ser querido, una experiencia que nos obnubila por completo, nos llena de tristeza, con una desazón que nos envuelve y permanece sumiéndonos en una situación de desesperanza frente a nuestro entorno (Ortiz-Leiva 2018).

Además, el dolor forma parte de la intimidad, una sensación personal única y subjetiva que solo conoce quien la sufre. En virtud de su naturaleza individual y singular, no puede ser medido ni comparado, cada uno lo siente y lo manifiesta a su manera. Su percepción, el umbral del dolor, depende de diversos factores: los sensoriales, los emocionales, junto con la influencia cultural, social y/o religiosa (Sanz Sanz 2003). Más aún, en función de la

personalidad, del carácter y de los valores del afectado, se le atribuye un alcance diferente a su infausta situación.

Este calvario erradica al individuo de su relación con el mundo, a la vez que conlleva un componente social imprescindible para su superación. La vulnerabilidad causada por el dolor abre un resquicio de nuestra intimidad mostrada fuera: supone una petición de auxilio para escapar del mismo. No obstante, el principal problema deriva de la dificultad para comunicarlo, visto que genera numerosas ocasiones en las que nos sentimos incapaces de hacerlo: su exteriorización conlleva un proceso complicado, extremo, al que en algunas ocasiones cuesta llegar, llevando al sujeto al retiro particular y a la continencia en sus relaciones sociales; y en otras, va más allá de su alcance, provocando que el doliente se desborde rebasando sus reglas habituales de comportamiento en la sociedad (Le Bretón 1999). De igual modo, la expresión de la aflicción puede no coincidir con lo sentido. Aun así, existe una serie de convenciones en los síntomas que presenta el doliente, los cuales pueden ser observados y detectados¹¹³ por las personas de su alrededor: la seriedad del rostro contraído y triste, el llanto desconsolado¹¹⁴, el grito, el quejido, la voz apagada, la tensión o debilidad corporal, pesadez y lentitud en el movimiento, etc.

La manera en que cada uno afronta su propia pesadumbre particulariza su identidad (Bernal-Maz y García-Corredor 2015). Es decir, el sentimiento doloroso puede manifestarse mediante enfurecimiento e impulsos agresivos, o a través de todo lo contrario, con actitudes paralizantes que originan miedo, sudor frío o pánico. Su perdurabilidad podría dar paso a la inquietud, a la pérdida del apetito, a la falta de concentración e incluso a la angustia frente al futuro (Vilar y Planas de Farnés 1998). Mas resulta unánime en quienes sufren, reflejar signos de impotencia para hacer que los demás perciban lo que uno soporta. Cada persona se apropia de la experiencia de su padecimiento, si bien es cierto que su transcurso suele estar condicionado por la socialización.

La forma de afrontarlo varía, aunque hay dos actitudes básicas producidas ante su presencia (Tierno 1994): una, rehusarlo, vivirlo con una desesperación que instala al individuo en una cobardía, en una lamentación de su condición y de su desgracia permanente (cuanto mayor resulta el afán por librarse del mismo, más se ahonda en él y más cuesta superarlo); otra, la de aceptarlo, experimentarlo de manera serena y digna como un hecho inevitable que no tiene por qué fastidiar el resto de aspectos de la vida.

¹¹³ La observación de la expresión corporal del doliente permite que apreciemos su dolor a través de sus gestos o su comportamiento. El sentimiento ajeno resulta revelador mediante la imagen y expresión reflejada por su protagonista, algo evidente a lo largo de la historia como representa la pintura fisiognómica de Charles Le Brun en el siglo XVII, o las expresiones del hombre y de los animales publicadas por el naturalista Charles Darwin en 1872 (Moscoso 2011)

¹¹⁴ El llanto resulta de las muestras dolorosas más reveladora: procede de la pérdida del autocontrol y dominio de lo que está sintiendo su afectado, pues vierte su dolor al exterior de esta manera, abandonándose a un lamento irrefrenable.

Se viva como se viva el dolor, una de las constantes de la naturaleza humana reside siempre en el deseo de evitarlo. A tenor de lo expuesto, parece lógico que exista una actitud social de rechazo a todo lo que implique desgracia (López Mañero 1998). La tendencia humana básica trata de esquivar lo doloroso, minimizarlo, no repetirlo (Vallverdú 2007), escapar de ello por temor al sufrimiento (Ávila Espada 2011). Aunque en el caso del ajeno, ocurre lo contrario, enseguida surge el interés de intentar aliviarlo, de ocuparse de quien requiere auxilio al detectar su estado de indefensión dominado por el sufrimiento¹¹⁵. El dolor se convierte entonces en el lenguaje para expresar la propia necesidad y ser receptivo a la del doliente¹¹⁶. Por este motivo, se ha adquirido, como norma general, una dinámica social pensada en la entrega hacia el necesitado: basta con nuestra presencia física o con mostrar disponibilidad, con permanecer a su lado, cercano a sus emociones, en silencio si hace falta, para mitigar la intensidad de lo sentido. Incluso hablarle de experiencias similares superadas provoca una comparación que alivia. Así, al final, la recuperación puede llegar tras el abatimiento, al aceptar la propia realidad¹¹⁷.

En el drama del dolor, el espectador tiene también un papel, y no pequeño. Aun cuando asumimos con demasiada celeridad la imposibilidad de compartir experiencias sensoriales, no hay escena de padecimiento que nos resulte indiferente. Por el contrario, solo a través de sensaciones interpuestas podemos reaccionar ante la brutalidad y la barbarie. Los sentimientos de compasión, de impotencia, de indignación, de vergüenza o de lubricidad que acompañan al dolor de otros provienen siempre de emociones presentidas. En la base de la mirada humanitaria y de la conciencia filantrópica, la simpatía hacia el sufrimiento ajeno configura nuestra experiencia del daño. En el siglo XVIII, el filósofo David Hume la definió como el modo de compartir el dolor o el placer de una tercera persona. (Moscoso 2011, p. 73).

Por ello, adquiere gran relevancia la compasión, fundamentada en la empatía, pues aunque nadie pueda sentir el mismo nivel doloroso que el otro porque, entre otras cosas, le resultaría insoportable; mueve a que las personas adopten una actitud sensible de ayuda al prójimo, desarrollando un valor ético que como tal está dirigido a optimizar la convivencia humana (Ramírez Villafañez 2003). Siempre tenderle una mano a la víctima del sufrimiento, escucharle, contemplar el mundo desde su desgracia (Bárcenas y Mèlich 2003) le sirve de ayuda para que atravesase todo el proceso lacerante consiguiendo, incluso, comprender todo lo

¹¹⁵ La presencia del sufrimiento ajeno conmueve, de ahí ese impulso instantáneo por procurar apaciguarlo.

¹¹⁶ La forma humana de afrontar el dolor, al margen de su naturaleza, reside en la mirada del espectador, pese a la estimación diferente que puedan realizar sus testigos (Moscoso 2011).

¹¹⁷ Para quien sufre conviene no permanecer inactivo ante la propia desgracia. Tierno (1994) sugiere como posible ayuda tratar de aliviar, también, a las personas que están igual o más abatidas; analizar la padencia desde fuera, como si no fuese la propia; ocupar la mente con recuerdos felices; incluso, en un nivel más existencial, tomarlo como el sentimiento que nos permite valorar la felicidad y el gozo por opuestos al sufrimiento.

que está padeciendo y sus causas. Por dicho motivo, el papel adoptado por los medios de comunicación no queda aislado del sufrimiento humano, intercediendo en ello su responsabilidad ética informativa con aquellos dolientes involucrados en los sucesos.

3.2. TRATAMIENTO INFORMATIVO DE ACONTECIMIENTOS DOLOROSOS.

Hay una serie de fenómenos trágicos, de cierta envergadura, que irrumpen mostrando a las personas afectadas como seres dolientes y sufridores. Exponen la fragilidad humana de tal manera que el interés mediático por transmitirlo surge enseguida. Pero, ¿qué ocurre cuando el dolor se convierte en el centro de interés informativo y sus protagonistas son los afectados por el mismo? ¿Cómo abordar un hecho doloroso sin dañar a ninguna de las partes involucradas? Este representa el gran dilema de la información sobre acontecimientos dolorosos: informar de la manera más eficaz y activa posible sin explotar la tragedia a nivel humano.

No es baladí, con base en lo expuesto, tratar a nivel periodístico un asunto tan delicado como el del dolor, sobre todo por la repercusión e impacto que pueda ocasionar. De la correcta actuación de los medios de comunicación en estos asuntos dependerá que se ejecute el derecho a la información de la ciudadanía sin empeorar, e incluso llegando a paliar, la situación de las víctimas. Sin embargo, la tendencia no parece la más óptima, puesto que su exposición en prensa ha adquirido elevadas cuotas que banalizan este aspecto quebradizo de la existencia humana. Esta proliferación de los asuntos dolorosos responde, entre otros motivos, al atractivo que tiene para todos los individuos el dolor dada su universalidad. Como se ha mencionado en el epígrafe anterior, toda persona es consciente de que puede padecerlo, lo cual provoca que le interese esta temática (López Talavera 2002). Al ser humano suelen atraerle las circunstancias de daño ajeno, aunque dicha atención dependerá de la situación particular de cada uno, de la incidencia del mismo en él o en su entorno más cercano, junto con sus preferencias personales (López Mañero 1998). Como argumenta Núñez Ladéveze (1991; citado por Marauri Castillo y Rodríguez González 2010, p. 17):

En todo caso nuestra psicología se inquieta, estremece, conmueve o alegra al conocer cierto tipo de sucesos, dramáticos, peculiares, sociales o sorprendentes [...] muy especialmente, las catástrofes son sucesos cuya condición informativa se basa en que la reacción psicológica de las personas y la curiosidad por determinados acontecimientos es bastante uniforme.

Los medios de comunicación potencian esta atracción en vista de que las informaciones sobre situaciones dolorosas contienen todos, o al menos casi todos, los ingredientes que conforman una noticia, o lo denominado por Yáñez Rojas (2010) como una buena noticia: proximidad, actualidad, novedad, interés, etc. No obstante, dicha incitación llega a sobrepasar todos los límites, enseñando el sufrimiento en toda su crudeza, acaparando portadas de periódicos,

abriendo informativos y centrando programas de radio y televisión con la muestra, sin pudor, por ejemplo, de lo mal que lo pasa alguien tras ser operado o tratado por alguna enfermedad grave. Este panorama, por tanto, ha desembocado en una presencia exagerada del dolor en prensa a la que nos hemos acostumbrado, donde la sangre es un ingrediente clave, y en la que parece una obligación observar las imágenes que registran crueldades y crímenes (Sontag 2013).

No cabe duda que el siglo XX es un siglo marcado por el dolor, las narrativas mediáticas del horror maceraron el ojo de los consumidores de los medios masivos de comunicación con la dramatización extrema y la espectacularización de los acontecimientos de guerra, la violencia y la pobreza, la exhibición de la barbarie y muerte, que de manera tramposa se han erigido como uno de los motores de transformación social. El dolor encarnado en las imágenes de la violencia en Colombia y de las tragedias que se denominan como naturales, los terremotos, erupciones volcánicas, inundaciones, hacen parte de ese catálogo del dolor narrado mediáticamente. Evidentemente, los medios de comunicación dejan por fuera la experiencia vivida, comprendida como la experiencia tal y como la vivimos en el transcurso de la vida cotidiana. La experiencia mediática es la que adquirimos a través de la interacción (Thompson, 1998), produciendo el sentido que se comparte con los otros en contexto, generando ese otro acontecimiento que es el que se narra pero que no alcanza a dar cuenta del fenómeno completo, dejando vaciado el acontecimiento, despojándolo de sentido en cuanto fenómeno vivido y experimentado en la propia vida, pero reconfigurado en el relato periodístico. (Bernal-Maz y García-Corredor 2015, p. 439).

Bien es cierto que existe una tentativa por parte de los informadores y de los medios de comunicación de caer en el sensacionalismo a la hora de cubrir este tipo de acontecimientos: exagerando los elementos extrainformativos, las expresiones de dolor, para aportar una mayor emotividad cayendo en el mal gusto, incluso traspasando los límites éticos. La razón y la voluntad de periodistas y editores quedan entonces sobrepasadas por las pasiones, dando lugar a la imprudencia: a veces ocasionada por puro instinto del reportero, por su convencimiento de que dicha imagen resulta la mejor para ilustrar la tragedia; mientras que, otras, el impedimento de formular un juicio ponderado de la situación facilita el acceso de los profesionales mediáticos a las presiones de conseguir altos índices de audiencia, vencer la competencia y satisfacer la malsana curiosidad de los receptores; o caer en los deseos personales de alcanzar fama y protagonismo con lo espantoso que se está contando (Yáñez Rojas 2010).

El sufrimiento generado por una tragedia se transforma, en dicho punto, en un producto que exagera el morbo social y la avaricia de lucro de los entes mediáticos que mercantilizan dicho drama. Convierte el dolor en marketing, vendiendo los sentimientos de los afectados mediante su exhibición en un puro espectáculo basado en la generación de un discurso emotivo. No hay análisis, ni contextualización del hecho, ni se ahonda en sus causas y en sus

consecuencias, depreciando la repercusión real de lo ocurrido con un modelo productivo que explota lo afectivo, de forma que lo acaecido pasa pronto al olvido con el fin de crear otro evento dramático que proporcionar al público. La intención persigue atraer a un espectador, más que a un ciudadano, ofreciéndole una información parcial y sesgada que logra una opinión pública aliada para comercializar con el padecimiento de las víctimas de estos acontecimientos desvirtuados.

En lugar de emplear un tratamiento informativo exhaustivo y respetuoso, que busque esclarecer lo que sucede; en dicha mercantilización mediática del dolor prevalece la inmediatez, la rapidez, hallar aquello que recientemente ha sido devastado para perpetuar ese estado primario de angustia. Trasladan un impacto emotivo basado en esta conmoción ocasionada por lo destructivo de lo ocurrido. Falta contraste informativo que aporte datos exactos, discierna sobre aquello que deba ser contado con cautela, así como la elaboración de un proceso explicativo que permita la comprensión pública de lo que ocurre. No importa si la exclusiva incorrecta perjudica a los involucrados, lo prioritario radica en producir un exceso de historias personales dramáticas que ofrecer a la audiencia.

Todo vale. Hay que llegar antes y con más provocación. La sensiblería barata, el amarillismo, el morbo, el atractivo a ultranza... todo ello, por desgracia, forma parte de ese espectáculo que se ceba en la pena, en el dolor, en las lágrimas, en los gritos, en el espanto y en la violencia. Lo peor es que vestimos esto con la idea de que hablamos de una visión social. Le damos una mano de pintura de ayuda a los demás, de contribuir a contar lo malo que ocurre. No es cierto. La fórmula perniciosa nos lleva desde las máximas audiencias con sensacionalismo hasta la consecución de más publicidad, y, por lo tanto, de más dinero para las productoras y/o distribuidoras de los espacios o programas de éxito. El círculo es vicioso. Hemos generado una espiral donde lo informativo deja de serlo a las horas de un acontecimiento, y ya entramos en otra dinámica. (Tomás Frutos 2010, p. 119).

En dicha praxis parece que el rendimiento económico sobrepasa el rigor y la veracidad informativa necesarios para su finalidad social. Genera una incertidumbre que atenta contra la dignidad del individuo, vulnerable en dichas situaciones. Ante dicho agravio contra los derechos humanos, es necesaria la responsabilidad del periodismo. No todo vale a la hora de informar sobre el dolor. Los afectados, todas las personas que intervienen de manera voluntaria o profesional en las labores de salvamento y recuperación, junto con el público; merecen un tratamiento respetuoso. Conviene en una cuestión de equilibrio que no trivialice, ni espectacularice, el sufrimiento.

Mas todo lo anterior no significa que no convenga informar sobre el dolor, debido a que igual que exponer el dolor en los medios de comunicación de manera inadecuada resulta perjudicial, ocultarlo también lo sería: “La ignorancia del dolor no exime de su efecto; la desinformación no cura” (Lobatón 1994, p. 35). Eliminar cualquier signo de tragedia provoca

una falsa sensación de seguridad en la sociedad, induciendo una visión parcial del mundo. Aquella información de interés público¹¹⁸ que se inmiscuya en el sufrimiento debe proporcionarse a la ciudadanía de manera ética para cumplir con la función periodística e, incluso, para mucho más, por una cuestión de auxilio y solidaridad humana: hablar de lo doloroso, mostrarlo, ayuda en la mitigación del mismo.

Un trabajo realizado con delicadeza favorecerá la empatía, la identificación con lo sentido por las personas que viven la tragedia sucedida¹¹⁹. El esfuerzo profesional de periodistas, editores, cámaras, etc; dado bajo situaciones de riesgo, en el epicentro de la catástrofe, determina para la opinión pública lo que merece su atención, compromiso e interés sobre lo que está ocurriendo. Genera una información que contribuye a despertar conciencias, además del apoyo de la población y los gobernantes: evidencia escenarios excepcionales para la mayoría de individuos enseñando aquello por lo que atraviesan las víctimas. Posibilita el tránsito del trauma a la recuperación de la comunidad afectada (Ortiz-Leiva 2018).

Proporcionando la información adecuada sobre este tipo de acontecimientos trágicos, se advierte a la ciudadanía de su peligro, evitando así que se repitan en un futuro. Esta labor precisa la contextualización de lo sucedido para facilitar al receptor su comprensión e interiorización, logrando disminuir la incertidumbre y el caos dado en torno a la misma. Constituye un deber, más que un derecho, adquirido de manera adecuada y oportuna mediante su coordinación con el resto fundamentos humanos. Por esto conviene, en adelante, abordar aquellos aspectos esenciales en la comunicación sobre hechos dolorosos para cumplir con su cometido social.

3.2.1. Principales dificultades y requisitos en la información sobre el dolor.

La información sobre sucesos dolorosos conlleva una serie de dificultades en su elaboración, fruto de las condiciones derivadas del tipo de acontecimientos que suelen generar el drama abordado. Enfrentar dichas adversidades plantea, a su vez, una sucesión de requisitos a tener en cuenta en la actuación profesional para lograr una comunicación eficaz y apropiada. Este conjunto de factores integran los desarrollados a continuación.

¹¹⁸ Cabe matizar en lo que respecta al ámbito público, que interés público “emana de la condición política de la persona en cuanto que forma parte de una comunidad en la que los intereses individuales han de adaptarse, en una u otra medida, a un interés común”; mientras que interés del público trata sobre “acontecimientos que conmueven a la mayoría de las personas por motivos principalmente psicológicos” (Diezhandino 1994; citado por Marauri Castillo y Rodríguez González 2010, p. 17)

¹¹⁹ Mercado Sáez (2006) expone que tras el atentado del 11M, el periódico *El País* consultó a Fernando Chacón Fuertes, presidente en aquel momento del Colegio Oficial de Psicólogos de Madrid, su decisión de publicar quiénes eran las víctimas, sus historias y dramas concretos, para acercarlas al lector. Este reveló la importancia de poner nombre y rostro a las víctimas para que no ocurriese como con las últimas víctimas de ETA, con quienes la sociedad fue perdiendo su sensibilidad y los asesinados se convirtieron en simples números.

El primer inconveniente que todo medio de comunicación afronta es la imprevisión: no viene en la agenda que un autobús choque contra un automóvil, ni que las abundantes precipitaciones desborden el río causando grandes inundaciones o que alguien decida avisar sobre su intención de atentar contra alguien. Sin embargo, este tipo de situaciones requieren una atención inmediata, precisamente, porque resultan extraordinarias, se salen de la norma, de lo habitual, y su aparición causa una gran expectación. Contienen una elevada incidencia en la población que rompe todos los ámbitos sociales en función del alcance y gravedad resultante.

Ese escenario inicial, en el que nadie conoce qué va a encontrar, supone otro contratiempo en el que solo hay una evidencia segura: la incertidumbre. Los potenciales daños son todo un desafío. La emergencia puede durar horas, e incluso días, mientras que el dramatismo surgido empuja al límite a periodistas y ciudadanos (Lyuba Yez 2013). Sin duda, este espacio de trabajo suele originar el opuesto al idóneo para los profesionales desplazados. En ocasiones, faltan medios materiales porque han sido arrasados por la catástrofe, afectando incluso a las nuevas tecnologías. O los recursos técnicos, digitales y humanos disponibles cuentan como insuficientes por el caos dominante que impide su despliegue con normalidad. En un ambiente descontrolado, fuera de la rutina laboral, persiste, además, la presión añadida de transmitir lo que allí está ocurriendo¹²⁰. Esto comporta el siguiente obstáculo: la dificultad de acceso a los datos precisos de lo acontecido.

La labor profesional puede quedar diluida por la dinámica generada con la tragedia, en la que posibilitar cualquier dato exacto sobre aquello que está pasando no resulta una tarea prioritaria para quienes pueden proporcionarlo, ni tampoco sencilla. El personal de emergencias está atendiendo a las víctimas, realizando labores vitales de salvamento, sobre el terreno. Los afectados padecen confusión con todo lo que están viviendo. Las autoridades tratan de coordinar el dispositivo e investigar sobre todo cuanto acontece al respecto para poder actuar y frenar su alcance. En definitiva, muy probablemente se facilitan estimaciones extraoficiales o dadas con cuentagotas, costosas de contrastar¹²¹. El cúmulo informativo deviene en ambiguo¹²². El flujo de comunicación se ve perjudicado mientras la demanda de la misma aumenta. Aquí el periodismo juega un papel crucial: puede procurar no confundir a la

¹²⁰ Incluso en numerosas ocasiones los informadores se encuentran con la exigencia de elaborar un contenido adaptado al medio lo más rápido posible para adelantarse a la competencia.

¹²¹ El *Dart Center For Journalism and Trauma*, de la Universidad de Columbia (Hight y Smyth 2003; en Pellegrini, Puente y Grassau 2015), alude a la complicación en la recopilación de datos fidedignos producida por interactuar con los agentes implicados y/o afectados por la tragedia, quienes, por norma general, se encuentran en estado de shock o estresados.

¹²² Domínguez-Panamá (2017) considera clave la capacidad periodística en estas situaciones de tipificar el alcance informativo, la proyección de los recursos y procesos de trabajo exigidos para su comunicación, la improvisación para salvar los impedimentos encontrados en la recopilación informativa y la toma de decisiones.

población revelando información que tal vez no sea correcta, esperando para dar las cifras oficiales de lo sucedido, de manera contextualizada y facilitando su comprensión con expertos que aporten criterio a la concurrencia atravesada; o seguir una inmediatez en la que la efervescencia emotiva conviene en la única disponible para trasladar a la audiencia¹²³. Como resultado, en este último caso, la incertidumbre trae consigo más incertidumbre, se retroalimenta, y al final se pierde el interés conforme avanza y se va conociendo realmente lo ocurrido.

Pese a las circunstancias desfavorables, un requisito de este tipo de contenidos consiste en trabajar los datos abordados tanto con prontitud como con delicadeza a causa del impacto de su difusión: cualquier mínimo error en los detalles ofrecidos por los medios de comunicación acarrea graves consecuencias para la comunidad afectada y sus seres cercanos porque no solo se informa de daños personales y materiales, también de la pérdida de vidas humanas. La prensa no puede imaginar, realizar hipótesis o especular con el dolor (López Talavera y López Cambronero 2001); ni tampoco generar alarmas innecesarias, basta contextualizar:

La contextualización es especialmente importante en las noticias de dolor ya que, además de incrementar el conocimiento del receptor y de apelar a su responsabilidad, han de aspirar a aliviar o a mitigar sin tardanza el sufrimiento de los dolientes y a hacer desaparecer sus causas y sus efectos más lamentables; y para ello habrá que conocer qué es lo que ha llevado a esa situación con el objetivo de disponer los remedios necesarios para ponerle fin o para prevenir nuevas situaciones, labor que no siempre corresponderá a los informadores y desde luego no en solitario, pero en la que sí deben hacer todo lo que esté en sus manos. (López Mañero 1998, p. 150).

El contexto de la tragedia forma parte de su contenido, con lo bueno y con lo malo¹²⁴. Abarca la evolución de lo ocurrido, junto con cualquier pormenor que posibilite su comprensión. No valen solo las versiones contrapuestas de las partes en la consabida neutralidad informativa, ni la exhaustiva descripción de los hechos: la preocupación del informador reside en descifrar la verdad, en no contentarse en que refleje lo que cuenta por muy precisa y textual que sea su transmisión (Giner 1987, en Ortiz-Leiva 2018). Esto no debería confundirse con el drama originado alrededor del acontecimiento doloroso; es decir, centrar dicho contenido mediático

¹²³ El Manual de Estilo de *Radio Televisión Española, RTVE*, contempla un apartado de tragedias y catástrofes, como cuestiones sensibles, abocando por lo siguiente (2006-2010, sección 5.8 párr.4):

Sensacionalismo. Los profesionales deben evitar toda práctica encaminada a fomentar el culto de la emoción y a incrementar el dramatismo y/o la espectacularidad de sus contenidos:

[...]

b- Debe evitarse la información rutinaria o superflua que no añada valor informativo o que pueda resultar lesiva para la privacidad de los afectados.

[...]

d- Debe evitarse la propagación de especulaciones y rumores sobre las posibles causas de la tragedia a no ser que, siendo identificados como tales, supongan un elemento valioso y necesario para elaborar la información.

¹²⁴ Aportar contexto y mostrarse completos en la producción de noticias visuales aparece como una de las reglas del Código de Ética de la Asociación Nacional de Fotoperiodistas de los Estados Unidos (NPPA 1990).

en el significado del suceso, no tanto en los afectados y en su agonía, evitando los detalles escabrosos en la exposición de lo sucedido (Lyuba Yez 2013).

Otra condición indispensable en la elaboración de información sobre dolor y sufrimiento radica en la discriminación entre lo que puede ser difundido y lo que no aporta nada informativamente. Los editores de prensa tienen que plantearse si la gran cantidad de material que llega a sus manos cuando se produce una desgracia debe ser publicada, además de expuesta tal cual, pues como cuestionan López Talavera y López Cambronero (2001 p. 190): “¿hasta qué punto es necesario o conveniente mostrar, de una manera explícita y detallada, los efectos devastadores de un accidente entre las víctimas?”. Exagerar también el espacio dedicado a este tipo de contenidos, o repetirlos en exceso, como ha sido mencionado, puede hacer perder la capacidad de asombro ante el dolor, tanto de los responsables de la selección informativa, como de los receptores de los mensajes mediáticos (Soria 1997). La espectacularización resta seriedad a lo acontecido, perjudica a las víctimas, que más que nunca necesitan que les ofrezcan una información veraz centrada también en los recursos disponibles para afrontar la tragedia, no solo sobre el daño ocasionado¹²⁵. Los directivos y el resto de profesionales de comunicación tendrían que ser conscientes de dónde radican los límites de su tarea, sin pensar que atentan contra la libertad de expresión; al contrario, comportan un ejercicio responsable de la misma, la hacen posible (Yáñez Rojas 2010).

Las decisiones que afectan a la información del siniestro han de tomarse de manera rápida, pero no precipitada. Incluyen un escaso margen temporal en el que el ímpetu de la instantaneidad tecnológica dificulta cualquier posible corrección, lo cual no exime de la profesionalidad a la hora de elegir entre las opciones argumentadas por Luke (1998; en Arrobo, Suing y Mendoza 2020): verdad o lealtad, lo de uno mismo o lo comunitario, misericordia, inmediatez o profundidad temporal, etc. Estas coyunturas inestables evidencian, sin duda, las fortalezas y debilidades mediáticas (Franz y Lozano 2019; en Arrobo, Suing y Mendoza 2020). Además, ponen a prueba la capacidad de cualquier profesional encargado de su cobertura informativa.

En todo caso, la mayor complicación en la comunicación de un suceso deriva de la relación del dolor con la dignidad personal (López Mañero 1998). De ahí que la meta de estos mensajes periodísticos resida, por encima de todo, en no aumentar el daño existente, basándose en el respeto hacia el doliente, el público, y los mismos profesionales como trabajadores y como personas. Esta función social precisa una actitud adecuada adoptada por parte de los informadores, en la cual conviene mantener una sensibilidad que permita ejercer con la prudencia equivalente a la fragilidad detectada, esmerándose para no

¹²⁵ Si en dicho suceso, además, hay desaparecidos, una publicación constante con los criterios mencionados sí resultaría útil en dicho caso.

resquebrajarla¹²⁶. Trabajar de forma descuidada, con prepotencia, no solo resulta contraproducente, sino que corrompe la responsabilidad y libertad informativa (Lobatón 1994). Para comunicar un hecho doloroso hace falta, en la medida de lo posible, detenerse, cavilar ante el desarrollo de su labor:

... los informadores de sucesos dolorosos han de cultivar -como los demás periodistas- el hábito de reflexión, para discernir en cada caso qué valores constructivos puede aportar a los receptores y a la sociedad. No será un buitre carroñero, ni será un ángel benefactor de la Humanidad. Será, simplemente, un periodista. (Vidal-Quadras 1994, p. 177).

Dicho comportamiento profesional apropiado precisa tener muy presente que los protagonistas, los dolientes, merecen la máxima consideración como personas de distintas circunstancias que se ven sumidas en la tragedia. Implica conectar con ellos, empatizar, ponerse en su lugar, mesura en el traslado del estado afectivo producido. En otros términos, corresponde con lo que Terrasa (1994) conceptualiza como compasión informativa: una comunicación elaborada desde el dolor para alcanzar la compasión humana. Pero lejos de buscar la conmoción ocasionada, propone contribuir a que quien sufra comprenda que la muestra de su sufrimiento servirá para tratar de entenderlo y ayudar a mitigar el de quienes pasen por lo mismo. Consta de una revelación muy delicada, dolorosa, profunda, que exige sacrificio por parte del doliente, por lo que ha de ser planteada de la manera más respetuosa posible.

También se manifiesta como necesidad primordial, en dichos momentos, procurar el servicio a la información sin comprometer el derecho a la privacidad de las víctimas, pues en estos casos puede ser muy fácil acceder a lo íntimo de la vivencia personal que supone y mostrarlo al público¹²⁷. Coté y Simpson (2000; en Marauri Castillo y Rodríguez González 2010) advierten de que, al igual que la verdad cae como la primera víctima de la guerra, ocurre lo mismo con la intimidad en cualquier devastador e inesperado suceso. No obstante, aquellos casos que constituyen una experiencia muy personal e íntima de los sujetos afectados, no deberían pertenecer al ámbito de lo público: el interés informativo radicará en el protagonista del sufrimiento cuando su padecimiento afecte a la comunidad, como ocurriría

¹²⁶ Uno de los deberes del Código de Ética de la NPPA consiste en: “Esforzarse por ser discreto y humilde con los sujetos.” (1990, deber 5).

¹²⁷ El Manual de Estilo de *RTVE* aborda el respeto por los afectados (2006-2010, sección 5.8 párr.2): Compromiso con las víctimas. Ante situaciones como catástrofes y tragedias personales, los profesionales de *RTVE* extremarán su rigor con el fin de preservar los derechos de las víctimas y sus familiares a su intimidad y evitar la difusión de cualquier tipo de documento que pueda herir la sensibilidad tanto de las víctimas y sus familiares como la del público, en genera.

Mientras que el Código de Ética de la NPPA, apunta lo siguiente al respecto (1990, regla 4):

4. Tratar a todos sus 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.

si un presidente del gobierno enfermase; o en la causa, consecuencias y circunstancias derivadas del dolor, como sucedió con la propagación del VIH (López Mañero 1998).

Dicha protección de la intimidad de las víctimas equivaldría, también, a la forma en que nos gustaría que fuese considerada la nuestra en idénticas circunstancias. Basta con tener cautela a la hora de dialogar con los afectados, así como con el tipo de planos empleados, de forma que no resulten intrusivos. De lo contrario, mostrar el torrente de dolor como espectáculo mediático conlleva que les afecte más lo sufrido, atenta contra una de sus facultades humanas, e incluso puede instarles a una culpabilidad frustrante que repercuta en una audiencia identificada con la misma desesperación, dando pie a que esta permanezca paralizada ante lo ocurrido, o peor aún, impasible.

Asimismo, perjudica una exposición paternalista de los afectados en prensa, aquella que extrema el horror vivido, mostrándolos como seres desamparados a merced de otros para superar lo ocurrido, pues genera una falsa mendicidad que atenta contra su dignidad. También ocurre cuando, tiempo pasado de la fatalidad, en el que incluso todo, o algo, haya podido volver a la normalidad, se publica de nuevo un trabajo periodístico sobrepasado de sentimentalismo que remueve lo sucedido, desencadenando así una activación emocional en sus involucrados que sería capaz de ocasionarles un trauma secundario. Mientras que, lo opuesto, enseñarles en actitudes que demuestran cómo afrontan su desgracia reconforta bastante. La cuestión principal deviene en contemplar la manera de informar sin revictimizar a las víctimas.

Junto a lo anterior, otro fundamento de la elaboración de la información de hechos dolorosos sin efectos negativos reside en la relación del profesional con sus protagonistas: los dolientes. Quien está abatido por su dolor necesita consuelo. El comunicador puede servir como vehículo en la búsqueda de aquel calor humano necesario, de los actos generosos y solidarios encauzados a aliviar dicho sufrimiento (Tierno 1994). Generalmente, los supervivientes de una tragedia no tienen inconveniente alguno en cooperar con los informadores, por lo que suelen estar dispuestos, pasados los primeros momentos más caóticos y desconcertantes, a narrar lo acontecido y describir su padecimiento¹²⁸. Aunque para ello, hay una serie de cuestiones que el comunicador ha de tener en cuenta en su trato con las víctimas, las cuales están relacionadas con los aspectos que más molestan a estas sobre la forma en que se informa de sus desgracias:

- Consideración con la fragilidad de los afectados: la persona que acaba de vivir una tragedia se encuentra en una condición profunda de indefensión a causa del sufrimiento en el que

¹²⁸ También los familiares y allegados de las víctimas suelen colaborar con la prensa, aportando datos e imágenes de los afectados. No obstante, dicha voluntad cabe contemplarla como un acto resultante de intentar salvar a su ser querido, un desahogo circunstancial para sobrellevar sus sentimientos, por lo que conviene no aprovecharse de dicha situación.

aparece abatida de repente. “Quien está experimentando dolor es un ser desvalido, en precarias condiciones físicas o mentales” (Yáñez Rojas 2010, p. 192). En este estado afectivo y emocional debilitado, no dominan sus reacciones. Conviene que el periodista tenga en cuenta esta frágil situación existencial a la hora de informar, realizando un tratamiento mediático proporcional a dicha precariedad humana, en el cual, como se ha señalado, no se aproveche de la vulnerabilidad, ni instrumentalice a la víctima. La posición de superioridad inintencionada del profesional de la comunicación con respecto al doliente implica su traducción en servicio, no en abuso ni manipulación. Cualquier revelación conseguida sin escrúpulos carece de dignidad y hace perder la autenticidad del dolor.

- Escoger el momento adecuado: es muy importante elegir bien la ocasión oportuna para acercarse a la víctima, al igual que el instante preciso en el que difundir la información.
 - En lo referente al contacto con los afectados, ha de realizarse con la mayor prudencia y delicadeza posible, considerando que pueden continuar todavía procesando sus circunstancias. Hay que esperar a que tengan asumido su dolor, es decir, abstenerse de los primeros momentos en los cuales no debería haber presencia mediática, justo cuando acaba de ocurrir el suceso o de recibir la fatal noticia. Esto parece comprensible teniendo en cuenta las primeras sensaciones de sufrimiento producidas al conocer alguna pérdida y/o carencia:

Se agita el organismo, se tensan los músculos, el corazón se encoge, la vista se bloquea en un mirar interior que impide la observación atenta de lo externo y la inquietud se adueña del ser que sufre, inundando su mente de imágenes recurrentes y autónomas que impiden pensar y a menudo actuar con coherencia mínima en este tipo de situaciones. (Ramírez Villafañez 2003, p. 29).

Se trata de una medida de protección de la psiquis en la que, quien padece, atraviesa un bloqueo emocional que le impide ser consciente de qué está pasando alrededor. Por eso los especialistas suelen alejarlos en estos momentos, tratando de proteger sus respuestas emocionales involuntarias ante los medios de comunicación.

- En cuanto a la difusión de las primeras informaciones, resulta recomendable tanto aguardar a que se aclaren los hechos, ya que al principio está todo muy difuso; como evitar publicar nada relacionado con las víctimas hasta saber si sus familiares conocen su situación, prestando especial atención también a las retransmisiones en directo. Conviene considerar en este trabajo: “El derecho moral de los familiares a que las personas extrañas no vean el cuerpo descuartizado de su ser querido después de un siniestro, o incluso a no ver ellos mismos las imágenes antes de saber con certeza si ese ser querido formaba parte del pasaje” (Catalán González 2003, p. 174).

Como indican López Talavera y López Cambrónero (2001 p. 182), “debe ser espantoso para unos padres enterarse de la muerte de su hijo al identificar en la televisión sus calcetines que asoman por una manta sobre un cuerpo ya sin vida”. Estas comunicaciones tendrían que desempeñarlas los profesionales encargados y especializados en la gestión de las emociones, en minimizar su impacto negativo. Los efectos psicológicos adversos generados por adelantar la noticia pueden derivar en estropicios mayores, llegando a dificultar el trabajo y la gestión de los servicios sanitarios ante lo ocurrido por provocar una saturación de los centros hospitalarios o de medicina legal de la zona en los que pudieran atender a las víctimas. (Rodríguez y Odriozola Farré 2012).

- Dificultad en la comunicación: en el caso de que los involucrados por la tragedia sí deseen tratar con los medios informativos, el periodista debe tener en cuenta que la comunicación con ellos no será sencilla debido a las condiciones de sufrimiento a las que están sometidos. Por dicho motivo, tratará de contribuir a que consigan expresar lo que quieren contando con su destreza profesional y su humanidad.

Un primer obstáculo del doliente para comunicarse consiste en la fragmentación del lenguaje producida en él por la horrible situación que está atravesando, la cual suscita grito, queja, gemidos, llanto o silencio; provoca fallos en la coordinación de palabras y pensamientos, mientras que la voz se quiebra (Le Bretón 1999). Lo aconsejable establece que el afectado intente calmarse antes, lograr autodominarse lo suficiente para encontrar las palabras adecuadas. Por su parte, el redactor procurará dar forma y convertir en mensaje informativo lo que el otro pretende decir, ya que este sí es el profesional de la comunicación y cuenta con la formación y los recursos precisos para ello.

El problema de la revelación del dolor de la víctima viene cuando esta, al estar desbordada, desvele parte de su intimidad, suponiéndole ir más allá de su intención inicial y provocándole un daño mayor al ya existente. Es decir, “hace lo que jamás habría querido hacer, o profiere palabras que hubiera deseado callar y de las que se arrepiente enseguida” (Le Bretón 1999, p. 26). Aquí intervendría la actitud ética del informador de, tras percatarse de lo ocurrido, hacer que esas confesiones queden entre ellos y no sean difundidas en los contenidos que elabore. Como se ha puesto de manifiesto, en este tipo de trabajo mediático predomina la responsabilidad de no incrementar el dolor de nadie. Por consiguiente, el redactor procurará evitar en la comunicación mantenida con el dolorido un ritmo intenso, la formulación de preguntas comprometidas u otro tipo de acciones que puedan causar que el interlocutor muestre sentimientos que no querría manifestar, impulsándole al exhibicionismo.

De cualquier modo, la narración de lo sucedido por parte de su protagonista, la descripción de su sufrimiento, conlleva una valentía que merece total respeto y admiración. Existen múltiples motivos que conducen al sujeto a realizarla, como servir de portavoz de ciertas carencias y necesidades para darlas a conocer al resto de la sociedad; desahogarse, sentirse acompañado anímicamente; ensalzar y recordar a alguien querido; además de pensar que su testimonio puede servir de utilidad para otros y prevenir situaciones similares (López Mañero 1998). De ahí la importancia de que los medios de comunicación no utilicen a las víctimas para captar más audiencia hurgando en su drama personal e importunándoles con preguntas absurdas que no aportan nada esencial, tan solo molestan al entrevistado¹²⁹. El buen profesional no debe buscar la lágrima fácil (López Talavera 2002), sino crear un clima agradable dentro de sus posibilidades, en el cual el dialogo fluya lo mejor posible.

Otro de los impedimentos que acarrea este tipo de trabajos mediáticos deviene de la frecuente ausencia de una preparación previa para informar en medio de un acontecimiento de los que revierten gravedad, en los cuales el dolor es protagonista¹³⁰. Se carece de conocimiento sobre las diligencias organizativas producidas en los escenarios de catástrofes, por ejemplo, lo cual provoca conflictos y dificultades para su tarea¹³¹. Faltan las nociones adecuadas sobre cómo distanciarse emocionalmente de lo trágico, sin perder la empatía para comunicarlo y para relacionarse con los involucrados. Tampoco se contempla una dinámica en la que, dentro de la vorágine acontecida, haya una serie de descansos y de tiempos para procesar, compartir y exteriorizar lo ocurrido, controlando el inevitable estrés (Rodríguez y Odriozola Farré 2012). Incluso, más allá del aspecto psicológico que acarrear situaciones límites de verdaderas tragedias, de los traumas que pueda generar, del contacto directo con

¹²⁹ El Código Deontológico de la FAPE hace alusión al respeto a las víctimas de la siguiente manera (1993-2017, sección I párr.8): “c) En el tratamiento informativo de los asuntos en que medien elementos de dolor o aflicción en las personas afectadas, el periodista evitará la intromisión gratuita y las especulaciones innecesarias sobre sus sentimientos y circunstancias”. Asimismo, también queda reflejado en el Manual de Estilo de RTVE (2006-2010, sección 8 párr.3): “Respeto al dolor. Los hechos serán tratados observando el mayor respeto al dolor e intimidad de las víctimas y sus familiares y se evitará toda actitud que pueda suponer presión o acoso a las víctimas y/o familiares de ellas para obtener declaraciones e imágenes”.

¹³⁰ Para administrar el dolor causado en este tipo de coberturas informativas resultaría recomendable que los medios de comunicación contasen con expertos que orientasen a los trabajadores ante esta tarea, canalizando su desahogo y contribuyendo a un periodismo más sensible y profundo en sus explicaciones y revelaciones. De hecho, Rodríguez y Odriozola (2012) consideran que el descuido de estos aspectos puede acarrear situaciones contraproducentes como cronistas y camarógrafos con pleno desconocimiento de la urgencia, carentes de empatía social, con actitud de superioridad y falta de respeto hacia las personas implicadas en la tragedia que ofrecen como resultado la explotación máxima de la espectacularización de la información.

¹³¹ Con frecuencia, la actitud adoptada para ejercer la labor informativa no es la más idónea. Cierta prepotencia con los afectados y con los equipos que trabajan en lo ocurrido, provoca desconfianza, malestar, verse como objetos de manipulación y engaño; lo cual revierte en su consideración como sujetos molestos que les alejará de los testimonios adecuados. Reprochable resulta, también, el infiltrarse como otra víctima más para lograr información en caliente, imágenes, o cualquier tipo de material que filtrar a los medios de comunicación.

las víctimas de lo ocurrido¹³²; suponen, además, un peligro en los que la integridad física y mental queda al descubierto. Ninguna protección suele avalar tales circunstancias, solo el afán por la tarea de informar. Suscitan un dilema interno en toda persona adentrada en dicha realidad para ejercer su labor periodística: informar o auxiliar, trabajar informando o colaborar en las tareas de rescate.

Huelga decir que por encima de la observación y su transmisión, está lo humano. Prima asistir a otra persona en caso de que su vida corra peligro¹³³. Mas cuando se encuentre el suficiente personal de salvamento para atender a las víctimas, conviene dejarles realizar sus labores de rescate, sin entorpecerles, de manera que los medios de comunicación se dediquen a su cometido, a informar. Ahora bien, no exime de que esto afecte a cualquiera que se halle en dicha situación, pues el instinto de ayudar emerge de manera inevitable, y se ve reprimido por el de no desviarse de la tarea encomendada.

Lo encontrado en el escenario de los acontecimientos dolorosos puede paralizar al profesional mediático, hacerle sentir hipnotizado por la magnitud de lo que está viviendo. En cambio, su responsabilidad recae en que su interacción con cuanto le rodea, no se limite solo a observar, sino también a actuar ejerciendo su tarea periodística. Tras dicho estado de frustración, y de aparente impasibilidad, prevalece algo más fuerte: el deber de informar¹³⁴. Esto será lo que le permita sobreponerse para desarrollar su oficio. Su inquietud, pese a su complejidad, tratará de hallar el equilibrio entre comunicar desde las emociones pero sin abandonarse a ellas. El distanciamiento emocional absoluto impediría trasladar la información sobre la magnitud sucedida y qué sienten sus afectados, pero su autoprotección

¹³² La mayoría de profesionales mediáticos carecen de las capacidades psicológicas necesarias para abordar a las víctimas de la manera requerida en base a su estado emocional, sin que se produzca la temida retraumatización.

¹³³ Kobre (2006) expone dos ejemplos dados ante dichas situaciones. El primero, el de un incendio, en el que el fotógrafo Joe Fudge, no dudó en llamar a la redacción de su periódico para que avisasen a los bomberos y proceder, a continuación, a entrar en la casa, sin equipo fotográfico, para alertar a sus habitantes de que el tercer piso estaba ardiendo. Toda la familia se hallaba en la planta baja comiendo, no se habían dado cuenta de lo ocurrido y, enseguida, subieron a por uno de ellos que dormían arriba para ponerse todos a salvo. Después, ya regresó a fotografiar lo acontecido, tomando una instantánea de uno de los miembros salvando al perro. La segunda situación fue la de la caída del candidato presidencial, Bob Dole, durante un discurso en California. El fotógrafo J. David Ake evitó que su cabeza se estrellase contra el suelo, abandonando así la posibilidad de fotografiar cómo caía, evitando lesiones muy graves a Dole. Otro de los compañeros, Wilking, estaba demasiado lejos como para ayudar y sí retrató la escena.

¹³⁴ El fotógrafo David Dare Parker expresó su sentimiento de movilización de la siguiente manera (Busst 2012; citado por Blázquez 2016, p. 100):

El mensaje siempre va a ser el mismo. Estamos informando sobre la inhumanidad del hombre por el hombre, sobre la capacidad de recuperación y supervivencia ante situaciones incómodas, sobre desastres naturales, la enfermedad, la pobreza o el hambre, o sobre sociedades autocráticas o corruptas. Las historias sobre las que estamos informando siempre van a ser las mismas historias. Tratan sobre el comportamiento humano, la fragilidad humana. Es por eso que decidimos hacer lo que hacemos.

afectiva y mental requiere de un control emotivo relativo con el que pueda lograr cierta separación psíquica y objetividad con los hechos¹³⁵.

No obstante, esa distancia requerida con lo acontecido y su transformación en la ausencia absoluta de involucración genera una inacción cuestionada en repetidas ocasiones en el ámbito social, sobre todo en ciertas imágenes periodísticas reflejo de la decisión de capturar el momento en lugar de actuar por cambiarlo, como la de Kevin Carter de la niña y el buitre¹³⁶. La mayoría de profesionales coinciden en que su manera de colaborar es mediante su trabajo, no coger la cámara¹³⁷ no hubiese modificado el devenir de los acontecimientos en ese momento, pero sí quizá en un futuro, a corto o largo plazo, mostrar aquello que ha pasado pueda impulsar un cambio.

En definitiva, solventar las dificultades de la labor informativa sobre sucesos dolorosos en la práctica profesional supone un reto profesional que requiere, por encima de todo, seguir el mejor comportamiento ético posible ante cualquier escenario y contexto hallado en el ejercicio periodístico, considerando al ser humano como un fin en sí mismo y no como un medio para la satisfacción de los intereses particulares, del gremio informativo, del público de masas o de la corporación o empresa mediática (Moya 1997, en Ortiz-Leiva 2018). Conforma un tratamiento comunicativo cuyo resultado final no lleve aparejado (Yáñez Rojas 2010, p. 196):

- a) Causar más dolor;
- b) provocar un mal mayor;
- c) hacer del dolor un espectáculo mediático;
- d) atentar contra el honor y la honra del doliente;
- e) causar miedo o alarma pública injustificada;
- f) alimentar el morbo del público, para obtener, por ejemplo, mayores ganancias económicas.

¹³⁵ El Manual de Estilo de *RTVE* lo especifica así (2006-2010, sección 5.8 párr.1): “Distanciamiento emocional. Los profesionales que aborden la información sobre cualquier clase de tragedia o catástrofe deben evitar ser absorbidos por la corriente de emociones que generan e informar con la distancia exigible a un profesional de la información.”

¹³⁶ El fotógrafo sudafricano ganó el Pulitzer en 1994 por su fotografía, tomada el año anterior en Sudán, en la que aparecen una niña desnutrida, en posición de cuclillas, cerca de un buitre que da la sensación de esperar su muerte por inanición. Retratar aquello produjo muchas críticas acusándole de inhumano por haber hecho la foto en lugar de intervenir. Meses después de obtener el galardón, su suicidio fue interpretado como una muestra desesperada de culpabilidad. Sin embargo, la mayoría de profesionales dedicados a esta tarea en zonas de conflicto coinciden en que su actuación era la única posible y la que debía (Carlin 2007; Law-Viljoen 2010; en Zubero Beascochea 2016). También Kobre se hace eco de la instantánea del monje budista que se inmoló con fuego como protesta contra el gobierno Diem de Vietnam del Sur en 1963. Nadie evitó aquello, de hecho Peter Arnett, de *Associated Press (AP)*, quien retrató la escena, relató que podría haberlo empujado y apagar así la gasolina: “Como ser humano, quería hacerlo; como reportero, no podía” (2006, p. 314).

¹³⁷ Susan Sontag afirma (2006, p. 8): “la persona que interviene no puede grabar, la persona que está grabando no puede intervenir.”

3.2.2. Efectos de las informaciones sobre dolor y sufrimiento en los sujetos implicados.

Según Sontag (2013), a cada miseria exhibida en los medios de comunicación se reacciona con indignación, compasión, excitación o aprobación. Estas respuestas básicas dependen de las condiciones personales de cada uno de los integrantes del proceso comunicativo de las informaciones sobre sucesos dolorosos: receptores, afectados por la tragedia y profesionales que intervienen en la elaboración del mensaje. Por lo general, dichas repercusiones, positivas y negativas, pueden ser divididas de la siguiente manera:

1. Efectos en los dolientes: como ya ha sido referido, la información sobre dolor puede trascender a los afectados de dos maneras diferentes: una, incrementando su dolor o generando uno nuevo de acuerdo con un tratamiento inadecuado sobre los sucesos desencadenantes de dicha desgracia; otra, mitigando el daño existente. El primer caso, proviene de aquellas praxis expuestas que espectacularizan el sufrimiento, hurgando en lo más dañino o evocándolo cuando todo ha pasado. El segundo, resulta del ejercicio de una adecuada función social que ofrecen los medios como mecanismo para canalizar lo experimentado. Esto atiende a varios factores (López Mañero 1999):
 - El efecto psicológico de la palabra en sus receptores, la cual puede impactar mentalmente en el sujeto que sufre haciéndole darse cuenta de su situación; o cabe la posibilidad de que el contenido de las mismas consista en buenas noticias para los afectados paliando o terminando con su padecimiento (que han localizado a alguien, liberado a los rehenes, rescatado a las víctimas, etc.).
 - El desahogo que supone, en algunos casos, su transmisión, pues cuando los afectados y familiares contribuyen con la tarea de los medios de comunicación, comparten y proporcionan alguna salida a sus sentimientos. Narrar el sufrimiento supone una vía de superación (Ávila Espada 2011), además de una forma de que el doliente se sienta útil.
 - La práctica de las recomendaciones ofrecidas en prensa por los expertos para enfrentar su drama, así como el conocimiento de la experiencia de otros sujetos que atraviesen una circunstancia similar o parecida, pues aporta al individuo afectado ánimos para afrontar la suya, convivir con ella, junto con el enriquecimiento de su idea personal del dolor.
2. Efectos en los informadores: “presenciar el sufrimiento ajeno no puede dejar indiferente a ningún hombre que tenga un mínimo de sensibilidad. Tampoco al informador, quien al mismo tiempo que profesional es un ser humano” (López Mañero 1998, p. 78). Los comunicadores que cubren los sucesos trágicos quedan expuestos al peligro. En primer

lugar, al de sufrir daños físicos, arriesgando la vida en situaciones adversas como las guerras o las catástrofes naturales. Y en segundo lugar, y no menos importante, al de experimentar secuelas psicológicas. En cambio, por norma general estos profesionales apenas reciben apoyo emocional, ni orientación para que el impacto de lo sentido por su contacto con el dolor sea procesado, no se prolongue en el tiempo, ni cause trastornos.

Cualquier miembro de su sala de redacciones puede reaccionar de una manera distinta ante una situación traumática. A algunos les puede afectar inmediatamente, mientras que para otros la reacción puede tomar días, semanas, meses y aun años. Aquellos que aparentan no haber sido afectados pueden ser los que más se resientan del efecto de la experiencia. Otros pueden haber desarrollado formas de protección que les permitan contender con la tragedia y sufrir efectos mínimos. (Hight y Smyth 2003; citado por Rodríguez y Odriozola Farré 2012, p. 590).

Con frecuencia, tras este tipo de trabajos se desencadenan síntomas de sufrir un cuadro de estrés postraumático, produciendo en el afectado alteraciones del sueño, palpitaciones, reviviscencia del desastre, pensamientos incontrolados angustiosos, reacciones de alerta e hipervigilancia temiendo por la propia vida, etc. Una de sus principales complicaciones consiste en detectarlo y reconocer que su trabajo sobre el terreno ha traspasado su interior como testigo de lo ocurrido. El dolor, entonces, irrumpe en la vida del profesional mediático que ha estado en contacto directo con el mismo, atormentándole, generando trastornos mentales que podrían haber sido evitados o experimentados de manera más leve con la adecuada ayuda y preparación psicológica antes, durante y después de enfrentar la tragedia.

3. Efectos en los receptores: las múltiples y muy variadas reacciones de los destinatarios de la información ante el tratamiento mediático de los sucesos dolorosos responden, como ha sido abordado, a que el público conforma un conjunto heterogéneo de personas de distinta índole. No existe muestra de padecimiento que deje indiferente a nadie, incluso aunque tengamos asumido que la experiencia sensorial no sea idéntica a la de quienes vemos reflejada, todo procede de emociones presentidas. De hecho, la población menor de edad resulta una de las más vulnerables ante este tipo de contenidos catastróficos, al que suelen responder con miedo, preocupación, rabia o tristeza (Buijzen, Van Der Molen y Sondij 2007; en Rodríguez y Odriozola Farré 2012). Ahora bien, el mayor conocimiento sobre los males del mundo, lo que ha provocado o generado sufrimiento; no deriva en la mayoría de casos en reacciones significativas, un indicador de que algo falla en la comunicación de sucesos trágicos. Aunque, en un principio, los objetivos informativos persiguen fines efectivos entre la ciudadanía, la extensión y repetición de determinados recursos empleados en los medios de comunicación han desembocado en una serie de consecuencias alejadas de las intenciones más inmediatas, como las siguientes:

- De la denuncia a la pasividad: Las informaciones sobre el sufrimiento de las personas de todas partes del planeta representan un mecanismo para despertar la conciencia de la sociedad y llamar a su movilización. Para conseguirlo, los medios de comunicación han de conmocionar al receptor con imágenes o declaraciones impactantes. Sin embargo, su abuso en prensa acaban originando lo contrario, pues la impresión puede volverse corriente, desaparecer o provocar rechazo, es decir, que el público aparte esos contenidos cuando aparezcan ante él (Sontag 2013). Entonces el dolor queda trivializado por el exceso del sensacionalismo en su exposición, dando paso a la pasividad y la indiferencia de los receptores: el ser humano se habitúa a los estímulos recibidos en este tipo de mensajes porque desarrolla un mecanismo de defensa para protegerse de lo que le perturba y horroriza (Linde Navas 2005). Dicho efecto se remonta a lo constatado por Arendt (1988; citado por Zubero Beascochea 2016, p. 93): “La historia nos enseña que no es en modo alguno natural que el espectáculo de la miseria mueva a los hombres a la piedad”.
- De la compasión a la satisfacción egoísta, el cansancio y la obsolescencia: lo compasivo posee la capacidad de sensibilizar a los sujetos no dolientes con el sufrimiento de los demás a través de la empatía. Ello despierta la solidaridad de la gente, abocada a colaborar y tratar de aliviar, en la medida de sus posibilidades, el dolor de quienes lo padecen: con acciones humanitarias, de recaudación económica, labores de reconstrucción, etc. Entender la realidad dolorosa de los de nuestro alrededor ayuda a quienes sufren a atravesar su situación, puesto que como ya se ha incidido, ser escuchados, atendidos, contribuye a superar su aflicción. El problema viene en que, a veces, detrás de esta aparente actitud de compasión existe una satisfacción egoísta entre el público, al cual le produce cierta alegría y consuelo no tener que afrontar las mismas circunstancias que los afectados por una tragedia¹³⁸. También ocurre que, como señala Catalán González (2003), en virtud de nuestra tendencia a evitar el dolor, en este caso, el vicario; aparece un cansancio por sentir lástima ante la sobreexposición del daño con el que, en cierto modo, nos vemos abocados a identificarnos. Además, los *media* accionan la obsolescencia compasiva al sustituir el impacto procedente de contenidos de gravedad por otros nuevos de cualquier parte del mundo, a pesar de que la causa que motivaba las anteriores permanece inalterada.
- De la perfección personal, al incremento del morbo y la curiosidad malsana: El conocimiento de lo que acontece en el entorno en el cual habitamos aporta a las personas los elementos necesarios para enfrentarse a la realidad, con la posibilidad de formar en ellas una actitud crítica que contribuye al fomento de la perfección del

¹³⁸ Incluso Ortiz-Leiva (2018) apela a que cuando no existe cierta simpatía por los dolientes hay personas entre el público que llegan a responsabilizarlos de los males que les afectan.

individuo, de la sociedad. En las informaciones de dolor y sufrimiento, los receptores tienen la potestad de reclamar aquellos aspectos no éticos detectados en ellas. O por el contrario, quizá suceda que haya quien se entretenga y disfrute con lo desagradable, se recree con el morbo, a causa de la curiosidad malsana del ser humano incrementada con el continuo interés mediático de apelar al sensacionalismo. Tanto es así, que cuando en la prensa advierten de la crudeza de las imágenes que van a ofrecer, consiguen llamar la atención de muchos observadores deseosos de ver los horrores ajenos.

- De la prevención a la hipersensibilización y/o la indefensión: Los mensajes informativos de situaciones trágicas contribuyen a prevenir a la sociedad para que sepan afrontar una emergencia, advertirle del peligro que conlleva y mostrarle el comportamiento más indicado que puede adoptar una persona ante una desgracia (López Mañero 1998). Pero el alarmismo extremo prevalente en su comunicación llega a causar una hipersensibilidad en el receptor, a desatarle un miedo infundado o exagerado por el dramatismo que parece existir a su alrededor. Y no solo eso, dicha reacción posibilita, al final, que la persona se desborde ante tanto infortunio percibido (Navas 1994) de manera que se vea impotente e indefensa, pensando que no tiene capacidad de remediar ninguna de las calamidades de su entorno, optando por permanecer inmóvil ante cualquier suceso acaecido.

Estos serían los principales argumentos en los que escudamos nuestra pasividad. Pese a la destrucción, personal y/o material, que conlleva cualquier tragedia, existe un hecho destacable reiterado en cada una de ellas: la unión establecida de los miembros de la comunidad afectada, quienes no dudan en colaborar los unos con los otros en todo lo que puedan; ni en adoptar una actitud de ánimo de recuperación, además de mostrar sus mensajes de apoyo ante el dolor que, en cierta medida, comparten.

Quienes sufren por una tragedia, quieren que el motivo de su desgracia se de a conocer con el mayor alcance posible, para que la autoridad pertinente actúe y tome medidas al respecto, que logren rescatarles de su infortunio. Mostrar al mundo lo doloroso de las problemáticas sociales se encamina a repercutir en la opinión pública y promocionar un cambio de actitud que favorezca la desaparición de dichos conflictos. Pero percibir las desde fuera, como un espectador privilegiado del dolor ajeno, genera empatía hacia el mismo, no complicidad en sus causas (Sontag 2013, p. 80): “nuestros privilegios están ubicados en el mapa de su sufrimiento, y pueden estar vinculados... de la misma manera como la riqueza de unos pueden implicar la indigencia de otros”. La finalidad en esta comunicación queda relegada de su función pública, sin despertar ni cultivar una ciudadanía activa, más bien originando un proceso en el que ambos agentes han terminado convertidos en testigos de la impunidad.

Cualquier información sobre dolor contiene este abanico de repercusiones que conviene tener en cuenta en su tratamiento. La complejidad de su desarrollo, las secuelas de su publicación e impacto social, pueden componer una discusión amplia y sostenida que, en cualquier caso, no equivalen al impedimento de un resultado respetuoso con el interés informativo y el de los derechos de sus implicados. Solo su elaboración enmarcada en los principios de la ética profesional del periodismo hacen plausible la garantía de todos ellos.

3.2.3. Fotografías de dolor.

En la información sobre hechos dolorosos, existe un elemento comunicativo cuyo tratamiento y potencial ha sobrepasado la esfera de lo transmitido de forma común por su capacidad para dar a conocer como ningún otro medio lo ocurrido, para enseñar el sufrimiento presentado y mostrar la calamidad con una serie de aspectos o pormenores que ninguna otra presencia podría captar: la fotografía. De hecho, López Mañero, la define de esta manera (1998, p. 157): “La imagen fotográfica es uno de los lenguajes de comunicación más apto para reflejar la expresividad y comunicabilidad del sufrimiento y del dolor”. Una instantánea puede capturar e inmortalizar el instante concreto en el que una persona está desbordada por su sentimiento doloroso o, en el caso contrario, se esfuerza en intentar controlarlo; pero además, permite al receptor seleccionar y ampliar detalles que, de otra manera, pasarían desapercibidos, causándole un impacto que no se conseguiría con otros modos de difundir la información en los medios de comunicación.

Por el funcionamiento del conocimiento humano, basado en lo imaginativo, la foto juega un papel fundamental como instrumento clave con el que concebir una aproximación de lo ocurrido, comprobar su gravedad, permitir sentir el alcance real de los datos y cifras aportados, incluso intuir e identificar determinadas dolencias y tragedias experimentadas en nuestro entorno global (Terrasa 1994).

Su efecto va directo al interior del espectador, posee una facultad evocadora indiscutible que a la vez le procura su cara y su cruz. Lo desagradable puede sacudir fuerte al observador a nivel emocional, tanto, como para hacerle apartar su vista de aquello que le incomoda. Causa una conmoción que con el texto o el sonido se dispersa en una imagen mental de lo acontecido distinta para cada receptor, quedando a su control, creada en base a lo leído o escuchado; pero la fotográfica solo presenta una posibilidad expuesta ante la vista. Aunque aparezca un estímulo ignorable o inconsolable en su visualización, detrás de ella hay una tragedia publicada. Por consiguiente, la fotografía informativa bloquea nuestra atención a la vez que nos conecta con el dolor representado.

Esta dualidad vendrá determinada por la representación desempeñada. Un contenido trágico plasmado en toda su crudeza, con las devastadoras secuelas reveladas de forma explícita, provoca espanto, rechazo, horroriza más que informa. Dicho carácter espectacular e impactante proviene del conjunto de malas prácticas periodísticas mencionadas, ejecutadas por los medios de comunicación, con fotografías de prensa centradas, en primera instancia, en los funerales de las víctimas, en otras expresiones de duelo, además de en el reflejo de la destrucción (Marauri Castillo, Rodríguez González y Cantalapiedra González 2011). Dichos casos corroboran que “las fotos que destacan de un modo terrible dan una información innecesaria e indecente” (Sontag 2013, p. 58). Publicar la desgracia en detrimento del derecho a la información por una cuestión lucrativa de las empresas comunicativas conlleva una tendencia que estereotipa el sufrimiento, lo convierte en un icono más del imaginario colectivo que difumina la realidad sufrida, la reduce a una falsa ilusión desplazando la problemática o crisis humanitaria acaecida.

De nuevo, en la ética del periodismo, la fotografía de prensa del dolor ajeno manifiesta la gran disyuntiva entre el derecho a la información y la intromisión en la privacidad e intimidad del individuo. Junto a este debate, surge otro sobre la finalidad de la difusión de las mismas, siempre abierto, en el que la propia Susan Sontag cambió de parecer¹³⁹. En primera instancia (2006), la autora advertía que las imágenes pueden predisponer a una posición moral, pero no a generarla, debido a que para ello hace falta cierto contexto apropiado, junto a una concienciación política previa que movilice a la opinión pública ante las crueldades reveladas. De lo contrario, su impacto será desmoralizador en lo que respecta a lo emocional, sin observadores reales, e incluso dando lugar al efecto más indeseado, el anestésico¹⁴⁰. Mas dicha posición la matiza *a posteriori* (2013), apuntando como equivocada su idea de que el exceso de imágenes trágicas fomente la pasividad del espectador. La capacidad de conmocionar de determinadas instantáneas de dolor resulta innegable; sirve, en ocasiones, como detonante para la movilización ciudadana, de organizaciones humanitarias y de exigencia para asumir responsabilidades a las autoridades pertinentes. Pero dicha posibilidad requiere el acompañamiento de una narración que evite que solo recibamos y recordemos el estímulo visual.

¹³⁹ Tras la muerte de Sontag, su propio hijo matiza que el cambio de perspectiva fotográfica de su madre no resultó contradictoria:

Como mi madre misma se esforzó en señalar, si en el primer libro había hecho énfasis en los límites de la indignación moral que podía generar el buen periodismo gráfico, en el último le pareció más relevante, en una era brutalizada, cuánta indignación moral *podía* inducir el periodismo gráfico. En otras palabras, lo que Sarajevo pareció haberle enseñado es que lo asombroso no son los límites del sentimiento ético, sino el hecho de que el sentimiento ético pueda siquiera ser movilizado. (Rieff 2006; citado por Zubero Beascoechea 2016, p. 96).

¹⁴⁰ Dicho efecto corresponde con lo calificado por Keenan (2002; citado por Zubero Beascoechea 2016, p. 91) como la lección de Bosnia: un país europeo destrozado, donde se consumió el genocidio, transmitido en televisión, que solo consiguió esquivar la mirada de Occidente y su inacción.

En efecto, “ninguna verdad fotográfica puede autofundamentarse: le faltará siempre el apoyo de un elemento exterior que la valide” (Rosset 2008; citado por Zubero Beascochea 2016, p. 94). La foto posee una capacidad de exponer los horrores demasiado amplia en comparación con la de su explicación, lo cual no favorece una observación analítica que propicie la profundización y comprensión de sus causas. Sin su contexto, no adquiere significación alguna sobre lo que pasa en lugares distantes, ni conlleva la posibilidad de activar cualquier mecanismo social¹⁴¹.

Las instantáneas sobre hechos dolorosos no contienen significado en sí mismas, además de un apoyo narrativo que las enmarque en un entorno específico¹⁴², necesitan otra parte imprescindible para aportarle sentido: al espectador. El observador accede al dolor ajeno mediante la fotografía percibiendo, pero, sobre todo, comprendiendo y aportando valor a la desgracia visual presentada ante sus ojos. Desde esta posición trata de recibir el mensaje comunicado en ella, tenga la potestad, o no, de cambiar lo mostrado, mas solo así puede conocerlo¹⁴³. Esto implica educar la mirada, apartar el papel de meros consumidores en su contemplación para dejar que nos estremezcan, nos inquieten, incluso nos persigan, porque como menciona Romero (2011; citado por Toledano y Ardèvol-Abreu 2013, p. 57): “Las cosas se entienden mejor con el corazón que con la mente. No debemos perder la capacidad de horrorizarnos”. Solo cabe detenerse a observar para percibir su efecto:

Hay imágenes que nos miran, literalmente, que nos tocan, nos golpean, nos afectan como ningún texto puede hacerlo; imágenes que tienen un poder escondido, que guardan una ‘señal secreta’ que, en caso de ser percibida, nos permite ‘tocar lo real’, en un sentido muy profundo” (Didi-Huberman 2013; citado por Zubero Beascochea 2016, p. 95).

¹⁴¹ Incluso el medio televisivo, señala Zubero Beascochea (2016), en numerosas ocasiones ha documentado aquellas cuestiones estructurales que subyacen en las imágenes sobre temáticas como las hambrunas que asolan el continente africano, o el éxodo masivo de refugiados sirios.

¹⁴² Taslima Akhter retrató a una pareja abrazada, víctima del derrumbe de una fábrica textil en Bangladesh, en abril de 2013, en el cual fallecieron cerca de mil empleados. Según ella, al verla nota que le dicen que no son un número, ni mano de obra barata, sino seres humanos cuya vida y sueños valen tanto como los de cualquier otra persona. Sin embargo, Zubero Beascochea (2016) matiza que observarla de manera aislada no te traslada dicho mensaje, ya que no se sabe qué tragedia exacta afectó a sus protagonistas. En dicha afonía de la imagen reside su fragilidad.

¹⁴³ Sobre la capacidad de movilizar de la imagen, advertía así Sontag (2004; citado por Zubero Beascochea 2016, p. 96):

Las imágenes no desaparecerán. Es la naturaleza del mundo digital en que vivimos. En efecto, parecen haber sido necesarias para que los dirigentes estadounidenses reconocieran que tenían un problema entre las manos. Con todo, el informe remitido por el Comité Internacional de la Cruz Roja y otros informes periodísticos y protestas de organizaciones humanitarias sobre los castigos atroces infligidos a los “detenidos” y “sospechosos de terrorismo” en las prisiones gestionadas por soldados estadounidenses han estado circulando durante más de un año. Es improbable que el señor Bush o el señor Cheney, la señora Rice o el señor Rumsfeld hayan leído esos informes. Al parecer, las fotografías fueron lo que reclamó su atención, cuando resultaba ya patente que no podían suprimirse; las fotografías hicieron todo esto “realidad” para el presidente y sus cómplices. Hasta entonces sólo hubo palabras, que resulta más fácil encubrir, y más fácil olvidar, en la era de nuestra reproducción y diseminación digital infinitas.

No obstante, las imágenes atroces difundidas de manera reiterada, con elementos extrainformativos, resultan contraproducentes¹⁴⁴ con su razón principal de existir: informar a la sociedad, así como contribuir a mejorar la situación de la población afectada por la dolencia. Aunque en redes sociales irrumpen todo tipo de instantáneas demoledoras, no deberían servir como referencia para la fotografía de prensa en su selección. Y en este aspecto, también como espectadores, deberíamos reconocer que al igual que existe un tiempo para mirar, lo hay también para apartar la vista, para recordar que todos somos humanos, en lugar de recrearnos en la desgracia ajena por una insana satisfacción del propio morbo.

Por encima de todo, una vez más como ha sido expuesto en el presente capítulo, la prioridad informativa en lo referente al dolor siempre reside en no infligir más daño, en especial a las personas involucradas en cualquier fatídico acontecimiento. Ello no admite la justificación de una supuesta necesidad social de ver cuanto ocurre en nuestro entorno, sin ningún tipo de filtro ético, bajo el amparo del derecho a la información. Que convenga conocer el dolor y/o peligro que acecha a los protagonistas fotografiados nunca avala hacerlo con base en lo más desgarrador de lo sucedido, violando el derecho a la intimidad y privacidad de sus protagonistas o fomentando las amenazas que, en realidad, se desean denunciar: el terror de la guerra, el pánico y confusión por un atentado o catástrofe natural, el trauma por un accidente, etc. Abarcan aspectos graves que en numerosas ocasiones desean controlar las autoridades, o las direcciones mediáticas, imponiendo cuáles de esas sufridas imágenes les parecen apropiadas para su difusión, y cuáles no, para tergiversar la realidad sin pensar, ni preocuparse, por un momento, en los afectados.

En consideración con el dolor de los demás, el propósito en la publicación de cualquier imagen sobre una tragedia, en cuanto a sus implicados, debería contribuir, de algún modo, como auxilio ante la gravedad que les ocupa, no solo como advertencia por hacerlo público, sino como apoyo psicológico. Pese a que el doliente enfrascado en la misma, en primera instancia reaccionará con adversidad ante la visualización de lo ocurrido, porque le resultará molesta, ofensiva; superado el malestar inicial, el proceso tornará en lo contrario, pues de manera general, termina por servir para que elabore por lo que está atravesando. De igual modo, ocurre con sus allegados que, tras el rechazo inicial, acaban asimilando mejor lo que les ha sucedido a sus seres cercanos gracias a lo plasmado fotográficamente.

Para llegar a equilibrar esta balanza fotográfica que documente la gravedad presente, sin causar mayor daño a las víctimas, sino contribuyendo al amparo y protección de los derechos humanos, a la vez que consiga transmitir un impacto visual que informe, incluso movilice, a

¹⁴⁴ La fotografía tomada por Eddie Adams, fotógrafo de la AP, en Vietnam, en 1968, no generó un gran debate ético, sino que el horror que representaba cuestionó aquello que el gobierno de Estados Unidos estaba defendiendo (Lewis 1991). Sin embargo, publicar imágenes de guerra de forma repetida, con detalles extremos, sin aportar elementos informativos a la narración de los hechos acaecidos, provoca un efecto contrario al de la sensibilización sobre el conflicto bélico retratado, como el de la indiferencia social (López Talavera 2016).

la ciudadanía; existe una serie de propuestas éticas periodísticas en el ejercicio profesional. La primera de todas, consiste en apostar por la contención en las imágenes, lo que equivale a que antes de publicar cualquier instantánea, cuestionar, por encima de todo, hasta qué punto la gravedad contenida en ella aporta algo fundamental en su conocimiento a la sociedad o atribuye a superar la desgracia. Se trata de responder a los interrogantes fundamentales a los que aludía Kapuściński en 1965, tras años errando en su búsqueda de la espectacularidad para profundizar en lo ocurrido (2006; citado por Zubero Beascochea 2016, p. 95):

¿Cómo se ha producido tamaña tragedia? ¿Qué revelan esas escenas de aniquilación, llenas de gritos y de sangre? ¿Qué fuerzas subterráneas e invisibles al tiempo que poderosas e indómitas las han desencadenado? ¿Revelan el final de un proceso o, por el contrario, su inicio?

La siguiente proposición ética establece la relevancia de abordar la labor fotográfica con la máxima discreción posible, de forma que pueda pasar desapercibida por quienes están sumergidos en su angustia, sin intervenir en ella, ni suponer que su derecho a retratar la condición humana en sus facetas más desagradables interceda en su duelo, en su facultad para vivir su pesar en intimidad, una de las experiencias vitales más trascendentales. Respetar esa privacidad conlleva un uso de los potentes objetivos de las cámaras muy útil a la vez que limitado: por un lado, supone una herramienta que permite mantenerse lejos de lo catastrófico, de los momentos de recogimiento, sin irrumpir en dicho ambiente; mas por otro lado, a su vez, su empleo para visualizar ciertos detalles desde la lejanía no les concede permiso para que se entrometan en aquello que no han debido de ver, ni dejar después constancia de ello. El criterio ético determinará hasta qué punto una escena puede ser fotografiada, o no.

Un último planteamiento ético concierne a las imágenes de archivo sobre este tipo de contenidos dolorosos, en concreto a que su abuso para acompañar distintas informaciones perjudica más de lo que parece *a priori* porque pueden abrir heridas abiertas, provocar una reminiscencia de todo el calvario sufrido y de nuevo remover el daño ocasionado con la publicación de las mismas. De igual manera, no procede que las instantáneas tomadas para fines informativos se destinen a otro tipo de contenidos mediáticos que, en realidad, alteran su sentido original.

A fin de cuentas, el dolor y el sufrimiento humanos, constituyendo un aspecto tan delicado y horrible de la vida de toda persona que lo padece, no merecen convertirse en objeto de explotación sentimental, dramática y sensacionalista de ningún medio de comunicación; sobre todo, teniendo en cuenta aquellos efectos negativos irreparables que puede acarrear en los afectados y en sus allegados un inadecuado tratamiento informativo de las tragedias acaecidas.

**Capítulo 4.
Análisis de los aspectos
éticos de la cobertura
fotoperiodística del
accidente ferroviario de
Angrois (2013) en los diarios
*El País y El Mundo.***

Tras haber profundizado en los aspectos más relevantes de las materias tratadas en el presente estudio académico, llega el turno de llevar a cabo el trabajo de campo. Para esto es necesario realizar, en primera instancia, un repaso a los acontecimientos más significativos del accidente ferroviario ocurrido en Angrois (Santiago de Compostela, 24 de julio de 2013), el cual permite contextualizar las publicaciones fotográficas sobre el mismo de los diarios *El País* y *El Mundo*, acotando el periodo de tiempo en el que se sucedieron los actos públicos y colectivos relativos a este. Después, se desarrolla un breve corpus teórico sobre la investigación de contenido periodístico y la teoría del encuadre noticioso, *framing*, los cuales contribuyen a fundamentar y estructurar el análisis, así como a establecer las variables requeridas para el estudio y la ficha codificadora. Con todo esto se procede al examen de cada ítem fotográfico recogido, que no ha podido incluirse en este documento por limitaciones de espacio, pero que sí se adjunta en formato PDF en los anexos digitales aportados. Gracias a este, se establecen a continuación, en primer lugar, los resultados cuantitativos obtenidos de lo examinado, los cuales permitirán ofrecer luego una interpretación cualitativa basada en el cruce de estos datos.

4.1. HISTORIA DEL ACCIDENTE FERROVIARIO DE ANGROIS, SANTIAGO DE COMPOSTELA (2013)¹⁴⁵.

El 24 de julio de 2013, fecha previa a las fiestas de Santiago de Compostela, el tren del servicio Alvia procedente de Madrid-Chamartín y con destino a Ferrol descarriló en torno a las 20:41 horas en la curva A Grandeira situada en Angrois, a 3,6 kilómetros de la estación de ferrocarril de la capital gallega. En el convoy viajaban 218 pasajeros y 6 tripulantes, de los cuales 80 perdieron la vida y más de un centenar resultaron heridos. El accidente constituye una de las mayores tragedias ferroviarias de la historia de España¹⁴⁶, por lo que antes de proceder al análisis de las fotografías de prensa de este suceso conviene conocer lo ocurrido.

¹⁴⁵ Historia del accidente construida a partir de la información ofrecida sobre el descarrilamiento ferroviario de Angrois, desde que se produjo el 24 de julio de 2013, en los medios de comunicación nacionales y regionales *El País*, *El Mundo*, *Europa Press*, *El Periódico*, *El Confidencial*, *ElDiario.es*, *Cope*, *20minutos*, *NIUS*, *El Economista*, *Abc*, *Infolibre*, *La Voz de Galicia*, *El Correo Gallego*; entre otros.

¹⁴⁶ Los accidentes de tren anteriores al de Angrois más graves acontecidos en España han sido, por un lado, el del año 1944, cuando un correo expreso, el cual también realizaba la ruta Madrid-Galicia, chocó contra una locomotora causando 78 defunciones según las cifras oficiales (aunque se estiman que fueron centenares); y por el otro, el del ferrobús Cádiz-Sevilla en 1972, en el que perdieron la vida 72 personas tras impactar este contra el expreso Madrid-Cádiz.

El tren siniestrado, el Alvia de viajeros de larga distancia 150/151 de Renfe Operadora, era un híbrido de tracción eléctrica y diésel formado por trece vehículos Talgo Serie 730: dos cabezas tractoras, dos coches extremos técnicos, ocho vagones de viajeros y uno de cafetería. En el accidente, el convoy se partió en dos: descarrilaron la máquina y los cuatro primeros vagones, uno intermedio impactó a 15 metros de la vía superando el talud, en un terraplén cercano a las viviendas; mientras que el resto volcó. La curva en la que tuvo lugar el suceso había sido catalogada meses antes como difícil por técnicos del Ministerio de Fomento y era la más cerrada del recién reformado trayecto entre Santiago y Ourense para acoger líneas de alta velocidad. En ella está permitido circular como máximo a 80 kilómetros por hora, por lo que en ese punto debe reducirse la velocidad para entrar en la estación compostelana, aunque en la recta previa pueden alcanzarse los 250km/h. Desde el principio, todas las hipótesis apuntaron como posible causa del accidente a un exceso de velocidad en este tramo, en el cual quién conducía la maquinaria estima que entró a unos 190 km/h. Renfe, además, confirmó que el vehículo iba con cinco minutos de retraso en su trayecto.

Algunos de los supervivientes declararon a los medios de comunicación recordar que el tren estaba tomando la curva situada debajo del viaducto de la autopista de peaje de Galicia y, después, al abrir los ojos, se encontraron rodeados de cadáveres. A pesar de que se produjeron incendios en varios vagones y había una enorme cortina de humo sobre ellos, no tuvo lugar ninguna explosión.

4.1.1 Rescate y recuento de víctimas mortales.

Tras descarrilar el tren, los primeros que se acercaron hasta el lugar de los hechos para auxiliar a las víctimas fueron los vecinos del barrio compostelano de Angrois. Inmediatamente después llegaron los servicios de emergencia, los cuales estaban preparados para trabajar en una de las noches en las que más se requiere su presencia, la de la festividad del patrón de Santiago (cancelada tras el accidente). Todos ellos percibieron enseguida la cantidad de víctimas que había producido el suceso, que podían contarse por decenas desde un primer momento. Se instaló un amplio dispositivo de rescate, formado por unos 200 trabajadores integrados por Bomberos, Protección Civil, Policía Local y Nacional, junto con personal especializado en el manejo de grúas, trasladadas para mover los restos del tren.

La trágica noche del descarrilamiento no cesaron de aparecer heridos y cadáveres atrapados entre los restos del convoy. Y, de hecho, el número oficial de personas fallecidas fue variando a lo largo de los días sucesivos: si el jueves 25 de julio de 2013, la cifra provisional de defunciones se elevó de 77 a 80; entre los días 26 y 28 del mismo mes y año este número se redujo a 79. Las muertes acaecidas en los hospitales debido a la gravedad de las heridas, así como la dificultad de identificar con precisión los restos hallados, según explicó Antonio del

Amo, jefe de la Unidad Central de Coordinación de la Policía Científica; constituyeron las causas directas de estas variaciones numéricas. Finalmente, se cifran en 80 las víctimas mortales tras el fallecimiento, en octubre de 2013, añadiendo la de uno de los viajeros que padecía una enfermedad previa¹⁴⁷.

4.1.2 Medidas de atención adoptadas y solidaridad vecinal.

Tanto Renfe como el Concello de Santiago ofrecieron varios teléfonos de información para los afectados por la tragedia y sus allegados. El edificio municipal Cersia contó con un equipo de 50 personas que prestaron apoyo psicológico a los familiares de las víctimas, y el Multiusos Fontes do Sar fue habilitado como tanatorio provisional.

La prensa y varias organizaciones de consumidores avisaron a los pasajeros afectados que disponían de 15 días para reclamar hasta 21.000 euros de la indemnización correspondiente, según el Reglamento Europeo del Viajero en Ferrocarril. El seguro obligatorio de accidentes, adquirido con el billete (contratado por Renfe con la compañía Allianz), indemnizaría a los viajeros que sufrieron daños corporales en un percance ocurrido durante el trayecto; mientras que el seguro de responsabilidad civil suscrito con QBE Insurance Europe Limited, respondería a los daños que se causasen a los pasajeros, a su equipaje y todo lo transportado, a los trenes y a terceros.

Por otra parte, fue destacable la oleada de solidaridad ocasionada con el descarrilamiento ferroviario. Los vecinos gallegos, sobre todo los de la zona de Angrois, actuaron como voluntarios colaborando en las labores de socorro y rescate durante toda la noche, ofreciendo mantas, agua, palés y sus propias viviendas para ayudar a los afectados. Es más, algunos incluso llegaron a desplazar a los heridos en sus vehículos particulares a los centros sanitarios, facilitando así la labor del resto de efectivos. Los médicos que estaban de vacaciones o que simplemente no se encontraban de guardia aquella noche, acudieron a los hospitales tras conocer la noticia para contribuir en la atención a los heridos, de los cuales 178 estuvieron ingresados durante las horas más próximas al siniestro. Los ciudadanos, además, se hicieron eco de los llamamientos de las autoridades: uno, del que solicitaba que nadie más se acercase a la zona del accidente para no saturarla; y otro, del que reclamaba donaciones de sangre en las instalaciones de Monte da Condesa, debido a que las reservas estaban bajas. La ciudadanía se implicó tanto con este último reclamo que saturó el Centro de Transfusión de Galicia, por lo que sus responsables solicitaron que la noche siguiente al

¹⁴⁷ El pasajero estaba enfermo de leucemia y fallece el 7 de octubre de 2013. Su familia defiende, basándose en un informe forense, que el descarrilamiento agravó su estado y aceleró su fatal desenlace. Este dato es consultado con el gabinete de comunicación del Tribunal Superior de Justicia de Galicia.

accidente no acudiese nadie más a donar sangre: a las 17 horas de la tarde del día posterior al accidente de tren ya se habían registrado en torno a 1.900 donaciones.

Las redes sociales y los medios de comunicación recabaron mensajes de condolencia y apoyo de habitantes de toda España e incluso del extranjero, muchos procedentes de personalidades de diversas instituciones y esferas de la vida pública como la política, la cultura o el deporte. Las autoridades internacionales también se sumaron a dichas muestras de respeto y ánimo para los afectados por la catástrofe ferroviaria.

4.1.3 Luto oficial y presencia de autoridades.

La Xunta de Galicia decretó 7 días de luto oficial por el accidente ferroviario en Santiago. La decisión fue comunicada a primera hora de la mañana del jueves 25 de julio de 2013 por el entonces presidente de la misma, Alberto Núñez Feijóo, con la lectura de una declaración institucional que evidenciaba la consternación del pueblo gallego por lo sucedido. En España, se suspendieron tanto los actos políticos como los de la Casa Real previstos en los días más próximos al fatídico suceso. Además, en diferentes momentos de la jornada posterior al descarrilamiento, distintos sectores de la población guardaron un minuto de silencio como señal de respeto por las víctimas del accidente. Veinticuatro horas después del impacto del convoy concurren concentraciones en todas las estaciones ferroviarias gallegas.

Alberto Núñez Feijóo y alcalde de Santiago de Compostela en aquella época, Ángel Currás, fueron los primeros en llegar al lugar de los hechos, seguidos por quien ostentaba la cartera de Fomento, Ana Pastor. La mañana posterior al accidente ferroviario, el entonces presidente del Gobierno de España, Mariano Rajoy, visitó primero el lugar de la tragedia y luego a los heridos en el hospital. Por la tarde, los reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía se acercaron también hasta el centro sanitario para ver a las víctimas ingresadas. Estuvieron acompañados por Pastor y por Feijóo, que habían estado antes en el lugar del siniestro junto con quienes ocupaban el cargo de líder de la oposición, Alfredo Pérez Rubalcaba, y el de secretaria general del PSOE, Elena Valenciano.

Del mismo modo, un día más tarde llegaron a Galicia los, todavía en esa fecha, príncipes de Asturias, Don Felipe de Borbón y Doña Letizia Ortiz. Primero visitaron a los ingresados en el Hospital Clínico; más tarde, acudieron a la zona del accidente; y por último, fueron a ver a los vecinos de la parroquia de Angrois, a quienes trasladaron su respeto y admiración por sus actuaciones la noche del descarrilamiento.

Ya el sábado 27 de julio de 2013, quien ejercía como ministro del Interior, Jorge Fernández Díaz, junto con Ana Pastor, pasaron la mañana en Santiago acercándose, en primer lugar, a la zona cero del accidente; en segundo lugar, al tanatorio provisional del Multiusos Fontes do

Sar; y por último, a la comisaría donde mantuvieron una reunión con Alberto Núñez Feijóo. El lunes 29 de julio de 2013, las autoridades y los familiares de las víctimas acudieron al funeral de Estado oficiado en la catedral de Santiago de Compostela en conmemoración de los fallecidos en el accidente ferroviario.

4.1.4 Investigación y causas del accidente.

Tras producirse el accidente ferroviario, el Ministerio del Interior descartó enseguida que se tratase de un atentado terrorista. El Gobierno de España anunció, la mañana siguiente a los hechos, la apertura de dos investigaciones para conocer las causas del siniestro, una judicial y otra administrativa de la Comisión de Investigación de Accidentes Ferroviarios, CIAF, adscrita al Ministerio de Fomento; aunque desde el principio todo apuntaba a que se trataba de una imprudencia de uno de los maquinistas.

Franciso José Garzón Amo, uno de los dos maquinista del tren siniestrado, declaró tras el impacto circular por la curva a 190 kilómetros por hora cuando la velocidad máxima permitida para ese tramo es de 80. Este había salido ileso tras el accidente y lamentaba haber descarrilado, pero no dudó en cooperar con las tareas de salvamento en la medida que pudo. Tras ser ingresado en el hospital, poco antes de las 20 horas de la tarde del 25 de julio de 2013 se ordenó su detención por decisión policial, lo que conllevaba que tenía que acudir a declarar ante el juez al día siguiente y permanecer custodiado por la Policía. Sin embargo, unas 24 horas más tarde, aún hospitalizado y acompañado por su abogado, se negó a prestar declaración ante los agentes. No sería hasta el domingo 28 de julio de 2013 cuando declarase en el Juzgado de Instrucción número 3 de Santiago de Compostela, después de haber recibido el alta el día anterior y pasado a disposición judicial. Admitió haber cometido una imprudencia y salió a medianoche en libertad con cargos por homicidio imprudente de 79¹⁴⁸ personas y una pluralidad de delitos de lesiones.

La caja negra de la maquinaria siniestrada confirmó que el maquinista había comenzado a frenar 7 segundos antes del descarrilamiento, tras finalizar una llamada telefónica con el interventor del convoy, una práctica corporativa permitida. El escaso margen de tiempo para la frenada provocó que el tren saliera de la vía a 179 kilómetros por hora, superando en 99 kilómetros la velocidad máxima permitida en dicha zona. Los datos registrados también demostraron que fue empleado el sistema de frenado de emergencia-seta, el cual redujo la velocidad a 153 kilómetros por hora con el ferrocarril ya descarrilado.

¹⁴⁸ Todavía no se contabilizaban en 80 las víctimas mortales.

Desde un principio, se apostilló también el hecho de que las vías gallegas no contasen con el sistema de frenado ERMTS¹⁴⁹, el cual permite frenar la maquinaria de manera automática en las zonas limitadas y hubiese evitado, en este caso, la tragedia en la curva A Grandeira. Ante este apunte, la Comisión Europea señaló que no era una situación anormal que este tramo no contase con dicho sistema de freno. Por otra parte, el entonces presidente de Renfe, Julio González Pomar, también quiso dejar claro que el accidente no era de un tren de alta velocidad aunque la maquinaria circulase por vías de ese tipo.

La Comisión de Investigación de Accidentes Ferroviarios, CIAF, concluyó al final que la causa del descarrilamiento producido fue un exceso de velocidad del tren por no respetar el personal de conducción lo establecido en el libro horario y en el cuadro de velocidades. También incluyó como motivo coadyuvante un error humano de despiste del maquinista, Francisco José Garzón, tras haber atendido la llamada del interventor justo 4 segundos antes de proceder a frenar la máquina. El informe de la Comisión recomienda, además, al Administrador de Infraestructuras Ferroviarias de España, Adif, y a Renfe, que señalicen los cambios bruscos de velocidad, la instalación de balizas de frenado automático en curvas peligrosas¹⁵⁰ y la mejora del sistema de comunicación interna del personal del convoy (Ministerio de Fomento 2014).

Sin embargo, en 2016, la Agencia Ferroviaria Europea advirtió que la investigación elaborada por la CIAF incumple la Directiva de seguridad ferroviaria al detectar en ella su falta de independencia por pertenecer, en ese momento, al Ministerio de Fomento e incluir en su equipo investigador a Renfe y a Adif, junto con la empresa pública encargada de la seguridad de las vías, Ineco. Indica que, además, no responde a cuestiones esenciales centrándose solo en la causa directa, el error humano (Ministerio de Fomento 2016). Por eso, solicita que se investigue de nuevo garantizando los aspectos anteriores. A la espera de que esto ocurra¹⁵¹, el Gobierno español se exime de su responsabilidad alegando que, al convertir a la CIAF en un organismo independiente tras un cambio de ley en 2015, no puede ordenarle que la reabra. Asimismo, insiste en que ya se realizó un análisis pormenorizado, correcto e independiente sobre aquello.

¹⁴⁹ A finales de abril de 2023, Adif implanta dicho sistema en el tramo Ourense-Santiago, comprendiendo así la curva donde tuvo lugar el accidente ferroviario.

¹⁵⁰ El gestor ferroviario se hizo eco de estas indicaciones, por lo que procedió a instalar balizas ASFA en 349 puntos donde se detectaron cambios significativos de velocidad.

¹⁵¹ En diciembre de 2019, la Comisión Europea ha iniciado un expediente sancionador contra España por no cumplir con los requisitos de seguridad ferroviaria marcados en la legislación de la UE e identificar deficiencias en la manera en la que el estado español investiga los accidentes, supervisa y hace evaluaciones de riesgo adecuadas. Es decir, duda que la efectividad de los procedimientos con los que este país supervisa la seguridad ferroviaria resulte acorde a las exigencias de la reglamentación comunitaria. Si bien Europa insiste en desligar dicha infracción de ningún accidente de tren concreto.

En 2018, se constituyó una comisión de investigación en el Congreso de los Diputados. Durante 7 meses comparecieron ante ella casi medio centenar de altos cargos del Ministerio de Fomento, Renfe, Adif, así como técnicos y expertos, asociaciones de víctimas, el maquinista y en último lugar, la entonces ministra, Ana Pastor, y su predecesor en el cargo, José Blanco. Sin embargo, finalizó antes de redactar las conclusiones debido a la disolución de las Cortes por la convocatoria electoral de 2019, y nunca ha vuelto a retomarse.

En lo referente a la instrucción judicial del accidente del Alvia en Santiago del 24 de julio de 2013, el principal imputado por homicidio imprudente de 80 viajeros ha sido, desde el inicio, la persona que conducía el convoy siniestrado. El primer juez instructor de la investigación, Luis Aláez, ordenó, en 2013, la imputación de 27 técnicos y cargos de Adif porque consideraba que debían haber dispuesto de medidas de seguridad en la línea Ourense–Santiago que evitasen el despiste sufrido por el maquinista, pero la Audiencia Provincial de A Coruña retiró los cargos por no disponer en aquel momento de las pruebas necesarias. De nuevo, en 2014 y por las mismas causas, Aláez imputó a 12 de los directivos que conformaban la cúpula del organismo en 2011, cuando comenzó el servicio ferroviario de la ruta que seguía el tren descarrilado, y una vez más, el tribunal de justicia coruñés las dejó sin efecto al entender que no existía infracción del deber de diligencia, aunque esto último ya ocurrió con el magistrado Andrés Lago Louro al frente del caso, tras el deseo de su predecesor de dejarlo en junio de 2014.

En octubre de 2015, el juez Lago Louro cierra la causa con el maquinista como único imputado. Sin embargo, en 2016, la Audiencia Provincial de A Coruña ordenó la reapertura de la instrucción para averiguar si existía riesgo de accidente en la fatídica curva de Angrois, atendiendo así las reclamaciones de las víctimas y de otras partes. Esto lleva a que el magistrado tome declaración, en junio de 2017, al entonces director de Seguridad en la Circulación de Adif, Andrés Cortabitarte; y en noviembre de ese mismo año, al director de Seguridad en la Circulación de Renfe, Antonio Lanchares, junto con 3 técnicos de la consultora pública, Ineco. Un año después, en diciembre de 2018, el juzgado de Instrucción número 3 de Santiago cerró el caso con el conductor y el cargo del Administrador de Infraestructuras Ferroviarias como únicos investigados. Pero 11 meses más tarde, de nuevo tuvo que reabrirse ante la aparición del testimonio de un mecánico de Talgo que aseguraba haber presenciado, en horas sucesivas al siniestro, cómo unos responsables de la empresa ordenaban el borrado de registros sobre defectos que él mismo había apreciado en una inspección del tren. Estos indicios, finalmente, no han sido considerados suficientes para causar el descarrilamiento del convoy.

En marzo de 2021, 7 años y medio después del siniestro del Alvia, la investigación se cierra con el maquinista del ferrocarril descarrilado, Francisco José Garzón Amo, y el exjefe de

seguridad en la circulación de Adif, Andrés Cortabitarte López¹⁵², como únicos procesados por 80 presuntos delitos de homicidio por imprudencia grave profesional, 145 presuntos delitos de lesiones por imprudencia grave profesional y un presunto delito de daños. La instrucción concluye así que los motivos del accidente fueron el exceso de velocidad en la curva A Grandeira y un riesgo especial de descarrilamiento en dicho tramo que no fue prevenido.

El 5 de octubre de 2022 comenzó el juicio en la Cidade da cultura de Galicia, en lugar de en las dependencias habituales de Justicia de Santiago de Compostela, por las dimensiones del mismo: 44.460 folios divididos en 95 tomos de expediente, 446 personas (154 acusaciones representadas por 110 abogados más los 53 afectados representados por la Fiscalía), 669 testificales llamados a declarar (522 testigos, 21 testigos-peritos y 126 peritos) y 2 acusados. La magistrada, María Elena Fernández Currás, titular del juzgado de lo penal número dos de Santiago, ha sido la responsable de la preparación y celebración de la vista oral, así como de dictar sentencia. La fiscalía solicita para cada uno de los acusados cuatro años de prisión y la inhabilitación para su profesión durante el tiempo de la condena¹⁵³. La reclamación por daños y perjuicios en materia de responsabilidad civil asciende a 57.686.635,93 euros¹⁵⁴.

La fase de la acción penal terminó el 8 de febrero de 2023, la de la civil acabó el 14 de junio y la final se desarrolló a partir del 20 de junio de ese mismo año. En la primera jornada de este último tramo, la fiscalía modificó al completo las conclusiones sobre las responsabilidades del ex alto cargo de Adif considerando que su actuación queda exenta de infracción por ajustarse a los procedimientos pertinentes de seguridad y que la línea de alta velocidad Ourense-Santiago se diseñó conforme a las normas técnicas y códigos prácticos. De este modo, el fiscal, Mario Piñeiro, retiró la acusación contra Cortabitarte, así como la acción civil contra la aseguradora del Administrador de Infraestructuras Ferroviarias, Allianz. A su vez, el letrado de la Plataforma de Víctimas del Alvia 04155, Manuel Alonso Ferrezuelo, elevó a 6 años la demanda de inhabilitación para Andrés Cortabitarte López. Las defensas terminan

¹⁵² Cortabitarte ha dejado su puesto en Adif tras el cierre de la instrucción, pese a que la plataforma de víctimas del tren lo llevaba exigiendo desde el principio.

¹⁵³ En el caso de Cortabitarte, que ha dejado ya su puesto en Adif, la inhabilitación se refiere al desempeño de cualquier puesto que implique gestión, seguridad o responsabilidad en infraestructuras ferroviarias.

¹⁵⁴ Las víctimas, se han agrupado en organizaciones como la Asociación Plataforma Víctimas Alvia 04155 o la Asociación de Perjudicados por el Accidente Ferroviario del ALVIA de Santiago de Compostela, APAFAS. La primera de ellas, lleva mucho tiempo solicitando una investigación técnica independiente sobre el siniestro ferroviario, tal y como exige la Unión Europea, que no se centre solo en el despiste del maquinista. De hecho, en marzo de 2021 ha presentado una demanda contra el Ministerio de Transportes y contra la Comisión de Investigación de Accidentes Ferroviarios, CIAF, tras la desestimación de renovar parte de los miembros del comité investigador y de abrir una nueva investigación.

solicitando la absolución de los dos acusados. El 27 de julio de 2023, 3 días después del décimo aniversario de la catástrofe ferroviaria¹⁵⁵, el juicio queda visto para sentencia.

4.2 ANÁLISIS ÉTICO-PERIODÍSTICO DEL TRATAMIENTO DE LAS IMÁGENES.

4.2.1 Marco teórico del análisis.

El análisis de contenido se considera una de las técnicas de investigación más empleadas en ciencias sociales para la comprobación y verificación de las hipótesis en productos e interacciones del ámbito comunicativo, cuya unidad de análisis radica en el mensaje (Gaitán y Piñuel 1998; Neuendorf, 2002; en Sánchez Castillo 2012). Describe de forma objetiva, sistemática y cuantitativa el contenido manifiesto de la comunicación (Berelson 1952, en Sánchez Aranda 2005), así como los significados y significantes de cualquier texto (Wimmer y Dominick 1996; en Sánchez Castillo 2012). Este sistema examina los símbolos de la misma, a los que se les ha asignado valores numéricos conforme a reglas de medición válidas, analizando la relación existente entre esos valores mediante el uso de métodos estadísticos. Permite tanto extraer inferencias reproducibles de su significación, como inferir en su contexto de producción y de consumo (Riffe, Lacy y Fico 1998; en Sánchez Aranda 2005). En definitiva, como asevera Sánchez Aranda (2005), consiste en una técnica realizada con el objetivo de conocer el contenido de unos textos, escritos o audiovisuales, correspondientes a productos comunicativos.

En el caso de los mensajes periodísticos, primero conviene disponer a qué aspectos se les va a prestar atención. Es decir, cuáles serán seleccionados dentro del múltiple conjunto recogido. Cabe la posibilidad de que estos atiendan a características formales, correspondientes en el caso de la fotografía de prensa (Villafañe y Mínguez 1996) con las que la relacionan con el texto y el espacio de publicación, además de las de sus códigos propios de representación visual o de contenido.

Tras lo anterior, se procede al análisis: a la aplicación sistemática de unas reglas fijadas con anterioridad que sirven para medir la frecuencia de la presencia de unos elementos de interés en el conjunto informativo seleccionado. Esto conlleva el seguimiento de un sistema preciso, donde están fijados los criterios para la clasificación del material de estudio con los mismos apartados de ordenación y pautas de adscripción. Para ello se establecen una serie de categorías, las cuales permiten convertir un texto en un conjunto de partes susceptibles de un tratamiento individualizado; además de la codificación de las mismas, gracias a la cual se

¹⁵⁵ En el décimo aniversario del descarrilamiento ferroviario de Angrois tuvieron lugar diversos homenajes: una marcha de la estación de tren compostelana a la plaza del Obradoiro, además del celebrado, cada año, en Angrois. Las víctimas, sus allegados y el resto de participantes recuerdan a los fallecidos, a la par que reclaman justicia y reparación.

agrupan de forma coherente los aspectos que se quieren clasificar, obteniendo una visión única que impida la repetición de una de ellas y ser más conscientes del conjunto de datos con los que se va a contar una vez finalizado el proceso. La finalidad reside en poder extraer de dicho conjunto analizado unas conclusiones lo más adecuadas posible a criterios de sentido común (Sánchez Aranda 2005). Dicho método facilita la posibilidad de procesar un volumen muy grande de información, en forma de textos escritos o audiovisuales, imágenes u otros elementos de comunicación; pues de otro modo resultaría muy lento y de complicada aplicación.

En el caso de la fotografía de prensa, el análisis de contenido cualitativo propuesto por Barret (1990, en Abreu Sojo 2004) contempla el desglose de la imagen en varios niveles que abarcan desde el descriptivo hasta el interpretativo, pasando por lo explicativo y la conceptualización teórica fotográfica. Tiene en cuenta el contexto de la toma, por lo cual consta de lo evaluado a través tanto de lo denotado, lo mostrado en la instantánea, como de lo connotado, lo que sugiere. Esto posibilita aplicar un criterio analítico distinto en función de la fotografía que desee examinarse y de las intenciones proyectadas en la investigación.

4.2.1.1 El encuadre noticioso: teoría del framing.

Dentro del análisis de contenido informativo es preciso tener en cuenta la teoría del *framing*, la del encuadre según la terminología más idónea adoptada en castellano (Sádaba 2001, en Muñiz Muriel *et al.* 2008). Esta es la que estudia el enfoque realizado por los medios de comunicación en la elaboración de sus noticias (Muñiz, Igartua y Otero 2006). Su proceso está basado en la atribución de la importancia otorgada por la prensa a ciertas relaciones existentes entre los diferentes elementos que componen la información publicada, quedando éstos enfatizados en detrimento de otros.

Esta perspectiva teórica ha sido la que ha generado el mayor número de estudios sobre la creación de los acontecimientos de actualidad por parte de los medios de comunicación (López del Ramo y Humanes 2016). Surgió en el ámbito de la psicología y de la sociología y, a partir de la década de los 80 del siglo XX, se incorporó a las ciencias de la información y la

comunicación¹⁵⁶. Su procedencia multidisciplinar le ha propiciado un amplio abanico de enfoques, vehiculando los diferentes apartados del campo de estudio comunicativo, como la metodología cuantitativa y cualitativa, su investigación empírica o interpretativa, la aproximación psicológica o sociológica y su aplicación al ámbito académico o profesional (Muñiz Muriel *et al.* 2008).

Las primeras investigaciones relacionadas con la teoría del encuadre trataban el motivo por el que se presta atención a determinados aspectos sociales, y no a otros. *A posteriori*, como base en sus raíces sociológicas, se centraron en el proceso de negociación y creación del discurso público sobre los asuntos de interés, en especial, en los medios de comunicación, aunque no exclusivo de ellos (Valera Ordaz 2016). Siguiendo esta tendencia, las aproximaciones teóricas iniciales de lo que después se constataría como *framing* derivaron de la sociología interpretativa¹⁵⁷, enunciando que las aportaciones obtenidas de los demás generan también nuestra percepción particular. De hecho, Isaac Thomas (1923, en Juan Boix 2017) estableció que las actitudes y los conocimientos previos de una persona sobre la realidad producen su propia manera de interpretarla.

Tras estas primitivas apreciaciones, la manifestación pionera de lo conocido como encuadres o *frames* se remonta a los años 50 del siglo XX y le corresponde a Gregory Bateson (Juan Boix 2017), quien los entendía como los principios organizadores de la percepción cognitiva. A partir de dicha conceptualización, el cuerpo teórico del *framing* siguió su desarrollo en la psicología cognitiva de los 70, considerando los mensajes como componentes condicionantes de su construcción y definición (Ardèvol-Abreu 2015). No obstante, su investigación regresa al ámbito sociológico gracias a Goffman (1974, en Ardèvol-Abreu 2015), quien sienta las bases de lo empleado después en los estudios de comunicación, estableciendo el encuadre noticioso como el marco social y esquema mental que posibilita organizar la experiencia. Intuyó su utilidad para que el público localice, perciba, identifique y etiquete el flujo de información en el que se encuentra inmerso mediante la selección resaltada en el contenido recibido, resultando un operativo que condiciona el entorno de la sociedad e influye, de igual manera, en los pensamientos, ideas y actitudes individuales.

¹⁵⁶ En el campo de la comunicación, el *framing* ha superado el controvertido debate entre su asimilación como segundo nivel de la *Agenda Setting* o su reconocimiento como teoría propia, manteniendo este último postulado como resultado. La *Agenda Setting* representa un modelo metodológico unificado, cuantitativo, sobre la capacidad mediática de trasladar a la audiencia la importancia temática sobre un conjunto de la misma, efectiva de acuerdo con la reiteración de la prensa y la accesibilidad cognitiva de la audiencia. Mientras que el *framing* aborda las interacciones simbólicas implícitas en el discurso de prensa y sus repercusiones en el conocimiento de las personas, cuyos efectos devienen de la aplicabilidad de generar ciertos esquemas interpretativos que pueden emplearse en múltiples circunstancias. En la teoría de la agenda no se observa cómo se informa de un tema, sino la cantidad de atención recibida, los atributos y el tiempo expuesto al público. En el encuadre se atiende a la forma en que se describe o muestra un asunto, junto con el procedimiento interpretativo utilizado para su procesamiento (Valera Ordaz 2016; Ardèvol-Abreu 2015).

¹⁵⁷ La sociología interpretativa es aquella que contempla que nuestras interpretaciones de la realidad devienen de “procesos intersubjetivos” (Sádaba 2001; citado por Juan Boix 2017, p. 10).

En esta generación de la teoría del encuadre noticioso, sin embargo, aparece tras las indagaciones anteriores el considerado como el referente teórico en su concepción, Entman (1993; en Piñeiro Naval y Mangana 2018). Este autor revela la implicación de la selección y el énfasis: la teoría del *framing* constituye el proceso por el cual son seleccionados “algunos aspectos de la realidad percibida, haciéndolos más sobresalientes en el texto comunicativo, de tal manera que consigan promover una definición del problema particular, una interpretación causal, una evaluación moral y/o una recomendación de tratamiento para el asunto descrito” (1993; citado por Muñiz 2011, p. 216). Los medios encuadran los acontecimientos sociales cumpliendo con varias funciones, aunque no de forma simultánea: escogiendo ciertos aspectos de todo lo percibido, otorgándoles mayor importancia en el mensaje; asignando una definición a los problemas; diagnosticando sus causas; e interpretando un juicio moral y/o sugiriendo recomendaciones a los mismos. Tiempo después¹⁵⁸, este teórico perfila el concepto de la siguiente forma:

Proceso de elección de unos pocos elementos de una realidad percibida y ensamblaje de una narración que destaque las conexiones entre ellos y el fomento de una interpretación particular [...] Los encuadres introducen o elevan el énfasis o la aparente importancia de ciertas ideas, activando esquemas que inducen a las audiencias a pensar, sentir y decidir de una forma particular. (2007, p. 164; citado por Piñeiro Naval y Mangana 2018, p. 1542).

De acuerdo con la exposición de Entman; Vreese, Peter y Semetko (2001, en Piñeiro Naval y Mangana 2018) asignan como ejes del *framing* la selección, organización y énfasis de ciertos aspectos de la realidad, conllevando la exclusión de otros. De ahí lo aportado por Hallahan: “el proceso de encuadrar es una actividad crítica en la construcción de la realidad social porque ayuda a compartir las perspectivas mediante las que la gente ve el mundo” (1999; citado por Piñeiro Naval y Mangana 2018, p. 1542).

Una de las acepciones más nítidas, según Muñiz Muriel *et al.* (2008), la proporciona Tankard señalando que el encuadre noticioso supone “la idea organizativa central del contenido de las noticias, que proporciona un contexto y presenta el asunto a través del uso de la selección, énfasis, exclusión y elaboración” (2001; citado por Muñiz Muriel *et al.* 2008, p. 33). Plantea el símil con el *picture frame*, el marco que aísla o selecciona un determinado material centrando la atención sobre el objeto representado: así actúa en los contenidos informativos, resalta determinados elementos y deja fuera otros, de manera que aporta en su visionado un contexto interpretativo que sirve para valorar el hecho comunicado. También para comprender el significado del *framing*, Cheng *et al.* añaden una “definición operativa” (2011, pp. 39-40):

¹⁵⁸ También más tarde, junto a Matthes y Pellicano (2009, en Piñeiro Naval y Mangana 2018), indican que los encuadres presentan un total de cuatro posibles localizaciones en el proceso, o *continuum*, comunicativo: el emisor, el texto, el receptor y la cultura.

Un encuadre noticioso remite al ángulo, enfoque, perspectiva o tratamiento de una información que se manifiesta en la elección, énfasis o importancia atribuida a los diferentes elementos y, en particular, en la forma cómo covarían dichos elementos más o menos enfatizados en un texto. Mediante el análisis de la covariación o correlación entre el énfasis o importancia atribuida a cada elemento en los textos informativos es posible extraer los encuadres noticiosos como índices que permiten calificar o cualificar un mensaje individual o un sistema de mensajes (un conjunto o una muestra amplia de noticias). De este modo, en una misma noticia es posible identificar más de un encuadre, aunque uno de ellos resulte dominante. Por tanto, las palabras y expresiones clave relacionadas con los lugares geográficos, espacios físicos y temporales, actores protagonistas y acciones realizadas por/sobre ellos, atributos asociados al objeto de estudio [...] son indicadores manifiestos a partir de los cuales se puede reconstruir la estructura latente y las dimensiones subyacentes del tratamiento informativo

En cuanto a los *frames* o encuadres, para Reese representan “principios organizativos socialmente compartidos y persistentes en el tiempo, que trabajan simbólicamente para estructurar el significado del mundo social” (2001; citado por Piñeiro Naval y Mangana 2018, p. 1543). Es decir, aluden a los aspectos puestos de relieve sobre un tema, frente al proceso de encuadrar que supone la construcción, de forma activa, del significado de la realidad dada¹⁵⁹. Responden a qué incluir y qué destacar en el relato informativo, bien sean palabras, expresiones o imágenes que otorgan una perspectiva determinada al hecho tratado (de Vreese 2003; en Cheng *et al.* 2009). Esto conlleva el predominio de lo que se desea resaltar como principal (Muñiz 2011) no solo en lo temático, también en lo estructural, sintáctico, secuencial y retórico (Gamson y Modigliani 1989; en Aruguete 2010). Por consiguiente, desde la perspectiva comunicativa, el *framing* analiza la manera en que la problemática social se presenta en los contenidos mediáticos, la interpretación promovida por la prensa sobre los temas tratados, junto con los mecanismos de selección-exclusión y énfasis subyacentes en la producción de los medios de comunicación social (Valera Ordaz 2016).

Este procedimiento equivale, entonces, al modo en que el comunicador encuadra un tema, fijando una agenda de atributos que podrían afectar a nuestro pensamiento sobre el mismo. De este modo, el enfoque de la temática repercute en la percepción de su audiencia sobre ella. Dicho método ha favorecido que haya profesionales cubriendo elevadas cantidades de información de manera rápida, respondiendo a una rutina que la “envasa” (López del Ramo y Humanes 2016, p. 88) para el consumo masivo. Asimismo, ha dado lugar a una herramienta de trabajo para elaborar los contenidos informativos, optimizando el acceso a la información del público (Valkenburg, Semetko y de Vreese 1999, en Muñiz 2011). En este sentido, permite simplificar la labor periodística mediante la rápida identificación y clasificación informativa,

¹⁵⁹ En consonancia con esta idea, el *framing* servirá tanto para estudios de contenido mediático, como para aquellos que vinculan a los medios con la opinión pública (de Vreese 2005; en Piñeiro Naval y Mangana 2018)

logrando la recepción eficaz de lo esencial de lo transmitido (Scheufele 2000, en Muñiz 2011). Resulta una estrategia oportuna ante el poco espacio y/o tiempo para informar sobre muchos asuntos al día, repitiendo esquemas contruidos y transmitidos con anterioridad al lector, oyente o espectador. De ahí que los informadores empleen el *framing* para dar sentido al contenido comunicativo elaborado por ellos, simplificar la realidad y mantener el interés de la audiencia (Valkenburg, Semetko y De Vreese 1999, en Ardèvol-Abreu 2015).

Si bien el encuadre está en la mente del periodista que elabora el contenido, del mismo modo aparece en dicha pieza realizada, así como en la decodificación realizada por el público para entenderla. Su construcción incorpora factores como las características personales, la ideología, los valores profesionales, las rutinas de comunicación, junto con la organización ofrecida en el contenido y que interviene en la manera en que los emisores enmarcan los temas. (Piñeiro Naval y Mangana 2018). De aquí procede la distinción creada por Vreese, Peter y Semetko (2001, en Piñeiro Naval y Mangana 2018) entre los *news frames* y los *audience frames*¹⁶⁰, los mediáticos y los individuales, asegurando que igual de relevantes resultan los encuadres dados tanto en la presentación como en la comprensión de la información¹⁶¹.

El *framing* incentiva a ver, escuchar o leer la producción mediática de una determinada forma. Mas esto no significa que exista un único modo de contar un asunto, pues hay en la cultura más *frames* para trasladar lo acontecido (Van Gourp 2007, en Ardèvol-Abreu 2015). Ardèvol-Abreu sintetiza así este aspecto (2015, p. 430):

Quando el periodista construye la noticia, cuando arma con palabras e imágenes la descripción de un aspecto de la realidad, realiza una selección de encuadre. Pero podría haber hecho otra, seleccionando otro aspecto diferente del asunto que ha de cubrir, empleando otras fuentes, otras construcciones sintácticas, otro léxico, utilizando otras fotografías, etc. Las estrategias para dar prominencia a una información en detrimento de otras pueden ser muy variadas. La omisión es una de ellas, pero no necesariamente la más importante. Todo texto noticioso presenta omisiones, deliberadas o no, pues es imposible abordar un asunto desde todas sus perspectivas, utilizando todas las fuentes posibles y explicando el papel de todos los actores implicados directa e indirectamente en el problema. [...] Existe un proceso de negociación constante entre los conocimientos sociales del individuo, sus actitudes, su ideología, y la información nueva que le llega a través de diferentes textos noticiosos. Pero esto no significa que pueda obviarse la importancia de los *frames* en este proceso.

¹⁶⁰ Más tipología de los *frames* en Ardèvol-Abreu 2015.

¹⁶¹ Por su parte, Tewksbury (2007, en Piñeiro Naval y Mangana 2018) alude a un macroconcepto, *frame-building*, con una perspectiva sobre todo sociológica de análisis de contenido que involucra la responsabilidad de los comunicadores en el empleo de un enfoque; y el microconstructo, *frame-setting*, con un punto de vista más psicológico estudiado con encuestas o experimentos.

4.2.1.2 *El encuadre visual: visual framing.*

La teoría del *framing*, tradicionalmente, ha estado relegada a los textos escritos informativos, aunque desde hace varias décadas ya se ha extendido también a los visuales, a las imágenes de prensa, puesto que estas también constituyen una herramienta importante para encuadrar las noticias, resultando menos intrusivas que las palabras y requiriendo un nivel cognitivo menor. Debido a su potencial de atracción, suelen aportar la primera impresión de los hechos relatados, recordándose de forma inmediata, lo cual supone una buena estrategia para enfatizar ciertos aspectos de cuestiones poco o ampliamente conocidas. Por ende, en el ámbito de la comunicación periodística, ya ha sido reconocido tanto el encuadre textual, *textual frame*, aquél que abarca las palabras; como el visual, *visual frame*, dado en las fotografías, ilustraciones, fotoilustraciones, vídeos y el resto de componentes gráficos mediáticos.

Como ha sido abordado, la imagen no solo goza de entidad comunicativa propia, sino que además complementa a la información escrita o verbal potenciando la capacidad de comunicación del texto (Piñeiro Naval y Mangana 2018). Igartua, Muñiz, Otero y de la Fuente indican que “en las imágenes que acompañan a la información textual están presentes ciertos elementos que, a través de su relación, hacen patentes diferentes enfoques o tratamientos de la información” (2007; citado por Piñeiro Naval y Mangana 2018, p. 1548). Por ello, por ejemplo, no aporta lo mismo acompañar un reportaje con imágenes de una concentración de personas en actitud tranquila, que hacerlo con otras en las que mantengan disturbios, pues el observador apreciará un enfoque pacífico, en el primer caso, frente a otro anómalo, en el segundo expuesto. De acuerdo con lo anterior, un tratamiento visual particular puede reforzar el punto de vista textual, o promover uno distinto con la transmisión de enfoques informativos imposibles de plasmar de otro modo (Gibson, Zillman y Sargent 1998, en Muñiz Muriel *et al.* 2008).

Los encuadres latentes en los textos escritos noticiosos se logran por la selección y *saliencia*¹⁶² otorgada a determinados aspectos de lo informativo, y pueden percibirse mediante la repetición, emplazamiento y refuerzo de las asociaciones ocurridas entre los diferentes conceptos y palabras clave que construyen significados o ideas (Entman 1993; Tankard 2001; en Muñiz Muriel *et al.* 2008). Mientras que, el *visual frame*, se obtiene de la relación de los distintos elementos que establecen el enfoque o tratamiento de la información transmitida, lo cual incluye tanto la selección y exclusión de contenido, como las características físicas (ángulo de la cámara, tipo de plano, tamaño, etc.). También influye la elección de los distintos componentes que integran la información, como los actores, los sitios o el momento del día; junto con la capacidad para constituir significados procedentes

¹⁶² La *saliencia* hace referencia a la selección realizada por la prensa de ciertos asuntos en primer término y la adjudicación de una presencia relevante en sus espacios informativos (Muñiz 2011).

de una relación de similitud y analogía de lo presentado, y no por una cuestión de convenciones sociales como pasa con lo escrito (Muñiz Muriel, *et al.* 2008). Este proceso engloba la posibilidad de emplear en lo visual lo retórico, representaciones, metáforas o símbolos para resaltar la esencia de un asunto: canalizando sus opciones discursivas se puede dar sentido a los fenómenos sociales, legitimando o facilitando así los motivos por los que algunas interpretaciones de su observador terminan por ser favorecidas, o no (Rodríguez y Dimitrova 2011). Aplicando estos mecanismos, una idea sobresaliente resulta más sencilla de comprender y recordar que otras.

En definitiva, ya sea en imágenes o en textos mediáticos, la realidad encuadrada interviene en el conocimiento social sobre los hechos acontecidos porque se origina a partir de los elementos destacados de lo ocurrido (y la marginación del resto) en la información recibida.

4.2.2 Metodología del análisis.

La investigación planteada aborda el estudio de las fotografías de prensa de uno de los accidentes ferroviarios más graves de la historia de España, el de Angrois (Santiago de Compostela, 2013) desde el punto de vista de la ética periodística y el tratamiento informativo del dolor, considerando cuál fue el encuadre noticioso visual (*framing*) adoptado en ellas. Para ello se llevará a cabo un análisis cuantitativo y cualitativo de los aspectos formales y de contenido (Sánchez Aranda 2005) de las imágenes mediáticas fijas publicadas sobre dicho suceso.

La muestra seleccionada para el análisis está compuesta por las fotografías que aparecen en las informaciones publicadas sobre el accidente de tren de Angrois¹⁶³, durante los seis días posteriores al descarrilamiento ferroviario, en las ediciones impresas nacionales de los diarios *El País* y *El Mundo*. Ambos periódicos han sido escogidos por constituir, en aquel momento, los de mayor tirada a nivel estatal, superando el millón de lectores¹⁶⁴. El espacio de tiempo seleccionado abarca el periodo temporal más inmediato al suceso en el que tuvieron lugar los acontecimientos de mayor relevancia informativa y de actualidad: desde el jueves 25 de julio de 2013, unas horas después de la tragedia; hasta el martes 30 de julio de 2013, día posterior al funeral oficial de Estado celebrado en conmemoración de los fallecidos por el siniestro, el último acto que aglutina manifestaciones públicas del sufrimiento de los

¹⁶³ La muestra se corresponde con aquellas fotografías de prensa vinculadas a este accidente de tren, no a otros siniestros o a otras líneas ferroviarias.

¹⁶⁴ *El País* es el diario no deportivo más leído del ranking de medios impresos elaborado por EGM en el segundo año móvil de 2013, con una media de 1.812.000 lectores por día; seguido de *El Mundo*, con 1.107.000 lectores por día.

afectados. A partir de entonces tuvieron lugar los duelos privados, junto con la continuación de la investigación técnica y del proceso judicial.

Para afrontar la investigación, se confecciona una tabla de análisis compuesta por tres apartados principales. Cada uno de ellos integra una serie de variables, seleccionadas solo según los criterios necesarios en función del objeto de estudio (Sánchez Aranda 2005), para ser aplicadas a toda la muestra con el fin de obtener conclusiones cuantitativas que conduzcan a la reflexión cualitativa. De este modo, la ficha resultante examina los siguientes aspectos de la fotografía de prensa que se muestran y explican a continuación:

Identificación del ítem																	
Número de fotografía:																	
Fecha de publicación:																	
Periódico en el que está publicada:				El País				El Mundo									
Autor/fuente:																	
Primera publicación						Publicación repetida											
Aspectos formales																	
Número de página:		Portada			Par			Impar			Contraportada						
Lugar:		Arriba			Centro			Abajo									
		Izquierda			Centrada			Derecha									
Tamaño:		Pequeño			Mediano			Grande									
Código espacial		Tipo de plano:		PG		PC		PM		PP		PD					
		Angulación:		Picado			Contrapicado			Frontal							
Código gráfico		Óptica:		Teleobjetivo				Normal									
Aspectos de contenido																	
Conjunto texto e imagen		Género periodístico		Informativo				Opinativo				Interpretativo					
		Temática		Fotografía													
				Texto													
		Relación fotografía y texto		Titular				sí		no							
				Cuerpo del texto				sí		no							
Pie de foto				sí		no											
Fotografía		Género		Fotoperiodismo				Fotoilustración									
		Datación		Anterior al accidente				Posterior al accidente									
		Elementos representados		Personas		Número:		Individual		2 o más							
						Posado:		sí		no							
						Menor		víctima		familiar		civil		voluntario		vecino de Angrois	
						Adulto		víctima		familiar		civil		autoridad			
						maquinista		personal de emergencia		vecino de Angrois		otros					
						Escenario		Lugar del accidente									
								Hospital									
		Tanatorio provisional															
		Edificio atención psicológica															
		Catedral															
		Elementos materiales		Tren siniestrado			Otro tren			Equipaje			Material de auxilio				
				Material de reconstrucción			Enseres personales			Objetos simbólicos de duelo			Otros				
		Representación del dolor/intimidación		Partes físicas		Rostro:		Identificable		No identificable							
Cuerpo																	
Ambos:				rostro identificable				rostro no identificable									
Elementos sensibles				sangre		heridas		lágrimas		suciedad							
				cadáver descubierto				cadáver tapado									
Expresión de dolor		sí				No											
Observaciones:																	

Tabla 1. Ficha de análisis de las fotografías. (Elaboración propia).

1. Identificación del ítem: incluye aquellos datos referidos al reconocimiento de cada elemento de la muestra seleccionada, como son:
 - a. Número de fotografía: enumeración correspondiente a cada imagen de la muestra.
 - b. Fecha de publicación: día, mes y año en el que es difundida la fotografía.
 - c. Medio de publicación: periódico en el que está incluida la imagen, *El Mundo* o *El País*.
 - d. Autor/Fuente: fotógrafo, agencia de noticias o medio informativo que tomó la instantánea.
 - e. Primera publicación o repetida: especifica si la fotografía ha sido difundida con anterioridad, o no.

2. Aspectos formales: apartado que abarca aquellas características relacionadas con la forma en que las fotografías han sido difundidas por los periódicos, es decir, su posición y el espacio que ocupan, lo cual está relacionado con la importancia que otorgan los medios de comunicación a los elementos gráficos (Muñiz, Igartua y Otero 2006); junto con las cualidades técnicas de la toma que llevan implícitas ciertos efectos de sentido (Erausquin 1995). Dentro de ellos se detallan:
 - a. Número de página: hoja del diario en el que está impresa la imagen (pudiendo abarcar su extensión en dos de ellas) establecidas como:
 - Portada: primera plana del periódico, la que goza de mayor relevancia.
 - Impar: páginas relativas a los números impares, las cuáles son más fáciles de leer que las pares.
 - Par: páginas relativas a los números pares.
 - Contraportada: página que cierra el diario.

 - b. Lugar: posición principal en la que va publicada la fotografía dentro de la página, lo cual le confiere distintos efectos de atención del espectador en cuanto a su peso visual y su lectura. Comprende, según la verticalidad de la hoja:
 - Arriba: parte superior de la página, a la que Villafañe y Mínguez (1996) le atribuyen contener mayor peso visual que la inferior.
 - Centro: parte central de la hoja, una de las prioritarias.
 - Abajo: parte inferior de la plana.

Y según la horizontalidad de la página, la posición consta como:

- Derecha: lateral diestro de la carilla, favorece su atención tras la lectura del titular.
 - Izquierda: lateral siniestro de la hoja.
 - Centrada: en el medio de los dos extremos laterales de la página, ubicación prioritaria.
- c. Tamaño: dimensión de la imagen impresa, cantidad de espacio otorgado por el diario a la fotografía en su publicación (y por tanto, en su atención), entre el que puede distinguirse:
- Grande: ocupa un espacio superior al 40 % de la superficie de la hoja.
 - Mediana: la imagen impresa abarca entre el 20 % y el 40 % de la plana.
 - Pequeña: la fotografía alcanza una zona inferior al 20 % de la página.
- d. Código espacial: componentes fotográficos relativos a la selección de espacio elegido para aparecer en la toma. Se tienen en cuenta los siguientes:
- Tipo de plano: encuadre fotográfico de los elementos representados. El acercamiento, junto con la valoración afectiva entre quien o quienes aparecen reflejados en la toma y los espectadores aumenta a medida que lo encuadrado se aproxima a la figura humana, mostrando más de cerca sus detalles y presentando así, con mayor claridad, su estado de ánimo. Abarca distintas clases (Villafañe y Mínguez 1996):
 - Plano general (PG): en él la escala de la figura humana queda reducida dentro del cuadro fotográfico.
 - Plano conjunto (PC): la figura humana ocupa, como mínimo, tres cuartas partes del mismo.
 - Plano medio (PM): la figura representada estará incompleta por la parte inferior.
 - Primer plano (PP): representa la cabeza y parte de los hombros de la figura humana.
 - Plano detalle (PD): la mayoría del espacio queda ocupado por algún detalle humano o de un objeto.
 - Angulación: perspectiva desde la cual el fotógrafo ha tomado la fotografía con su cámara, y desde la que el espectador observará la imagen. Dentro de ella se puede distinguir entre (Erausquin 1995):
 - Picado: cuando la fotografía es realizada desde un ángulo superior al de los elementos representados.

- Contrapicado: supone que la instantánea ha sido tomada desde una perspectiva inferior con respecto a las figuras representadas.
 - Frontal: la imagen ha sido capturada de frente, siguiendo un punto de vista horizontal y vertical paralelo a lo fotografiado.
- e. Código gráfico: mediación técnica que afecta al resultado visual de la imagen captada (Villafañe y Mínguez 1996). Dentro de él se atiende a:
- Óptica: está referida al tipo de objetivo de la cámara empleado en la captura de la fotografía, lo cual aporta datos sobre la ubicación del fotógrafo a la hora de realizar la toma. Puede ser:
 - Normal: aquella que permite fotografiar con una perspectiva similar a la del ojo humano, es decir, representan elementos con una distancia entre unos y otros que resulta natural.
 - Teleobjetivo: aquella de distancia focal larga que permite retratar objetos y figuras lejanos, alcanzando detalles que desde esa posición sería imposible apreciar sin ella, pero a su vez, sin entrometerse en la escena.
3. Aspectos de contenido: es la parte del análisis centrada en describir e identificar aquellos elementos que conforman el mensaje informativo, en este caso en el contexto interno de la fotografía y en la información en la que se encuentra insertada. Las variables de análisis establecidas están divididas en torno a dos apartados:
- a. Conjunto texto e imagen: recoge los elementos del contenido escrito y fotografiado a los que hace referencia la información. Se incluyen en él:
- Género periodístico: refleja a cual de los tres macrogéneros de la clásica clasificación periodística pertenece el conjunto formado por la fotografía y los textos, al informativo, al opinativo o al interpretativo; puesto que el tratamiento comunicativo de cada uno de ellos resulta diferente, al igual que el modo en que este se aborda textual y visualmente.
 - Temática: asunto principal de la fotografía y del texto periodístico principal que la acompaña.
 - Relación fotografía y texto: establecer si el mensaje fotográfico está relacionado con el del titular y/o con el del cuerpo del texto periodístico que forman la publicación, así como con su pie de foto, en caso de que lo haya.
- b. Fotografía: categoría dedicada a analizar el contexto interno de cada imagen de la muestra. Esta se compone de:

- **Género:** sirve para especificar si se trata de un ítem del género del fotoperiodismo o de la fotoilustración, las dos grandes categorías de la fotografía de prensa establecidas por Baeza (2001).
- **Datación:** en ella se establece si la fotografía fue tomada antes del accidente ferroviario de Angrois, o en un momento posterior al mismo, debido a que publicar una imagen anterior al siniestro podría tener como finalidad servir de contexto informativo o, quizá, perseguir intenciones extrainformativos inmiscuyéndose en la vida de las víctimas.
- **Elemento principal representado:** se trata de esclarecer aquello que protagoniza la instantánea de prensa. Pueden existir varias posibilidades (en algunas tomas no resulta excluyente compartir el centro de atención entre varios de sus componentes):
 - **Personas:** discernir si la fotografía muestra a uno o a varios individuos, así como conocer si se trata de un posado, en el que su protagonista o protagonistas se muestran ante la cámara de manera voluntaria e intencionada, o no. También hacer constar si quien aparece es menor de edad o adulto. En el caso del primero, indicar si se corresponden con:
 - víctima (pasajero afectado por el accidente), familiar (ser querido de alguien que viajaba en el tren siniestrado), civil (ciudadano), voluntario (niño o adolescente que participase en las tareas de salvamento y/o atención a los afectados desde alguno de los organismos colaboradores como Cruz Roja o Protección Civil) o vecino de Angrois (habitante de la parroquia donde se encontraba la curva en la que descarriló el Alvia).

En el caso de la persona mayor de edad, hacer constar si se trata de:

- víctima (pasajero afectado por el accidente), familiar (ser querido de alguien que viajaba en el tren siniestrado), civil (ciudadano), autoridad (personalidad que ocupa un cargo público o de responsabilidad, como un político, un juez o un miembro de la familia real española), maquinista (profesional que conducía el tren descarrilado), personal de emergencia (bombero, policía, sanitario, voluntario de Cruz Roja y resto de operarios que participaron en las labores de rescate), vecino de Angrois (habitante de la parroquia donde se encontraba la curva en la que descarriló el Alvia, testigo y/o voluntario en auxiliar a las víctimas) u otros (protagonistas de la fotografía que no se corresponden con ninguna de las distinciones anteriores).
- **Escenario:** sitio representado en la fotografía. En el caso de esta investigación, engloba:

- ▶ Lugar del accidente: emplazamiento en el que tuvo lugar el descarrilamiento, es decir, en la curva A Grandeira, en Angrois.
 - ▶ Hospital: centro sanitario al que fueron desplazados los heridos y/o donde se llevaron a cabo las donaciones de sangre.
 - ▶ Tanatorio provisional: edificio multiusos Fontes do Sar, en donde se realizaron las autopsias, las labores de identificación de cadáveres y en el cual permanecieron los restos mortales de las víctimas hasta su traslado.
 - ▶ Edificio atención psicológica: lugar habilitado para que los afectados y sus allegados recibiesen apoyo psicológico por parte de un grupo de profesionales, en el inmueble municipal Cersia.
 - ▶ Catedral: recinto eclesiástico de Santiago de Compostela en el que se ofició el funeral de Estado por las víctimas.
 - ▶ Otros: cualquier escenario que no sea ninguno de los recogidos en esta categoría.
- Elementos materiales: hace alusión a aquellos objetos principales retratados en las fotografías, como son:
- ▶ Tren siniestrado: restos del Alvia descarrilado.
 - ▶ Otro tren: ferrocarril distinto al que sufrió el accidente en la curva de Angrois.
 - ▶ Equipaje: maletas, mochilas, bolsos y bolsas de los pasajeros del convoy accidentado.
 - ▶ Material de auxilio: medios empleados para auxiliar y rescatar a las víctimas, como camillas, mantas, instrumentos de rescate, etc.
 - ▶ Material de reconstrucción: maquinaria y componentes utilizados en la posterior reconstrucción de la zona cero.
 - ▶ Enseres personales: objetos como relojes, peluches o cualquier elemento propio de alguien de los que viajaban en el tren accidentado.
 - ▶ Objetos simbólicos de duelo: flores, velas, crespones negros o cualquier signo de luto representado en la fotografía.
 - ▶ Otros: cualquier elemento que no sea ninguno de los dos anteriores.

- Representación del dolor/intimidación: aspectos de la fotografía que reflejan el sufrimiento ocasionado por el accidente ferroviario, relacionados en su mayoría con un sentimiento íntimo de los dolientes. Se distingue entre:
 - Partes físicas: zonas del cuerpo humano representadas en la instantánea, entre las que se diferencian:
 - ▶ Rostro: cara del doliente, que puede estar retratada de manera que sea:
 - Identificable: es posible reconocer al protagonista del sufrimiento.
 - No identificable: no se reconoce la faz del sujeto representado.
 - ▶ Cuerpo: tronco y/o extremidades del doliente representado en la toma fotográfica.
 - ▶ Ambos: aparecen tanto el rostro como el cuerpo del individuo que sufre, y señala también si se puede identificar a la persona por su cara, o no.
 - Elementos sensibles: aspectos de la fotografía susceptibles de herir la sensibilidad de las personas afectadas por el accidente ferroviario, sus allegados y/o los espectadores. Forman parte de la tragedia pero el modo en que se presentan puede fomentar el morbo y la curiosidad malsana del público. Están compuestos por:
 - ▶ Sangre: se aprecia, sin dificultad, en la fotografía difundida en prensa.
 - ▶ Heridas: daños físicos evidentes que son mostrados sin pudor alguno.
 - ▶ Lágrimas: pertenecientes al llanto de los dolientes.
 - ▶ Cadáver: cuerpo sin vida que puede haber sido difundido:
 - Tapado: cubierto por una manta u otro elemento.
 - Descubierto: aparece mostrado tal cual.
 - ▶ Suciedad: restos de escombros, junto con el polvo y humo resultantes del descarrilamiento ferroviario.
 - Expresión de dolor: gestos de descomposición, de padecimiento, de desesperación en los que está focalizada la atención de la fotografía y recogen la manifestación explícita visual del sufrimiento de un doliente.
- 4. Observaciones: apartado en el que señalar, en caso de que resulte necesario, cualquier apreciación a tener en cuenta en el análisis sobre ese ítem fotográfico.

Tras recopilar los datos de estos parámetros analizados en cada uno de los ítems de la muestra fotoperiodística, los resultados se desarrollan en varios apartados: En primer lugar, el de los datos cuantitativos generales, de los aspectos formales y de contenido, para aportar una primera visión global sobre la cobertura fotográfica del accidente ferroviario en los periódicos; otro, dedicado a la atención mediática de las fotografías del siniestro ofrecida en los diarios, basado en el peso visual resultante de la relación entre la posición y tamaño de las instantáneas publicadas; y, por último, el de los distintos aspectos éticos, donde se analiza, primero, qué contienen dichas fotos para después ver de qué manera se presentó lo mostrado en ellas relacionado con la ética fotoinformativa.

4.2.3 Resultados del análisis.

Debido al volumen del análisis, las muestras y las fichas rellenas con los datos se incluyen en los anexos. Los porcentajes ofrecidos corresponden al redondeo establecido por el cálculo de los programas informáticos empleados¹⁶⁵. Los resultados obtenidos se detallan a continuación¹⁶⁶.

4.2.3.1 Datos cuantitativos generales

Entre el 25 de julio de 2013 y el 30 de julio de 2013, se publicaron 121 fotografías de prensa sobre el accidente de tren de Santiago en los dos diarios de mayor tirada nacional. *El País* difundió, entre sus páginas, 82 instantáneas sobre el siniestro ferroviario y *El Mundo* 39, menos de la mitad que su competidor. La mayoría de ellas se incluyeron el 26 de julio de 2013, cuando habían pasado más de 24 horas de la tragedia ferroviaria.

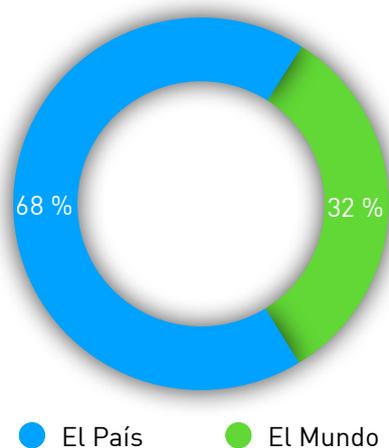


Gráfico 1. Fotografías publicadas en cada periódico. (Elaboración propia).

¹⁶⁵ Para el tratamiento de los datos, incluyendo la creación de los gráficos, se han utilizado las aplicaciones ofimáticas de Apple englobadas bajo la denominación iWork, principalmente el procesador de texto, Pages, y la hoja de cálculo, Numbers.

¹⁶⁶ Una parte de los gráficos desarrollados, la de cada diario a nivel particular, se aloja en los anexos para facilitar así en este apartado la comprensión global de los resultados debido a su gran cantidad.

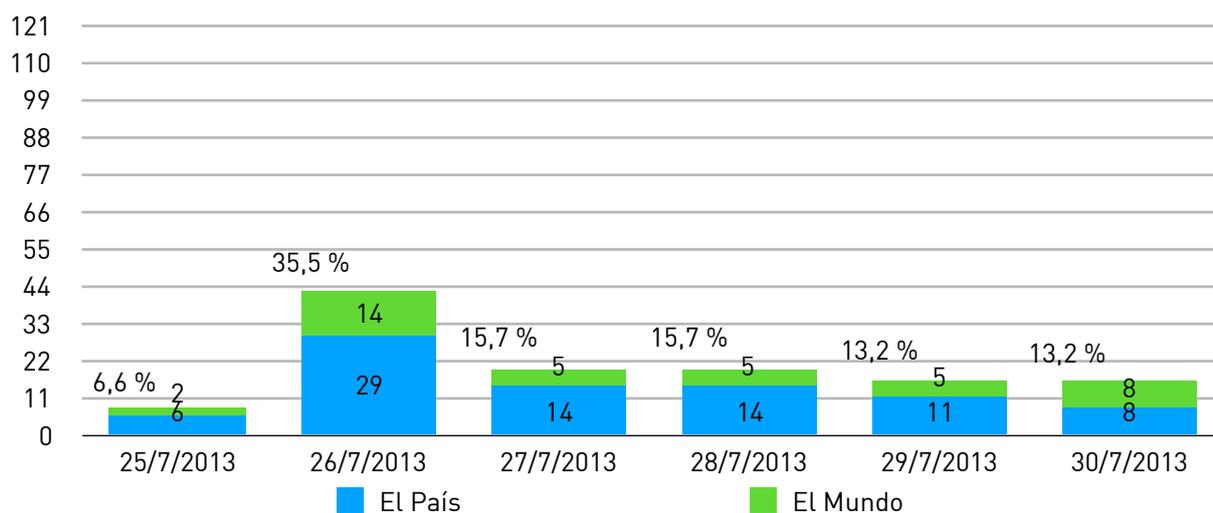


Gráfico 2. Número de fotografías publicadas en cada edición de los periódicos. (Elaboración propia).

En solo 13 de las fotografías se desconoce su autoría (correspondiente con el 11 % de la muestra analizada). La mayoría, 55 de ellas (el 41 %), se atribuyen de forma conjunta a fotógrafos y agencias o medios de comunicación; 33 (el 27 %) al reportero gráfico; y, 25 (el 21 %) a una agencia o medio de comunicación¹⁶⁷.

4.2.3.2 Datos cuantitativos de los aspectos formales.

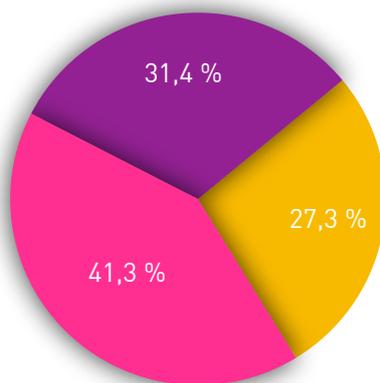
Las fotografías del accidente ferroviario de Angrois coparon las portadas de todos los días analizados, excepto de uno (el 27 de julio de 2013, en el caso de *El Mundo*, y el 28 de julio de 2013, en el del *El País*). Es decir, formaron parte del contenido visual más relevante de los diarios.

	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Portada	6	7,3 %	6	15 %	12	10 %
Par	33	40,2 %	18	46 %	51	42 %
Impar	34	41,5 %	12	31 %	46	38 %
Par e impar	9	11 %	2	5 %	11	9 %
Contraportada	-	-	1	3 %	1	1 %
Total	82	100 %	39	100 %	121	100 %

Tabla 2. Distribución de las fotografías publicadas en las páginas de los periódicos. (Elaboración propia).

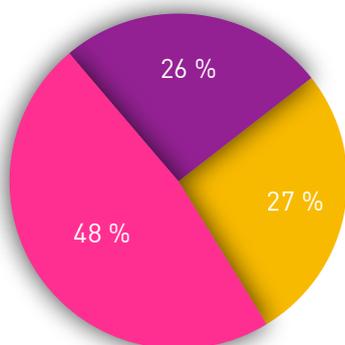
¹⁶⁷ En *El Mundo* hay una única imagen fotográfica relativa a un autor en solitario, mientras que en *El País* ninguna pertenece en exclusiva a una agencia o medio de comunicación. Los medios regionales gallegos, *La Voz de Galicia* y *El Correo Gallego*, proporcionaron 14 instantáneas a estos diarios (unida con la firma de su autor o en solitario). En *El País* la mayoría de estos casos, 9, provienen del primer periódico, aunque también difundió una del segundo; en *El Mundo*, todas las de un rotativo externo (5), proceden de la última cabecera autonómica mencionada.

A pesar de encontrarse distribuidas en zonas de mayor visibilidad, predominan los tamaños de menor peso visual, los cuales permiten que las fotografías pasen más desapercibidas en las hojas de los diarios, incluyendo los componentes asociados al dolor derivados de la desgracia ferroviaria expuestos en ellas (mitigando efectos perjudiciales de su observación). Pero analizando los periódicos por separado, *El Mundo* rompe, en cierta manera, esta tendencia, debido a que sobresalen las escalas superiores: abundan las medianas y las grandes igualan en cantidad a las pequeñas.



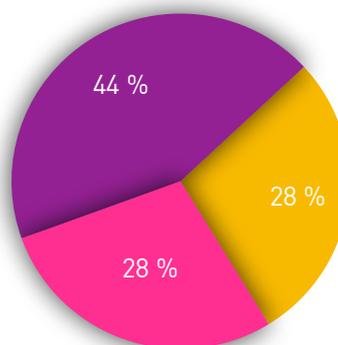
● Pequeño ● Mediano ● Grande

Gráfico 3. *Tamaño de las fotografías publicadas en los periódicos.* (Elaboración propia).



● Pequeño ● Mediano ● Grande

Gráfico 4. *Tamaño de las fotografías publicadas en El País.* (Elaboración propia).



● Pequeño ● Mediano ● Grande

Gráfico 5. *Tamaño de las fotografías publicadas en El Mundo.* (Elaboración propia).

El plano empleado en la mitad de las imágenes fotográficas consiste en el plano general, el más respetuoso de todos con los hechos trágicos, encuadrando las escenas relativas al accidente del Alvia y sus protagonistas con mayor distanciamiento, sin ahondar así en el dolor recogido en una parte de ellas. En cuanto a los que contienen cierta carga emotiva, aquellos que nos acercan a las personas retratadas y a sus circunstancias personales (de aflicción inclusive), se dividen entre los planos medios, que superan una cuarta parte de los ítems analizados; y los primeros planos, de los que solo hay 10 instantáneas¹⁶⁸: en ellas no

¹⁶⁸ Dos se incluyen en el diario *El Mundo*, las 8 restantes en primer plano pertenecen al periódico *El País*.

hay escapatoria de ver qué sentían sus protagonistas, fomentando el daño en caso que fuese doloroso.

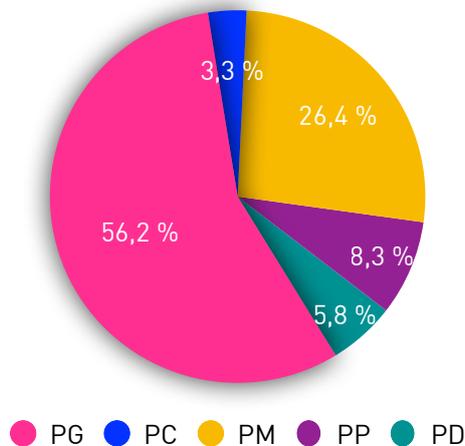


Gráfico 6. Tipos de planos empleados en las fotografías publicadas en los periódicos. (Elaboración propia).

De las 121 fotografías publicadas en prensa sobre el caso analizado, 34 (el 28 %) se tomaron en ángulo picado, situándonos como espectadores, por su connotación, en un punto de vista superior con respecto a lo mostrado en las mismas. Aunque la mayoría de ellas responden más a una cuestión de logística, a la ubicación a la cual podía acceder el fotógrafo para su obtención o para acaparar en el encuadre todo el escenario. Aun así, existen fotos de demostraciones de duelo públicas de la ciudadanía anónima, en las que sí se coloca a los observadores en la tesitura de estar por encima de este dolor público mediante dicha angulación. También hay una sola, de *El País*, en contrapicado, posicionándonos en inferioridad hacia lo representado: un vecino de Angrois que ha participado en el operativo de rescate, según reza su pie de foto, cuya figura se engrandece (sobre todo sus manos) porque la vemos desde abajo, resaltando la heroicidad del protagonista por lo que había hecho.



Imagen 33. Fotografía en picado de *El País* desde una ubicación accesible en ese momento que encuadra la escena todo lo posible. (Óscar Corral).



Imagen 34. Fotografías de *El País* y *El Mundo* tomadas en picado de condolencias públicas. (Rafa Rivas, AFP; Efe).



Imagen 35. Única fotografía en contrapicado de *El País*. (Óscar Corral).

El 26 % del conjunto estudiado (31 instantáneas) se fotografiaron con teleobjetivos, lo cual permitió en más de 1 de cada 4 fotos evitar ocupar de forma física aquellos espacios en los que se desarrollaba la tragedia ferroviaria. Sin embargo, a su vez, en ciertos casos esto pudo suponer una intromisión en los momentos de intimidad desencadenados tras la desgracia acontecida: acerca un instante susceptible de haber presenciado solo en la lejanía.

4.2.3.3 Datos cuantitativos de los aspectos de contenido.

La información fotográfica ofrecida en prensa sobre el accidente ferroviario de Angrois se proporcionó, a partes iguales, mediante dos de los macrogéneros periodísticos: el informativo y el interpretativo, atendiendo este último, sobre todo, al formato de crónicas. Solo 7 publicaciones se consideran de opinión, lo que equivale al 6 % del total. En *El Mundo*, las opinativas sobresalen un poco más, conformando 1 de cada 10 de sus publicaciones periodísticas de texto e imagen sobre el descarrilamiento del Alvia.

La variedad de temas tanto de las fotos, como de los textos informativos en los que se publican, se aglutina de la siguiente forma:

Temática fotografías	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Accidente	27	32,9 %	8	20,5 %	35	28,926 %
Visita de autoridades al lugar de los hechos y/o involucrados	6	7,3 %	7	17,9 %	13	10,744 %
Rehabilitación ferroviaria	6	7,3 %	5	12,8 %	11	9,091 %
Espera y/o duelo de familiares	8	9,8 %	2	5,1 %	10	8,264 %
El maquinista	6	7,3 %	2	5,1 %	8	6,612 %
Funeral	2	2,4 %	5	12,8 %	7	5,785 %
Condolencias, muestras de apoyo y solidaridad	4	4,9 %	3	7,7 %	7	5,785 %
Seguridad ferroviaria	7	8,5 %	-	-	7	5,785 %
Víctimas	5	6,1 %	1	2,6 %	6	4,959 %
Recogida y/o recuperación del equipaje	3	3,7 %	3	7,7 %	6	4,959 %
Vecinos de Angrois	4	4,9 %	-	-	4	3,306 %
Ubicación de lo ocurrido	1	1,2 %	1	2,6 %	2	1,653 %
Autoridades judiciales	1	1,2 %	1	2,6 %	2	1,653 %
Juzgados	1	1,2 %	-	-	1	0,826 %
Implicados en el rescate	1	1,2 %	-	-	1	0,826 %
Peregrino extranjero en escenario de duelo	-	-	1	2,6 %	1	0,826 %
Total	82	100 %	39	100 %	121	100 %
Temática textos	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Accidente	13	15,85 %	6	15 %	19	15,7 %
Víctimas	13	15,85 %	3	7,5 %	16	13,22 %
Causas e investigación	10	12,2 %	5	12,5 %	15	12,4 %
Testimonios del siniestro	6	7,32 %	4	10 %	10	8,26 %
El maquinista	5	6,1 %	4	10 %	9	7,44 %
Visita de autoridades al lugar de los hechos y/o involucrados	5	6,1 %	2	5 %	7	5,79 %
Seguridad ferroviaria	6	7,32 %	1	2,5 %	7	5,79 %
Funeral	1	1,22 %	4	10 %	5	4,13 %
Condolencias, muestras de apoyo y solidaridad	2	2,44 %	3	7,5 %	5	4,13 %
Los escenarios del suceso	4	4,88 %	-	-	4	3,31 %
Respuesta humanitaria y/o profesional ante el accidente	3	3,66 %	1	2,5 %	4	3,31 %

Fallo en dispositivo de rescate	4	4,88 %	-	-	4	3,31 %
Espera y/o duelo de familiares	2	2,44 %	1	2,5 %	3	2,48 %
Proceso judicial	3	3,66 %	-	-	3	2,48 %
Cobertura televisiva	2	2,44 %	1	2,5 %	3	2,48 %
Labor y testimonios de Angrois.	1	1,22 %	-	-	1	0,83 %
Recogida y/o recuperación del equipaje	-	-	1	2,5 %	1	0,83 %
Dispositivo policial	-	-	1	2,5 %	1	0,83 %
Recuperación del trayecto	1	1,22 %	0	0	1	0,83 %
Defensa de la Xunta de Galicia sobre el operativo de rescate	-	-	1	2,5 %	1	0,83 %
Comunicación política de crisis	1	1,22 %	-	-	1	0,83 %
Vías no de AVE	-	-	1	2,5 %	1	0,83 %
Total	82	100 %	39	100 %	121	100 %

Tabla 4. *Temáticas.* (Elaboración propia).

No se observa coincidencia entre la clasificación y proporción de los temas de las imágenes fotográficas y la de las publicaciones textuales, lo cual evidencia que la falta de correspondencia podía ser síntoma de complementariedad informativa. Aunque, también, de todo lo contrario, de aportar fotos con un sentido distinto u opuesto al de informar (como el de ilustrar), peligroso, sobre todo, en aquellas relacionadas con los contenidos dolorosos cuyo empleo inadecuado como reclamo del horror, de lo sensacionalista, sustituye su función comunicativa y ética al servicio de la información por un incremento de la exposición de la fatalidad, espectacularizando el drama para desencadenar el consiguiente perjuicio social en vano. Si bien es cierto que, entre las temáticas más delicadas y frecuentes de las instantáneas se intercalan dos menos lesivas: la visita de las autoridades a la zona y/o afectados, junto con la rehabilitación del ferrocarril. De igual modo, la ausencia de vinculación no resulta mayoritaria, puesto que el 73 % de las fotos (88) están relacionadas con el titular, el 78,5 % (95) con el cuerpo del texto y el 90 % (109) con el pie de foto.

La muestra fotográfica se corresponde con el fotoperiodismo, excepto 14 de los ítems (el 12 %) que componen fotoilustraciones aportadas, en su mayoría (12 de ellas), por *El País*. Tres instantáneas habían sido tomadas con anterioridad al descarrilamiento ferroviario¹⁶⁹, dos se encuentran en *El País* y una en *El Mundo*. Además, hay 9 en las que se desconoce este dato (una de *El Mundo* y el resto de *El País*).

¹⁶⁹ Se trata de fotografías con posados de dos de las víctimas mortales.



Imagen 36. Fotoilustración de *El País*, con fecha de la toma fotográfica desconocida, y retrato de una de las víctimas mortales anterior a la tragedia ferroviaria. (Rodrigo Silva y *El País*).

En cuanto a los principales elementos representados, constan como los siguientes que se agrupan a continuación:

A) Personas: abundan las instantáneas con presencia humana, dada en 98 de ellas, es decir, en el 81 % del total analizado. Menos de una cuarta parte de estas aparecen en solitario (en el 23 % de la muestra con individuos). Incluso existen 8 posados, varios de ellos son retratos anteriores al descarrilamiento. Hay 4 imágenes fotográficas con menores de edad, 3 en *El País* y una en *El Mundo*, acompañados en todas por adultos: en la mitad de ellas, se trata de víctimas del descarrilamiento ferroviario de menos de 18 años; y en la otra, de niños de Angrois. La población adulta, por tanto, queda representada en toda esta parte de la muestra fotográfica sobre el descarrilamiento ferroviario de la siguiente manera:

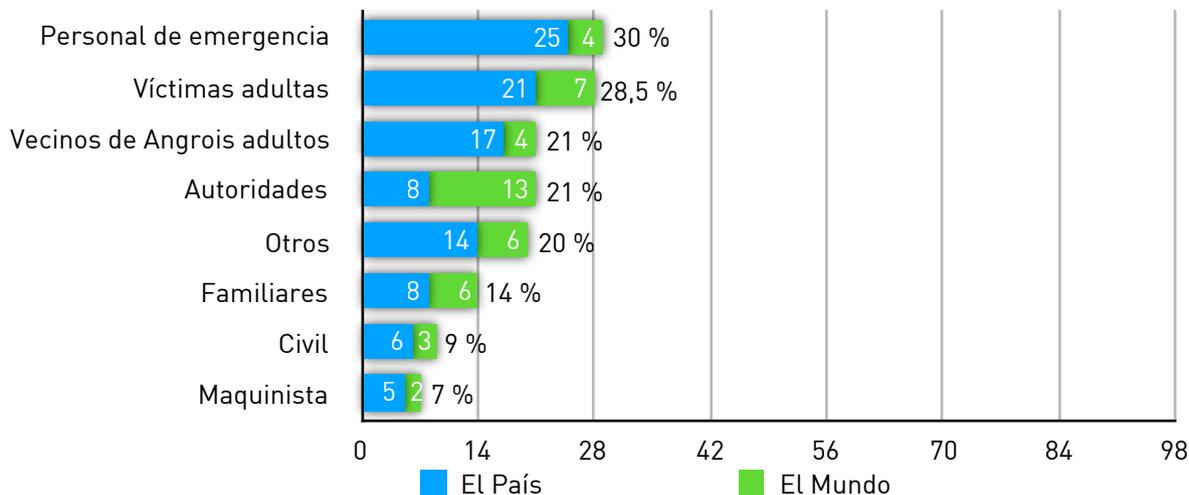


Gráfico 7. Tipos de adultos fotografiados. (Elaboración propia).

B) Escenarios: más de la mitad de las fotografías publicadas fueron tomadas en el lugar del accidente, el entorno de la curva A Grandeira (en concreto un 57,85 % de ellas). Los siguientes sitios más representados consisten en los categorizados como “otros”, presentes en el 22,31 % de las instantáneas; si bien en *El Mundo*, comparte esta segunda posición con la catedral de Santiago donde se ofició el funeral de Estado, visualizados, cada uno, en el 18 % de sus fotos. El edificio de atención psicológica, el Cersia, resulta la localización del 9,09 % de imágenes del conjunto fotográfico, el templo compostelano del

8,26 % y el hospital del 2,48 %. No hay registrada ninguna instantánea del tanatorio provisional establecido en el Multiusos Fontes do Sar, respetando así esta trágica ubicación a la que se trasladaron los restos mortales.

C) Elementos materiales: hallados en 90 fotografías analizadas, es decir, en el 74 %.

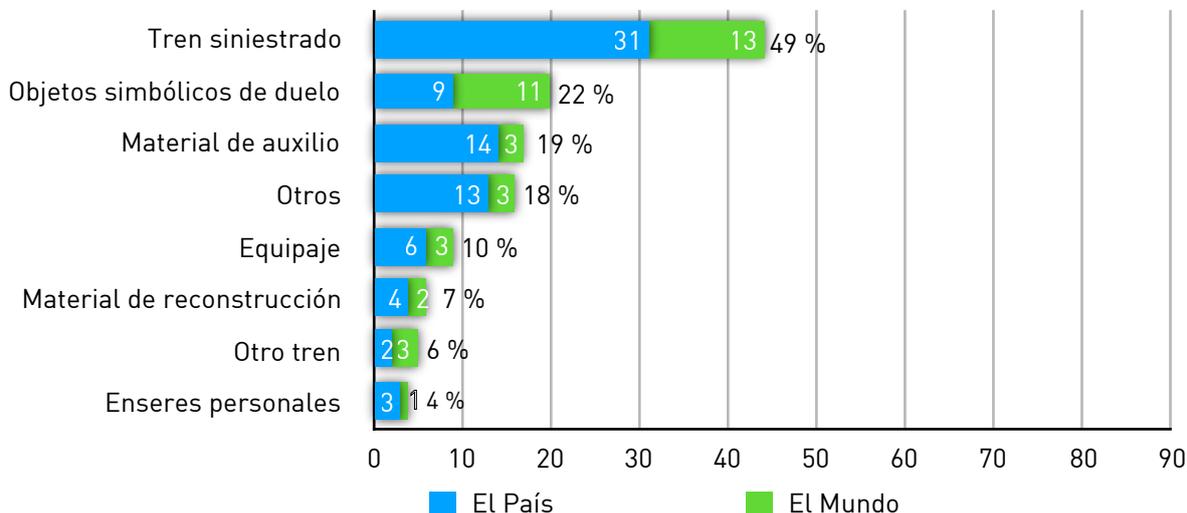
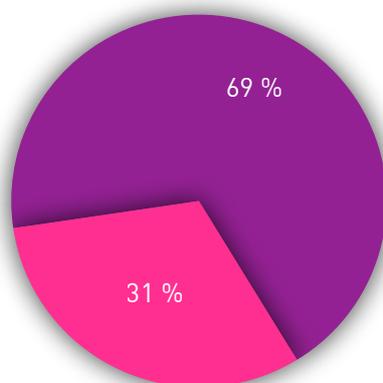


Gráfico 8. Elementos materiales fotografiados. (Elaboración propia).

La representación del dolor/intimididad queda evidenciada del siguiente modo:

A) Partes físicas: Más de 3 de cada 10 fotografías muestran el padecimiento de los dolientes a través de su físico. En casi la mitad de ellas, mediante sus cuerpos y rostros reconocibles; mientras que, en algo más de una cuarta parte, sin que se pueda identificar su cara, pero sí su cuerpo. Además, un 16% enseñan solo la parte facial identificable. Resultan escasos los ítems en los que el físico de los dolientes se haya fotografiado sin que estos puedan reconocerse o ser reconocidos por su entorno, implicando la posibilidad de aumentar el daño experimentado.



- Fotografías con partes físicas como muestra del dolor de los dolientes
- Fotografías sin partes físicas como muestra del dolor de los dolientes

Gráfico 9. Fotografías con representación del dolor/intimididad mediante partes físicas de los dolientes. (Elaboración propia).

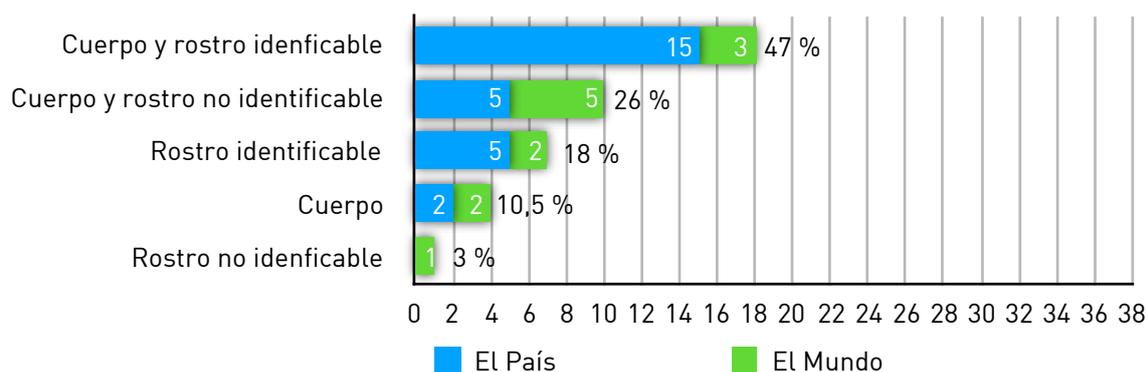
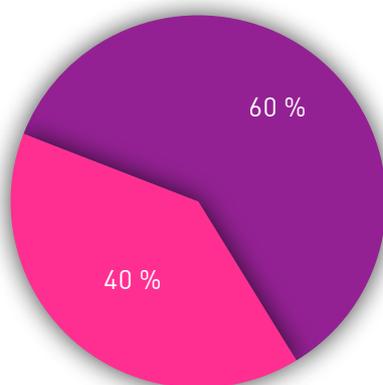


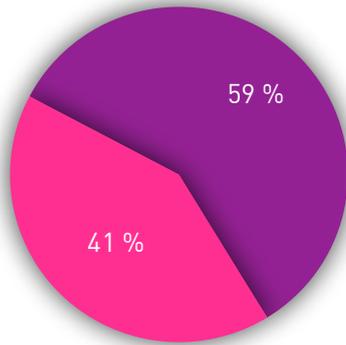
Gráfico 10. Partes físicas que representan el dolor/intimidación de los dolientes. (Elaboración propia).

B) Elementos sensibles: existen ciertos componentes, ligados al accidente ferroviario de Angrois, susceptibles de dañar la sensibilidad tanto de las personas afectadas, como de sus allegados y/o de los observadores. Estos aparecen en 4 de cada 10 fotografías de prensa analizadas, aunque en *El Mundo* esta cantidad resulta inferior (presente en 3,1 de cada 10 fotos). Cabe destacar que de estos elementos, las lágrimas no se aprecian de manera explícita en ninguna de las fotografías, pese a que hay retratadas escenas de llanto. Sobresale la suciedad ocasionada por los hechos, de la que tan solo se libran 11 de las 48 instantáneas que contiene este apartado. De las 9 imágenes fotográficas que muestran cadáveres, 2 están al descubierto, sin tener consideración con estos fallecidos, ni con sus allegados (a quienes les causará dolor ver el cuerpo sin vida de su familiar o amigo).



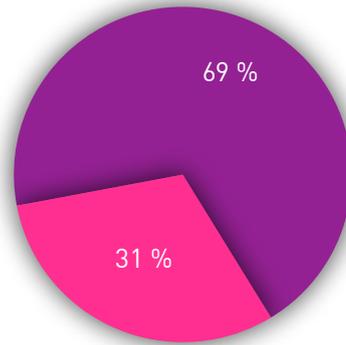
● Fotografías con elementos sensibles ● Fotografías sin elementos sensibles

Gráfico 11. Fotografías con elementos sensibles. (Elaboración propia).



● Fotografías con elementos sensibles
● Fotografías sin elementos sensibles

Gráfico 12. Fotografías con elementos sensibles en *El País*. (Elaboración propia).



● Fotografías con elementos sensibles
● Fotografías sin elementos sensibles

Gráfico 13. Fotografías con elementos sensibles en *El Mundo*. (Elaboración propia).

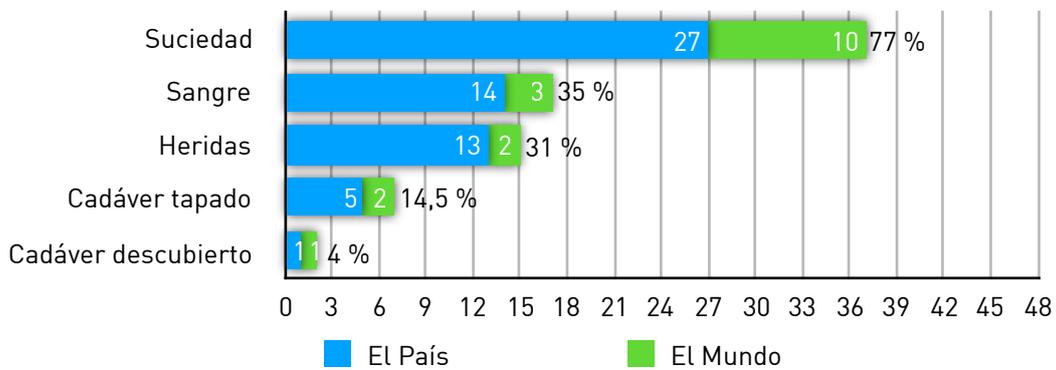
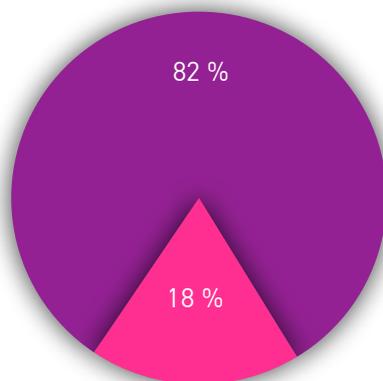


Gráfico 14. Elementos sensibles presentes en las fotografías. (Elaboración propia).

C) Expresión de dolor: el sufrimiento experimentado por los protagonistas de la tragedia se refleja mediante su expresión explícita dolorosa, retratada en 22 de los ítems analizados. Significa que una de las formas más evidentes de manifestarlo no abunda entre las publicaciones fotográficas, a pesar de que no ocultaron este aspecto relativo a lo ocurrido, tampoco se centraron en revelar así el daño (ni en incrementarlo).



● Fotografías con expresión de dolor ● Fotografías sin expresión de dolor

Gráfico 15. Fotografías con expresión de dolor. (Elaboración propia).

4.2.3.4 Espacio mediático de las fotografías.

Las fotografías sobre el descarrilamiento ferroviario formaron parte del contenido destacado de los dos periódicos nacionales. De hecho, como se ha mencionado, durante el periodo analizado todas las portadas de ambos diarios (exceptuando la de un día distinto en cada uno de ellos) incluyeron imágenes fotográficas relacionadas con el suceso, hasta dos en las de sus respectivas ediciones del 26 de julio de 2013. Estas instantáneas componían la primera imagen que el lector visualizaba de ambos rotativos, centrando así lo prioritario del panorama mediático de entonces. De ahí la relevancia otorgada, también, a la composición realizada con las 12 instantáneas difundidas en las primeras planas: la posición más repetida resulta la del mismo centro de la hoja, en el 42 % de ellas (todas de *El País* menos una de *El Mundo*), con un tamaño mediano (salvo la de *El Mundo* que es pequeña). La parte superior alberga el 25 % centradas y de distintas dimensiones. La zona de abajo, menos relevante, no contiene ninguna foto.

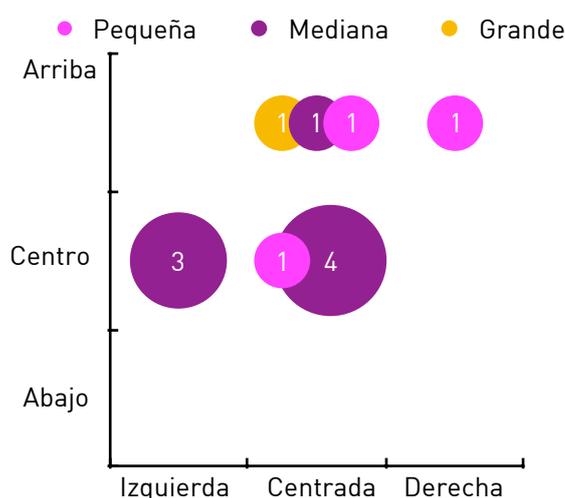


Gráfico 16. Posición y tamaño de las fotografías de portada. (Elaboración propia).

Los diarios españoles analizados publicaron 11 fotografías (un 9 % del total) que ocupaban dos páginas, la par y la impar. Dedicarle espacio en ambas hojas conlleva, ya de por sí, una atención especial. Y así queda evidenciado, puesto que excepto 2 fotos situadas en la zona inferior, el resto se exponen en la superior, con un tamaño grande (menos una de proporción mediana y otra pequeña), el 45 % centradas en dicha parte.

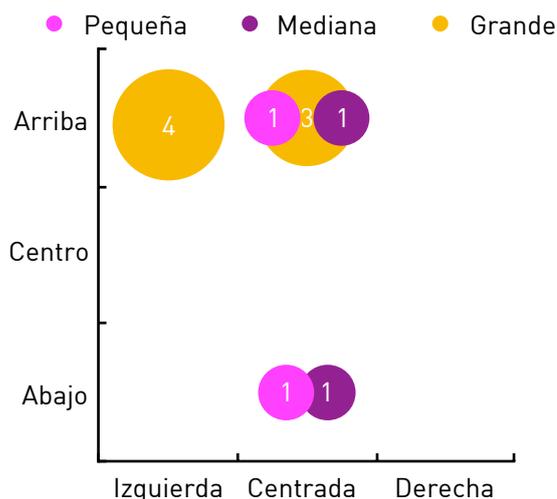


Gráfico 17. Posición y tamaño de las fotografías a doble página. (Elaboración propia).

En el interior de las hojas de los periódicos existe mayor variedad, pero sobresale, asimismo, la zona superior como la que más fotos incluye. En las páginas impares, de mayor atención lectora que las pares, se repite, sobre todo, la destacada posición fotográfica de arriba a la derecha (a la parte diestra se accede mejor tras leer el texto), la cual contiene el 35 % de las instantáneas. Al contrario que lo ocurrido en las portadas y en las impresas a doble página, predominan las de menor diámetro y, por ende, de un peso visual inferior, ocupando todas las localizaciones que sí han incluido fotos. *El Mundo* rompe esta tendencia debido a que, en esta cabecera, las medianas superan al resto de dimensiones.

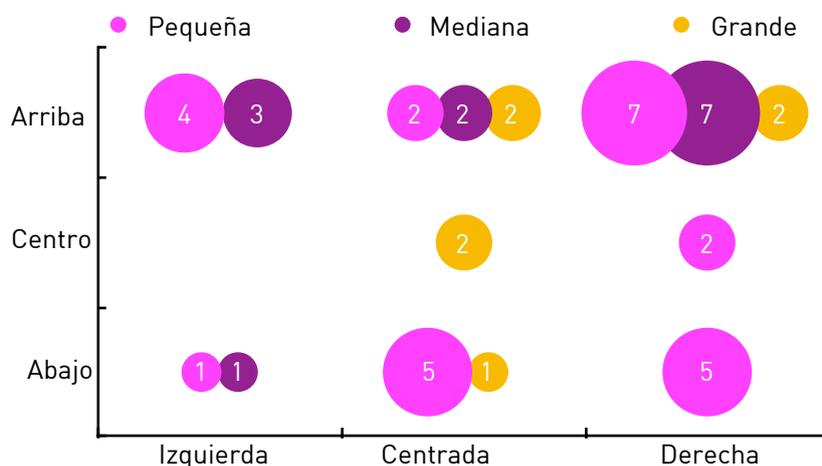


Gráfico 18. Posición y tamaño de las fotografías en las páginas impares. (Elaboración propia).

En las páginas pares, el 39 % de sus instantáneas se concentran en la parte privilegiada de arriba y centrada. Las de mayor proporción empatan en similar cantidad con las de menor tamaño, aunque en *El País* sí predominan estas últimas.

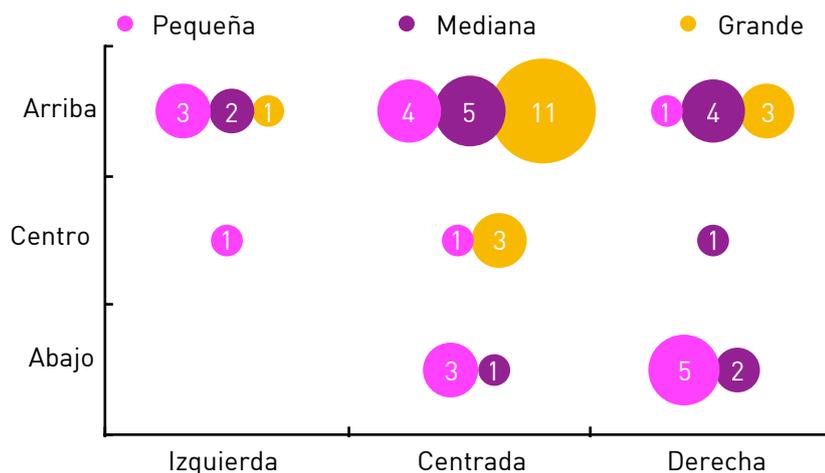
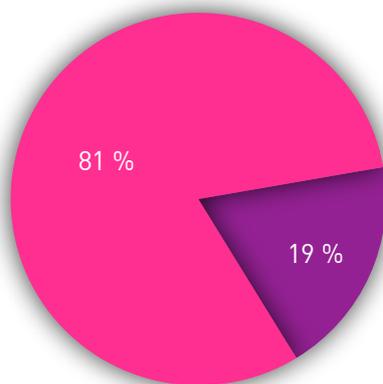


Gráfico 19. Posición y tamaño de las fotografías en las páginas pares. (Elaboración propia).

4.2.3.5 Aspectos éticos de las fotografías.¹⁷⁰

A. Fotografías sin relación con el texto: ¿Por qué y cómo se publican?

De las 121 fotografías publicadas en los diarios españoles analizados sobre el accidente ferroviario de Angrois (2013), 23 no mantienen relación con los textos que componen su publicación, o solo lo hacen con su pie de foto: 14 pertenecen a *El País* y 9 a *El Mundo*. Estas instantáneas podrían suponer un componente extrainformativo, insertadas sin tener nada que ver con lo periodístico.



● Relacionadas con los textos ● Sin relación con los textos

Gráfico 20. Fotografías relacionadas y no relacionadas con los textos. (Elaboración propia).

Cerca de la mitad de esta muestra se fotografió en el lugar del accidente, aunque otra buena cantidad, cercana al tercio, se tomó en el edificio de atención psicológica. En casi todas hay presencia humana, sobre todo, de familiares. En más de una cuarta parte

¹⁷⁰ En la versión digital de esta tesis doctoral las imágenes fotográficas correspondientes a este apartado se encuentran vinculadas mediante los enlaces insertados en los títulos y en otras partes del texto que señalan la cifra global de cada clasificación. También pueden consultarse en los anexos.

aparece el tren siniestrado; en otra proporción similar, objetos simbólicos de duelo. El otro elemento destacado, consta como el equipaje. Por tanto, las fotografías sin relación con los textos presentan, sobre todo, el escenario de la tragedia de la curva A Grandeira y su entorno, a los dolientes, familiares de las víctimas, junto a restos del ferrocarril, artículos en señal de respeto hacia lo sucedido y las pertenencias de los pasajeros¹⁷¹.

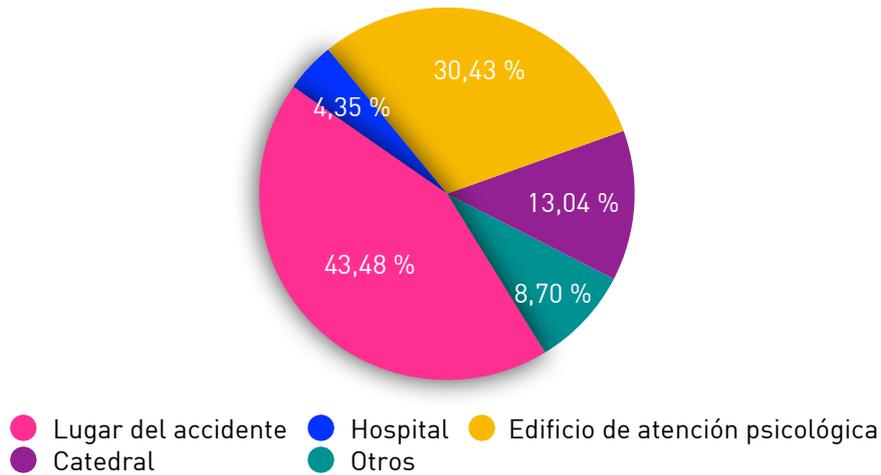


Gráfico 21. Escenarios de las fotografías no relacionadas con los textos. (Elaboración propia).

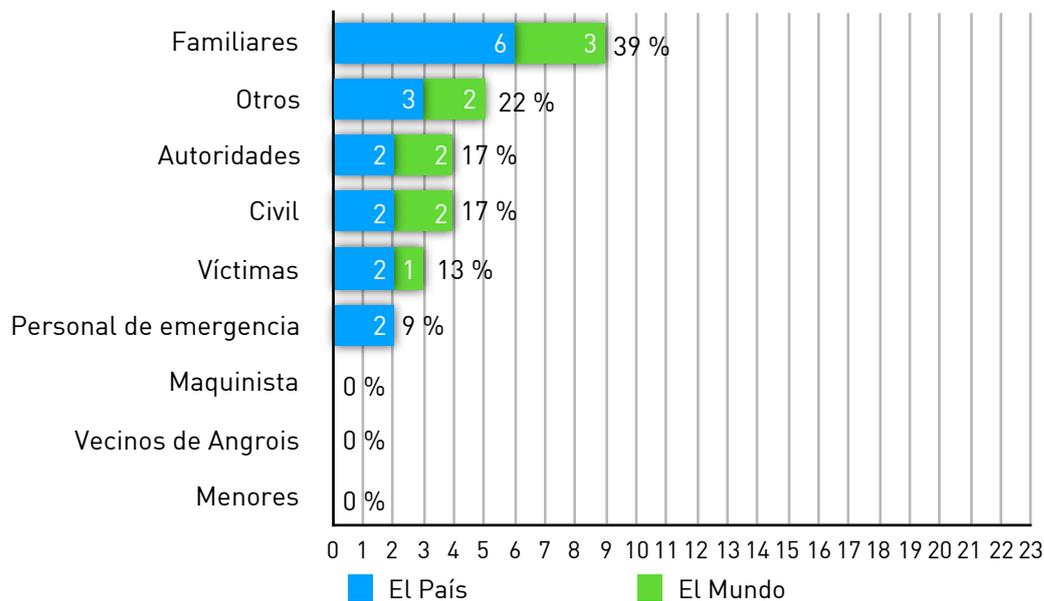


Gráfico 22. Tipos de personas presentes en las fotografías no relacionadas con los textos. (Elaboración propia).

¹⁷¹ En los distintos apartados de los aspectos éticos de las fotografías de prensa sobre el accidente ferroviario de Angrois (2013) se desarrollan primero los aspectos de contenido y después los formales. El motivo atiende a que se considera conveniente analizar, en primer lugar, qué contienen dichas imágenes fotográficas para ver, a continuación, cómo se presentó aquello mostrado en las instantáneas relacionado con la ética fotoinformativa.

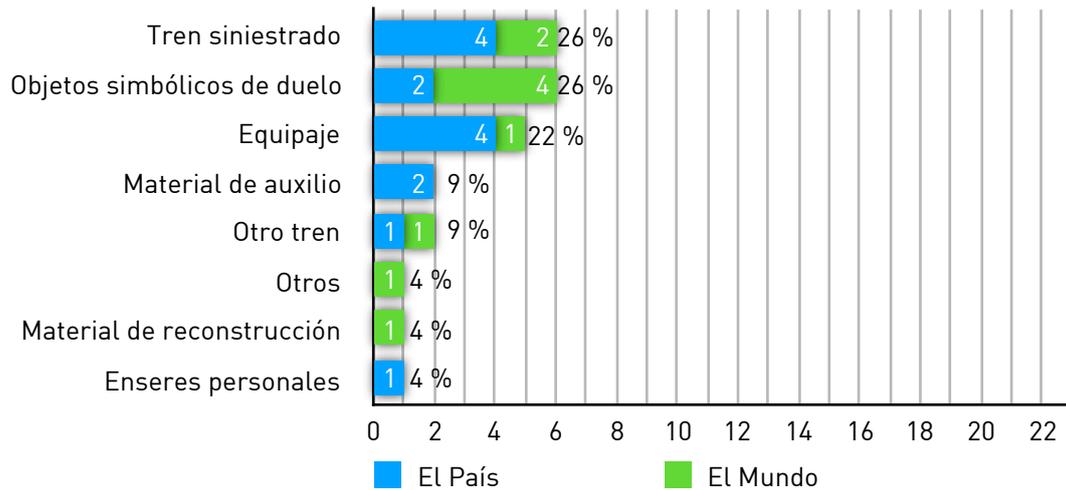


Gráfico 23. Elementos materiales presentes en las fotografías no relacionadas con los textos. (Elaboración propia).

EL PAÍS
EL PERIÓDICO GLOBAL EN ESPAÑOL

www.elpais.com VIERNES 26 DE JULIO DE 2013 | Año XXXVIII | Número 13.176 | EDICIÓN MADRID | Precio: 1,30 euros

AL MENOS 80 FALLECIDOS Y 32 HERIDOS MUY GRAVES EN LA TRAGEDIA DE SANTIAGO

El tren frenó demasiado tarde

Nuevos detalles de la grabación del maquinista revelan el exceso de velocidad: "Tenía que ir a 80 y voy a 190" • El conductor intentó parar el convoy al activarse la alarma

SÓNIA VEZOSO
Santiago de Compostela

La investigación por el accidente del tren de Santiago, el más grave de España en los últimos 40 años, gira sobre un punto y una hora: las 20:41 del miércoles y la curva de A Grandeira, en el barrio de Angrois, situada a cuatro kilómetros de la estación de Santiago de Compostela. Ahí, los sistemas de alerta de la vía férrea saltaron al detectar que Francisco José Garzón Amo, el conductor del Alvia procedente de Madrid, circulaba a 190 kilómetros por hora, cuando no debía superar los 80. La alarma, según ha reconocido el propio maquinista, se activó en el cuadro de mando y él intentó frenar, sin poder evitar la tragedia.

El conductor, tras descarrilar el tren, llamó desde su móvil al servicio de 24 horas de emergencias y dijo: "Tenía que ir a 80 y voy a 190". En la grabación, aportada el miércoles al juez y que EL PAÍS avanzó en parte ayer, la frase figura literalmente en presente aunque el accidente ya había ocurrido. La compañía Talgo, que tiene controles internos de velocidad en sus convoyes, confirmó ayer a las autoridades que el tren iba a "velocidad extrema".

En el siniestro han muerto al menos 80 personas. Otras 32 permanecen en estado crítico. El juez ha ordenado que la policía interrogue hoy como imputado al maquinista, que permanece detenido en el hospital.

El accidente fue grabado por una cámara instalada en las vías. Las imágenes muestran cómo el tren tomó la curva de A Grandeira a gran velocidad. La locomotora salvó el viraje, pero los dos primeros vagones se salieron de los raíles e impactaron de lleno en el talud sobre el que se elevan las viviendas del barrio de Angrois.

"El conductor se puso de velocidad, luego intentó frenar pero ya no pudo", afirma David Manso Fernández, una de las víctimas, desde la cama del hospital de Montecelo, en Pontevedra, en el que se recupera. El sistema de seguridad del tramo es el que se usa en una vía convencional, y solo permite frenar el tren automáticamente en caso de que supere los 200 kilómetros por hora. El sindicato de maquinistas se agarra a ese dato para asegurar que la tragedia "se podía haber evitado" si en ese tramo hubiera funcionado un sistema más avanzado.

PÁGINAS 10 A 26
EDITORIAL EN LA **PÁGINA 44**

"Le costaba respirar. No decía nada"
Bomberos, policías y vecinos se lanzaron a las vías a rescatar a los supervivientes

JOSÉ PRECEDO, Santiago

Las grandes tragedias tienen sus héroes. Bomberos, guardias civiles, policías y vecinos de Santiago de Compostela escribieron a partir de las 20:41 del miércoles historias de solidaridad y esperanza. Como la de un agente de 39 años que arrastraba a un hom-

nia en pie. "No andaba y le costaba mucho respirar. No decía nada". O la de un bombero de 48 años que llevaba en brazos a una niña desorientada: "Habla y me daba las gracias". O la de miles de gallegos anónimos que durante 10 horas garantizaron sangre para 2.000 operaciones. Ellos son los héroes anónimos de la



Una pareja llora en las puertas del edificio donde la Xunta atiende a los familiares de los fallecidos. (DAVID RAMOS (GETTY))

BENIDORM - COSTA BLANCA
COMUNIDAD VALENCIANA

Las experiencias intensas hay que compartirlas
reserva la tuya y con logitravel.com

RESALO
TROLLEY SANSÓNIDE

COMUNIDAD VALENCIANA

Hotel 3* MP 25€ | Hotel 4* MP 31€ | Hotel 5* AD 110€

¡Precio por persona y noche. Incluye de las comodidades de esta zona y generamos el máximo confort.

LOGITRAVEL.com

El empleo crece por primera vez en dos años por el turismo

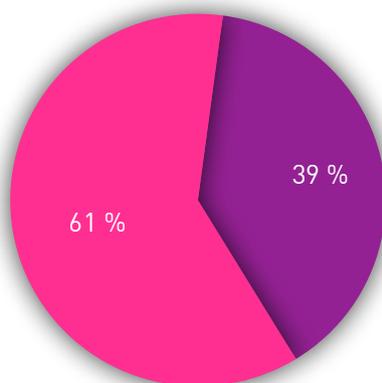
MANUEL V. GÓMEZ, Madrid

España vuelve a crear empleo dos años después. El turismo y la agricultura han animado la contratación temporal en un mercado laboral necesitado de alivios. La caída del paro en 224.500 personas entre abril y junio llega también por la significativa caída de la población activa.

PÁGINAS 34 A 36

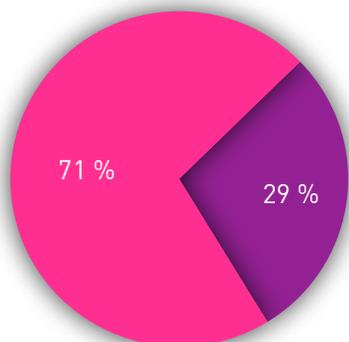
Imagen 37. Portada con fotografía central sin relación con los textos. (David Ramos, Getty).

Los componentes representativos del dolor y de la desgracia acontecida se hallan en más de 6 de cada 10 de las fotografías no relacionadas con los textos, incluso en el 71 % de las de *El País*. En alrededor de una tercera parte de las mismas, resulta visible la expresión del dolor, publicadas, salvo un caso, en el rotativo de mayor difusión fotográfica sobre el descarrilamiento del Alvia. Es decir, la mitad de estas instantáneas buscan mostrar el daño (incluso cerca de una un tercio de forma explícita) sin ningún tipo de apoyo textual, ni más motivación informativa, solo la de exhibir parte del horror de lo ocurrido a través de imágenes *duras* u orientadas a algún tipo de manipulación, aspectos que transgreden la ética fotoperiodística.



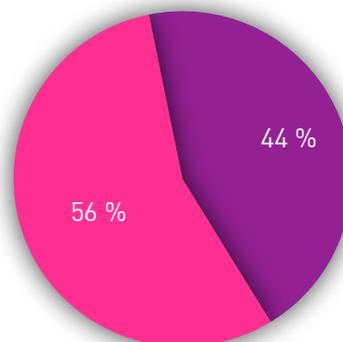
● Representación del dolor e intimidad ● Sin representación del dolor e intimidad

Gráfico 24. Representación del dolor e intimidad en las fotografías no relacionadas con los textos. (Elaboración propia).



● Representación del dolor e intimidad
● Sin representación del dolor e intimidad

Gráfico 25. Representación del dolor e intimidad en las fotografías no relacionadas con los textos de *El País*. (Elaboración propia).



● Representación del dolor e intimidad
● Sin representación del dolor e intimidad

Gráfico 26. Representación del dolor e intimidad en las fotografías no relacionadas con los textos de *El Mundo*. (Elaboración propia).

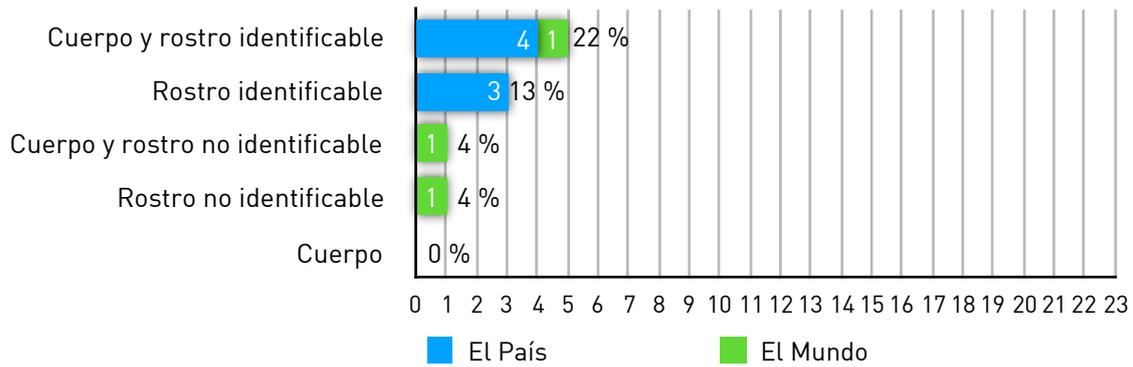


Gráfico 27. Partes físicas que representan el dolor/intimidación de los dolientes en las fotografías extrainformativas. (Elaboración propia).

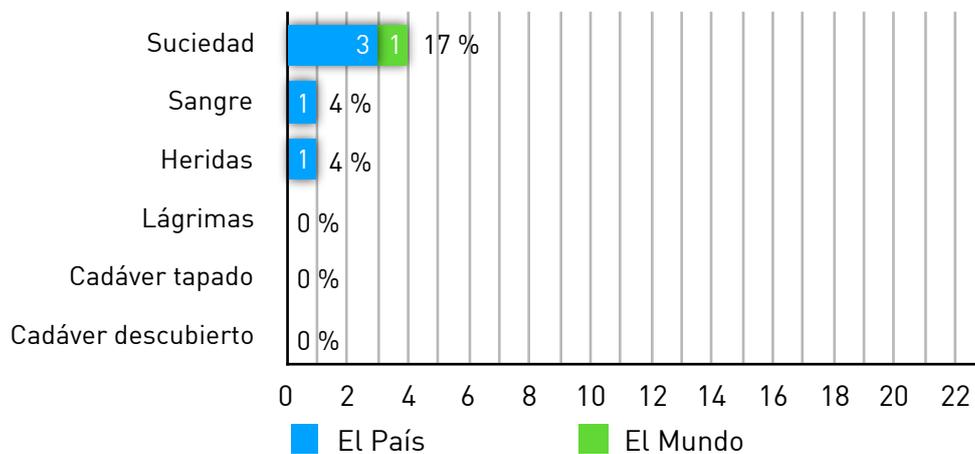
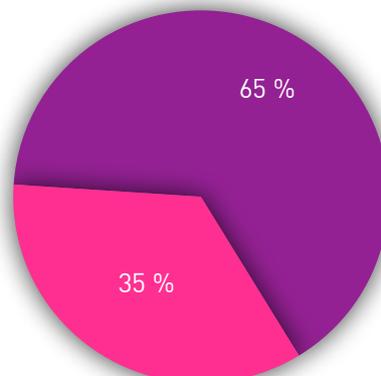


Gráfico 28. Elementos sensibles presentes en las fotografías extrainformativas. (Elaboración propia).



● Expresión de dolor ● Sin expresión de dolor

Gráfico 29. Expresión de dolor en las fotografías extrainformativas. (Elaboración propia).

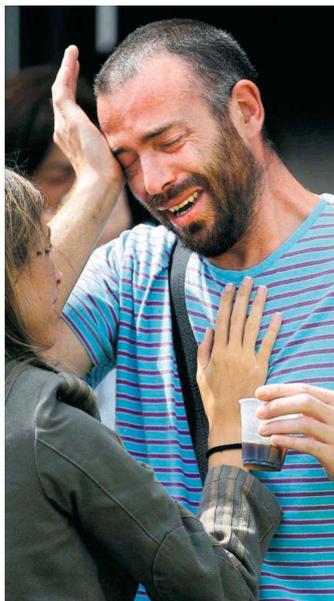


Imagen 38. Fotografía con representación del dolor, sin relación con los textos, publicada en *El País* (César Manso, AFP).

Estas instantáneas sin relación con los componentes textuales de su publicación, se incluyeron en 5 portadas analizadas. También una de ellas forma parte de las que ocupan doble página, si bien la mayoría aparecen en las hojas impares. Su ubicación principal consiste, en más de una cuarta parte, en la de la parte superior y centrada de la hoja. Seguidamente, existe la misma proporción tanto en el centro, como arriba a la izquierda, las partes donde mayor número de ellas alojan *El País* y *El mundo*, respectivamente. Es decir, alrededor la mitad de estas fotografías se ofrecen en un lugar resaltado de la página, aunque no mantienen ninguna vinculación con los textos periodísticos que hay publicados en ella, o solo con sus respectivos pies de fotos. Buscan, de esta manera (así como con las hojas seleccionadas para su distribución), que los lectores se fijen en ellas, a pesar de no aportar nada relacionado con lo escrito.

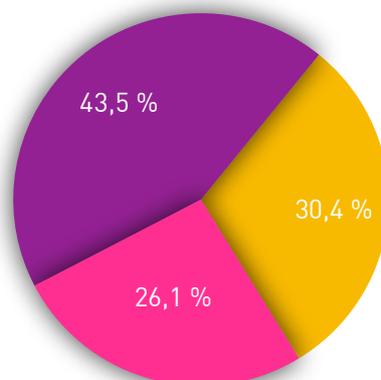
	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Portada	3	21,43 %	2	22,22 %	5	21,74 %
Par	3	21,43 %	4	44,44 %	7	30,43 %
Impar	7	50 %	3	33,33 %	10	43,48 %
Par e impar	1	7,14 %	0	0 %	1	4,35 %
Contraportada	0	0 %	0	0 %	0	0 %
Total	14	100 %	9	100 %	23	100 %

Tabla 5. Páginas de las fotografías extrainformativas. (Elaboración propia).

	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Arriba a la izquierda	1	7,14 %	4	44,44 %	5	21,7 %
Arriba y centrada	3	21,43 %	3	33,33 %	6	26,1 %
Arriba a la derecha	2	14,29 %	-	-	2	8,7 %
Centro a la izquierda	1	7,14 %	1	11,11 %	2	8,7 %
Centro centrada	4	28,57 %	1	11,11 %	5	21,7 %
Centro a la derecha	-	-	-	-	-	-
Abajo a la izquierda	2	14,29 %	-	-	2	8,7 %
Abajo centrada	1	7,14 %	-	-	1	4,3 %
Abajo a la derecha	-	-	-	-	-	-
Total	14	100 %	9	100 %	23	100 %

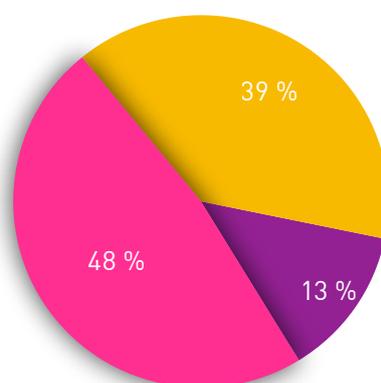
Tabla 6. Posiciones de las fotografías extrainformativas. (Elaboración propia).

Su impresión ha seguido diámetros variados, destacando el mediano. En casi la mitad se han empleado planos generales, mientras los restantes se tratan de planos medios y primeros planos. Por tanto, se igualan las fotografías que enseñan las escenas de manera más completa con las que reflejan aspectos emotivos de sus protagonistas.



● Pequeña ● Mediana ● Grande

Gráfico 30. Tamaño de las fotografías extrainformativas. (Elaboración propia).



● PG ● PC ● PM ● PP ● PD

Gráfico 31. Tipos de planos empleados en las fotografías extrainformativas. (Elaboración propia).

La pista del anillo de boda

La última herida sin identificar fue localizada por sus familiares tras 14 horas gracias a su alianza grabada

El País
Santiago

"Finisterre, 2013". En los boletines de Verónica Martínez Vázquez de 39 años en coma e ingresada en la UCI con la pierna fracturada, el tren hundido, traumatismo craneal y una vértebra rota, no había pista alguna de su identidad. Ningún nombre, ninguna señal. Solo su anillo de boda, que tampoco llevaba más inscripción que un topónimo de la Costa de Marate, Finisterre, y un año. En las manos, habitadas para atender a los familiares de los heridos en el accidente del Alvia, se repiten una y otra vez en alto los pocos detalles físicos que podían servir para identificar a los cinco o seis sin nombre, inocentes, que de madrugada todavía quedaban en el centro médico que acogió a los más graves. Pero a esa hora la familia de Verónica no estaba allí, sino intentando contra viento y marea que alguien le diese alguna información en la estación de tren de A Coruña, donde esperaban la llegada de un tren de Madrid que desapareció de la pantalla experimentando sin explicaciones. Los padres de Verónica, Ángel y Lorena, aguardaron ansiosamente hasta las dos de la mañana en la terminal concurrida, y aseguran que tuvieron que cederse por la tarde del teléfono al que podían llamar en busca de noticias. "En la estación de Ferrol nadie nos decía nada. Hasta una camioneta trenadora", relata el padre.

Hasta las 11 de la mañana del día siguiente, el hermano, después de un angustioso peregrinar por diversos centros, nos encontramos a Verónica. Ayer, a las puertas de la UCI, con los ojos hinchados de tanto llorar, contaba que cuando al fin llegaron al hospital pudo saber que la última persona que resultó por identificar era "una mujer de entre 30 y 40 años, de 1,54 metros de estatura y un anillo grabado". A esa hora el gabinete de prensa del hospital había anunciado que el número de heridos cuyo nombre era una incógnita había al fin bajado de cinco a tres, y luego de tres a uno a pesar de la dificultad por que, además de la ausencia total de documentación, había varios casos de personas con el rostro desfigurado.

Nadie en casa, salvo Verónica y su marido, residentes en Madrid, sabía qué palabras habían inventado en sus anillos de boda de oro blanco. Pero pensó que aún era pronto, le hizo un gesto de silencio y se fue a casa. "Yo me acordaba de que me había casado con ella", dice. "Yo me acordaba de que me había casado con ella", dice. "Yo me acordaba de que me había casado con ella", dice.

En medio del caos, se acordó de que sus parientes llegaban casi a los tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

do a tres minutos. Fueron momentos de mucha angustia", relata María de 32 años, no ha dormido desde que llegó al Clínico el miércoles por la noche. "Si cierran los ojos, me sobreescribo", relata su marido, T.C., que le da como exacto

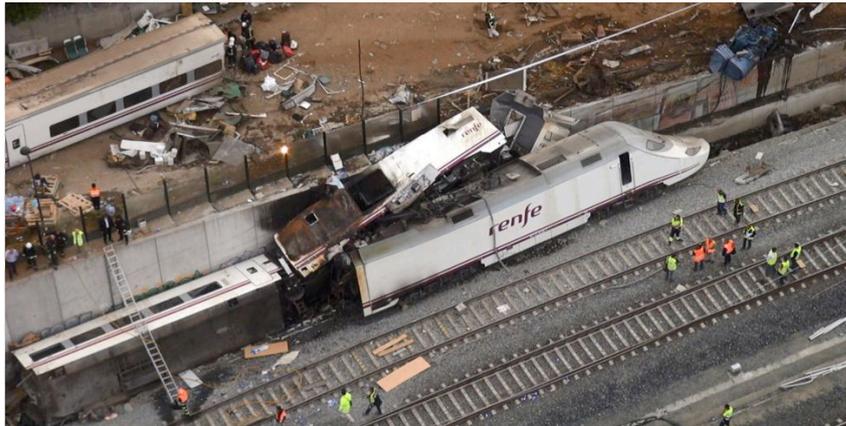


Imagen 39. Fotografías sin relación con los textos publicadas en *El País*. (Cristobal Manuel, David Ramos, Getty).

Por su contenido, centrado en los aspectos dolorosos de lo ocurrido, y por la manera en que están publicadas estas imágenes¹⁷², en parte de los sitios más favorables de los periódicos, al menos la mitad de este conjunto fotográfico puede considerarse extrainformativo: su intención no atiende a los aspectos éticos del fotoperiodismo, de informar de manera veraz, sin manipulación, ni falsificación; sino a mostrar y aumentar el daño existente, incluso vulnerando momentos de intimidad de los protagonistas, invitando a que no pasen desapercibidas por el público para atraer su morbo con imágenes duras.

B. Fotografías de grandes dimensiones, a doble página: ¿qué muestran y de qué manera?

De las 11 fotografías publicadas a doble página sobre el accidente ferroviario de Angrois, 9 cuentan con un tamaño mediano y grande (todas de *El País*, excepto una de *El Mundo*). Sus proporciones sobresalen con respecto al resto de instantáneas, debido a que su espacio supera a las demás cuya dimensión queda ceñida a una hoja. Analizar ciertos de sus

¹⁷² En este apartado no se analiza el empleo del teleobjetivo y de la angulación fotográfica, como ocurre en algunos de los posteriores, puesto que no se centra en cuestiones éticas sobre el contenido de las fotografías sino en abordar su inclusión a nivel ético-informativo.

La máquina y varios vagones, en el lugar de la catástrofe. En las fotos inferiores, familias de las víctimas. CRISTOBAL MANUEL, DAVID RAMOS (GETTY)

timos vagón y vimos cómo los de adelante iban decapitando", explica en la cama del hospital de Montecelo, en Pontevedra. Tiene la cabeza vendada, 20 puntos de sutura, el brazo en cabestrillo y la pierna del superviviente; pero su relato es claro. "Nuestro vagón cayó hacia un lado y mi novia y yo estábamos en el extremo. Tenía a dos niños encima. Todos los milímetros, los asientos". Descalzo con sus cinco dígitos por ojo (los zapatos los socios volvieron a ponerle y ayudar). Pudo llamar a casa, en Vilagarcía, por móvil: "Hemos tenido un accidente, vamos a llegar en un poco de tarde".

Más trabajo para localizar a sus padres pero José Luis, que llegó en un vuelo desde Mallorca. Solo tras la noticia familiar recibió el aviso de que Dolores Ortiz y Fernando Morales, ambos médicos que volaban a Vilanova de Arousa a una boda, habían sobrevivido. Su sobrina Rosalía cuenta que su abuela le explicó que quedaba aproximadamente el cuerpo de su marido y el de otra mujer, que le impidieron que la dejase salir.

Perdió las gafas, y a pesar de sus cinco dígitos, ayudó a rescatar a heridos

Miguel sacó a dos niños destrozados. "Esa imagen no se me va a olvidar"

mientras le tiraba desesperadamente del pelo. Solo lo bajaron los bomberos con una silla".

Victimas de estos hechos, los que salieron con gases respiradores, fueron llevados al hospital a Rosalía (Santiago). Allí está ingresada, con cortes y un derrame en el ojo. Ana, de 27 años, pasara hablando de la línea de la catástrofe. "En ese tren dependía del conductor, a veces apuram más, pero nunca había sido tan rápido del tren", recuerda. "No precisamente, todo se volvió un ansia de hierro". Los padres de Victoria, de 18 años, que viajaba a Santiago para salir con sus amigos por las fiestas, relatan que "no en el vagón como uno de los pocos". Después del accidente "se vio solo, rodeada de cadáveres, hasta que empezó a oír a gente que pedía ayuda. Yo estaba tranquila y rezaba juntas".

Miguel guardó allí, con muchos fallidos, "entre ellos dos niños destrozados". Esa imagen no se me va a olvidar, testifica el hijo de 7 años, relata. Ayer estaba en el hospital por una buena noticia, había nacido su sobrino, pero aún le temblaban las piernas por la noche entre ralles. "Una clínica me grabó 'Si me acuerdo de ti' que me dio".

Información elaborada por V. Honorato, M. Jaramera, S. E. Pontevedra y E. Sevilla.

aspectos de contenido y formales servirá para conocer su pretensión, el resultado ético de incluir estas imágenes de dicha manera.

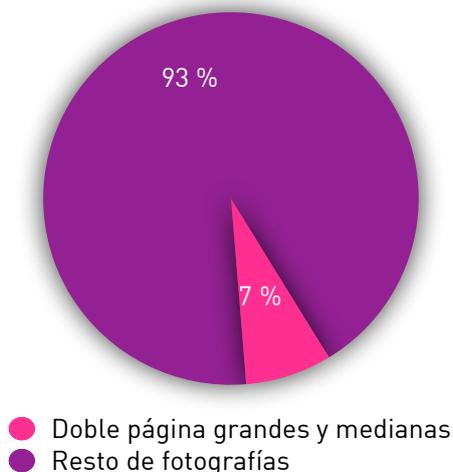


Gráfico 32. Fotografías a doble página. (Elaboración propia).



Imagen 40. Única fotografía a doble página, de tamaño grande, de *El Mundo*. (El Correo Gallego).

Toda esta muestra fue fotografiada en la zona donde se produjo el descarrilamiento ferroviario. Esto explica el tipo de adultos y de elementos materiales que protagonizan estas fotografías.



Gráfico 33. Escenario de las fotografías de dimensiones superiores. (Elaboración propia).

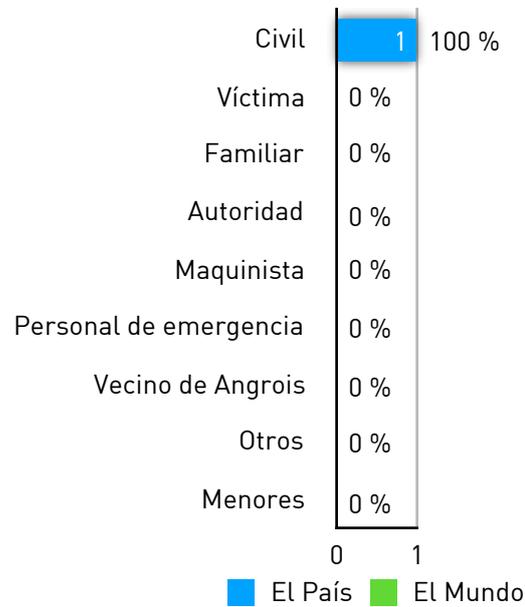


Gráfico 34. Tipos de personas representadas en fotografías de dimensiones superiores con un solo individuo. (Elaboración propia).

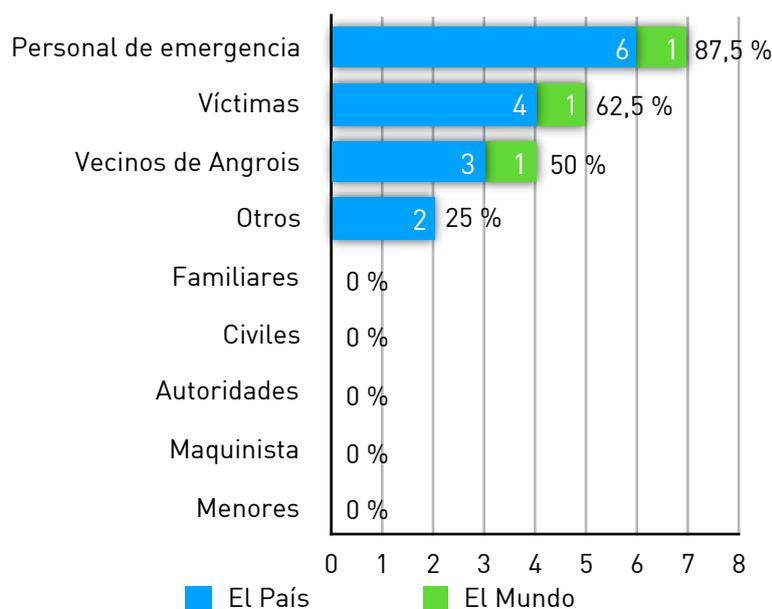


Gráfico 35. Personas representadas en fotografías de dimensiones superiores con más de un individuo. (Elaboración propia).¹⁷³

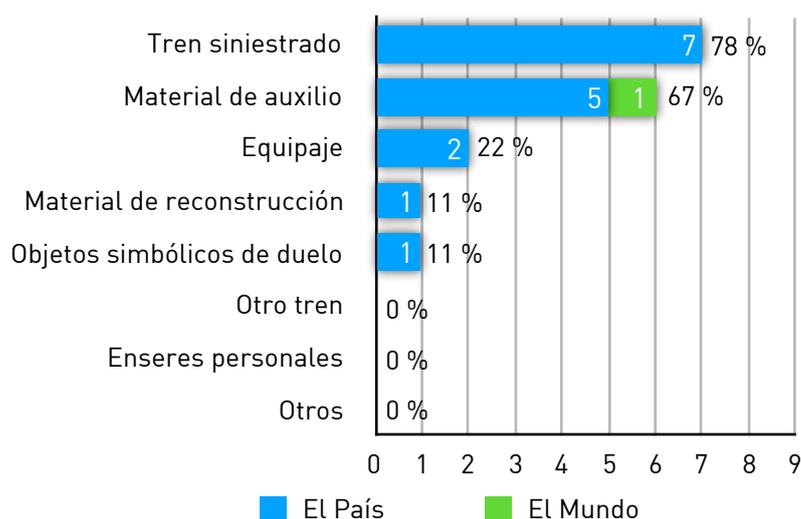
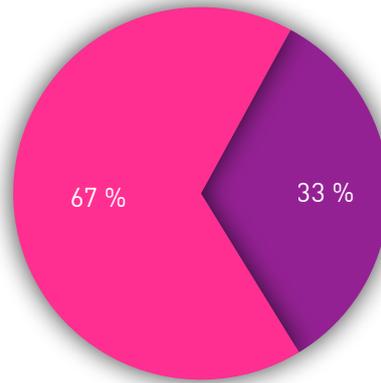


Gráfico 36. Materiales representados en fotografías de dimensiones superiores. (Elaboración propia).

El dolor causado por este siniestro se presenta en todos los ítems analizados del conjunto salvo en 3 (uno de *El País* y 2 de *El Mundo*), repitiéndose mediante varios de los elementos relativos a la tragedia como la suciedad (hallada en la mitad de esta parte de la muestra) o la sangre. A pesar de ello, tan solo una foto de estas características enseña la expresión explícita dolorosa.

¹⁷³ Las personas fotografiadas de la categoría “otros” constan, en un caso, como trabajadores encargados de retirar los restos del convoy; y en otro, un operario de Renfe junto con policías locales y nacionales.



- Representación del dolor e intimidad
- Sin representación del dolor e intimidad

Gráfico 37. *Fotografías de dimensiones superiores con representación del dolor e intimidad.* (Elaboración propia).

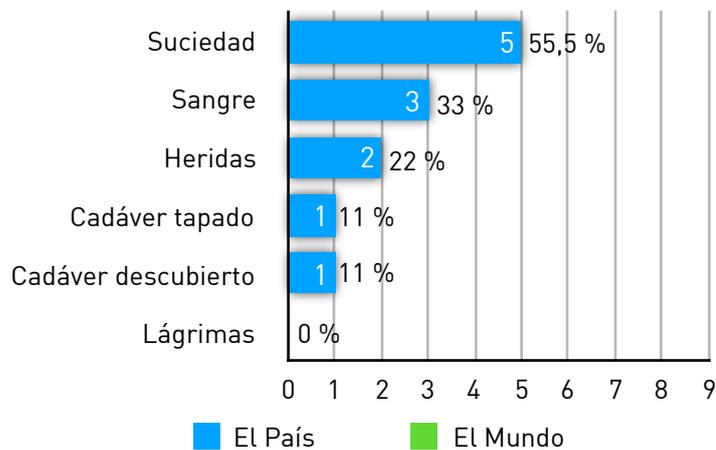


Gráfico 38. *Elementos sensibles presentes en las fotografías de dimensiones superiores.* (Elaboración propia).

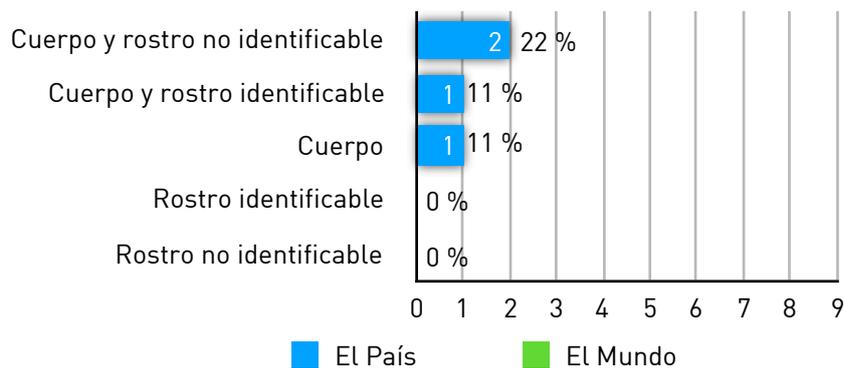
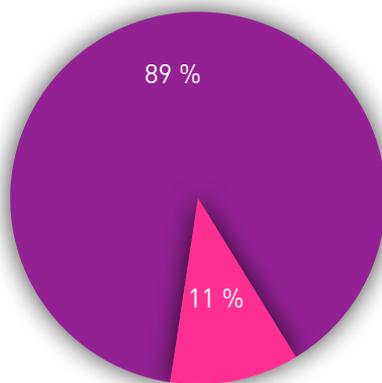


Gráfico 39. *Partes físicas que representan el dolor/intimidad de los dolientes en las fotografías de dimensiones superiores.* (Elaboración propia).



● Expresión de dolor ● Sin expresión de dolor

Gráfico 39. Fotografías de dimensiones superiores con expresión de dolor. (Elaboración propia).



Imagen 41. Única fotografía publicada a doble página, de tamaño mediano, en *El País* con expresión explícita del dolor. (Xoan A. Soler, La Voz de Galicia).

Este contenido, de escenas dolorosas y no dolorosas del descarrilamiento ferroviario, se ha expuesto con planos generales, exceptuando un plano medio de *El País*. A este mismo diario pertenecen las únicas dos fotografías tomadas en picado, posición adoptada, en ambos casos, para abarcar al máximo la escena fotografiada desde una perspectiva superior. También de esta cabecera hay otra captada con un teleobjetivo, el cual ha permitido acercarse al espectador un momento del rescate¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Como ya se ha comentado en el gráfico 15, la ubicación y tamaños de las fotografías a doble página responde al criterio de destacarlas con su publicación ocupando las dos hojas de los diarios.

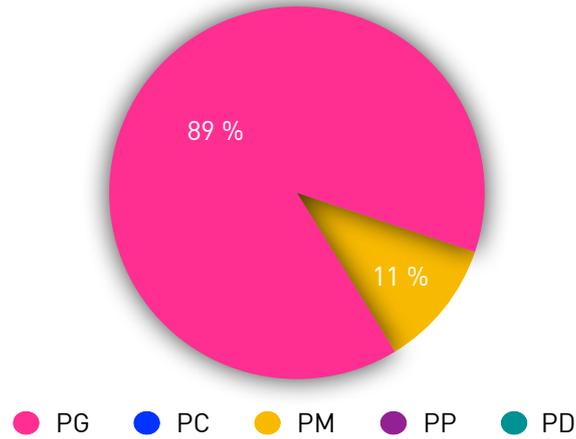


Gráfico 41. Tipos de planos empleados en las fotografías de dimensiones superiores. (Elaboración propia).

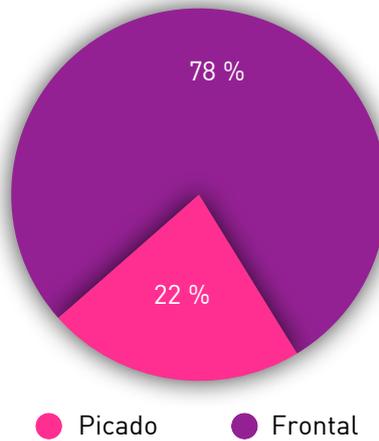


Gráfico 42. Angulación empleada en las fotografías de dimensiones superiores. (Elaboración propia).

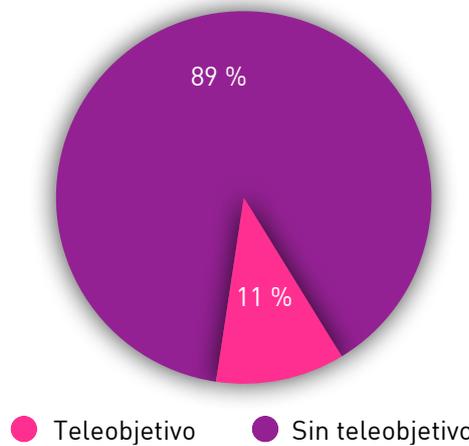


Gráfico 43. Empleo del teleobjetivo en las fotografías publicadas de dimensiones superiores. (Elaboración propia).

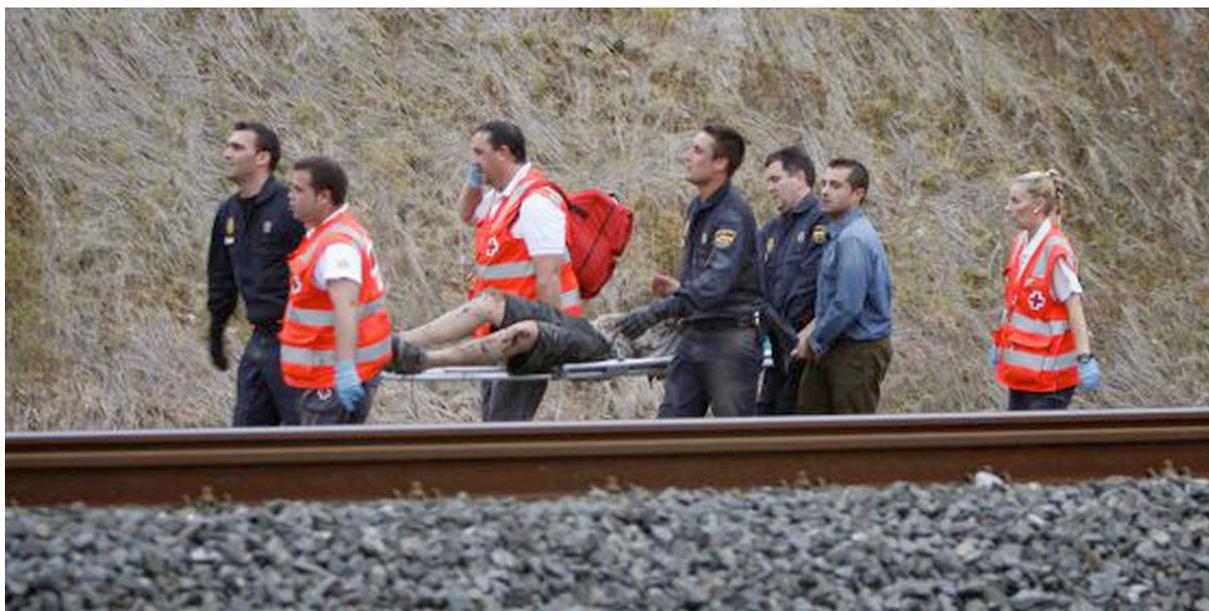


Imagen 42. Única fotografía de tamaño grande publicada a doble página, en *El País*, tomada con teleobjetivo. (Antonio Hernández/El Correo Gallego).

Por tanto, las 9 fotografías publicadas a doble página con tamaños medianos y grandes muestran, en la curva A Grandeira y su entorno, distintos momentos surgidos tras el descarrilamiento del Alvia, desde los más inmediatos al accidente, como acciones de rescate, a algunos posteriores de restauración de la zona. De ahí que pueda verse la destrucción sufrida tras el impacto de la maquinaria (en una instantánea, como se ha mencionado, desconociendo el motivo de su inserción por no responder al contenido escrito que acompaña, solo visibilizando el estado en que quedó el ferrocarril descarrilado sin más) o el sufrimiento de los propios afectados, observado en la mitad de estas fotos. Sin embargo, aunque el contenido sea delicado, se han evitado los planos y objetivos fotográficos de mayor intrusión con las tragedias personales ocasionadas. Se trata de imágenes que no pasan desapercibidas por sus proporciones y posiciones, en las que el drama ha quedado registrado sin profundizar, más todavía, en el mismo.

C. Fotografías repetidas: ¿por qué vuelven a aparecer y de qué forma?

Once de las 121 instantáneas de prensa han sido publicadas múltiples veces: 2 se mostraron primero en *El Mundo* y, más tarde, en el otro rotativo; otro par aparece en *El País* en días distintos; otra pareja comparten fecha de publicación en ambos periódicos (el 27 y el 29 de julio de 2013). Incluso la de este último día, coincide también impresa de nuevo en la misma edición del diario que registró mayor número de fotos sobre el accidente de Angrois, constando entonces como la imagen fotográfica más difundida de todas (3 veces). Por tanto, se puede considerar que hay 6 fotos repetidas: las 4 que aparecieron *a posteriori* en *El País* (2 tras *El Mundo*, más 2 que reaparecen entre sus páginas) junto al par que sale en ambos a la vez.

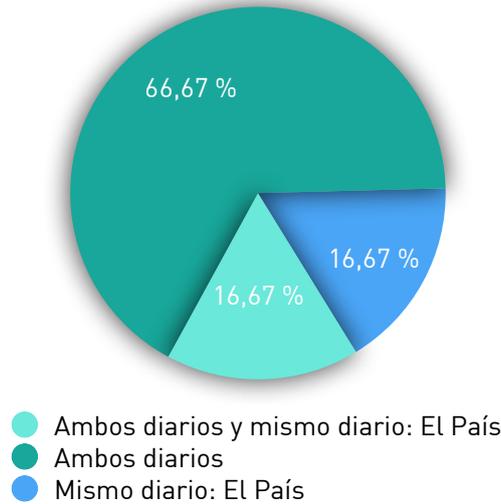


Gráfico 44. Repetición de las fotografías en los diarios. (Elaboración propia).

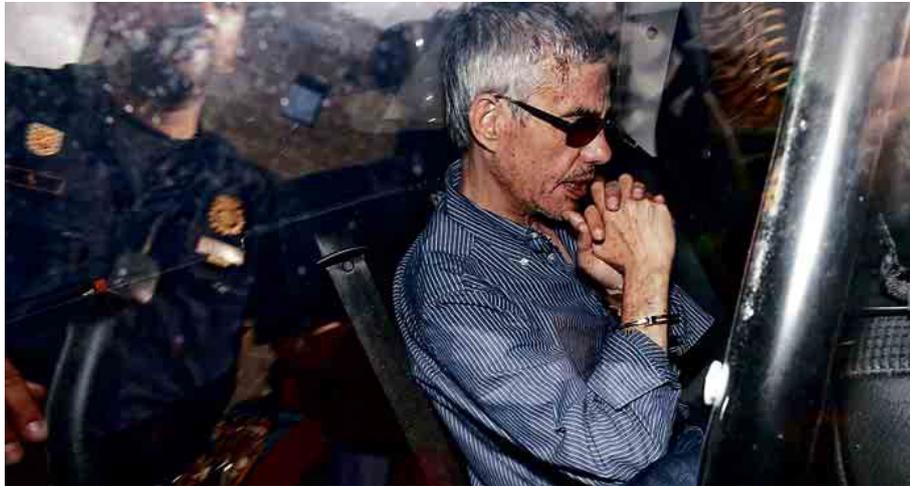


Imagen 43. Fotografía más publicada. (Pablo Blázquez, Domínguez, Getty).

El hecho de que la fotografía más repetida consista en la del maquinista, Francisco José Garzón, esposado en el interior del vehículo que lo traslada a los juzgados (custodiado por la Policía) implica que los siguientes componentes consten como lo más representado de las imágenes fotográficas publicadas en más de una ocasión:

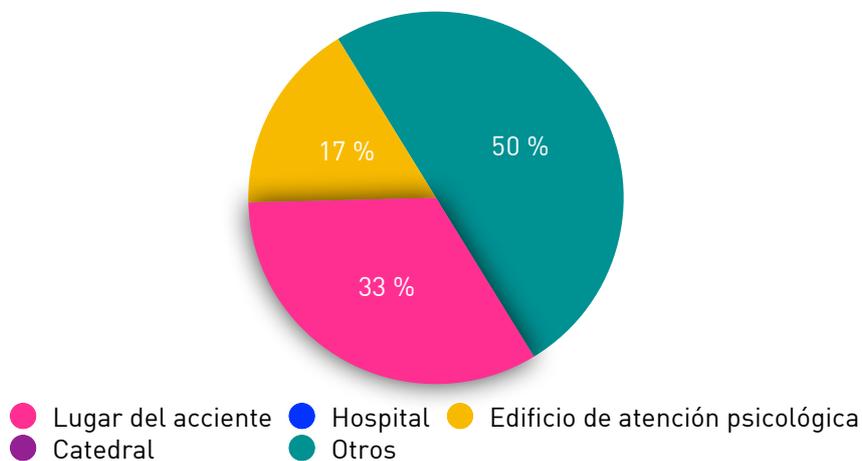


Gráfico 45. Escenarios de las fotografías repetidas. (Elaboración propia).

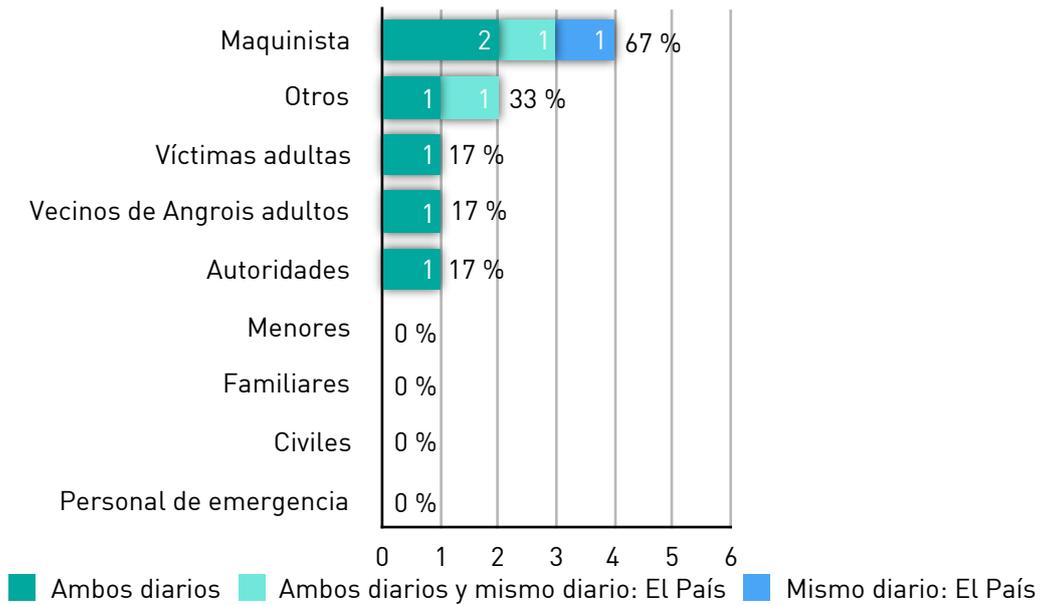


Gráfico 46. *Personas presentes en las fotografías repetidas.* (Elaboración propia).

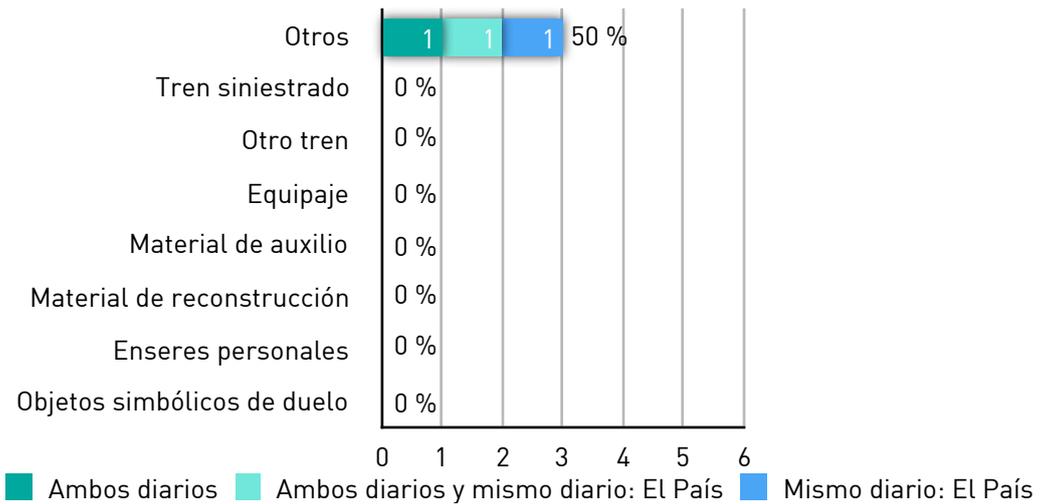
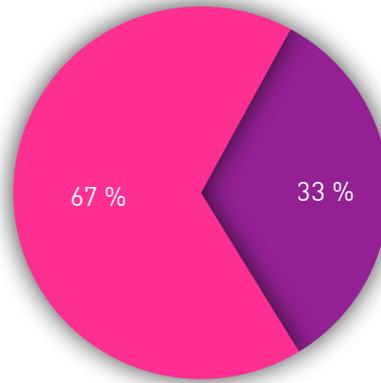


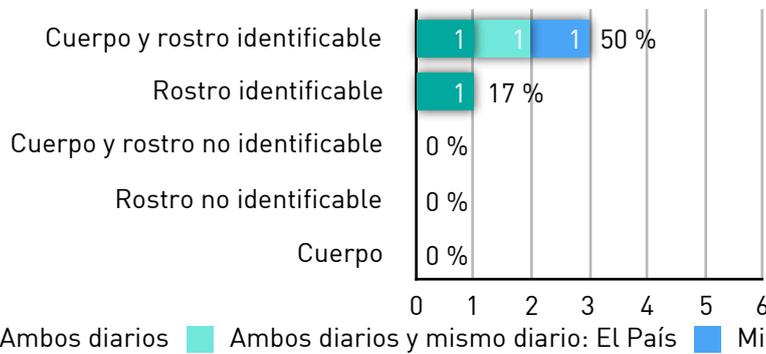
Gráfico 47. *Elementos materiales presentes en las fotografías repetidas.* (Elaboración propia).

Las representaciones de dolor halladas en este conjunto fotográfico se aprecian en el rostro reconocible del protagonista, mediante heridas y sangre, incluso acompañadas, en un par de casos, por expresiones explícitas dolorosas. Todas ellas pertenecen al maquinista, por lo que Garzón es el único doliente cuyo padecimiento se muestra en reiteradas ocasiones.



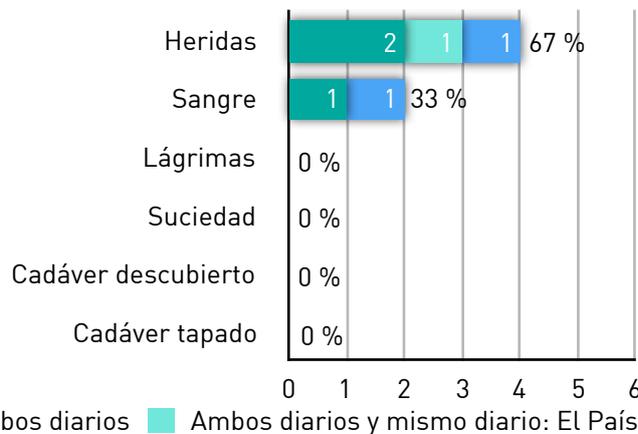
- Representación del dolor e intimidad
- Sin representación del dolor e intimidad

Gráfico 48. Representación del dolor/intimidad en las fotografías repetidas. (Elaboración propia).



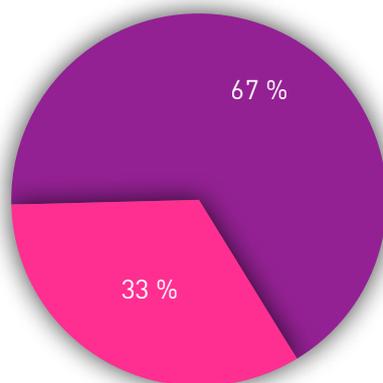
- Ambos diarios
- Ambos diarios y mismo diario: El País
- Mismo diario: El País

Gráfico 49. Partes físicas que representan el dolor/intimidad en las fotografías repetidas. (Elaboración propia).



- Ambos diarios
- Ambos diarios y mismo diario: El País
- Mismo diario: El País

Gráfico 50. Elementos sensibles por la representación del dolor/intimidad en las fotografías repetidas. (Elaboración propia).



● Expresión de dolor ● Sin expresión de dolor

Gráfico 51. *Expresión explícita de dolor en las fotografías repetidas.* (Elaboración propia).

La distribución de las fotos publicadas varias veces entre las hojas de los periódicos no resulta destacable, puesto que, aunque sí es cierto que un par de ellas forman parte de las portadas, la mitad se encuentran en las páginas pares. El tipo de plana en que vuelven a insertarse ha sido modificada solo una vez, pasando de la parte principal del exterior del diario (la portada) a su interior (una impar). Más llamativa supone su posición, la cual favorece su visualización exceptuando 2 casos. Aun así, el cambio en la reaparición posterior resulta de similar o menor importancia.

	Ambos diarios		El País		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Portada	2	33 %	-	-	2	25 %
Par	3	50 %	1	50 %	4	50 %
Impar	1	17 %	1	50 %	2	25 %
Par e impar	-	-	-	-	-	-
Contraportada	-	-	-	-	-	-
Total	6	100 %	2	100 %	8	100 %

Tabla 7. *Páginas de las fotografías repetidas publicadas a la vez o posteriormente.* (Elaboración propia).¹⁷⁵



Gráfico 52. *Variaciones de las páginas de las fotografías repetidas con respecto a las publicadas por primera vez.* (Elaboración propia).¹⁷⁶

¹⁷⁵ El número de fotografías repetidas en las tablas y gráficos de los aspectos formales se contabiliza como 8, y no 6, porque se añaden las 2 que aparecen en ambas cabeceras el mismo día al no poder considerar cuál se trata de la original que precede al resto.

¹⁷⁶ En los gráficos sobre las variaciones producidas en la publicación posterior de las fotografías repetidas solo se tienen en cuenta las 4 fotos difundidas *a posteriori* en el tiempo o en páginas siguientes del mismo diario, porque únicamente en ellas estos datos sí son comparables a su inclusión anterior.

	Ambos diarios		El País		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Arriba a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Arriba y centrada	1	16,67 %	1	50 %	2	25 %
Arriba a la derecha	1	16,67 %	1	50 %	2	25 %
Centro a la izquierda	1	16,67 %	0	0 %	1	12,5 %
Centro centrada	1	16,67 %	0	0 %	1	12,5 %
Centro a la derecha	-	-	-	-	-	-
Abajo a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Abajo centrada	-	-	-	-	-	-
Abajo a la derecha	2	33,33 %	0	0 %	2	25 %
Total	6	100 %	2	100 %	8	100 %

Tabla 8. Posiciones de las fotografías repetidas publicadas a la vez o posteriormente. (Elaboración propia).

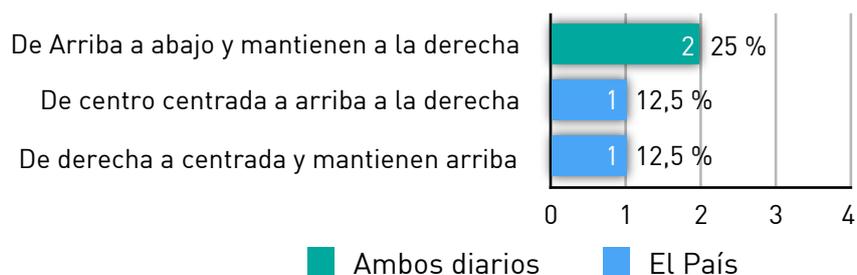
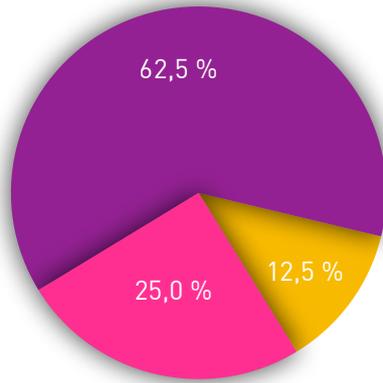


Gráfico 53. Variaciones de las posiciones de las fotografías repetidas con respecto a las publicadas por primera vez. (Elaboración propia).

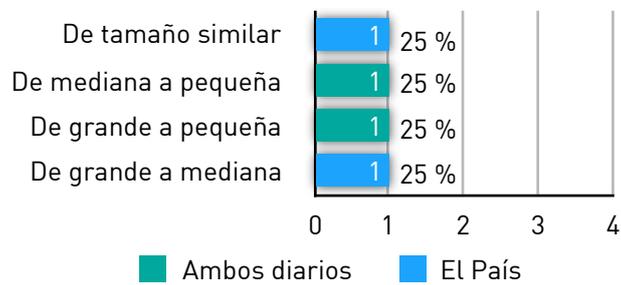
La muestra fotográfica destaca por contener tamaños amplios, destacables, pero sin aumentarlos en las difusiones posteriores, sino al contrario, los mantiene o reduce. Refleja los dos planos más cerrados, es decir, se centra en los aspectos emocionales de sus protagonistas, sobre todo del que copa la mayoría de ellas: el maquinista (al que incluso aísla un par de veces alterando el encuadre)¹⁷⁷. El tema de los textos periodísticos en los que se repiten las fotografías cambia la mitad de las ocasiones.

¹⁷⁷ El empleo del teleobjetivo y de la angulación fotográfica tampoco es analizado en este apartado, como ocurre en el anterior y en algunos de los posteriores, porque al igual que el de las fotografías sin relación con los textos no trata principalmente sobre aspectos éticos del contenido de la muestra fotográfica, sino en conocer las posibles consecuencias éticas de lo repetido en cuanto a su inclusión y modo de exposición.



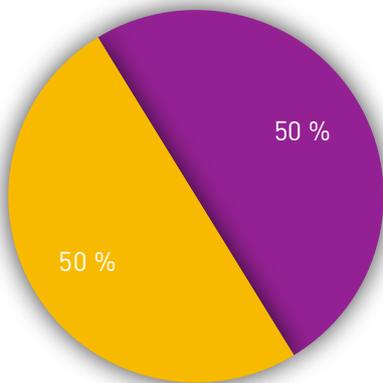
● Pequeña ● Mediana ● Grande

Gráfico 54. *Tamaño de las fotografías repetidas.* (Elaboración propia).



■ Ambos diarios ■ El País

Gráfico 55. *Variación de tamaño de las fotografías repetidas con respecto a las publicadas por primera vez.* (Elaboración propia).



● PG ● PC ● PM ● PP ● PD

Gráfico 56. *Tipos de planos de las fotografías repetidas.* (Elaboración propia).



■ Ambos diarios ■ El País

Gráfico 57. *Tipo de variación de planos en las fotografías repetidas con respecto a las publicadas por primera vez.* (Elaboración propia).



Imagen 44. Comparativa de la imagen repetida de *El País* en la que cambia el tipo de plano, de la portada al interior, al abrir lo encuadrado. (Pablo Blázquez, Getty).

Otra modificación del encuadre realizada en dos de las fotografías publicadas un par de veces no afecta al plano. Sin embargo, su recorte deja fuera a los fotografiados con el protagonista, resaltando así más los elementos dolorosos de la misma: el rostro ensangrentado de sufrimiento del maquinista. Ambas alteraciones de lo encuadrado en la impresión dañan a la única persona a la que han dejado retratada, Francisco José Garzón Amo, para que se le vea mejor como un detenido, en el caso anterior; o para hacer aun más visible su padecimiento.



Imagen 45. Comparativa de una de las imágenes repetidas de *El País* y *El Mundo*, en la que cambia el encuadre al producirse un recorte en el último periódico mencionado. (Xoan Soler, La voz de Galicia; Efe).

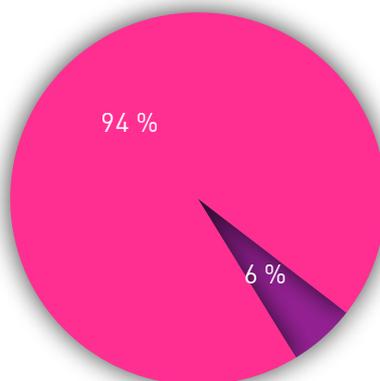
Se trata de fotografías que se repiten atendiendo a dos motivos: uno, por los hechos informativos que van sucediendo en la cobertura fotoperiodística sobre el accidente ferroviario (como la comparecencia de la ministra de Fomento, el retrato de uno de los fallecidos conocido por su trayectoria profesional o la detención del maquinista como presunto culpable de lo ocurrido); otro, sin embargo, ha servido para poner el foco en el drama vivido por su protagonista, Francisco José Garzón Amo, aumentando su dolor y el de sus allegados por la manera en que se muestra su padecimiento. Como resultado, se incrementa la dureza de una de las imágenes fotográficas, de manera que esta unida a la otra que deja sola a su figura (sin el policía) han cruzado la línea ética de informar sin dañar más todavía a las personas implicadas, ahondando en un momento íntimo de sufrimiento.



Imagen 46. Fotografías repetidas en *El País*, posteriormente a su inclusión en *El Mundo*, de una de las víctimas fallecidas y de la entonces ministra de Fomento, Ana Pastor. (Paco Campos, Efe).

D. Representación de los dolientes: El maquinista.

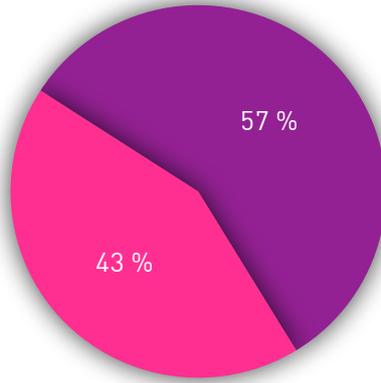
Continuando con el protagonista más retratado en la muestra anterior, el maquinista del convoy descarrilado, Francisco José Garzón Amo, aparece en 7 de las 121 fotografías de prensa publicadas en los diarios sobre el accidente de tren de Angrois, 2 de *El Mundo* y el resto de *El País*¹⁷⁸. Su figura, en realidad, queda fotografiada en 3 imágenes difundidas varias veces, por lo que 4 de ellas forman parte de las del conjunto fotográfico de repetidas, como se acaba de mencionar¹⁷⁹.



● Fotografías sin el maquinista ● Fotografías con el maquinista
Gráfico 58. *Fotografías en las que aparece el maquinista.* (Elaboración propia).

¹⁷⁸ Gráfico 21.

¹⁷⁹ Gráfico 44.



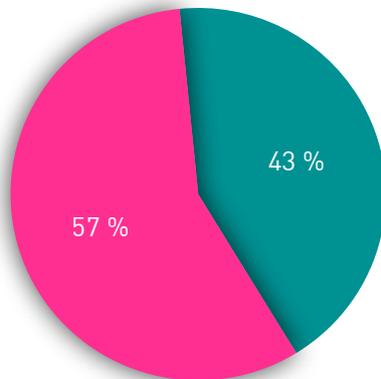
● Tomas fotográficas originales ● Tomas fotográficas repetidas

Gráfico 59. Tomas fotográficas del maquinista. (Elaboración propia).



Imagen 47. Comparativa de otra toma fotográfica del maquinista repetida en *El País*. (Óscar Corral).

El conductor del Alvia siniestrado se ha fotografiado en 2 lugares distintos: uno, el del entorno donde se produjo la salida del tren de la vía; y el otro, el coche policial que lo trasladó a los juzgados. En 5 de ellas, es decir, el 62,5 %, está acompañado por más personas adultas. Hay 2 objetos presentes en esta muestra: las esposas que lleva puestas en el vehículo de la Policía, y un teléfono móvil desde el que habla tras sufrir el accidente. En todas se ven sus heridas, porque su dolor queda retratado a través de las mismas o por la sangre en más de la mitad de los casos, al igual que su expresión reconocible de padecimiento.



● Lugar del accidente ● Hospital ● Edificio de atención psicológica
● Catedral ● Otros

Gráfico 60. Escenarios de las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia).

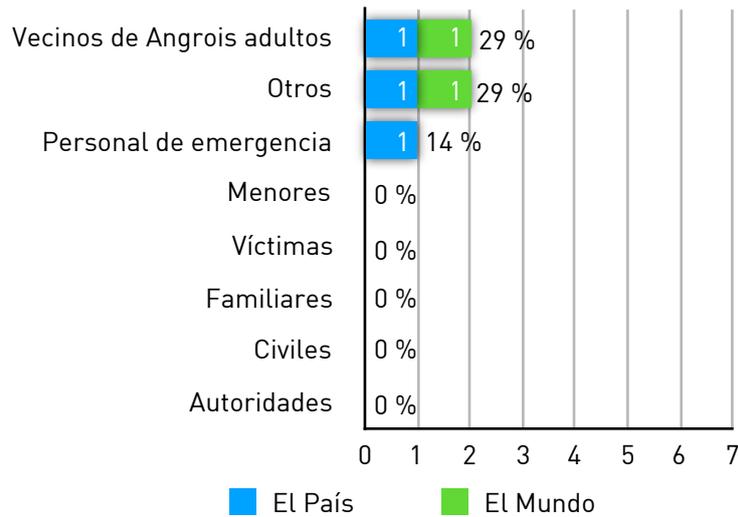


Gráfico 61. Tipos de personas retratadas con el maquinista. (Elaboración propia).¹⁸⁰

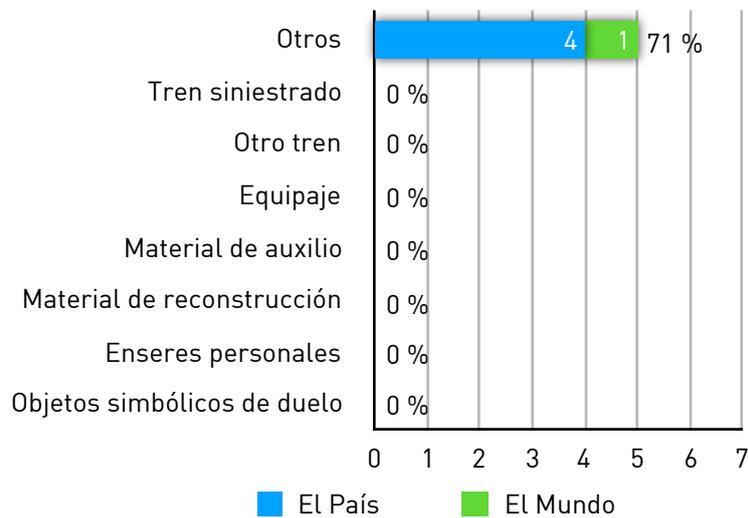


Gráfico 62. Elementos materiales presentes en las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia).



Gráfico 63. Representación del dolor e intimidad en las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia).

¹⁸⁰ Se trata de policías nacionales las personas categorizadas como “otros” en esta muestra fotográfica.

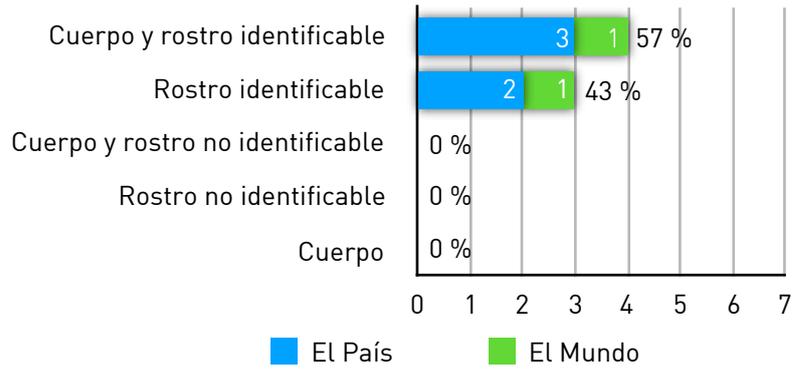


Gráfico 64. Representación del dolor e intimidad mediante el físico en las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia).

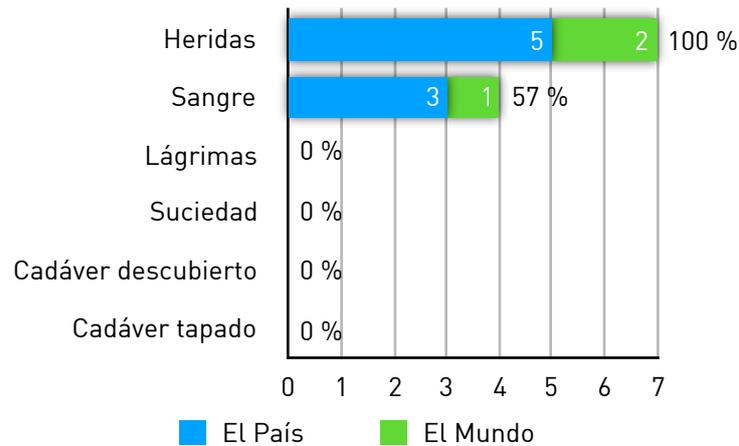
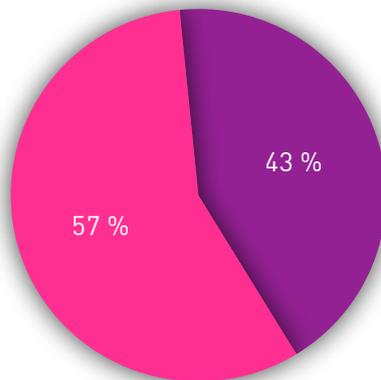


Gráfico 65. Representación del dolor e intimidad mediante elementos sensibles en las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia).



● Fotografías con expresión de dolor ● Fotografías sin expresión de dolor

Gráfico 66. Expresión explícita del dolor en las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia).

En cuanto a la manera en que queda expuesto el contenido de las fotografías con el maquinista, cabe señalar que se prescinde de los planos generales y de conjunto, de los tamaños pequeños y de la posición inferior para la publicación de estas imágenes en los periódicos.

	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Portada	1	20 %	1	50 %	2	28,57 %
Par	3	60 %	-	-	3	42,86 %
Impar	1	20 %	1	50 %	2	28,57 %
Par e impar	-	-	-	-	-	-
Contraportada	-	-	-	-	-	-
Total	5	100 %	2	100 %	7	100 %
Arriba a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Arriba y centrada	2	40 %	-	-	2	29 %
Arriba a la derecha	2	40 %	1	50 %	3	43 %
Centro a la izquierda	-	-	1	50 %	1	14 %
Centro centrada	1	20 %	-	-	1	14 %
Centro a la derecha	-	-	-	-	-	-
Abajo a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Abajo centrada	-	-	-	-	-	-
Abajo a la derecha	-	-	-	-	-	-
Total	5	100 %	2	100 %	7	100 %

Tabla 9. Páginas y posiciones de las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia).

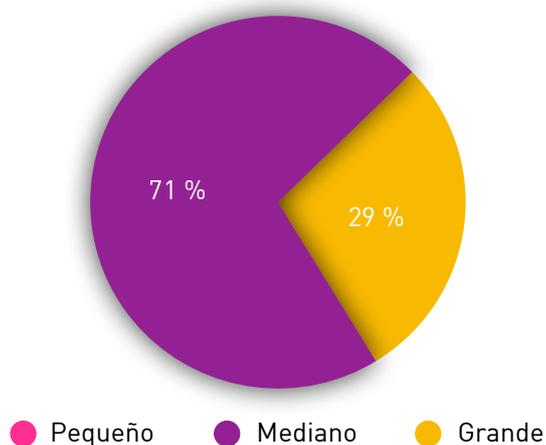
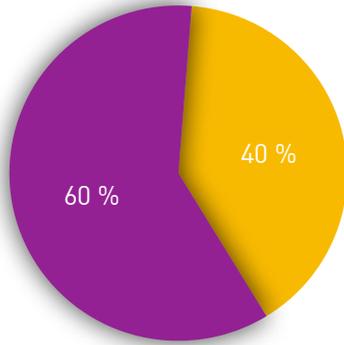
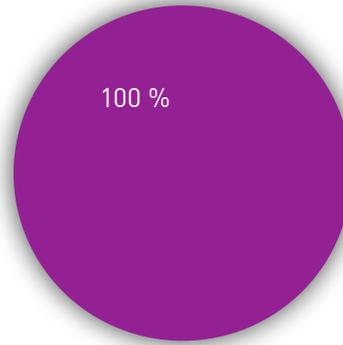


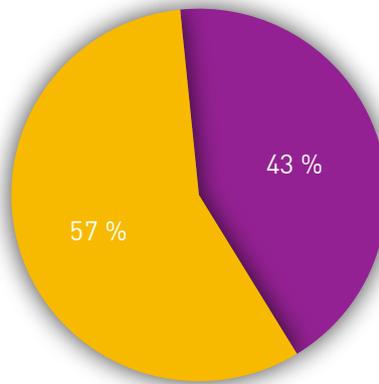
Gráfico 67. Tamaño de las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia).



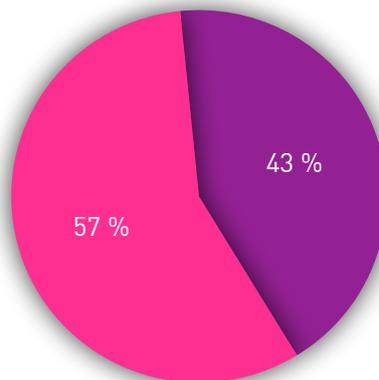
● Pequeño ● Mediano ● Grande
Gráfico 68. *Tamaño de las fotografías con el maquinista de El País.* (Elaboración propia).



● Pequeño ● Mediano ● Grande
Gráfico 69. *Tamaño de las fotografías con el maquinista de El Mundo.* (Elaboración propia).



● PG ● PC ● PM ● PP ● PD
Gráfico 70. *Tipos de planos de las fotografías con el maquinista.* (Elaboración propia).



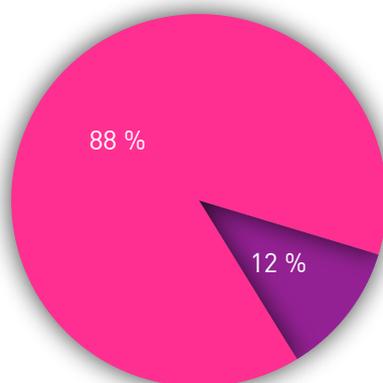
● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo
Gráfico 71. *Empleo del teleobjetivo en las fotografías con el maquinista.* (Elaboración propia).

Aunque se trata de una muestra pequeña porque solo hay 3 tomas del maquinista (vistas 7 veces en sus correspondientes publicaciones), se ha optado por difundirlas, en reiteradas ocasiones, de un modo que la presencia de su dolor y su estado emocional quede al descubierto sin que pueda pasar desapercibido por los lectores, ni por sus allegados, debido a la selección de planos (la mayoría mediante teleobjetivos), dimensiones y

posiciones (incluso aparece en una portada de cada diario). Algunas de sus fotografías protagonizan varias de las imágenes *duras* derivadas del siniestro, aquellas que transgreden la ética fotoperiodística al servir solo para exhibir el padecimiento y la vulnerabilidad de la persona que conducía el Alvia que descarriló en la curva A Grandeira: perjudican a Francisco José Garzón Amo, a su entorno más cercano, que tienen que enfrentarse a ver su figura humana de esta forma, adentrándose en una serie de momentos terribles de su vida sin dejar espacio a su intimidad, tras sufrir también el accidente ferroviario (a pesar de que estuviese a los mandos del convoy), antes de que lo juzguen por todo lo ocurrido.

E. Representación de los dolientes: Los familiares.

Las familias de las víctimas aparecen retratadas en 14 de las 121 fotografías de prensa sobre el accidente ferroviario de Angrois (2013). En 3 de cada 4 casos, su presencia no guarda relación con los textos junto a los que va publicada, sin atender, por tanto, a un interés informativo más que el de ahondar en el sensacionalismo de la tragedia de enseñar a estas personas en un momento vital muy duro, sin respetar así su intimidad.



● Fotografías sin familiares ● Fotografías con familiares
Gráfico 72. *Fotografías con familiares retratados.* (Elaboración propia).

«Me temblaron las piernas. Los abrace, lloré y seguí trabajando»

Estos son los testimonios de los hombres y mujeres que vivieron más de cerca el desastre

ANA BRAVO CUIÑAS
NATALIA PUGA / Santiago
Salvador es técnico de emergencias del 061. Su ambulancia llegó a las vías de tren de Angrois cuando sólo había dos coches de Policía y unos cuantos vecinos empezaban a organizar primeros auxilios con mantas, sábanas de casa y tabloncillos de madera. José Manuel, bombero, también llegó pronto al infierno de hierros y cuerpos en que se convirtió el Alvia. Se sumergió en el torbellino sin pensarlo.

No muy lejos de allí lo observaba Marta, la vecina que hizo de su huerto una sala para el traslado de los heridos. Su amiga Conchi, que vive cerca y es enfermera en el Hospital de Conxo, salió de madrugada, con el alma a jirones. No tardó en saber que su vecino Luis, el de Gidrio, bajó de inmediato con los bomberos a socorrer a los atrapados. Las vidas de Salvador, José Manuel, Marta o Conchi quedarán ancladas a los márgenes de la tragedia, en la víspera del día del Apóstol más triste que se recuerda.

SALVADOR, conductor de ambulancia
«Me temblaron las piernas, pero después volví al trabajo porque el deber es el deber»

Mientras su ambulancia volaba por las enjutas carreteras de Angrois, Salvador confiaba en que el tren no fuera en el que viajaba su suegra y su sobrino, porque «a esas horas ya tenía que haber llegado». Sus suposiciones no se cumplieron y, según llegó allí, ya sabía que estaban en ese tren. Así, se zambulló en una espiral enloquecida de primera asistencia a los heridos.

Una hora después, cuando lo más grave en la zona que le habían asignado ya estaba atendido, preguntó por los suyos. No tardó en encontrarlos, porque su vagón estaba en el medio y él atendía al que saltó por los aires. «Los abracé, lloré y seguí trabajando», refiere, para describir un momento «muy intenso». «Me temblaron las piernas, pero después volví al trabajo porque el deber es el deber», insiste. Pasado lo peor del rescate, hacia las 01.00 horas, pudo irse al hospital.

Su sobrino, David, de 18 años, tiene una brecha, 15 puntos en la frente y está reabsorbiendo el shock. Ayer recibió el alta. «Ahora está con la familia, que está volcada con él», comenta. Pero lo tiene su suegra, de 63 años. El impacto del golpe le rompió la mandíbula y el pómulo, y arrastra graves problemas cervicales que la llevarán por segunda vez a quirófano en menos de 24 horas. «Los médicos no temen por su vida, pero ella es-



Los familiares de las víctimas tratan de consolarse entre sí, ayer en Santiago. / XOAN REY / EFE

tá bastante deprimida y dice a cada rato que se va a morir», cuenta.

JOSÉ MANUEL, bombero
«Había demasiados muertos y heridos como para pararse en esos momentos»

Horas después del accidente, José Manuel recordaba a la mujer que pasó tres horas atrapada entre un vagón y la pared de hormigón, consciente y con las piernas destrozadas. «Estaba sedada y con una vía», recuerda, así que al menos estaba tranquila. Para rescatarla fue necesaria una grúa, que levantó el tren, mientras bomberos, médicos y policías la rescataban del convoy. «Se la llevaron al Clínico y ojalá esté bien», concluye, al tiempo que reconoce que le hubiese gustado estar más pendiente, pero «había demasiados muertos y heridos como para pararse».

José Manuel recuerda los cuerpos mutilados cuando levantaron uno de los vagones de madrugada. Lo más gráfico que puede decir entonces es que la escena «era un horror», dice, y aclara que, en los años que lleva como bombero en Santiago, «había visto muchas cosas, pero nada se parece a esto». Y se acuerda de los compañeros que

aparcaron reivindicaciones para volver a trabajar esa noche. «Vine con los de Coruña, que estaban en huelga, y muchos de ciudades cercanas, a ayudar», cuenta.

CONCHI, enfermera
«Eran niños, había amputaciones por todos lados, fue tremendo»

El 24 de julio no fue la primera jornada negra en la recta de Angrois. Ya ha sido escenario de tragedias anteriores que ahora recuerdan los vecinos. Conchi se acuerda de una niña de 10 años arrollada por un tren mientras recorría las vías en bicicleta; un hombre que tuvo un accidente con su coche y una joven con una fuerte depresión que se tiró al paso de un convoy. Sobrevivió, pero quedó en silla de ruedas.

Son tres episodios en menos de 300 metros y en pocos años, grabados a fuego en la memoria colectiva del barrio. «Es un punto negro asociado siempre al tren», explica Conchi aguantándose las lágrimas a duras penas y mirando las vías que discurren donde ella tenía antes su casa. «Fui una de las expropiadas por las obras del AVE», refiere con un poso de amargura. No vio el accidente ni las primeras tareas de rescate, pe-

ro sí a los heridos, porque trabaja en el hospital de Conxo. Su turno acababa a las 21.00 horas, pero lo alargó hasta las 3.00 de la madrugada «para ayudar».

Si bajaron a las vías a ayudar sus hermanos y cuñados, que aún después del accidente no eran capaces de hablar, por el shock. «Eran niños, había amputaciones por todos lados, fue tremendo», recuerda. «También he sabido de otra vecina de 35 años, que trabaja en la prisión de Valladolid y volvió a casa para pasar las vacaciones». Resultó herida leve y se recuperó en el hospital La Rosaleda, una clínica privada de la capital gallega, que ha acogido a los pacientes menos graves.

LOLA, víctima
«Te da tiempo a salir y nada más»

Lola Cabrera atendió a los medios de comunicación a media tarde en el Hospital Clínico de Santiago. Iba en uno de los vagones, pero fue una de las más afortunadas. Sufrió sólo heridas leves y acababa de recibir el alta médica. A su salida, recordó el accidente y el desastre que la rodeaba tras el impacto. Ni siquiera sabe cómo consiguió liberarse de su asiento y lle-

gar a las vías. «Te da tiempo a salir y nada más», relata con la voz quebrada. Dentro del hospital aún quedan varias decenas de heridos.

MARÍA, médico
«Muchos pacientes pidieron el alta para facilitar la asistencia»

María —nombre ficticio— es médico de Urgencias. Siempre recordará esa noche por el alcance de la tragedia, pero también por la solidaridad de los gallegos. «Muchos pacientes que estaban en Urgencias cuando empezaron a llegar los heridos pidieron el alta para facilitar la asistencia», relata orgullosa.

MARTA, vecina
«Los parroquianos necesitan hablar de ello para poder conjurar el dolor»

Marta, amiga de Conchi, también lleva el tren y sus desgracias atada a la cotidianidad. Trabaja en el bar de Angrois, muy cerca de la plaza donde cayó uno de los vagones del accidente y donde no es raro que haya niños jugando y mayores charlando en los bancos. Estaba en casa cuando sintió el estruendo y el estómago se le hizo un nudo cuando, desde la ventana, vio una inmensa columna de humo y un paisaje fantástico. Sin tiempo para pensar en otra cosa que ayudar, Marta ofreció su huerto, contigua a las vías del AVE, a modo de espacio para el traslado de heridos.

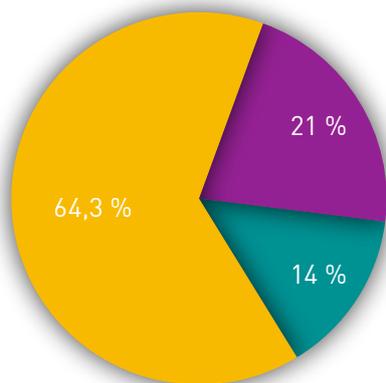
En su bar muchos vecinos relataban lo peor del rescate. «Necesitan hablar de ello para conjurar el dolor», dice. Allí refiere un parroquiano, aguantando la pena, cómo ayudó a sacar a una mujer en avanzado estado de gestación. Murieron ella y el bebé al salir del amasijo de hierros, cuenta. «Me dijeron que tenía 32 años y lo único que pude hacer fue taparla con la manta», relata. También a Luis, el de Gidrio, de 20 años, se le murió en los brazos una niña de seis años que acababan de rescatar. No todo fueron muertes, pero para éstos improvisados héroes del vecindario pesan como losas.

MAYTE, periodista
«Fueron casi tres horas tremendas. Lo peor fue la falta de información»

Entre los que siguen en el hospital está Valentín Bermejo, periodista del diario orensano *La Región*, que usa habitualmente esa línea para visitar a su familia, que vive en La Coruña. El no puede atender a los compañeros de profesión, pero sí su amiga Mayte Cabezas, también periodista. Describe con angustia los momentos pasados desde que la familia tuvo conocimiento hasta que lograron localizarla. «Fueron casi tres horas tremendas», en las que «lo peor» fue «la falta de información». «Nada será igual después de esto», asegura.

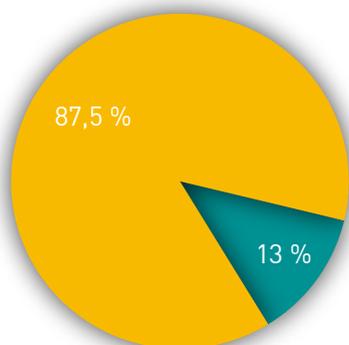
Imagen 48. Publicación de *El Mundo* con fotografía de familiares sin relación con los textos. (Xoan Rey y Efe).

La mayoría de esta muestra fotográfica está protagonizada por las familias sin más personas a su alrededor, ni apenas otros elementos, solo su dolor reflejado en la expresión de su rostro, retratado en el edificio de atención psicológica, el Cersia, y en la catedral de Santiago de Compostela. En las imágenes restantes se encuentran recogiendo el equipaje de sus familiares, las víctimas, en el pabellón del Instituto Rosalía de Castro.



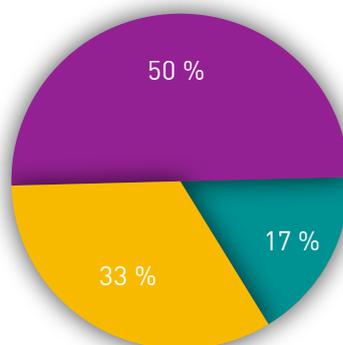
● Lugar del accidente ● Hospital ● Edificio atención psicológica
● Catedral ● Otros

Gráfico 73. Escenarios de las fotografías con familiares. (Elaboración propia).



● Lugar del accidente ● Hospital
● Edificio atención psicológica ● Catedral
● Otros

Gráfico 74. Escenarios de las fotografías con familiares de *El País*. (Elaboración propia).



● Lugar del accidente ● Hospital
● Edificio atención psicológica ● Catedral
● Otros

Gráfico 75. Escenarios de las fotografías con familiares de *El Mundo*. (Elaboración propia).

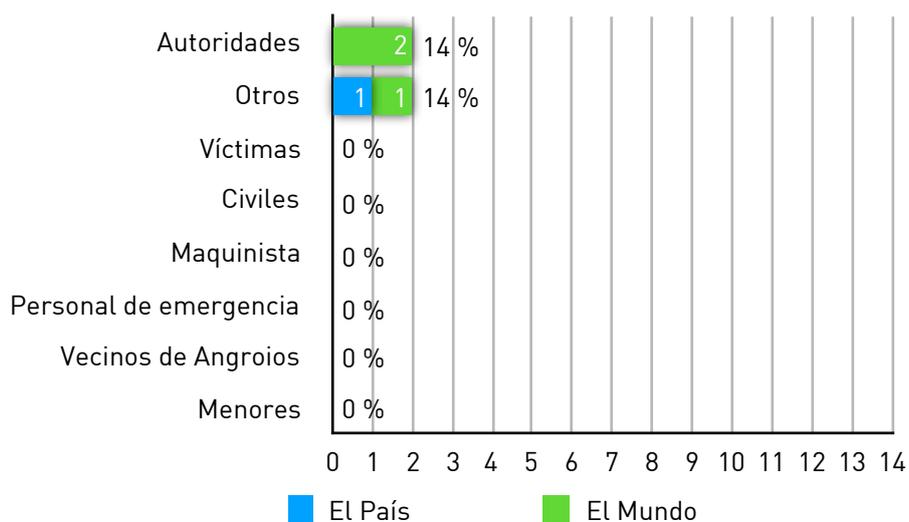


Gráfico 76. Tipos de personas fotografiadas con los familiares. (Elaboración propia).¹⁸¹

¹⁸¹ En la categoría “otros” las personas fotografiadas con familiares pertenecen a Cruz Roja.

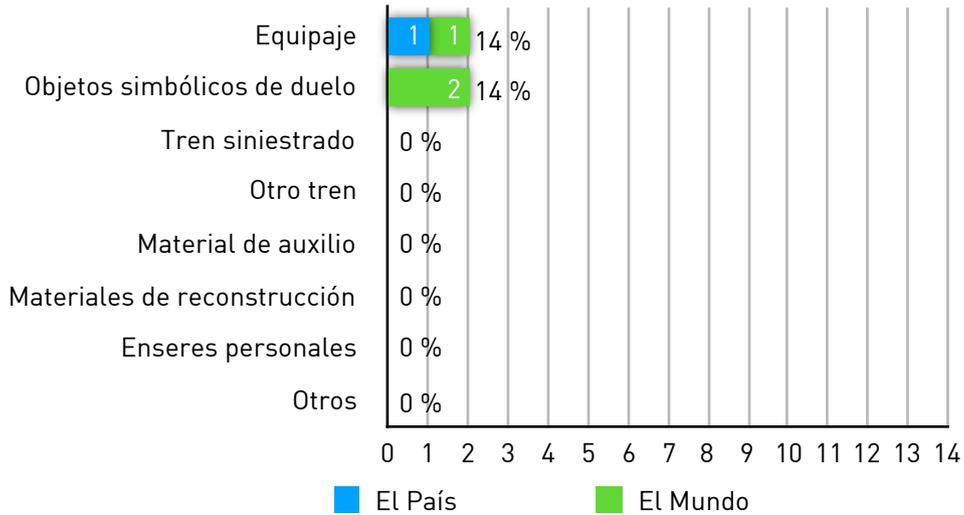
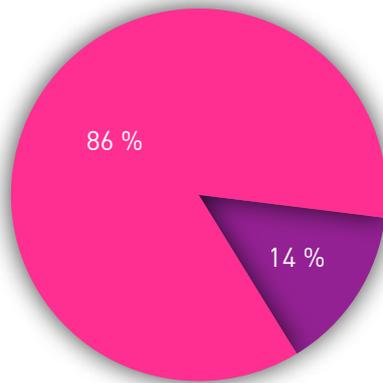


Gráfico 77. Elementos materiales presentes en las fotografías con familiares. (Elaboración propia).



- Fotografías con representación del dolor e intimidad
- Fotografías sin representación del dolor e intimidad

Gráfico 78. Representación del dolor e intimidad en las fotografías con familiares. (Elaboración propia).

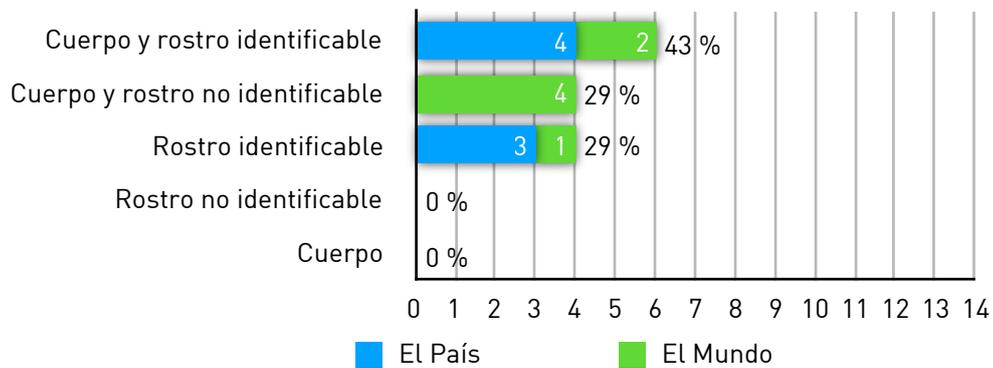
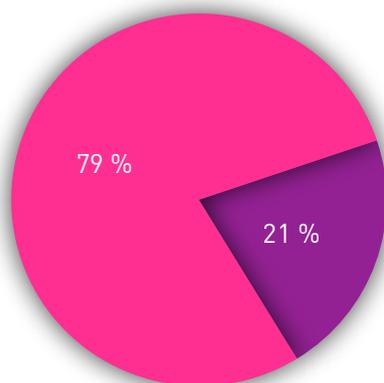


Gráfico 79. Representación del dolor e intimidad mediante el físico en las fotografías con familiares. (Elaboración propia).



- Fotografías con expresión de dolor
- Fotografías sin expresión de dolor

Gráfico 80. *Expresión explícita del dolor en las fotografías con familiares.* (Elaboración propia).

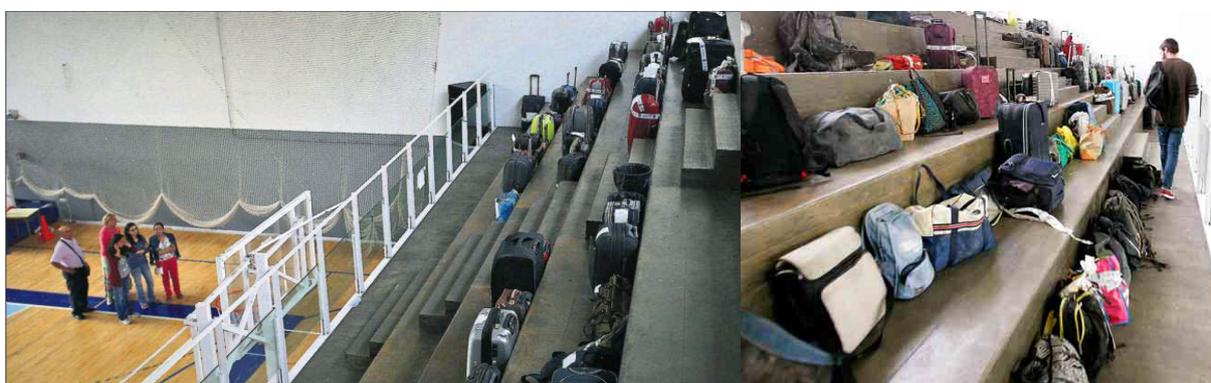
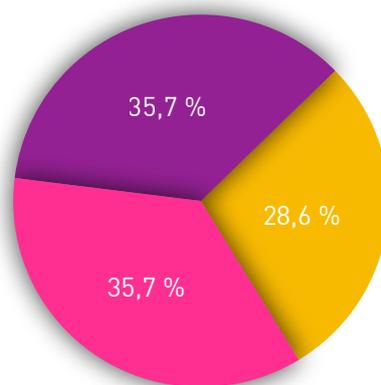


Imagen 49. Únicas fotografías con familiares en otro escenario, sin representación del dolor, publicadas en *El País* y *El Mundo*. (Cristóbal Manuel y Efe).

En cuanto a la forma en que queda recogido y expuesto este contenido fotográfico, cabe mencionar que existen variaciones entre los dos periódicos analizados. Por ejemplo, en *El Mundo* las instantáneas de estos dolientes se ubican la mitad de las veces en las páginas pares, no sobresalen entre las impares; también el 50 % de ellas son de tamaño mediano, únicamente se ha tomado una imagen con teleobjetivo y solo incluye planos medios y generales, mientras de estos últimos no hay en *El País* que sí emplea, además, primeros planos en 1 de 4 cuatro ítems.

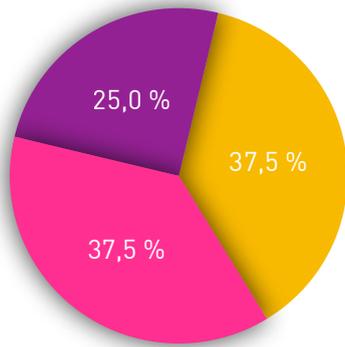
	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Portada	1	12,5 %	1	17 %	2	14 %
Par	2	25 %	3	50 %	5	36 %
Impar	5	62,5 %	2	33 %	7	50 %
Par e impar	-	-	-	-	-	-
Contraportada	-	-	-	-	-	-
Total	8	100 %	6	100 %	14	100 %
Arriba a la izquierda	-	-	1	16,67 %	1	7,14 %
Arriba y centrada	3	37,5 %	2	33,33 %	5	35,71 %
Arriba a la derecha	1	12,5 %	1	16,67 %	2	14,29 %
Centro a la izquierda	-	-	1	16,67 %	1	7,14 %
Centro centrada	1	12,5 %	-	-	1	7,14 %
Centro a la derecha	-	-	-	-	-	-
Abajo a la izquierda	2	25 %	-	-	2	14,29 %
Abajo centrada	1	12,5 %	1	16,67 %	2	14,29 %
Abajo a la derecha	-	-	-	-	-	-
Total	8	100 %	6	100 %	14	100 %

Tabla 10. Páginas y posiciones de las fotografías con familiares. (Elaboración propia).



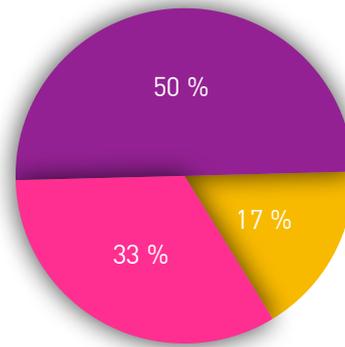
● Pequeño ● Mediano ● Grande

Gráfico 81. Tamaño de las fotografías con familiares. (Elaboración propia).



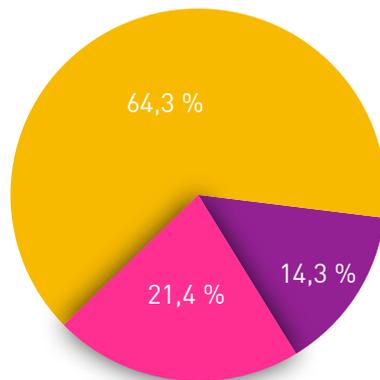
● Pequeño ● Mediano ● Grande

Gráfico 82. *Tamaño de las fotografías con familiares de El País.* (Elaboración propia).



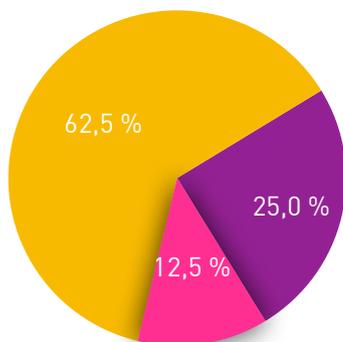
● Pequeño ● Mediano ● Grande

Gráfico 83. *Tamaño de las fotografías con familiares de El Mundo.* (Elaboración propia).



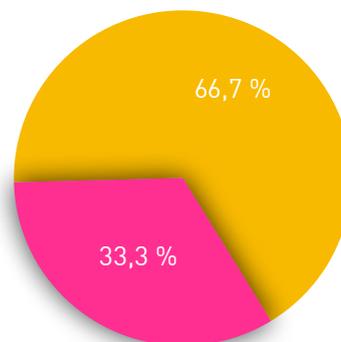
● PG ● PC ● PM ● PP ● PD

Gráfico 84. *Tipos de planos de las fotografías con familiares.* (Elaboración propia).



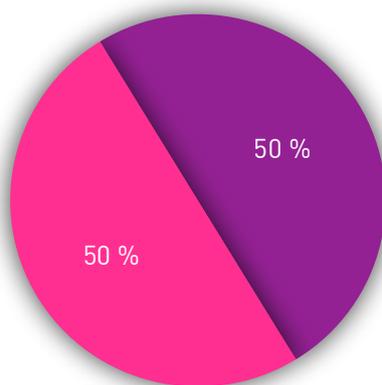
● PG ● PC ● PM ● PP ● PD

Gráfico 85. *Tipos de planos de las fotografías con familiares de El País.* (Elaboración propia).



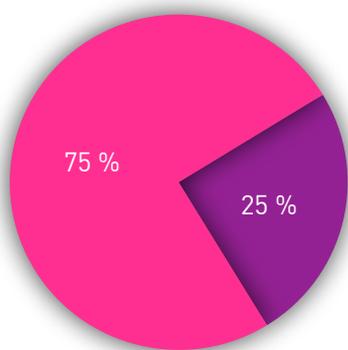
● PG ● PC ● PM ● PP ● PD

Gráfico 86. *Tipos de planos de las fotografías con familiares de El Mundo.* (Elaboración propia).



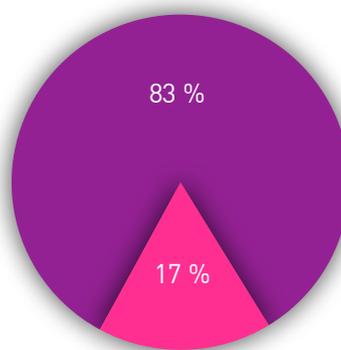
● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 87. Empleo del teleobjetivo en las fotografías con familiares. (Elaboración propia).



● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 88. Empleo del teleobjetivo en las fotografías con familiares de *El País*. (Elaboración propia).



● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 89. Empleo del teleobjetivo en las fotografías con familiares de *El Mundo*. (Elaboración propia).

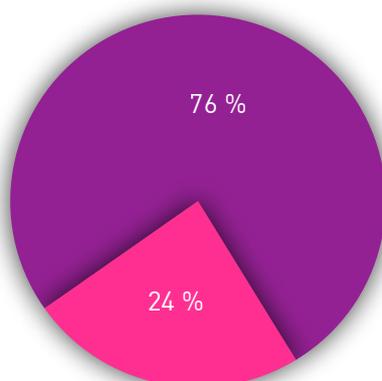
La delicada situación afrontada por los familiares de las víctimas del descarrilamiento ferroviario queda retratada, la mitad de las veces, mediante teleobjetivos que fotografiaron, desde la distancia física, ciertos casos de un padecimiento al que no deberían haberse aproximado ni siquiera con dicho objetivo de la cámara por el sentimiento tan íntimo que suponen. Tampoco resulta idóneo representar sus circunstancias personales con planos medios, los mayoritarios en esta muestra, ni en primeros planos. Se trata de dolientes que han salido en 2 portadas de los periódicos y el 50 % de sus fotos han formado parte de las páginas de mayor interés tras las primera plana, las impares. Al menos, han aparecido en tamaños y posiciones variadas, aunque se repita una destacada, la de arriba y centrada. Su inclusión, la del drama que vivieron, carente de interés informativo la mayoría de ocasiones (al menos en relación con el resto de contenidos escritos incluidos con estas imágenes fotográficas), no queda plasmada en los diarios para que el público quede ajeno al mismo, ni las propias familias, ocasionando así más dolor al ya existente por romper las barreras de la ética de la fotografía de prensa con las publicaciones referidas.



Imagen 50. Fotografía de familiares publicada en *El País*. (David Ramos, Getty Images).

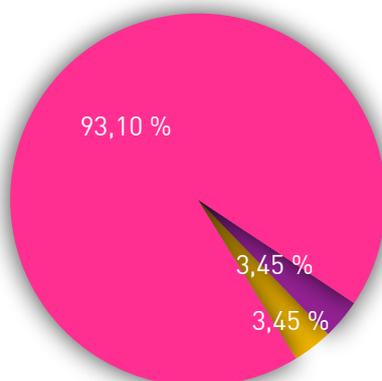
F. Representación de los dolientes: las víctimas.

Las víctimas del accidente ferroviario, quienes viajaban a bordo del Alvia descarrilado, aparecen en 29 de las 121 fotografías recopiladas en los diarios nacionales analizados. En 2 de ellas, de *El País*, se trata de menores de edad, como se abordará más adelante.



● Fotografías con víctimas ● Fotografías sin víctimas

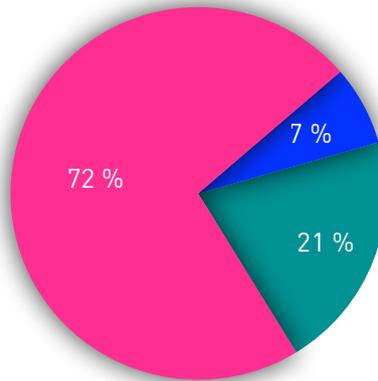
Gráfico 90. Fotografías con víctimas. (Elaboración propia).



● Víctimas adultas ● Menores víctimas ● Víctimas menores y adultas

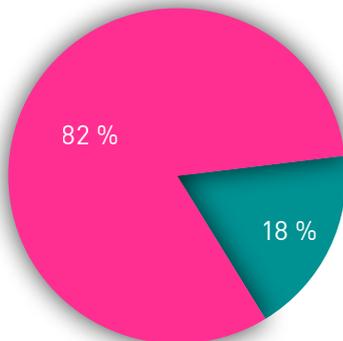
Gráfico 91. Tipos de víctimas fotografiadas. (Elaboración propia).

Además de retratar a los pasajeros en la zona cero o en el hospital, se les puede ver también en calles o sitios anteriores a la tragedia. Junto a ellos casi siempre hay más personas, puesto que únicamente se muestran 5 imágenes fotográficas con solo víctimas adultas (todas, salvo una de *El País*, consisten en posados tanto anteriores, como posteriores al descarrilamiento). Les acompañan en las instantáneas, sobre todo, el personal de emergencias que les atienden, seguidos después por vecinos de Angrois que acudieron a colaborar en las labores de salvamento y auxilio.



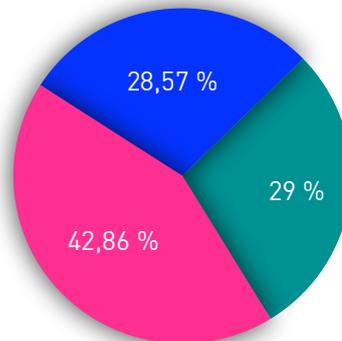
● Lugar del accidente ● Hospital ● Edificio de atención psicológica
● Catedral ● Otros

Gráfico 92. Escenarios de las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).



● Lugar del accidente
● Hospital
● Edificio de atención psicológica
● Catedral
● Otros

Gráfico 93. Escenarios de las fotografías con víctimas solo adultas de *El País*. (Elaboración propia).



● Lugar del accidente
● Hospital
● Edificio de atención psicológica
● Catedral
● Otros

Gráfico 94. Escenarios de las fotografías con víctimas solo adultas de *El Mundo*. (Elaboración propia).

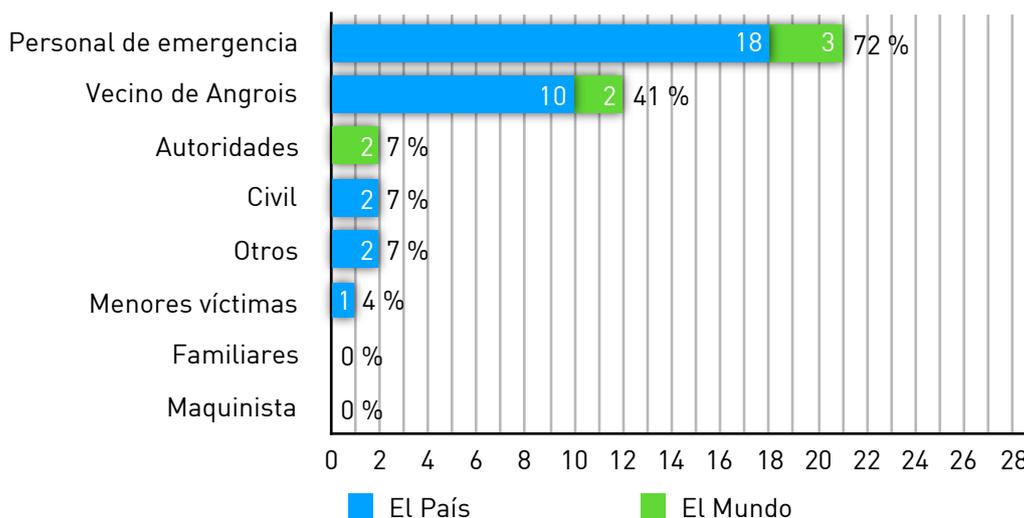


Gráfico 95. Tipos de personas fotografiadas con las víctimas solo adultas. (Elaboración propia).¹⁸²



Imagen 51. Fotografías con posados, posteriores al accidente ferroviario, de las víctimas. (Óscar Corral; Efe).

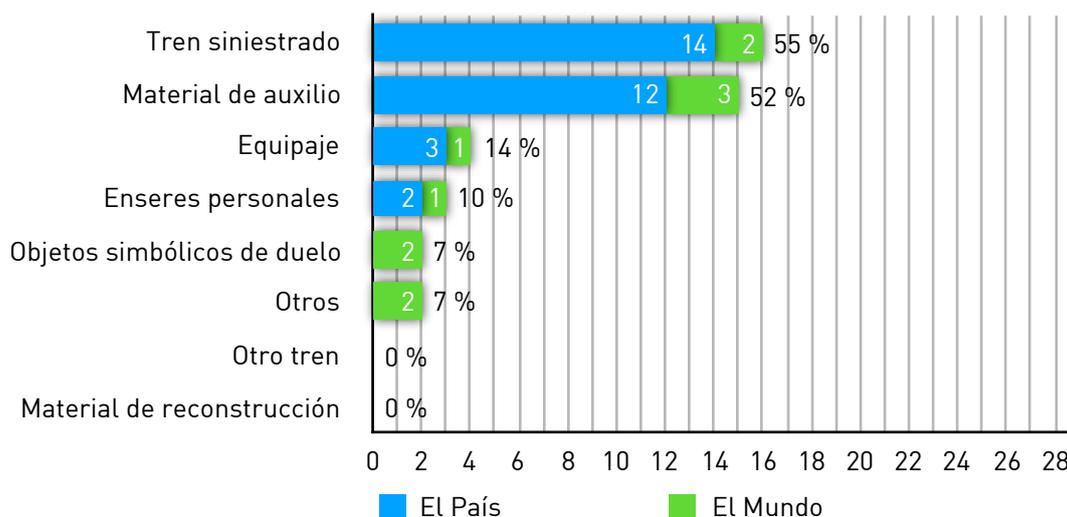
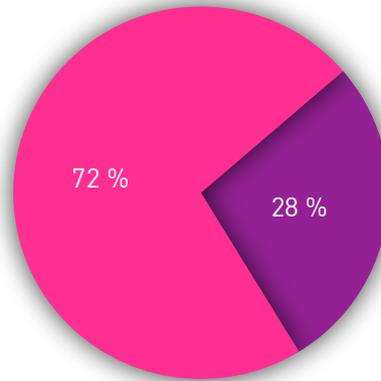


Gráfico 96. Elementos materiales presentes en las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).¹⁸³

¹⁸² Las personas de la categoría de “otros” son un operario de Renfe, en un caso; y profesionales de los medios de comunicación, en el restante.

¹⁸³ Otros materiales en esta muestra consiste en el suero que llevan las víctimas en el hospital.

El dolor se manifiesta, de distintas maneras, en 7 de cada 10 fotografías con los viajeros afectados. A pesar de ello, la expresión explícita dolorosa de los mismos queda reflejada en menos de un tercio de este conjunto fotográfico, en 6 instantáneas, de *El País*.



- Fotografías con representación del dolor e intimidad
- Fotografías sin representación del dolor e intimidad

Gráfico 97. Representación del dolor e intimidad en las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).

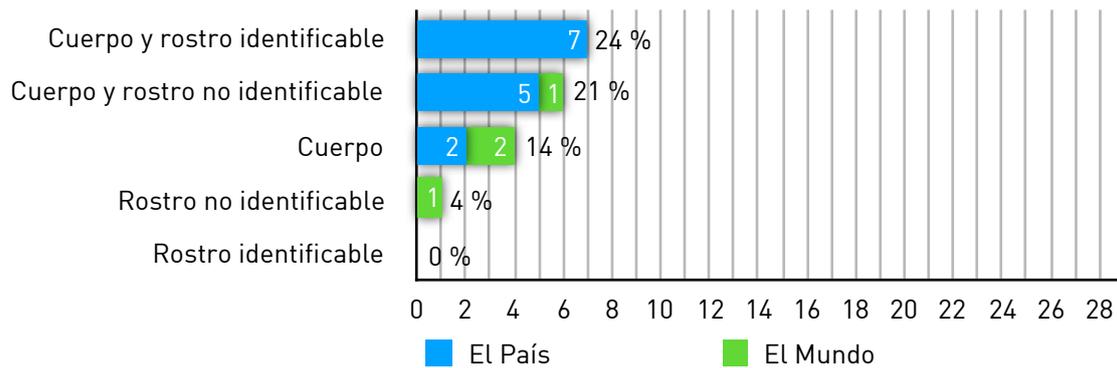


Gráfico 98. Representación del dolor e intimidad mediante el físico en las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).

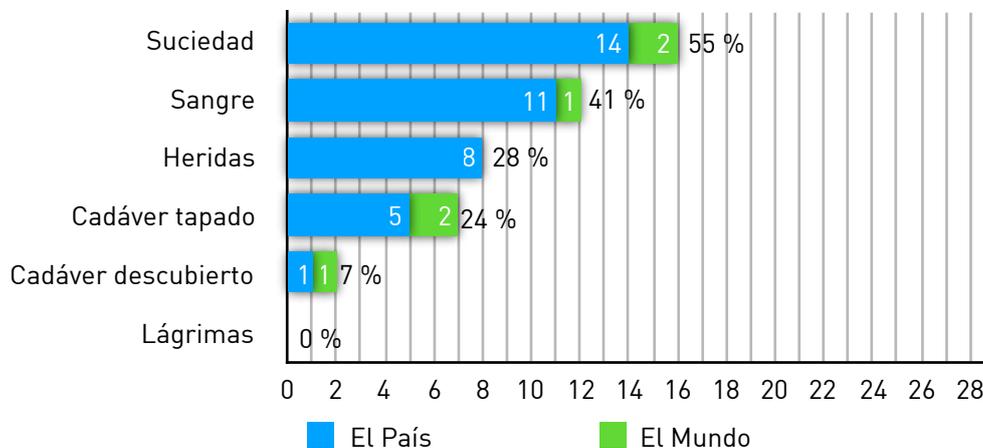
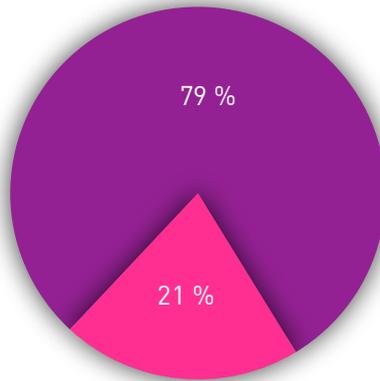
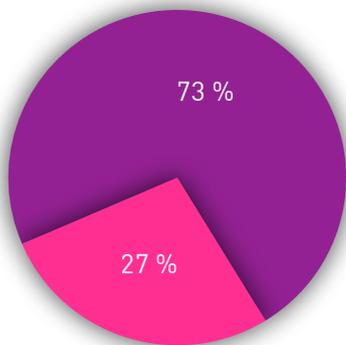


Gráfico 99. Representación del dolor e intimidad mediante elementos sensibles en las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).



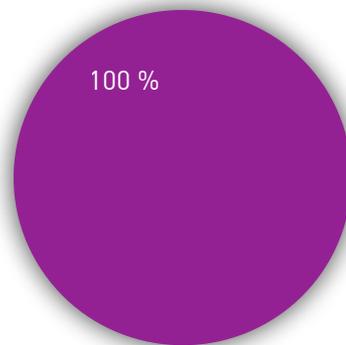
● Fotografías con expresión de dolor ● Fotografías sin expresión de dolor

Gráfico 100. *Expresión explícita del dolor en las fotografías con víctimas solo adultas.* (Elaboración propia).



● Fotografías con expresión de dolor
● Fotografías sin expresión de dolor

Gráfico 101. *Expresión explícita del dolor en las fotografías con víctimas solo adultas de El País.* (Elaboración propia).



● Fotografías con expresión de dolor
● Fotografías sin expresión de dolor

Gráfico 102. *Expresión explícita del dolor en las fotografías con víctimas solo adultas de El Mundo.* (Elaboración propia).

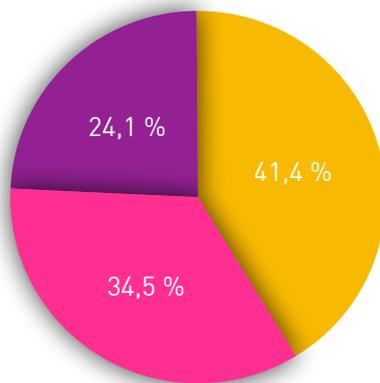


Imagen 52. *Fotografía de víctimas con elementos y expresión dolorosos.* (La Voz de Galicia).

Estas fotografías se reparten entre las hojas de los periódicos abundando en las páginas pares, las que menos atención causan. También se presentan en dimensiones variadas, sobresaliendo el tamaño mayor de todos. Los planos generales constan como los más frecuentes de las publicaciones de esta parte de la muestra fotográfica y el empleo del teleobjetivo no llega a una cuarta parte de ella (sin usarlo en ninguna de las de *El Mundo*). Es decir, pese a que parece inevitable informar del accidente ferroviario sin mostrar a los pasajeros afectados (así como su dolor implícito), al menos se procuró hacerlo de la forma más respetuosa posible desde el punto de vista ético: con planos alejados, sin que el objetivo de la cámara se entrometiese en aquello por lo que estaban pasando, y con tamaños variados dispuestos entre los diarios de distintas maneras.

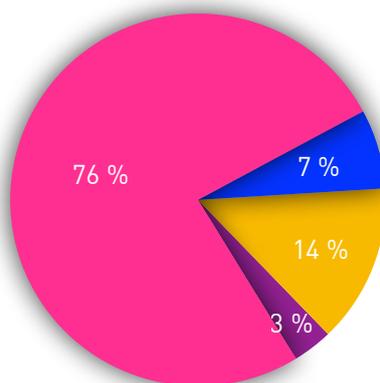
	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Portada	1	5 %	2	29 %	3	10,34 %
Par	8	36 %	4	57 %	12	41,38 %
Impar	9	41 %	-	-	9	31,03 %
Par e impar	4	18 %	1	14 %	5	17,24 %
Contraportada	-	-	-	-	-	-
Total	22	100 %	7	100 %	29	100 %
Arriba a la izquierda	2	9,1 %	1	14 %	3	10,34 %
Arriba y centrada	7	31,8 %	2	29 %	9	31,03 %
Arriba a la derecha	4	18,2 %	2	29 %	6	20,69 %
Centro a la izquierda	1	4,5 %	-	-	1	3,45 %
Centro centrada	2	9,1 %	1	14 %	3	10,34 %
Centro a la derecha	-	-	-	-	-	-
Abajo a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Abajo centrada	3	13,6 %	0	0 %	3	10,34 %
Abajo a la derecha	3	13,6 %	1	14 %	4	13,79 %
Total	22	100 %	7	100 %	29	100 %

Tabla 11. Páginas y posiciones de las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).



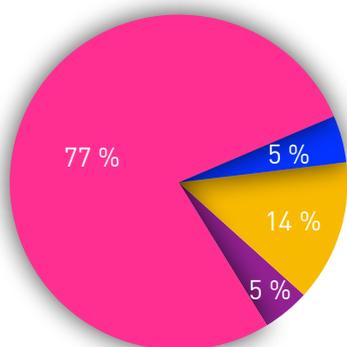
● Pequeño ● Mediano ● Grande

Gráfico 103. *Tamaño de las fotografías con víctimas solo adultas.* (Elaboración propia).



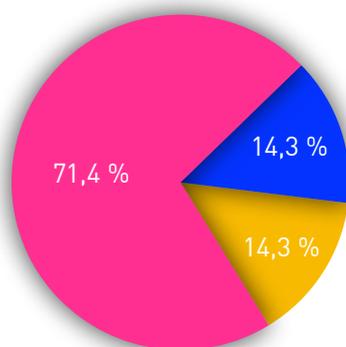
● PG ● PC ● PM ● PP ● PC

Gráfico 104. *Tipos de planos de las fotografías con víctimas solo adultas.* (Elaboración propia).



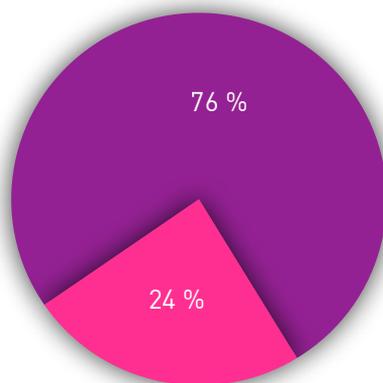
● PG ● PC ● PM ● PP ● PD

Gráfico 105. *Tipos de planos de las fotografías con víctimas solo adultas de El País.* (Elaboración propia).



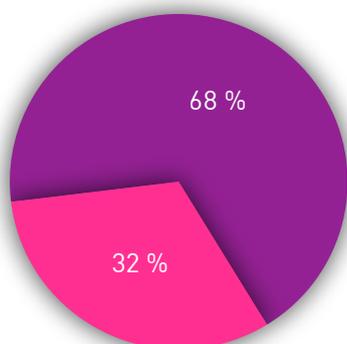
● PG ● PC ● PM ● PP ● PD

Gráfico 106. *Tipos de planos de las fotografías con víctimas solo adultas de El Mundo.* (Elaboración propia).



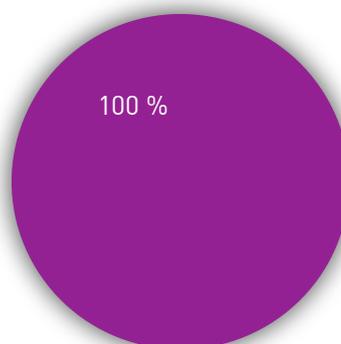
● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 107. Empleo del teleobjetivo en las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).



● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 108. Empleo del teleobjetivo en las fotografías con víctimas solo adultas de *El País*. (Elaboración propia).



● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 109. Empleo del teleobjetivo en las fotografías con víctimas solo adultas de *El Mundo*. (Elaboración propia).

Existe una fotografía de las víctimas, la cual repite a los protagonistas retratados en una instantánea anterior: un pasajero herido apoyado en un vecino de Angrois y en un policía para caminar. Se trata de las 3 personas fotografiadas en la primera portada sobre el descarrilamiento ferroviario de *El País*. Sin embargo, aunque la primera vez puede verse un plano más amplio (el general) que también recoge los restos del tren de fondo, e incluso gente a lo lejos realizando labores de auxilio junto al mismo; al día siguiente, este diario elige otro encuadre, centrado en los 3 hombres mediante la publicación de un plano conjunto de ellos, con el que queda más visible la angustia del accidentado. Si bien no consiste en uno de los planos de mayor exposición de las circunstancias psicológicas de los retratados, y en esta segunda publicación se reduce su tamaño en una posición menos destacada, sí muestra una intención de enseñar el dolor humano del individuo lastimado por encima del resto de componentes asociados al accidente: lo informativo queda relegado por el sensacionalismo de resaltar la sangre y las heridas de quien ha sufrido las consecuencias de viajar en aquel Alvia siniestrado, pese a lo que pueda implicar para esta persona verse de esa manera, o para sus seres queridos.



Imagen 53. Comparativa de las dos fotografías de *El País* protagonizadas por la misma víctima y sus acompañantes. (Mónica Ferreiros, La Voz de Galicia).

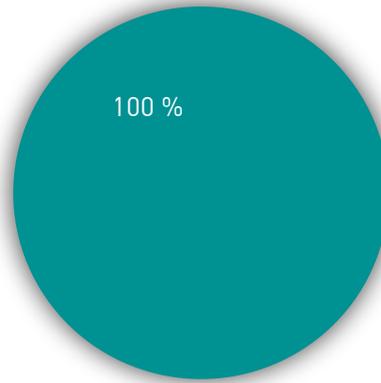
G. Representación de los menores de edad.

Como se ha mencionado¹⁸⁴, de las 121 fotografías publicadas en los diarios analizados sobre el accidente ferroviario de Angrois (2013), solo existen 4 (un 3 %) con presencia de menores de edad en ellas, 3 en *El País* y 1 en *El Mundo*, acompañados en todas por adultos. Se agrupan en dos tipos: las de las víctimas y las de los vecinos de Angrois de menos de 18 años.

Menores vecinos de Angrois.

En este conjunto, los menores forman parte de 2 instantáneas, publicadas cada una en cada periódico, en las que estos vecinos de la parroquia de Angrois se encuentran rodeados por adultos del vecindario recibiendo la visita de los reyes de España, Don Felipe y Doña Letizia (entonces príncipes de Asturias). Las autoridades visten de luto, no obstante, más allá de eso no hay representación del dolor en ambas imágenes fotográficas.

¹⁸⁴ Apartado “A” de los datos cuantitativos de los aspectos de contenido: personas.



- Lugar del accidente
- Hospital
- Edificio de atención psicológica
- Catedral
- Otros

Gráfico 110. Escenarios representados en las fotografías de los menores vecinos de Angrois acompañados por adultos. (Elaboración propia).

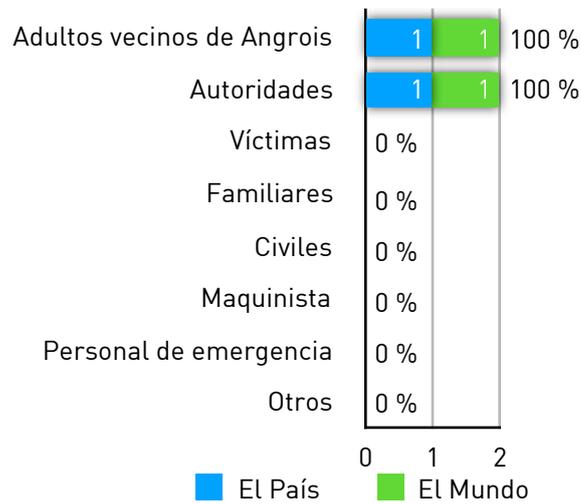


Gráfico 111. Personas adultas presentes en las fotografías con menores vecinos de Angrois. (Elaboración propia).

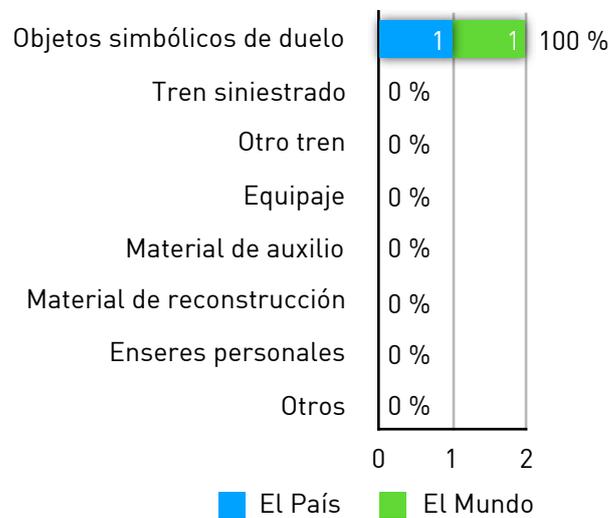
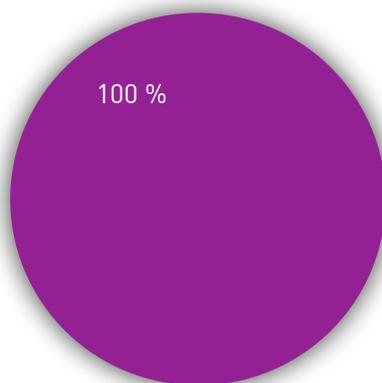


Gráfico 112. Elementos materiales presentes en las fotografías de los menores vecinos de Angrois acompañados por adultos. (Elaboración propia).



● Representación del dolor e intimidad ● Sin representación del dolor e intimidad

Gráfico 113. Representación del dolor e intimidad en las fotografías de menores vecinos de Angrois acompañados por adultos. (Elaboración propia).

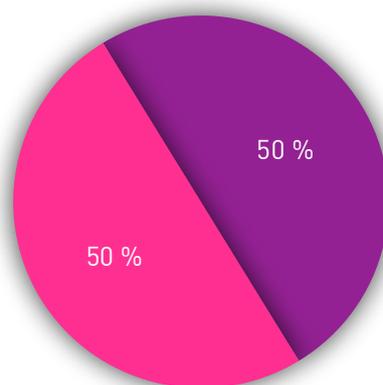


Imagen 54. Fotografías de menores vecinos de Angrois publicadas por *El País* y *El Mundo*. (Cristobal Manuel; Miguel Vidal, Reuters).

Este par de instantáneas han sido tomadas con teleobjetivos, y publicadas en planos generales entre las páginas pares, en su parte superior: una centrada, de tamaño pequeño; y otra a la derecha de la hoja, de un diámetro mediano.

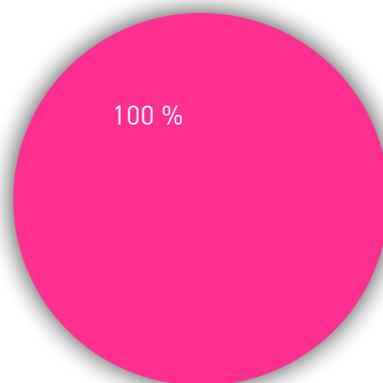
Página par	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Arriba a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Arriba y centrada	1	100 %	-	-	1	50 %
Arriba a la derecha	-	-	-	-	-	-
Centro a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Centro centrada	-	-	-	-	-	-
Centro a la derecha	-	-	-	-	-	-
Abajo a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Abajo centrada	-	-	-	-	-	-
Abajo a la derecha	-	-	1	100 %	1	50 %
Total	1	100 %	1	100 %	2	100 %

Tabla 12. Posiciones de las fotografías con menores vecinos de Angrois acompañados por adultos. (Elaboración propia).



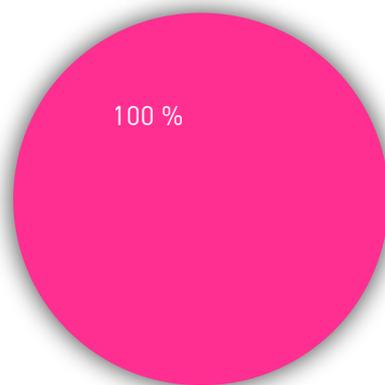
● Pequeño ● Mediano ● Grande

Gráfico 114. Tamaño de las fotografías de los menores vecinos de Angrois acompañados por adultos. (Elaboración propia).



● PG ● PC ● PM ● PP ● PD

Gráfico 115. Tipo de plano empleado en las fotografías los menores vecinos de Angrois acompañados por adultos. (Elaboración propia).

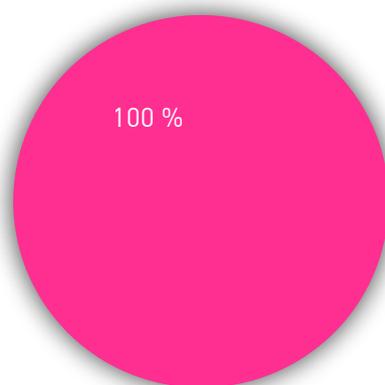


● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 116. Empleo del teleobjetivo en las fotografías de los menores vecinos de Angrois acompañados por adultos. (Elaboración propia).

Menores víctimas.

Las víctimas menores de edad, se localizan en 2 fotos¹⁸⁵, ambas difundidas en *El País*. En ellas están acompañados por un bombero, además, en una también por un vecino de Angrois, junto con otros pasajeros adultos. Se fotografiaron en el mismo lugar donde se produjo el siniestro, por lo que hay restos del tren descarrilado. A pesar de que estos protagonistas de menos de 18 años pertenecen a un grupo poblacional considerado como vulnerable, el dolor generado puede apreciarse mediante el cuerpo y el rostro identificable de estos niños dolientes, mostrando sangre, heridas y suciedad, junto a la expresión explícita de su padecimiento. Al igual que en las instantáneas con los niños de Angrois, se tratan de planos generales, que abarcan el conjunto de la escena sin cerrarse mucho en ellos, tomados con teleobjetivos, difundidos en esta ocasión de manera algo más destacada: en la zona de arriba de las páginas impares, una en tamaño grande, a la derecha; y otra mediana, a la izquierda del texto.



● Lugar del accidente ● Hospital ● Edificio de atención psicológica
● Catedral ● Otros

Gráfico 117. Escenarios de las fotografías de los menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).

¹⁸⁵ Gráfico 89.

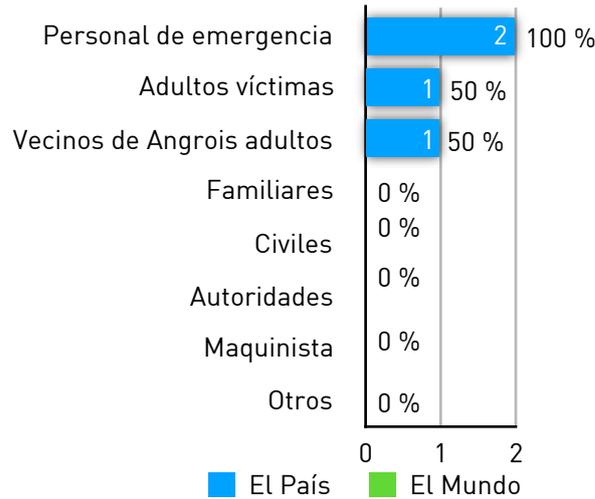


Gráfico 118. *Personas presentes en las fotografías con menores víctimas.* (Elaboración propia).

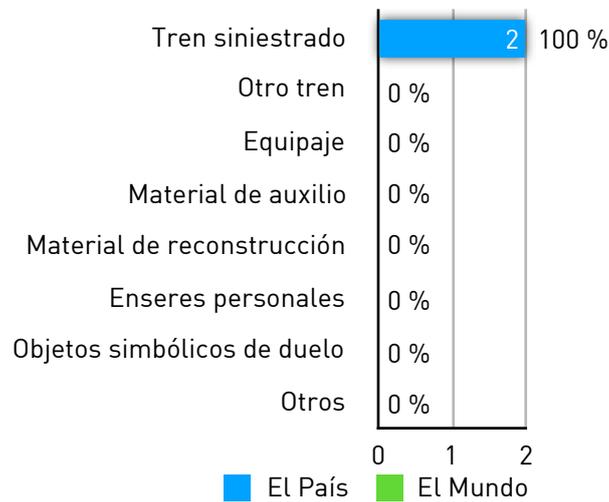
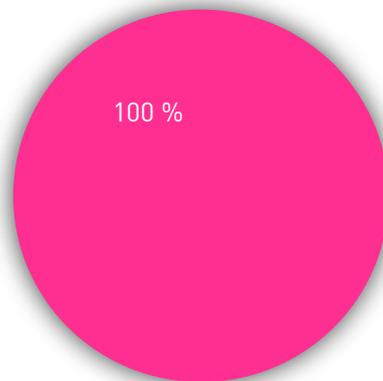


Gráfico 119. *Elementos materiales presentes en las fotografías de menores víctimas acompañados por adultos.* (Elaboración propia).



● Representación del dolor e intimidad ● Sin representación del dolor e intimidad

Gráfico 120. *Representación del dolor e intimidad en las fotografías de menores víctimas acompañados por adultos.* (Elaboración propia).

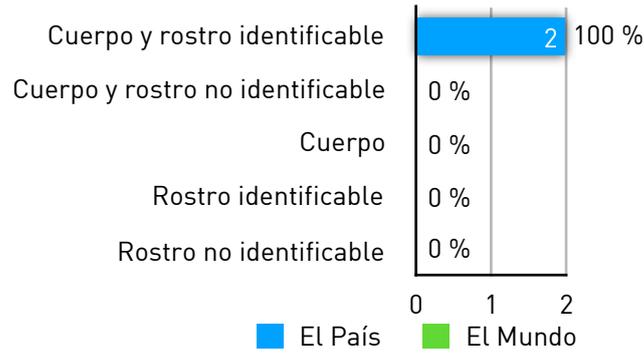


Gráfico 121. Partes físicas que representan el dolor/intimidad de los menores víctimas. (Elaboración propia).

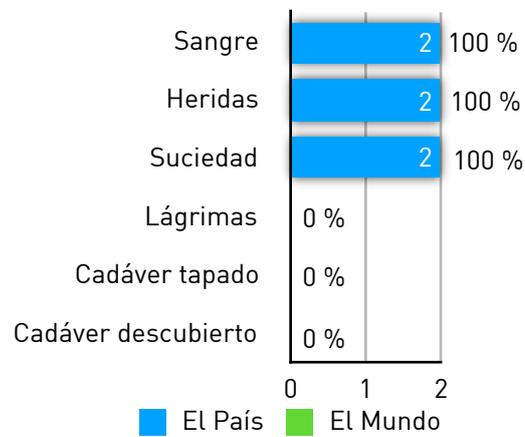
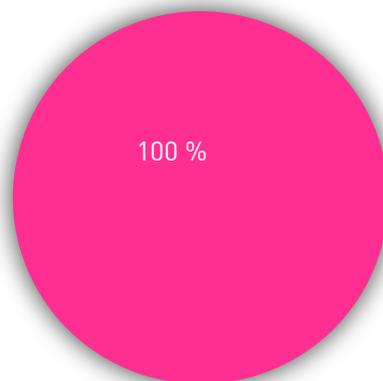


Gráfico 122. Elementos sensibles presentes en las fotografías de menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).

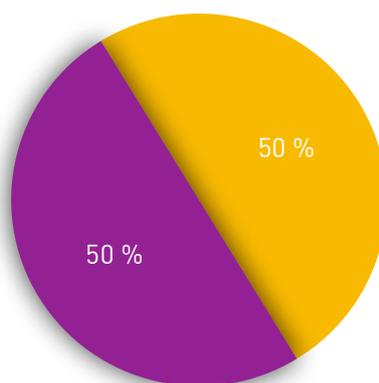


● Expresión de dolor ● Sin expresión de dolor

Gráfico 123. Expresión de dolor en las fotografías de menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).

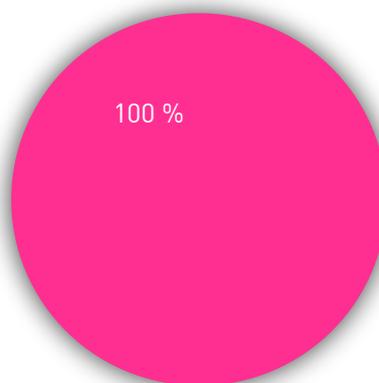
Página impar	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Arriba a la izquierda	1	50 %	-	-	1	50 %
Arriba y centrada	-	-	-	-	-	-
Arriba a la derecha	1	50 %	-	-	1	50 %
Centro a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Centro centrada	-	-	-	-	-	-
Centro a la derecha	-	-	-	-	-	-
Abajo a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Abajo centrada	-	-	-	-	-	-
Abajo a la derecha	-	-	-	-	-	-
Total	2	100 %	-	-	2	100 %

Tabla 13. Posiciones de las fotografías con menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).



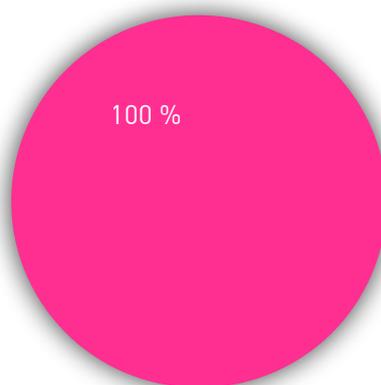
● Pequeño ● Mediano ● Grande

Gráfico 124. Tamaño de las fotografías de los menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).



● PG ● PC ● PM ● PP ● PD

Gráfico 125. Tipo de plano empleado en las fotografías de los menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).



● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 126. Empleo del teleobjetivo en las fotografías de los menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).

Resulta llamativo, en cuanto al contenido de ambas fotografías de menores víctimas recogidas por *El País*, que en la publicada el 26 de julio de 2013 aparece una niña, cuyo rostro y cuerpo cubiertos de suciedad, sangre y heridas, son visibles y reconocibles. La lleva en brazos un bombero, José Ramón, según menciona su pie de foto. Días más tarde, el 29 de julio de 2013, sale impresa la otra imagen fotográfica. En ella se observa a un grupo de pasajeros afectados por el accidente, de distintas edades, caminando junto a las vías del tren. Entre ellos está la misma menor, pero, en esta ocasión, la sostiene aupada un vecino de Angrois mientras, José Ramón, le tiende sus brazos para cogerla. Es decir, su auxilio no se produjo únicamente gracias a este trabajador del cuerpo de bomberos gallego, como representa el rescate a las víctimas de la primera instantánea; sino que también contribuyó otro ciudadano anónimo con el que, además, ella da la espalda a la cámara sin reflejar así su cara, aunque sí quedan al descubierto los menores que andaban detrás.



Imagen 55. Fotografías de menores víctimas publicadas por *El País* el 26 de julio de 2013 y el 29 de julio de 2013. (Mónica Ferreiros, *La Voz de Galicia* y Soler; *La Voz de Galicia*).

Pese a que la cantidad de fotografías con menores de edad en los diarios analizados resulta anecdótica, no ocurre lo mismo con el tratamiento ético de este colectivo vulnerable. Mientras que las personas de menos de 18 años vecinas de Angrois se muestran ajenas al dolor de la desgracia acontecida, sin ser identificadas con claridad y rodeadas de un amplio grupo de gente (descartando en su distribución el tamaño mayor y las hojas más relevantes); no sucede lo mismo con las restantes: a las niñas víctimas fotografiadas se les distingue como dolientes, en medio del hecho trágico, protagonizando las imágenes sin tanta compañía. Para favorecer su visionado, no componen la menor dimensión de la plana y sí una ubicación elevada entre las páginas impares. Aunque en ningún caso formen parte de planos cerrados, pues todos constan como generales, lo peor consiste en que puede verse a una menor de edad con expresión de sufrimiento, reconocible, llena de suciedad, sangre y heridas, lo cual no admite ninguna justificación ética a nivel informativo, ni fotoperiodístico. Todo esto partiendo de la base de que haya sido legal la difusión de las fotos en que se reconocen a los menores de edad, es decir, que sus padres, madres y/o tutores autorizasen su publicación en los periódicos.

H. Representación de cadáveres al descubierto.

En la muestra fotográfica analizada solo se hallan 2 fotografías (el 1,65 %) con cadáveres al descubierto del accidente de tren de Angrois¹⁸⁶, muy similares, una perteneciente a cada diario. Los cuerpos sin vida no se enseñan de manera aislada, sino junto a más personas y elementos en el lugar del descarrilamiento.

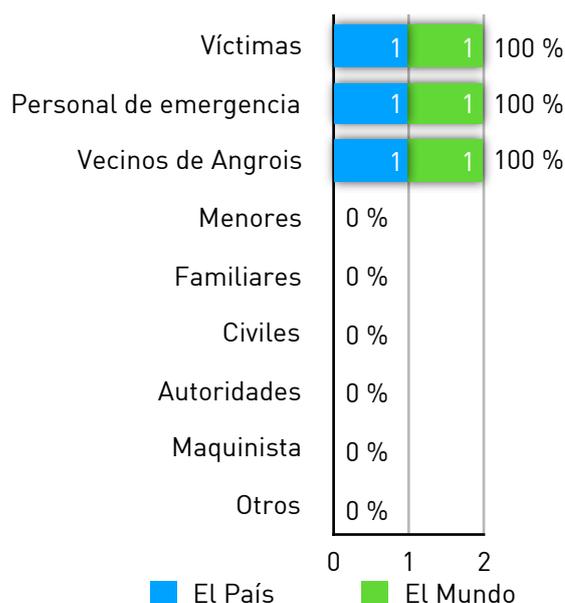


Gráfico 127. *Personas presentes en las fotografías con cadáveres al descubierto.* (Elaboración propia).

¹⁸⁶ Véase gráfico 14.

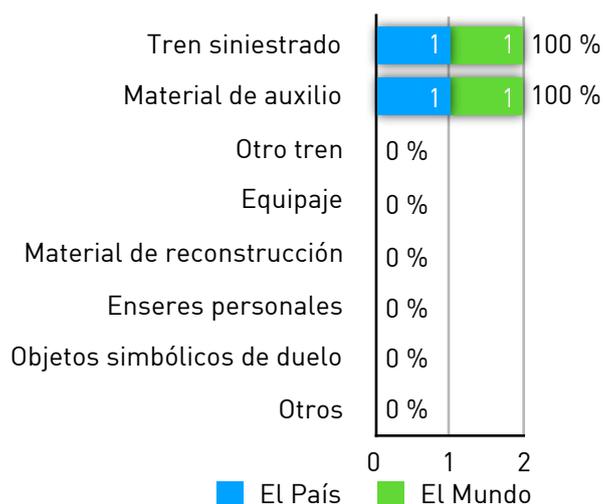


Gráfico 128. Elementos materiales representados en las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).

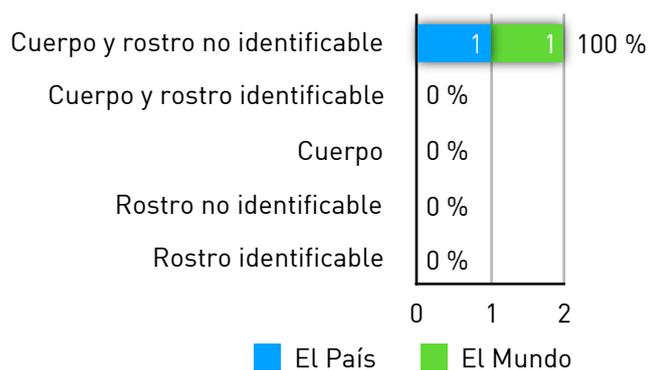
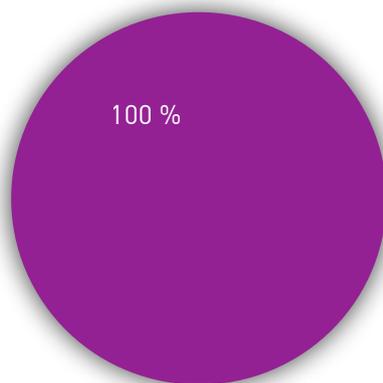


Gráfico 129. Partes físicas mostradas en las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).



Gráfico 130. Elementos sensibles presentes en las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).



● Expresión de dolor ● Sin expresión de dolor

Gráfico 131. Expresión explícita de dolor en las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).

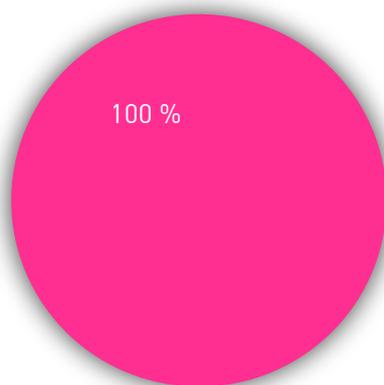


Imagen 56. Fotografías, muy similares, de los cadáveres al descubierto publicadas en los diarios analizados. (Óscar Corral; Óscar Corral y Efe).

Ambas instantáneas ocupan posiciones visibles con respecto a su ubicación y tamaño. No obstante, los cadáveres al descubierto forman parte de un amplio plano general, el cual recoge tantos elementos humanos y materiales que posibilitan que este cuerpo sin vida, identificable, pase más desapercibido en la escena. De hecho, esto se debe, en parte también, al ángulo picado de las instantáneas, que lejos de posicionar al observador en situación de dominio sirve para abarcar, en la distancia, el conjunto del escenario del accidente ferroviario.

	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Arriba centrada						
Portada	-	-	1	100 %	1	50 %
Par	-	-	-	-	-	-
Impar	-	-	-	-	-	-
Par e impar	1	100 %	0	0 %	1	50 %
Contraportada	-	-	-	-	-	-
Total	1	100 %	1	100 %	2	100 %

Tabla 14. Posición y páginas de las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).



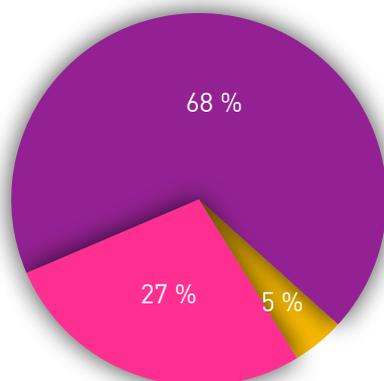
● Grande, PG, Picado y Teleobjetivo. ● Otros.

Gráfico 132. *Tamaño, plano, angulación y empleo del teleobjetivo en las fotografías con cadáveres al descubierto.* (Elaboración propia).

A pesar de la composición mencionada del único par de fotografías con cadáveres al descubierto publicado en los diarios, incluso de la cantidad de elementos reflejados en ella; familiares y allegados pudieron reconocer al fallecido, su ropa (aunque quizá no a simple vista), que ha quedado plasmado en los diarios con el consiguiente dolor que supone verlo tirado en las vías, muerto, tras el accidente.

I. Expresiones explícitas de dolor representadas.

Como se ha abordado, los dolientes manifestaron expresiones de su sufrimiento que fueron captadas por las cámaras en distintos momentos y lugares relacionados con el accidente ferroviario¹⁸⁷, visibles en el 18 % de las imágenes fotográficas de los periódicos¹⁸⁸. En tan solo una de ellas, de *El Mundo*, no se identifica bien el rostro de la persona que padece.

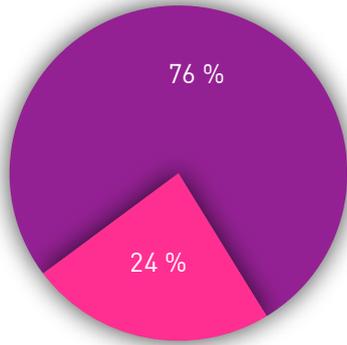


● Rostro identificable ● Rostro y cuerpo identificable ● Sin rostro identificable

Gráfico 133. *Identificación del rostro en las fotografías con expresión de dolor.* (Elaboración propia).

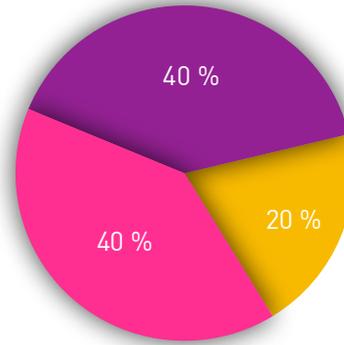
¹⁸⁷ Gráficos 66, 80, 100 y 123.

¹⁸⁸ Gráfico 15.



- Rostro identificable
- Rostro y cuerpo identificable
- Sin rostro identificable

Gráfico 134. Identificación del rostro en las fotografías con expresión de dolor de *El País*. (Elaboración propia).



- Rostro identificable
- Rostro y cuerpo identificable
- Sin rostro identificable

Gráfico 135. Identificación del rostro en las fotografías con expresión de dolor de *El Mundo*. (Elaboración propia).



Imagen 57. Única fotografía con expresión explícita de dolor en la que no se identifica el rostro de la doliente. (Rosa González).

La mitad de estos dolientes cuyo rostro de sufrimiento queda reflejado en las instantáneas consisten en familiares. También engloba, como ha sido abordado, a los menores víctimas. Esta muestra de padecimiento ocupa lugares destacados de los periódicos analizados, incluyendo un par de portadas y una doble página, con un tamaño variado en el que el menos habitual resulta el pequeño.

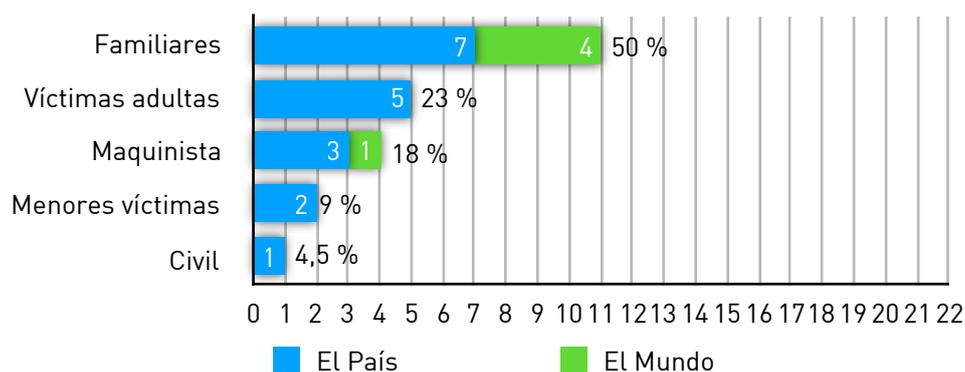
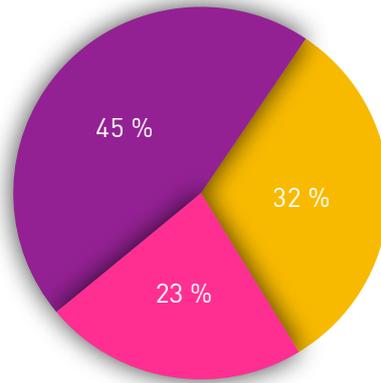


Gráfico 136. Dolientes de las fotografías con expresión de dolor. (Elaboración propia).¹⁸⁹

	El País		El Mundo		Periódicos analizados	
	Número	%	Número	%	Número	%
Portada	2	11,76 %	-	-	2	9 %
Par	6	35,29 %	3	60 %	9	41 %
Impar	8	47,06 %	2	40 %	10	45 %
Par e impar	1	5,88 %	-	-	1	5 %
Contraportada	-	-	-	-	-	-
Total	17	100 %	5	100 %	22	100 %
Arriba a la izquierda	1	5,9 %	-	-	1	4,5 %
Arriba centrada	4	23,5 %	2	40 %	6	27,3 %
Arriba a la derecha	5	29,4 %	2	40 %	7	31,8 %
Centro a la izquierda	-	-	-	-	-	-
Centro centrada	3	17,6 %	-	-	3	13,6 %
Centro a la derecha	-	-	-	-	-	-
Abajo a la izquierda	2	11,8 %	-	-	2	9,1 %
Abajo centrada	2	11,8 %	1	20 %	3	13,6 %
Abajo a la derecha	-	-	-	-	-	-
Total	17	100 %	5	100 %	22	100 %

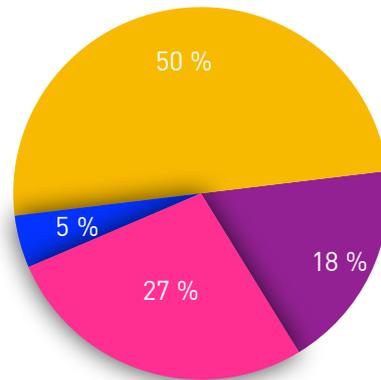
Tabla 15. Páginas y posiciones de las fotografías con expresión explícita de dolor. (Elaboración propia).

¹⁸⁹ Los civiles identificados como dolientes en una instantánea consisten en dos de las personas que, abrazadas y emocionadas, siguieron el funeral desde el exterior, pues según su pie de foto y el resto de textos no se confirma que sean familiares sino parte de los asistentes.



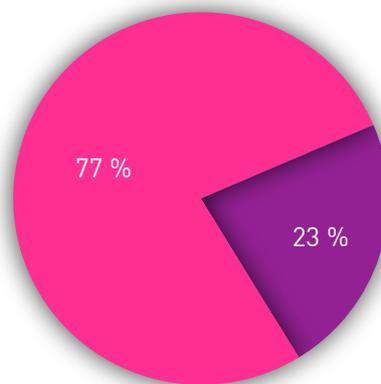
● Pequeño ● Mediano ● Grande

Gráfico 137. *Tamaño de las fotografías con expresión de dolor.* (Elaboración propia).



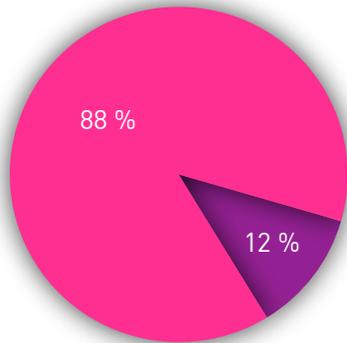
● PG ● PC ● PM ● PP ● PD

Gráfico 138. *Planos empleados en las fotografías con expresión de dolor.* (Elaboración propia).



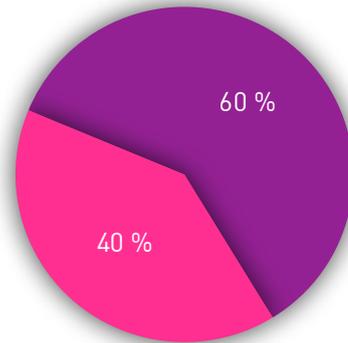
● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 139. *Empleo del teleobjetivo en las fotografías con expresión de dolor.* (Elaboración propia).



● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 140. Empleo del teleobjetivo en las fotografías con expresión de dolor de *El País*. (Elaboración propia).



● Teleobjetivo ● Sin teleobjetivo

Gráfico 141. Empleo del teleobjetivo en las fotografías con expresión de dolor de *El Mundo*. (Elaboración propia).



Imagen 58. Fotografías de expresiones explícitas de dolor de los dolientes en solitario, publicadas en *El País* mediante planos medios tomados con teleobjetivos. (David Ramos y Getty Images; Óscar Corral; Óscar Corral).

Una de cada 2 fotografías con expresión dolorosa aparece publicada con un plano medio, entre ellas, las 3 de *El País* en las que el doliente ha sido retratado en solitario mediante un teleobjetivo (2 de familiares y 1 del maquinista). En el caso de los primeros planos de este conjunto fotográfico, los que más descubren estas circunstancias emocionales del dolor por el que atraviesan los protagonistas, se han tomado 4, todos también con teleobjetivos mostrando sus rostros identificables (mitad corresponden a la familia y la otra mitad a una de las imágenes repetidas de Francisco José Garzón Amo).



Imagen 59. Fotografías de primeros planos de expresiones explícitas de dolor, con rostros identificables de los dolientes y tomadas con teleobjetivos publicadas en los diarios analizados. (Cristobal Manuel, David Ramos, Getty; Efe).

Este conjunto fotográfico se publica con la intención de que se aprecie al doliente, reconocible, experimentando su dolor. Sobre todo, cuando se capta mediante primeros planos con teleobjetivos: nos acercan su padecimiento, en una circunstancia íntima que, fotografiado de este modo, no resulta ético. Ocurre algo similar en los casos en que se retratan de forma individual, aunque el tipo de plano empleado resulta algo menos intrusivo respecto a su angustia. Se trata, por tanto, de una parte de las personas afectadas por el descarrilamiento ferroviario de Angrois, en 2013, cuya cara de sufrimiento protagoniza algunas instantáneas, permaneciendo así reflejada en los diarios, visible para ellos mismos y sus seres queridos, con la posibilidad de ahondar en su daño. Su impresión, a pesar de su variedad, también sigue la tendencia de destacarlos puesto que sobresale entre las hojas más relevantes y con ubicaciones de mayor peso visual.

4.2.3.6. Valoración de los resultados.

Al inicio de la presente tesis doctoral, definido el objetivo central de la comprobación ética y respetuosa con el dolor del tratamiento informativo de la cobertura fotográfica en la prensa impresa española del accidente ferroviario de Angrois del año 2013; se plantean una serie de preguntas de investigación para desarrollar en el trabajo de campo cuyas respuestas se exponen a continuación a modo de conclusiones de los resultados obtenidos del análisis.

- Los periódicos españoles publicaron un total de 121 fotografías de prensa sobre el descarrilamiento ferroviario de Angrois del año 2013, 89 en *El País* y 32 en *El Mundo*. La mayoría retrataron las horas más próximas al siniestro, la mitad en el entorno de la curva A Grandeira, donde el tren salió de la vía. Incluyen presencia humana, excepto en un 19 % del total, sobre todo del personal de emergencia y de las víctimas. Asimismo, abundan los materiales, en casi tres cuartas partes de la muestra, destacando los restos de la maquinaria afectada.
- Las instantáneas abordan también situaciones como la visita de las autoridades a la zona cero o al hospital, la rehabilitación del ferrocarril o la espera y/o duelo de las familias, entre las más frecuentes. Los textos informativos versan sobre otros temas predominando, además de lo que fue el accidente en sí, tanto el de la vida de las víctimas como el de las causas e investigación acerca de lo sucedido.
- El empleo del plano general sobrepasa la mitad de la muestra fotográfica, seguido del plano medio que supera una cuarta parte de la misma. La dimensión menor excede el 40% de las publicaciones, constandingo la mayor como la menos utilizada aunque las tres medidas están bastante equilibradas.

- Un 28 % de las fotografías fueron tomadas desde un ángulo superior, el picado, respondiendo mayormente a una cuestión de logística por el acceso disponible o por acaparar todo lo posible en lo encuadrado. La excepción reside en las 2 instantáneas con demostraciones ciudadanas de condolencias que sitúan al observador por encima del dolor público trasladado en dichas imágenes. El caso contrario, el del contrapicado, se constata solo en una foto de un vecino de Angrois.
- Se ha detectado el uso del teleobjetivo en más de una cuarta parte de las fotografías sobre el acontecimiento, lo cual evitó ocupar físicamente, de cerca, los espacios en los que se desarrollaban los hechos; si bien hubo casos puntuales y detallados *a posteriori* que implicaron una intromisión a dicho ámbito personal de recogimiento.
- La cobertura fotográfica ha formado parte del contenido prioritario de ambos periódicos como reclamo informativo de la edición en sus portadas (todas salvo la de uno de los días analizados). Sin embargo, esto no se ha correspondido con su interior, donde el peso visual de las imágenes ha quedado bastante repartido, sin destacar un área o visionado concreto de manera general, salvo con las 11 fotografías publicadas a doble página que destacan por su dimensión.
- El 9 % de las instantáneas que sobresalen por su ocupación (en la página par e impar con los tamaños superiores) han reflejado lo trágico, pero sin ahondar más de lo necesario en ello: todas con escenas tomadas en la zona cero, donde queda visible la destrucción provocada por el descarrilamiento ferroviario o el estado de los afectados (esto solo en la mitad de ellas, una con expresión explícita del dolor) mostrados, la mayoría, a través de planos generales.
- La representación del dolor no constituye lo más recurrente en esta cobertura fotoinformativa, manifestado de la siguiente forma:
 1. Ciertos componentes trágicos ligados a la catástrofe ferroviaria aparecen en 4 de cada 10 fotografías:
 - El dolor ajeno a lo corporal se distingue en una cantidad por debajo de la anterior (en 3 de cada 10 instantáneas analizadas) mediante la suciedad ocasionada por el descarrilamiento, formando parte de la escena o, a veces, tiñendo de negro a los implicados.
 - El físico de los dolientes queda reflejado en el 31 % de toda la muestra fotográfica, pudiendo identificar más de la mitad de las veces su rostro, y en las restantes solo su cuerpo. Las personas afectadas se encuentran ensangrentadas o heridas en una proporción no muy elevada (entre el 12 % y el 14 % de las fotos).

- Nueve de las fotos presentan fallecidos, en 2 ocasiones sin que los cadáveres hayan sido tapados.
 - Lo más evidente, las expresiones explícitas del padecimiento experimentado, apenas han sido retratadas en un 18 % de las instantáneas, la mayoría de ellas captadas con teleobjetivos. Los encuadres que permiten una mejor visualización de dicha experiencia vital componen la mitad de estas, en el caso de los planos medios; de primeros planos solo hay 4 fotografías. El tamaño inferior consta como el menos utilizado para su publicación, la cual ocupa posiciones destacadas entre los periódicos.
2. Entre los dolientes, los principales perjudicados por la representación dolorosa de las publicaciones fotográficas consisten en los familiares y el maquinista porque el tratamiento que ha recibido la exposición de su sufrimiento en los diarios nacionales no ha resultado idóneo. Sin embargo, no sucede igual con quienes protagonizan la mayor parte de la muestra, las víctimas, aunque determinados casos contravengan también la presentación de su pesar.
 3. Ninguna fotografía pertenece a uno de los escenarios dramáticos, el tanatorio provisional instalado en el Multiusos Fontes do Sar.
- En relación con el tratamiento fotoinformativo de la ética y el dolor de esta cobertura gráfica de la prensa española, se constatan los siguientes aspectos:
 1. Sobre el principio ético de verdad y veracidad informativa, opuesto a la falsificación fotográfica, no han sido detectadas patentes manipulaciones de sentido en la información visual ofrecida en los diarios nacionales sobre el accidente ferroviario de Angrois, ni la publicación de fotografías falsas. No obstante, sí se han hallado varias alteraciones que han modificado la intención comunicativa:
 - Las tres transformaciones del encuadre aplicadas a imágenes del maquinista, en las cuales el recorte acometido en planos medios y primeros planos deja fuera al resto de personas, generando un plano más corto en uno de los casos; aislando así su figura, destacando, más todavía, su padecimiento o desembocando en el retrato de un detenido (con la consiguiente connotación de culpabilizar al protagonista).
 - El cambio en la selección de planos de una imagen muy similar difundida en *El País* del rescate de una de las víctimas. No corresponde a un recorte, por no tratarse de una instantánea idéntica; sino a la variación significativa en la elección editorial con respecto a lo excluido del marco en la segunda toma fotográfica publicada de la misma situación: del plano general del pasajero auxiliado por dos personas (los tres a la derecha con los restos del ferrocarril descarrilado de fondo)

se pasa a un plano conjunto ceñido a ellos que refleja mejor la consternación, sangre y heridas del afectado, discriminado al resto de componentes informativos asociados al accidente.

- Las consideradas fotografías extrainformativas: hay una serie de instantáneas de contenidos dolorosos, en torno a una docena, difundidas en los periódicos sin vinculación con la información escrita (o si acaso con su pie de foto). La mayoría representa a las familias sufriendo durante su espera o duelo. Exhiben el dolor en áreas destacadas de los rotativos. No complementan la información textual con la visual, al contrario, se convierten en objetos de desinformación.
2. El respeto al derecho al honor, intimidad, vida privada y propia imagen de los protagonistas de este suceso, los dolientes, ha sido vulnerado en una pequeña parte de la muestra fotográfica:
- El de los familiares en las 7 fotografías en las que su angustia ha sido plasmada por puro exhibicionismo, mediante planos y objetivos que permiten enseñarlo de manera más cercana, sin informar de nada relacionado con el contenido periodístico donde se insertaban. También en la foto del plano medio del sobrino de una de las fallecidas, compungido tras conocer la noticia de la identificación de su tía entre los restos mortales, puesto que su derecho a vivirlo en su intimidad podía haberse respetado fotografiando y ofreciendo la imagen de otro modo.
 - El del maquinista, Francisco José Garzón Amo, en todas las tomas fotográficas del mismo, incluidas además en reiteradas ocasiones (3 vistas en 7 publicaciones) de forma destacada por el tipo de plano, el tamaño y la ubicación; dejando al descubierto su vulnerabilidad: aparece consternado, herido y ensangrentado tras el descarrilamiento (aturdido, según recoge un auto del juicio); o esposado dentro de un coche policial. Esto último plantea otra cuestión: aunque se considere legal captarlo desde el exterior del automóvil, en un sitio público; el hecho de fotografiarlo sentado ya en el interior del vehículo, con la puerta cerrada (no en la calle andando junto a los policías), ¿es ético? ¿No implica ya un momento privado?
 - El de los menores de edad víctimas del accidente ferroviario, reconocibles en su desconcierto en las 2 únicas fotografías que los muestran del diario *El País*. A pesar de partir de la premisa de que contasen con el consentimiento de los padres o tutores para su publicación, dicha representación conlleva un daño irreversible para las niñas contrario a su derecho al honor, intimidad y propia imagen.
 - El de 3 de las víctimas adultas, por 2 fotos concretas. Una, la que muestra a una pareja de pasajeros durante su rescate, visiblemente heridos, ensangrentados y

abatidos, sin relación con la información textual. Otra, la del viajero afectado del plano conjunto que excluye al resto de elementos del accidente fotografiados y plasmados en una toma distinta, debido a que se disponía de más imágenes para informar de su padecimiento sin necesidad de ahondar en el mismo.

3. Las imágenes *duras* se registran en una proporción minoritaria de la cobertura fotoinformativa del accidente ferroviario de Angrois en la prensa española, mediante las siguientes publicaciones:
 - Las 8 fotografías estremecedoras de los familiares derrumbados por el dolor sufrido en el Cersia, el edificio de atención psicológica. Se trata de momentos delicados retratados en planos medios o primeros planos, con teleobjetivos que no debían presenciar aquello íntimo tan cerca.
 - Las 2 tomas del maquinista, vistas en 4 ocasiones (una en cada periódico y la otra repetida en *El País*), de la parte superior de su cuerpo que el teleobjetivo capta con su cara ensangrentada (una de su perfil repleto de sangre), herido y evidenciando el horror sufrido tras haber salido el tren que conducía de la curva A Grandeira.
 - La instantánea de una menor víctima, auxiliada por un bombero. Pese a que no ha sido fotografiada en ninguno de los dos planos más cerrados, sino en uno general; por la cercanía a la cámara resulta fácil apreciar el rostro compungido de la niña, cubierta de suciedad, sangre y heridas.
 - Un par de las imágenes fotográficas de los pasajeros cuya dureza se ciñe a los elementos sangrientos de sus circunstancias, aunque reflejados en planos más abiertos. Una de ellas consiste en la del plano conjunto del hombre, con signos corporales manifiestos de haber sufrido el accidente, apoyado para caminar en un policía y en un vecino de Angrois (anteriormente mostrados en un plano general, junto a parte del convoy siniestrado). La otra muestra a una pareja, también andando por la vía junto a un miembro del cuerpo policial en un plano general, con la cabeza de él ensangrentada al completo y la cara de ella teñida en parte del rojo de la hemorragia que procura detener con un pañuelo o gasa.
4. La finalidad de informar sobre un acontecimiento doloroso, como el del accidente ferroviario de Angrois, bajo la premisa de no ocasionar más daño del ya existente con las publicaciones mediáticas parece contrariada por la posible repercusión nociva de una minoría del conjunto fotográfico de los diarios en estos supuestos:
 - La presencia de las familias, bien sea desconsoladas en el Cersia o conmovidas en la catedral de Santiago de Compostela durante el funeral oficial de Estado, en planos medios y primeros planos, permaneciendo impresas para siempre en

- páginas destacadas (en su mayoría junto a informaciones textuales sobre otros asuntos); debe resultar muy duro para las mismas, removiendo un instante muy amargo de sus vidas.
- La exposición pública del maquinista, Francisco José Garzón Amo, ofrecida en las fotografías difundidas en prensa agravan su dolor y el de sus allegados: evidencian su horror sin miramientos (herido, con sangre y padeciendo), cerrando el plano, capturando su imagen con un teleobjetivo, descartando el tamaño pequeño en su inserción e incluso aislando más su figura, vista varias veces. Asimismo, las imágenes de él esposado obtenidas del interior del vehículo policial, pudieron perjudicar su imagen contribuyendo a observarlo como culpable, antes de ser juzgado por lo ocurrido.
 - El reflejo de los menores de edad víctimas, en las 2 instantáneas de *El País*, no ha protegido, todo lo posible, a este colectivo vulnerable: tendrán que convivir, de por vida, con la imagen del desconsuelo que sufrieron tras salir el tren de la vía, sobre todo la niña cuyo rostro herido, ensangrentado y ennegrecido por la suciedad queda más próximo al objetivo fotográfico.
 - La publicación de cadáveres al descubierto tuvo que resultar doloroso para los seres queridos que pudieron reconocerlos en el único par de instantáneas en las que quedan recogidos, a pesar de que haya ocurrido dentro de planos generales de escenas muy amplias, con numerosos elementos entre los cuales no se observan a simple vista.
 - La visualización de los dos pasajeros que aparecen más ensangrentados durante la agonía de su rescate, en fotos distintas, implica un trago amargo para los mismos por capturar aquella experiencia vital forzosa, así como para sus familias y la gente de su entorno más cercano. Si bien es cierto que al resto de implicados también debe costarles verse de nuevo en aquellas circunstancias, no quedaron retratados de la misma manera.
 - Las imágenes *duras* aportadas en los diarios sin justificación informativa, halladas en una cantidad escasa, contribuyeron a un incremento del daño porque trivializaron el dolor al publicarlo de esa manera: su afán de enseñarlo por fomentar lo sensacionalista aumenta la demanda del mismo entre una parte de la audiencia que solo busca eso, insensibiliza, se normaliza; o todo lo contrario, aparta a otra proporción de los lectores, sin cumplir la finalidad pública de informar sobre lo doloroso del suceso.

- Estos efectos adversos derivados de una cantidad minoritaria de imágenes señaladas, las cuales incumplen los principios éticos fotoinformativos del tratamiento del dolor, podrían haberse evitado de diversas formas:
 1. Empleando planos más abiertos de los dolientes sufriendo, de manera que no destaquen su aflicción, ni se entrometan tanto en ella. Es decir, las expresiones explícitas dolorosas de familiares y del maquinista plasmadas en planos medios y primeros planos (también con teleobjetivos) podrían haber compuesto un fragmento de la escena retratada, sin constar lo principal de la misma, con otro encuadre más amplio.
 2. Procurando que los rostros no quedaran totalmente reconocibles en los planos más cerrados de los dolientes, como la del familiar que tiene la cara tapada en el funeral: no oculta su dolor, informando sobre el mismo, pero no refleja sus facciones compungidas identificadas entre las páginas para siempre.
 3. No abusando de las fotografías de familiares experimentando su pesar. Este repertorio de imágenes emotivas no requiere su publicación, centrada en su agonía personal, menos todavía facilitada para ilustrar contenidos que no relatan el tiempo transcurrido en el edificio de atención psicológica o el funeral oficial de Estado por las víctimas fallecidas.
 4. Seleccionando fotografías más respetuosas del maquinista, Francisco José Garzón Amo, no focalizadas tanto en su drama vital. Aunque podría alegarse que las publicaciones fotográficas sobre su figura atienden a su valor informativo (mostrar a la persona que conducía el Alvia descarrilado con las imágenes disponibles de aquello), no lo avala el tipo de plano seleccionado (medio y primer plano), ni el recorte realizado en ellas.
 5. Enmascarando los rostros de los menores de edad víctimas del descarrilamiento ferroviario. Si no pueden fotografiarse mirando hacia otro lado, realizar alguna técnica de postproducción de imagen para que no se identifiquen en esa circunstancia.
 6. Optando por la posibilidad más ética en el caso del plano conjunto del pasajero herido auxiliado, puesto que su sufrimiento resalta menos en la otra toma fotográfica difundida anteriormente del encuadre mucho más abierto, visualizando mejor las circunstancias de su rescate.
- Como base en lo expuesto, el dolor, aunque resulta inherente a lo ocurrido y pese al interés social que suscita, no conforma lo más buscado o representado en las instantáneas de prensa registradas, si bien tampoco se ha eliminado de las mismas.

Deriva en una muestra de respeto, por un lado, hacia los dolientes, de no hurgar más en la manifestación de su pesar; y, por el otro, hacia el público, cumpliendo con el derecho a la informarles, sin omitir lo acaecido, pero tampoco centrando la información fotográfica en lo doloroso. No obstante, ciertos aspectos de esta cobertura gráfica apreciados en algunas de las imágenes fotográficas publicadas señaladas sí han sobrepasado los límites de la ética fotoinformativa y el tratamiento periodístico del dolor.

Conclusiones.

La ética, señores, se ha salido de los libros y de los estudios de unos especialistas y se ha convertido en un factor de supervivencia de la sociedad amenazada. Es un asunto de vida o muerte y por ello todos estamos descubriendo –como nos ha sucedido hoy a médicos y periodistas– que tenemos valiosos elementos en común dentro de esta tarea de recuperar y salvar a la familia humana. (Restrepo 1995, pp. 42-43)

Ocho años antes de que las fotografías del accidente ferroviario sucedido en Angrois (Santiago de Compostela, 2013) copasen las páginas de los diarios españoles durante varios días, el periodista y catedrático colombiano describía así la ética en uno de sus discursos sobre la comparativa entre los intereses éticos de los médicos y los de los periodistas. A pesar del paso del tiempo, la esencia y finalidad de esta no cambia, permanece inherente para salvaguardar a la humanidad en cualquier faceta de la vida, incluyendo la dolorosa en una labor tan relevante como la informativa.

La investigación del tratamiento informativo del dolor, así como de los aspectos éticos de la cobertura fotoperiodística sobre la catástrofe ferroviaria causada por el descarrilamiento del Alvia el 24 de julio de 2013, arroja las siguientes conclusiones:

1. La imagen fotográfica resulta de un proceso de registro técnico en el que intervienen la cámara y un componente fotoquímico o digital, cuyos atributos (sugestión, credibilidad, propagación e instantaneidad) la han convertido en una de las formas más eficientes de comunicación social, en un símbolo cultural que compone el imaginario colectivo. En el caso de la fotografía de prensa, atiende a la inquietud periodística de expresar un mensaje facilitando la comprensión de los hechos mostrados al vincular al observador con los mismos. De ahí que, desde el principio, constituya un reclamo mediático. A nivel informativo, posee entidad propia, contiene un lenguaje universal y característico condicionado por el resto de elementos periodísticos (titulares, texto escrito del contenido y pie de foto), así como una serie de códigos específicos a los que va asociado su sentido.
2. El periodismo materializa el derecho a la información, lo cual le dota de un compromiso de servicio público esencial en toda sociedad democrática. Requiere de la ética para que salvaguarde “el noble quehacer de informar” (Blázquez 2002, p.801), permitiendo su autonomía frente a la invasión de poderes públicos. Entraña la responsabilidad de sus profesionales, de efectuar el correcto ejercicio de su oficio; de los medios de comunicación -considerados empresas socioeconómicas por el Consejo de Europa (1993, sección 11)- de garantizar unas condiciones laborales dignas que no mermen la calidad del trabajo mediático; y del público, con su potestad para vigilar y reclamar lo inadmisibles de los contenidos mediáticos transmitidos.
3. En la fotografía de prensa, las consideraciones éticas del trabajo del fotógrafo implican retratar lo sucedido sin su intervención, siguiendo los principios de la profesión

periodística: actuar de manera libre, sin injerencias externas, ni manipular el contenido (ni su significado) en términos justos en cuanto a su conducta y contexto laboral. La ética sirve como reguladora del empleo adecuado del lenguaje visual del periodismo gráfico para que el mensaje comunicado no haya sido tergiversado por sus cualidades emotivas y evocadoras.

4. El consumo masivo de imágenes como uno de los mayores modelos de referencia de la realidad para gran parte de la sociedad ha propiciado un exceso, también de las mediáticas, tendente a transformar lo real en un espectáculo, en lo denominado por Tiller Fibla (2005) como un *pseudoacontecimiento*. Este exceso icónico en los medios de comunicación, influenciado además por la inmediatez tecnológica y la incidencia del marketing; colisiona con los derechos humanos por prácticas periodísticas reprobables desencadenantes de los tres conflictos éticos principales establecidos por Carlos Soria (1997) en torno a la fotografía de prensa:
 - La falsificación fotográfica, la cual transgrede el principio ético periodístico de la verdad, la información comunicada como reflejo de lo real bajo los criterios de honestidad, veracidad, precisión y objetividad. A la fotografía se le concede una credibilidad, por su naturaleza, puesta en entredicho que admite toda teoría de visión objetiva y subjetiva, debido a su capacidad para crear la noción de lo real dependiendo, también, de la percepción del espectador. Pero el sentido original de lo transmitido en ella puede ser manipulado de diversas formas, por ejemplo, alterando su contenido con el trucaje, fotomontaje, recorte, posado, recreaciones y retoque.
 - Los ataques al honor, intimidad y vida privada a través de las fotografías de prensa atentan contra derechos fundamentales de la ciudadanía, quebrantando el fundamento ético periodístico de justicia, de informar de manera coordinada con las facultades y libertades personales. Todos los humanos son iguales y merecen un tratamiento informativo similar, libre de discriminaciones y humillaciones públicas, respetuoso con los momentos íntimos y privados aunque se produzcan en circunstancias públicas. La cautela informativa debe extremarse, además, con los colectivos vulnerables para evitar perjudicarles en su indefensión o riesgo de exclusión social.
 - Las imágenes *duras* constan como las protagonizadas por elementos desagradables, con rasgos sensacionalistas o cercanos al fotoentretenimiento (Doménech Fabregat 2013), presentes en el tremendismo gráfico de los medios de comunicación: fotos de violencia, dramatismo y/o gran carga emocional enfrentadas con la ética. Su continua presencia reduce su impacto; es decir, su espanto deja de impresionar al observador por su normalización (e incluso retroalimentación). Igualmente, reemplazan a otras informativas con las que inducir a la reflexión y denuncia de lo sucedido.

5. Frente a la polémica sobre la publicación mediática de las imágenes estremecedoras, Soria (1997) entiende que tan ético es informar, como hacer lo contrario, ocultar, resulta no ético. De ahí surgen recomendaciones como no mostrar cadáveres, renunciar a los primeros planos, no abusar del zoom o seguir el punto de vista de los testigos hallados en el lugar de los hechos: acciones que no invadan la privacidad de los involucrados, ni ofendan a todas las partes implicadas (también a los receptores).
6. El dolor incomoda, hace frágiles a las personas: “es una experiencia forzosa y violenta de los límites de la condición humana” (Le Bretón 1999, p. 33). Inhibe nuestra estructura vital y psíquica, escapa del control del sujeto de forma más profunda que una simple reacción emocional. Compone un tema universal en cuanto a la posibilidad de que todo individuo lo padezca en algún momento de su vida. Ahí recae su interés en informar sobre el mismo cuando irrumpe en alguna catástrofe o acontecimiento grave que expone la fragilidad de los afectados. Además, su finalidad informativa adquiere un cometido social de auxilio y solidaridad humana para concienciar sobre lo ocurrido y ayudar tanto a mitigarlo, como a prevenirlo. Constituye un deber, más que un derecho. Requiere un esfuerzo profesional de procurar una comunicación elaborada con delicadeza, contextualizando lo excepcional para disminuir la incertidumbre y centrar la atención en lo necesario para su recuperación; transmitir la evolución de lo ocurrido descifrando la verdad; además de discriminar entre lo que puede difundirse y lo que no aporta nada a la información.
7. Debido a su carácter quebradizo, el sufrimiento no merece su explotación a nivel sentimental, dramático o sensacionalista por ningún medio de comunicación. La mercantilización del padecimiento ajeno busca captar la atención más de un espectador o seguidor que de un ciudadano informado, armando una opinión pública complice en la banalización de lo doloroso. Los informadores que actúan sucumbiendo a esto, apartando el juicio ponderado, obedecen a distintos motivos como el puro instinto de creer que consiste en la mejor forma de enseñar la gravedad ocurrida, ceder a las presiones de obtener más audiencia ofreciendo lo que satisface la malsana curiosidad de cierta parte de la misma, o por deseos propios de obtener fama con ello. Debido a la relación del dolor con la dignidad personal (López Mañero 1998), lo primordial en la comunicación de situaciones que lo involucran reside en no aumentar el daño existente. Un comportamiento ético permitirá solventar las dificultades para informar con eficacia contemplando, como indica Moya (1997, en Ortiz-Leiva 2018) al ser humano como un fin en sí mismo y no como un medio para complacer intereses particulares, del público o de los medios de comunicación. Además, dicha actitud conviene priorizarla desde el principio, cuando el informador deba superar la imprevisión, la incertidumbre, el caos del escenario inicial, la inaccesibilidad a datos fidedignos, junto con su frecuente falta de preparación previa: “El hombre nunca debería hacer sin pensar lo que hace, sin saber

para qué lo hace y aún menos como profesional, por más que su profesión exija una rápida decisión” (Brajnovik 1978, p.40). La labor informativa también implica que los dolientes, protagonistas de los acontecimientos dolorosos, merecen la máxima consideración con su vulnerabilidad, así como ser tratados con respeto y mesura como parte involucrada de la información: eligiendo el momento adecuado para abordarles, contemplando su dificultad para comunicarse, así como evitando comprometer su derecho a la privacidad por lo sencillo que puede resultar acceder a su intimidad cuando se hallan aturridos por sus circunstancias.

8. “La imagen fotográfica es uno de los lenguajes de comunicación más apto para reflejar la expresividad y comunicabilidad del sufrimiento y del dolor” (López Mañero 1998, p. 157). La capacidad comunicativa y evocadora de la foto proporciona su dualidad: nos conecta con el sufrimiento representado, de igual modo que su exhibición desmedida bloquea nuestra atención. El exceso de imágenes trágicas con fines mediáticos lucrativos estereotipa el dolor, lo iconiza en el imaginario colectivo difuminando su gravedad. El abuso en el empleo de determinados recursos visuales ligados a la exposición dolorosa acarrea reacciones adversas en los observadores como la pasividad, la satisfacción egoísta, el cansancio, la obsolescencia, la curiosidad morbosa, la hipersensibilización, la impotencia y/o la inmovilidad. Por eso, las publicaciones fotográficas del dolor precisan contexto informativo, pues su innegable facilidad de mostrar los horrores sobrepasa la de su explicación y comprensión de lo reflejado. Involucra el papel del espectador para dotar de valor a lo visualizado en ellas; siempre teniendo presente que, igual que hay un tiempo para mirar, existe también para apartar la vista y no recrearse en la desgracia ajena.
9. Las instantáneas periodísticas de sufrimiento no deberían excluir filtros éticos, ni pautas como anteponer la contención (cuestionar su aportación antes de publicarlas); fotografiar con toda la discreción posible, sin interceder en el duelo o en el pesar de los afectados; emplear teleobjetivos si la escena presenciada no supone una intromisión íntima; y evitar imágenes de archivo que reactiven lo sucedido o se utilicen para otro tipo de contenidos transformando su sentido original. Más las consabidas de no quebrantar los derechos de sus protagonistas, ni incrementar el dolor.
10. La cobertura fotográfica del accidente de tren de Santiago de Compostela del año 2013 producida en la prensa impresa española resultó mayoritariamente ética y acorde a los preceptos del tratamiento informativo del dolor, exceptuando una minoría de las fotografías publicadas que sí sobrepasaron los límites de los principios éticos inherentes a la actividad fotoperiodística y la comunicación de hechos dolorosos: las 7 instantáneas del maquinista, las 8 de las familias en el edificio habilitado para la atención psicológica, las 2 mas sangrientas del auxilio de los pasajeros, las 2 que contienen cadáveres al descubierto, junto con el par de *El País* de los menores de edad víctimas. Incurren en transgresiones

registradas, no en todas ellas a la vez, correspondientes a alteraciones del encuadre y sentido original de determinadas tomas fotográficas; la inclusión injustificada de ciertas imágenes *duras*, difundidas como elementos extrainformativos o de desinformación; junto con la vulneración del derecho a la intimidad y privacidad de estos dolientes, perjudicados, más todavía, por el daño causado en su representación. Dichos casos constatados podrían haberse impedido.

11. Por ende, a tenor de todo lo expuesto y analizado en el caso de las fotografías de prensa del descarrilamiento ferroviario de Angrois, se concluye que resulta posible informar sobre un acontecimiento público doloroso, para cumplir así con el derecho a la información ciudadana y los propósitos informativos de este tipo de coberturas periodísticas, sin ocultar el dolor presente, ni exagerarlo o explotarlo; siempre respetando las facultades de sus protagonistas, los dolientes, evitando tanto repercutir en su padecer o en el de sus allegados mediante las publicaciones fotográficas, como horrorizar al público sensibilizado con el sufrimiento ajeno ocasionado. Requiere voluntad profesional y editorial de mantener un comportamiento ético en su comunicación, prevalecer un interés informativo común por encima de otras intencionalidades, así como la complicidad de la audiencia en su reclamo.

Para finalizar, queda abierta la posibilidad a futuras investigaciones basadas en la presente tesis doctoral. Una de ellas, estableciendo la comparativa del tratamiento ético y fotoinformativo de este siniestro entre la prensa nacional y regional, incluso también local. Asimismo, extendiendo el estudio a otros medios de comunicación o a la cobertura de otros acontecimientos dolorosos. De igual modo, el análisis podría centrarse en el cumplimiento exclusivo de los aspectos recogidos en los distintos códigos deontológicos periodísticos relacionados con la ética y el dolor. Incluso, profundizar en algunas de las cuestiones éticas investigadas y sus repercusiones, recogiendo testimonios directos de sus protagonistas. Dichos planteamientos investigadores suponen solo parte de las múltiples opciones generadas en aras de contribuir al fomento del conocimiento científico sobre los temas abordados.

Bibliografía.

MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS CIENTÍFICOS.

ABREU SOJO, C. 1998. *Los géneros periodísticos fotográficos*. Barcelona: CIMS. ISBN 8489643660.

ABREU SOJO, C. 2004. El análisis cualitativo de la foto de prensa. *Revista Latina de Comunicación Social* [en línea], **57**, pp. 25-30 [Consulta: 25 de junio de 2014]. ISSN 1138-5820. Disponible en: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2004/06>

ACASO, M. 2009. *El Lenguaje visual*. Barcelona: Paidós. ISBN 978-84-493-2217-4.

ADATTO, K. 2010. *Imagen perfecta: vivir en la era de la foto oportunista*. Moreno Cantero, R. (trad.) Torrelavega, Cantabria: Quálea. ISBN 9788493851200.

AGEGAS ESTEBAN, J. A. 2004. La polémica del caso Bauluz-Espada. En: *Información, libertad y derechos humanos: la enseñanza de la ética y el derecho de la información* [en línea]. Valencia: Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad, pp. 87-108 [Consulta: 9 de enero de 2020]. ISBN 84-609-3125-0. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2534392.pdf>

AGUADERO FERNÁNDEZ, F. 1997. *La cultura audiovisual*. Madrid: Ciencia 3, D.L. ISBN 84-86204-84-4.

ALCOBA LÓPEZ, A. 1988. *Periodismo gráfico: fotoperiodismo*. Madrid: Fragua, D.L. ISBN 84-7074-059-8.

ALMENARA LORENZO, A. 2016. Aspectos éticos y deontológicos de la cobertura periodística de las catástrofes tecnológicas: el caso del accidente ferroviario de Santiago de Compostela (2013). *Fonseca, Journal of Communication* [en línea], **13**(13), pp. 187–205. [Consulta: 24 de julio de 2023]. ISSN-e 12172-9077. Disponible en: <https://doi.org/10.14201/fjc201613187205>

ALONSO GONZÁLEZ, M. 2014. El peligro de la socialización de la información: el periodismo 3.0 y el tratamiento informativo del accidente ferroviario de Santiago de Compostela. En: MANCINAS CHÁVEZ, R; NOGALES BOCIO, A. I. *Primer Congreso Internacional Infoxicación: mercado de la información y psique. Libro de Actas: Universidad de Sevilla, noviembre 2013* [en línea]. Sevilla: Facultad de Comunicación, pp. 705-722. [Consulta: 15 de julio de 2023]. ISBN 978-84-937600-7-6. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/33231>

ARDÈVOL-ABREU, A. 2015. Framing o teoría del encuadre en comunicación. Orígenes, desarrollo y panorama actual en España. *Revista Latina de Comunicación Social* [en línea], **70**, pp. 423-450. [Consulta: 9 de mayo de 2021]. ISSN 1138-5820. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2015-1053>

ARENAS RAMIRO, M. 2004. El Estatuto de los periodistas. *Revista de Administración Pública* [en línea], **164**, pp. 437-440. [Consulta: 9 de mayo de 2021]. ISSN 0034-7639. Disponible en: <https://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/revista-de-administracion-publica/numero-164-mayoagosto-2004/escobar-roca-guillermo-el-estatuto-de-los-periodistas-2>

ARISTÓTELES 1994. *Metafísica*. Madrid: Gredos. ISBN 84-249-1666-2.

ARNAU ROSELLÓ, R. 2005. La fotografía a vueltas con el poder: las imágenes de la prisión de Abu-grahib. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 617-630. ISBN 8480215224.

ARROBO, J. P; SUING, A; MENDOZA, M. 2019. La Dimensión Humana en la cobertura periodística, de las consecuencias, de los terremotos ocurridos en Perú (2007) y Ecuador (2016). *RISTI: Revista Ibérica de Sistemas y Tecnologías de la Información* [en línea], **E26**, pp. 348-361. [Consulta: 26 de marzo de 2020]. ISSN 1646-9895. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.12724/10398>

ARROYO ALMARAZ, I. 2000. *Ética de la imagen*. Madrid: Ediciones del Laberinto. ISBN 84-87482-87-2.

ARUGUETE, N. 2010. Los encuadres noticiosos en los medios argentinos. Un análisis de la privatización de ENTEL. *América Latina Hoy*. [en línea] **54** pp. 113-137 [Consulta: 9 de Mayo de 2021]. ISSN 1130-2887. Disponible en: <https://doi.org/10.14201/alh.6958>

ÁVILA ESPADA, A. 2011. Dolor y sufrimiento psíquicos. *Clínica e Investigación Relacional*. [en línea], **5(1)** pp. 129-145 [Consulta: 3 de Mayo de 2014]. ISSN 1988-2939. Disponible en: <https://www.psicoterapiarelacional.es/CeIRREVISTA-On-line/CeIR-Buscador-Valore-y-comente-los-trabajos-publicados/ID/234/Dolor-y-sufrimiento-psiquicos-Alejandro-Avila-Espada>

AZNAR, H. 1999. *Ética y periodismo. Códigos, estatutos y otros documentos de autorregulación de autorregulación*. Barcelona: Paidós. ISBN 9788449306532.

AZNAR, H. 2005. *Comunicación responsable. La autorregulación de los medios*. 2ª ed. act. Barcelona: Ariel comunicación. ISBN 84-344-1306-X.

AZNAR, H. 2011. Rutinas e irresponsabilidades mediáticas: de cómo una mala praxis profesional puede acrecentar el peor miedo social, el miedo al otro. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas (RIPS)* [en línea], **10**(2), pp. 213-227. [Consulta: 26 de agosto de 2015]. ISSN 1577-239X. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10347/8425>

AZNAR, H. 2014. Democracia deliberativa y ética de la comunicación: una vuelta de tuerca más al debate Lippmann-Dewey. *Dilemata* [en línea], **14**, pp. 37-60. [Consulta: 5 de septiembre de 2015]. ISSN 1989-7022. Disponible en: <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/263>

BAEZA, P. 2001. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 84-252-1877-2.

BÁRCENAS, F; MÈLICH, J.C. 2003. La mirada ex-centrica. Una educación desde la mirada de la víctima. En: MARDONES, J.M; MATES, R. (eds.) *La ética ante las víctimas*. Barcelona: Anthropos. ISBN 84-7658-651-5.

BAROJA, P. 1896. *El dolor: estudio de psico-física*. Madrid: Imprenta de Diego Pacheco Latorre. ISBN 9788460020066.

BELTING, H. 2007. *Antropología de la imagen*. Vélez Espinosa, G. M. (trad.). Madrid; Buenos Aires: Katz Editores. ISBN 978-84-96859-13-5.

BERNAL-MAZ, P; GARCÍA-CORREDOR, C. P. 2016. El dolor: las narrativas de la invisibilidad y del olvido. *Palabra Clave* [en línea], **19**(2), pp. 422-449. [Consulta: 26 de marzo de 2020]. ISSN-e 2027-534X. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5294/pacla.2016.19.2.4>

BILBENY, N. 2012. *Ética del periodismo: la defensa del interés público por medio de una información libre, veraz, y justa*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. ISBN 978-84-475-3640-5.

BLÁZQUEZ, A. 2017. Trascender el Impacto del Dolor Ajeno: Más Allá del World Press Photo. En: *Barcelona, Research, Art, Creation*, [en línea] **5**(2), pp. 189-202. [Consulta: 26 de marzo de 2020]. ISSN 0212-8365. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2017.2031>

BLAZQUEZ, N. 1994. *Ética y medios de comunicación*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. ISBN 8479141212.

BLAZQUEZ, N. 2002. *La nueva ética en los medios de comunicación: problemas y dilemas de los informadores*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. Estudios y ensayos. ISBN 8479145250.

BOLTANSKI, L. 1999. *Distant suffering: morality, media, and politics*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0521573890.

BONETE PERALES, E. (coord.) 1995. *Éticas de la información y deontologías del periodismo*. Madrid: Tecnos. Ventana abierta. ISBN 8430926208.

BONETE PERALES, E. 1999. *Ética de la comunicación audiovisual*. Madrid: Tecnos. ISBN 843093314x.

BRAJNOVIC, L. 1978. *Deontología periodística*. 2ª ed., amp. y reestructurada. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra. Manuales. ISBN 8431304960.

BURGOS SUÁREZ, A. J. 2018. Fake News: desmontando la objetividad. Un acercamiento crítico a las noticias falsas desde la teoría de Lippmann. *Filo de la palabra* [en línea], **25**, pp. 7-17. [Consulta: 4 de junio de 2021]. ISSN 2027-906X. Disponible en: <https://tinyurl.com/3kcszyp>

BUYTENDIJK, F. J. J. 1958. *El dolor: fenomenología, psicología, metafísica*. Vela, F. (trad.). Madrid: Revista de Occidente. DL: M.9004-1958.

CASTAÑOS, A. J. 2004. Diseño para acontecimientos excepcionales: los diarios españoles ante los atentados del 11 de marzo. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* [en línea], **10**, pp. 67-84. [Consulta: 16 de septiembre de 2021]. ISSN-e 1988-2696. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0404110067A>

CASTAÑOS, A. J. 2005. Información y manipulación en las fotografías del 11-M. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 535-549. ISBN 8480215224.

CASTRO RICALDE, M. 2001. Ética y discurso periodístico: ¿una vuelta al humanismo? *Palabra Clave* [en línea], **5**. [Consulta 3 de septiembre de 2015]. ISSN: 0122-8285. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64900504>

CATALÀ DOMÉNECH, J. M. 2005. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions. ISBN 84-490-2397-1.

CATALÁN GONZÁLEZ, M. F. 2003. La imagen del dolor. La representación del sufrimiento y la muerte en la información audiovisual. En: *Veracidad y objetividad: desafíos éticos en la sociedad de la información*. Valencia: Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad, pp. 167-176. ISBN 84-607-8807-5.

CEBRIÁN ENRIQUE, B. J. 2012. Al rescate de la verificación periodística. *Zer* [en línea], **17**(33), pp. 227-241. [Consulta: 21 de junio de 2023]. E-ISSN 1989-631X. Disponible en: <https://ojs.ehu.es/index.php/Zer/article/view/10633>

CHENG, L; IGARTUA, J. J; PALACIOS, E; ACOSTA, T; OTERO, J. A; FRUTOS, J. 2011. Aversión vs. Aceptación, dos caras de la misma moneda: un estudio empírico de encuadres noticiosos sobre inmigración en la prensa regional de Castilla y León. En: *ZER: Revista De Estudios De Comunicación* [en línea], **14**(26), pp. 35-57. [Consulta: 10 de mayo de 2021]. E-ISSN: 1989-631X. Disponible en: <https://ojs.ehu.es/index.php/Zer/article/view/2752>

CHILLÓN, J. M. 2010. *Filosofía del periodismo: razón, libertad, información*. Madrid: Fragua. ISBN 978-84-7074-377-1.

CHILLÓN, J. M. 2014. Necesidad y virtud de la comunicación. A propósito de Pol. 1253a de Aristóteles. *Dilemata. Revista internacional de Ética aplicada* [en línea], **14**, pp. 61-83. [Consulta: 10 de marzo de 2016]. ISSN 0212-8365. Disponible en: <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/264>

CHILLÓN LORENZO, J. M. 2011. La ética periodística como ética aplicada. *Thémata. Revista de Filosofía* [en línea], **44**, pp. 163-183. [Consulta: 12 de diciembre de 2013]. ISSN 0212-8365. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/18500>

CHOULIARAKI, L. 2006. *The spectatorship of suffering*. Londres: SAGE Publications. ISBN 10 0 7619 7039 8.

CHOZA, J. 2003. La variación histórica de la sensibilidad al dolor. En: ANRUBIA E. (ed.) *Cartografía cultural de la enfermedad: ensayos desde las ciencias humanas y sociales*. Murcia: Universidad católica San Antonio, pp. 113-136. ISBN 84-932989-8-0.

CLARO LEÓN, J. 2008. Los géneros fotoperiodísticos: aproximaciones teóricas. En: DE LA PELA, I. (coord.) *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. México: Siglo XXI Editores, pp. 153-166. ISBN 9789682327414.

COCA GARCÍA, C. 1997. Códigos éticos y deontológicos en el periodismo español. En: *Zer: Revista de estudios de comunicación* [en línea], **2**(2). [Consulta: 4 de septiembre de 2015]. ISSN-e 1137-1102. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/40667>

CODINA, M. (editora) 2001. *De la ética desprotegida: Ensayos sobre deontología de la comunicación*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra. ISBN 8431319194.

COSTA, J. 1971. *La Imagen y el impacto psico-visual*. Barcelona: Zeus. OCLC: 431820330.

DARÍO BUITRÓN, R. 1997. La sangre como espectáculo. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación* [en línea], **60**(dic.), pp. 20-23. [Consulta: 20 de marzo de 2020]. ISSN-e 1390-924X. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10469/12649>

DE LA TORRE OLID, A. 1997. La necesidad de autorregulación ética en el periodismo ante el debate sobre el derecho a la intimidad. *Revista De Fomento Social* [en línea], **208**, pp. 497-515. [Consulta: 3 de septiembre de 2015]. ISSN-e 2695-6462. Disponible en: <https://doi.org/10.32418/rfs.1997.208.2588>

DE SALAS, A. 1994. El respeto al dolor y el deber de informar. La voz del Consejo de Europa. *Comunicación y sociedad: Revista de la Facultad de Comunicación* [en línea], **7**(2) pp. 21-33. [Consulta: 3 de Mayo de 2014]. ISSN 0214-0039. Disponible en: <https://doi.org/10.15581/003.7.35593>

DERIEUX, E. 1983. *Cuestiones ético-jurídicas de la información*. Carlos Soria (trad). Pamplona: Universidad de Navarra. ISBN 84-3130-823-0.

DESANTES GUANTER, J. M. 1976. *La función de informar*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra. ISBN 84-3130-220-8.

DIAMANTIDES, M. 2000. *The ethics of suffering: modern law, philosophy, and medicine*. Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate. ISBN : 0754613267.

DÍAZ DEL CAMPO LOZANO, J. 2012. El proceso de profesionalización del periodista en España o la historia de nunca acabar. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación* [en línea], **11**(21), pp. 69-80 [Consulta 4 de septiembre de 2015]. ISSN: 1692-2522. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=491549020003>

DÍAZ DEL CAMPO LOZANO, J. 2013. La ética y el derecho de la información: ¿las dos caras de una misma moneda? *Palabra Clave* [en línea], **17**(1), pp. 132-151 [Consulta 7 de noviembre de 2015]. ISSN: 0122-8285. Disponible en: <https://doi.org/10.5294/pacla.2014.17.1.5>

DIEZHANDINO, M. P. 1994. *El quehacer informativo. El "arte de escribir" un texto periodístico*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco. ISBN: 84-7585-624-1.

DOMÉNECH FABREGAT, H. 2013. La manipulación de la imagen informativa. Retos y oportunidades para el fotoperiodismo en el contexto digital. *Sphera Publica* [en línea], **2**(13), pp. 106-123. [Consulta: 10 de marzo de 2014]. ISSN 1576-4192. Disponible en: <http://sphera.ucam.edu/index.php/sphera-01/article/view/181>

DOMÍNGUEZ-PANAMÁ, J. J. 2017. El periodismo de desastre: de las no-rutinas a las funciones sociales del periodista. *Comhumanitas: revista científica de comunicación* [en línea], **8**(1), pp. 103-115. [Consulta: 10 de abril de 2020]. ISSN-e 1390-776X. Disponible en: <https://www.comhumanitas.org/index.php/comhumanitas/article/view/119>

DONDIS, D. A. 1976. *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 842520609x.

DURÁN, A; SÁNCHEZ, P. 2005. Tratamiento editorial de la imagen en el periódico universitario Vox UJI. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 631-643. ISBN 8480215224.

DURÁN PILA, G. 2015. Aspectos éticos de la fotografía de prensa: aproximación general al análisis de la cobertura gráfica del accidente ferroviario de Angrois (2013) en el diario La voz de Galicia. En: GUADARRAMA RICO, L. A.; SUÁREZ VILLEGAS, J. C.; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. M.(eds.) *Desafíos éticos de la comunicación en la era digital: III Congreso Internacional de Ética de la Comunicación, libro de actas*. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, días 24, 25 y 26 de marzo de 2015. Sevilla: Universidad de Sevilla. pp. 241-255. ISBN 978-84-9085-698-7.

ECHANIZ BARRONDO, A; PAGOLA CARTE, J. I. 2004. *Ética del profesional de la comunicación*. Bilbao: Desclée De Brower. ISBN 84-330-1888-4.

EDOM, C. C. 1976. *Photojournalism: principles and practices*. Dubuque: Wm. C. Brown. ISBN: 0-697-04303-7.

ERAUSQUIN, M. A. 1995. *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis. ISBN 8477382816.

ESCOBAR ROCA, G. 2003. El derecho de los periodistas. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación* [en línea], **54**, pp. 63-70. [Consulta: 14 de diciembre de 2015]. ISSN 0213-084X. Disponible en: <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero054/el-derecho-de-los-periodistas/>

ESPARZA, R. 2005. La construcción del observador en la imagen fotográfica. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 99-117. ISBN 8480215224.

EZRA PARK, R. 2013. La moral y las noticias. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* [en línea], **18**, pp. 25-38. [Consulta: 4 de septiembre de 2015]. e-ISSN 1988-4001. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2013.v18.41711

FAHMY, S. 2005. Photojournalists' and photo editors' attitudes and perceptions: The visual coverage of 9/11 and the Afghan war. *Visual Communication Quarterly* [en línea], **12**(3-4), pp. 146-163. [Consulta: 22 de julio de 2023]. ISSN 1555-1407. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/15551393.2005.9687454>

FERNÁNDEZ OSTOS, M. T. 2014. La sobrecarga y repetición de contenidos en las noticias referentes a tragedias: el caso del accidente ferroviario de Santiago de Compostela (24 julio de 2013). En: MANCINAS CHÁVEZ, R; NOGALES BOCIO, A. I. *Primer Congreso Internacional Infoxicación: mercado de la información y psique. Libro de Actas: Universidad de Sevilla, noviembre 2013* [en línea]. Sevilla: Facultad de Comunicación, pp. 1038-1048 [Consulta: 15 de julio de 2023]. ISBN 978-84-937600-7-6. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/33260>

FERNÁNDEZ PARRATT, S. 2001. El debate en torno a los géneros periodísticos en la prensa: nuevas propuestas de clasificación. *ZER: Revista de estudios de comunicación* [en línea], **11**(6) [Consulta: 14 de septiembre de 2021]. ISSN-e 1137-1102. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/40795>

FERNÁNDEZ SORIANO, E. 2019. La responsabilidad del periodismo frente al circo mediático. *Cuadernos de periodistas: revista de la Asociación de la Prensa de Madrid* [en línea], **39**, pp. 18-30. [Consulta: 10 de mayo de 2020]. ISSN 1889-2922. Disponible en: <https://www.cuadernosdeperiodistas.com/la-responsabilidad-del-periodismo-frente-al-circo-mediatico/>

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, J. 2013. La fotografía en la prensa: análisis comparativo del tratamiento de las imágenes de los terremotos de Haití (2010) y de Japón (2011) en la prensa española. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* [en línea], **6**, pp. 189-204. [Consulta: 10 de marzo de 2014]. ISSN 2254-2728. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10234/78368>

FERRANDO GARCÍA, P. 2005. El referente como función simbólica. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 212-224. ISBN 8480215224.

FISHMAN, J. M. 2003. News Norms and Emotions: Pictures of Pain and Metaphors of Distress. En: GROSS, L. P.; KATZ, J. S.; RUBY, J. (eds.). *Image ethics in the digital age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 53-69. ISBN 0816638241.

FONTCUBERTA, J. 1998. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 8425214807.

FONTCUBERTA, J. 2011. *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 9788425224201.

FRANCO RODRÍGUEZ, R; GÉRTRUDIX BARRIO, M. 2015. Infoxicación: Implicaciones del fenómeno en la profesión periodística. *Revista de Comunicación de la SEECI* [en línea], **38**, pp. 71-91. [Consulta: 19 de julio de 2023]. ISSN 1576-3420. Disponible en: <https://doi.org/10.15198/seeci.2015.38.141-181>

FREIXA, P; REDONDO-AROLAS, M. 2021. COVID-19, medios de comunicación y fotografía: ¿una crisis sin víctimas?. En: MESO AYERDI, K; PEÑA FERNÁNDEZ, S; LARRONDO URETA, A. (eds.) *Desinformación y credibilidad en el ecosistema digital. Actas del XII Congreso Internacional de Ciberperiodismo: Universidad del País Vasco, Bilbao, noviembre 2020* [en línea]. Bilbao: Servicio editorial Universidad País Vasco, pp. 198-216. [Consulta: 21 de junio de 2023]. ISBN 978-84-1319-284-0. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10230/56407>

FREUND, G. 1993. *La fotografía como documento social*. 5ª ed. México [etc.]: Gustavo Gili. ISBN 9688872083.

FROST, C. 2000. *Media ethics and self-regulation*. Harlow: Pearson Education. ISBN 0-582-30605-1.

FUENTES, E. 2003. ¿En periodismo también una imagen vale más que mil palabras? *Hipertext.net: Revista Académica sobre Documentación Digital y Comunicación Interactiva* [en línea], **1**. [Consulta: 25 de marzo de 2018]. ISSN 1695-5498. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Hipertext/article/view/57840>

FUENTES FIERROS, A. 2002. Reseña de La responsabilidad de los medios de comunicación de Fátima Fernández Christlieb. *Región y sociedad* [en línea], **14**(25), pp.227-231. [Consultado: 8 de noviembre de 2015]. ISSN: 2448-4849. Disponible en: <https://regionysociedad.colson.edu.mx:8086/index.php/rys/article/view/688>

GABER, I. 2009. Three cheers for subjectivity: or the crumbling of the seven pillars of journalistic wisdom. *Communications Law: the Journal of computer, Media and Telecommunications Law* [en línea], **14**(5), pp. 150-156. [Consulta: 17 de septiembre de 2012]. ISSN 1746-7616. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10547/231331>

GALÁN FAJARDO, E; TRABADELA ROBLES, J. 2005. Análisis de las fotografías galardonadas con el premio Fotografía del Año en el concurso World Press Photo (1995-2004). En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 644-657. ISBN 8480215224.

GALDÓN LÓPEZ, G. 2001. *Desinformación: método, aspectos y soluciones*. Pamplona: Eunsa. ISBN 843131883x.

GALLEGO AYALA, J; LUENGO CRUZ, M. 2014. *Periodismo social*. Madrid: Editorial Síntesis. ISBN 978-84-995883-7-7.

GARCÍA JIMÉNEZ, J. 1999. *Información audiovisual. Tomo 1, Orígenes, conceptos, identidad*. Madrid: Paraninfo. ISBN 8428326452.

GARCÍA VARAS, A. 2006. *Hacia una semiótica de las imágenes*. Salamanca: Universidad de Salamanca. ISBN 84-7800-483-1.

GARRIDO MEDINA, J. 2007. Construcción de discurso en noticias de prensa. *Revista Española De Lingüística* [en línea], **31**(1), pp. 103-138. [Consulta: 14 de septiembre de 2021]. ISSN-e 2254-8769. Disponible en: <http://revista.sel.edu.es/index.php/revista/article/view/1958>

GODOY DOMÍNGUEZ, M. J. 2018. El juicio estético ante imágenes hirientes. El caso de la fotografía de Aylan Kurdi. *Eikasia: revista de filosofía* [en línea], **82**, pp. 107-135. [Consulta: 22 de julio de 2019]. ISSN-e 1885-5679. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/141846/82-04-Eikasia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

GOLDBERG, V. 1993. *The power of photography: how photographs changed our lives*. New York: Abbeville Press. ISBN 1-55859-467-1.

GÓMEZ ALONSO, R. 2007. *Análisis de la imagen: estética audiovisual*. Madrid: Laberinto. ISBN 84-8483-051-9.

GÓMEZ-MOMPART, J-L; GUTIÉRREZ-LOZANO, J-F; PALAU-SAMPIO, D. 2015. Los periodistas españoles y la pérdida de la calidad de la información: el juicio profesional. *Comunicar* [en línea], **45**, pp. 143-150. [Consulta 4 de Septiembre de 2015]. ISSN: 1134-3478. Disponible en: <https://doi.org/10.3916/C45-2015-15>

GONZÁLEZ, I. 2006. Cadáveres privados y cadáveres públicos: epistemología y ética de las imágenes censuradas. *Astrolabio, Revista internacional de filosofía* [en línea], **2**, pp. 35-50. [Consulta: 10 de marzo de 2014]. ISSN 1699-7549. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/107005>

GONZÁLEZ ESTEBAN, J. L.; GARCÍA AVILÉS, J. A.; KARMASIN, M.; KALTENBRUNNER, A. 2011. La autorregulación profesional ante los nuevos retos periodísticos: estudio comparativo europeo. En: *Revista Latina De Comunicación Social* [en línea], **66**, pp. 426-453. [Consulta: 7 de septiembre de 2015]. ISSN 1138-5820. Disponible en: <https://doi.org/10.4185/RLCS-66-2011-940-426-453>

GOYA LAZA, P.; MARTÍN FONTELLES, M. I. 2010. *El dolor*. Madrid: CSIC. ISBN 978-84-00-09256-6.

GROSS, L. P.; KATZ, J. S.; RUBY, J. (Eds.) 2003. *Image ethics in the digital age*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 0816638241.

GUADARRAMA RICO, L. A.; SUÁREZ VILLEGAS, J. C.; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. M. 2015. Breves notas en torno a la deontología de la comunicación. En: *Desafíos éticos de la comunicación en la era digital: III Congreso Internacional de Ética de la Comunicación, libro de actas: Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, Sevilla, marzo 2015*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 72-78. ISBN 978-84-9085-698-7.

GUBERN, R. 2004. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama. ISBN 84-339-6211-6.

GUERRERO GARCÍA, V. 2017. El panorama actual de la profesión del fotoperiodista en el entorno digital 2.0. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* [en línea], **13**, pp. 67-81. [Consulta: 2 de mayo de 2018]. ISSN 2254-2728. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2017.13.5>

HERRÁN, M. T.; DARÍO RESTREPO, J. 1991. *Ética para periodistas*. Bogotá: Tercer Mundo Editores. ISBN 958-601-880-6.

HERRERA CABELLO, J. 2020. La verificación de noticias y el problema de la inmediatez: análisis de cobertura de una noticia falsa en medios digitales chilenos. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"* [en línea], **13**(1), pp. 138-158. [Consulta: 21 de junio de 2023]. ISSN 1856-9536. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=511562674007>

HORTON, B. 2000. *Associated Press guide to photojournalism*. New York: McGraw-Hill. ISBN 0071363874.

HUECK CONDADO, R. 1982. *La fotografía en el periodismo: un análisis de la forma y el contenido del mensaje gráfico*. Caracas: Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. OCLC: 912635311.

IZQUIERDO CASTILLO, J. 2005. El espectador de la imagen digital: ¿un nuevo agente del proceso comunicativo?. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 430-442. ISBN 8480215224.

JAREÑO ALARCÓN, J. 2009. *Ética y periodismo*. Bilbao: Desclée de Brouwer. Ética aplicada: 16. ISBN 978-84-330-2352-0.

JIMÉNEZ SEGURA, J. 2003. El valor informativo de la imagen como fuente documental. En: SERRA BUSQUETS, S; COMPANY MATAS, A; PONS BOSCH, J. (coord.) *V Encontre d'Historiadors de la Comunicació. Aportacions de la comunicació a la comprensió i construcció de la història del segle XX. La comunicació audiovisual en la història: Universitat de les Illes Balears, Palma, octubre 2001*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 275-289. ISBN 84-7632-824-9.

JOLY, M. 2003. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós comunicación. ISBN 84-493-1439-9.

JÜNGER, E. 1995. *Sobre el dolor*. Sánchez Pascual, A. (trad.) Barcelona: Tusquets editores. ISBN 84-7223-910-1.

KEENE, M. 1995. *Práctica de la fotografía de prensa: una guía para profesionales*. Barcelona: Paidós. ISBN 8449301157.

KEITH, S; SCHWALBE, C. B; SILCOCK B. W. 2006. Images in Ethics Codes in an Era of Violence and Tragedy. *Journal of Mass Media Ethics* [en línea], **21**(4), pp. 245-264. [Consulta: 21 de junio de 2023]. ISSN 23736992. Disponible en: https://doi.org/10.1207/s15327728jmme2104_3

KERNS, R. L. 1980. *Photojournalism: photography with a purpose*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. OCLC: 955784806.

KIERAN, M. 2002. *Media ethics*. London [etc.]: Routledge. DOI: 10.4324/9780203003619.

KOBRE, K. 2006. *Fotoperiodismo: el manual del reportero gráfico; edición y diseño de Betsy Brill*. Barcelona: Ediciones Omega. ISBN 9788428209625.

LARA MARTÍNEZ, A. 2005. ¿Es la fotografía digital un nuevo arte? En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 848-859. ISBN 8480215224.

LATORRE IZQUIERDO, J. 2005. El estatuto de lo fotográfico, entre el arte y la teconología. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 322-343. ISBN 8480215224.

LE BRETÓN, D. 1999. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral. ISBN 84-322-0833-7.

LEDO, M. 1998. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra. ISBN 8437616727.

LEGIDO GARCÍA, T. 2005. Del referente virtual al referente cultural. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 714-727. ISBN 8480215224.

LESTER, P. M. 1991. *Photojournalism: an ethical approach*. New Jersey: Lawrence Erlbaum. ISBN 0805806717.

LEWIS, G. 1991. *Photojournalism: content and Technique*. Dubuque: Wm. C. Brown. ISBN 0-697-04292-8.

LIMÓN, N. 2012. Posproducción digital: ética y teoría para un nuevo fotoperiodismo. En: *XVIII Congreso Internacional de la SEP, El oficio del periodismo: nuevos desafíos. Getafe, 1-2 de junio de 2012* [en línea]. [Consulta: 10 de marzo de 2014]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10016/16103>

LINDE NAVAS, A. 2005. Reflexiones sobre los efectos de las imágenes de dolor, muerte y sufrimiento en los espectadores. *Comunicar* [en línea], **25**(2), [Consulta: 3 de Mayo de 2014]. ISSN 1134-3478. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15825076>

LOBATÓN, P. 1994. Dolor e información. *Comunicación y sociedad* [en línea], **7**(2), pp. 35-39 [Consulta: 4 de mayo de 2020]. ISSN 0214-0039. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/8268>

LÓPEZ DEL RAMO, J; HUMANES, M. L. 2016. Análisis de contenido de la representación fotográfica de la crisis de los refugiados sirios y su incidencia en el framing visual. *Scire: Representación y organización del conocimiento* [en línea], **22**(2), pp. 87-97. [Consulta: 10 de mayo de 2021]. ISSN 01135-3716. Disponible en: <https://ibersid.eu/ojs/index.php/scire/article/view/4395>

LÓPEZ DEL RAMO, J; MARCOS RECIO, J. C. 2017. Análisis descriptivo del fotoperiodismo narrativo en los diarios digitales Folha de Sao Paulo y The Guardian. *Revista Española de Documentación Científica* [en línea], **40**(2), e173. [Consulta: 2 de mayo de 2018]. ISSN-L: 0210-0614. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/redc.2017.2.1398>

LÓPEZ MAÑERO, C. 1998. *Información y dolor: una perspectiva ética*. Pamplona: Eunsa. ISBN 84-313-1648-9.

LÓPEZ MAÑERO, C. 2007. Pautas en el Tratamiento del dolor. *Cuadernos de Periodistas: Revista de la Asociación de la Prensa de Madrid* [en línea], **10**, pp. 59-70.[Consulta: 3 de agosto de 2023]. D.L. M-33.814-2004. Disponible en: https://www.cuadernosdeperiodistas.com/wp-content/uploads/sites/2/2023/02/Cuadernos_de_Periodistas_10.pdf

LÓPEZ MARRUPE, I. 2019. El poder de la imagen de prensa. Análisis de la cobertura fotográfica de la crisis de refugiados en el periódico ABC. *Revista Española de Comunicación en Salud* [en línea], **1**, pp. 55-66. [Consulta: 24 de marzo de 2020]. EISSN 1989-9882. Disponible en: <https://doi.org/10.20318/recs.2019.4438>

LÓPEZ MEDINA, E. 2011. *El dolor*. Jaén: Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones. ISBN 978-84-9921-167-1.

LÓPEZ-MERI, A; RODRÍGUEZ-MARTÍNEZ, R; RAMON-VEGAS, X. 2020. Ética periodística y uso de imágenes en los atentados terroristas de Barcelona y Cambrils. Un análisis comparado de 14 medios digitales nacionales e internacionales. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura* [en línea] **63**, pp. 19-34. [Consulta: 21 de junio de 2023]. ISSN 2340-5236. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10234/191155>

LÓPEZ RASO, P. 2003. Violencia y muerte en el fotoperiodismo. En: *Congreso Iberoamericano de comunicación y educación; Huelva, 10-2003*. Vicerrectorado de Investigación UFV [en línea] [Consulta: 10 de marzo de 2014]. ISBN: 84-930045-4-5. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10641/338>

LÓPEZ TALAVERA, M.M. 2002. Información sobre el dolor humano. Del morbo al respeto. En: AGEJAS ESTEBAN, J.A; SERRANO OCEJA, F.J. *Ética de la comunicación y de la información*. Barcelona: Ariel, pp. 177-192. ISBN 84-344-1290-x.

LÓPEZ TALAVERA, M. M. 2016. *Ética en los medios de comunicación: prensa, radio, TV y cine*. Barcelona: UOC. ISBN 978-84-9116-240-7.

LÓPEZ TALAVERA, M.M; LÓPEZ CAMBRONERO, M. 2001. Información sobre la intimidad, el dolor y la violencia: una respuesta ética. En: GALDÓN LÓPEZ, G. (coord.) *Introducción a la comunicación y a la información*. Barcelona: Ariel, pp. 175-193. ISBN 8434412896.

LOVELL, R. P. 2002. *Pictures and words: the crucial combination of photos and the words that explain them*. Clifton Park, NY: Thomson Delmar Learning. ISBN 0766833704.

LYUBA YEZ, F. 2013. Desafíos éticos de la cobertura televisiva de un hecho traumático. *Cuadernos.info* [en línea], **32**, pp. 39-46. [Consulta: 3 de Mayo de 2014]. ISSN 0719-367X. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/cdi.32.494>

MACHADO GUAMANTARIO, H. F. 2016. *Análisis de contenido de la sección portafolio gráfico en diario El Telégrafo Regional Sur, durante el periodo del 04 de octubre al 29 de noviembre de 2015*. [en línea] TELLO CARRIÓN, T. R. (dir) Bachelor's thesis, Universidad de Cuenca. [Consulta: 2 de enero de 2017]. Disponible en: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/26208>

MACIÁ BARBER, C. 2007. Ética y excelencia informativa: vías tradicionales y fórmulas novedosas para recobrar y consolidar la credibilidad de los periodistas. En: FUNDACIÓN COSO DE LA COMUNIDAD VALENCIANA PARA EL DESARROLLO DE LA COMUNICACIÓN Y LA SOCIEDAD (Ed.). *La ética y el derecho de la información en los tiempos del postperiodismo. V Congreso Internacional de Etica y Derecho de la Información*. Valencia: Fundación COSO de la Comunidad Valenciana. ISBN 9978-84-612-0082-5. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2539881.pdf>

MACIÁ BARBER, C. 2020. COVID-19 en portada: radiografía ética de la cobertura fotográfica de la pandemia en España. *Revista española de comunicación en salud* [en línea], suplemento **1**, pp. 142-58. [Consulta: 21 de junio de 2023]. ISSN 1989-9882. Disponible en: <https://doi.org/10.20318/recs.2020.5435>

MARAURI CASTILLO, I; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.M. 2010. Principales cuestiones éticas en la cobertura de sucesos: problemas y soluciones. En: PESTANO RODRÍGUEZ, J. M; TOLEDANO BUENDÍA, S; ARDÈVOL ABREU, A. I; HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C. E. *La Comunicación Social, en estado crítico. Entre el mercado y la comunicación para la libertad. Actas II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Universidad de la Laguna, diciembre 2010*. La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social. ISBN 978-84-938428-0-2.

MARAURI CASTILLO, I; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.M; CANTALAPIEDRA GONZÁLEZ, M.J. 2011. La ilustración del dolor: cobertura fotográfica de los sucesos en los diarios de información general en España (1977-2000). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* [en línea] **17**(2), pp. 513-529. [Consulta: 3 de Mayo de 2014]. ISSN: 1134-1629. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2011.v17.n2.38128

MARCOS MOLANO, M. M. 2005. De la fotografía a la imagen fotográfíca. Fotografía analógica, fotografía digital. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 892-899. ISBN 8480215224.

MÁRQUEZ, M. B. 2010. Periodismo gráfico y fotoperiodismo. En: REIG, R. *La dinámica periodística. Perspectiva, contexto, métodos y técnicas*. Sevilla: Asociación Universitaria Comunicación y Cultura, pp. 309-322. ISBN 978-84-937600-0-7.

MARTÍNEZ OLIVA, J. 2012. Por una reactivación del valor ético, de resistencia y transformación de la imagen documental. *Creatividad y sociedad: Revista de la Asociación para la Creatividad* [en línea], **19**, pp. 1-24. [Consulta: 2 de mayo de 2014]. ISSN 1578-214X. Disponible en: http://creatividadysociedad.com/wp-admin/Art%C3%ADculos/19/Por%20una%20reactivacion%20del%20valor%20etico.pdf?_t=1576011954

MARZAL FELICI, J. J. 2007. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-2429-7.

MARZAL FELICI, J. J. 2021. Propuestas para el estudio de las imágenes en la era de la posverdad. *Profesional de la información* [en línea], **30**(2), e300201. [Consulta: 21 de junio de 2023]. e-ISSN: 1699-2407. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10234/194718>

MATTANÓ, S. 2010. Imagen fotográfica: ¿una cuestión de límites? *La Trama de la Comunicación* [en línea], **14**, pp. 193-200. [Consulta: 4 de febrero de 2014]. ISSN 2314-2634. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2133/2150>

MAYERFELD, J. 1999. *Suffering and Moral Responsibility*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780198027553.

MCLELLAN, T. 1999. Fair game or fair go? Impact of news reporting on victims and survivors of traumatic events. *Asia Pacific Media Educator* [en línea], **7**, pp. 53-73. [Consulta: 31 de julio de 2023]. ISSN 1326-365X. Disponible en: <https://ro.uow.edu.au/apme/vol1/iss7/4>

MENÉNDEZ ALZAMORA, M. 1994. Intimidad y tratamiento del dolor en el ordenamiento jurídico español. *Comunicación y sociedad* [en línea], 7(2), pp. 129-135. [Consulta: 4 de mayo de 2020]. ISSN 0214-0039. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/8336>

MERCADO SÁEZ, M. T. 2006. La individualización del dolor en las crónicas y reportajes del 11-M en el diario "El País". En: VARA MIGUEL, A; RODRÍGUEZ VIRGILI, J; GIMÉNEZ TOLEDO, E; DÍAZ MÉNDEZ, M. (eds.) *La comunicación en situaciones de crisis: del 11-M al 14-M. Actas del XIX Congreso Internacional de Comunicación: Pamplona, noviembre 2004*. Pamplona: EUNSA, pp. 497-508. ISBN 9788431323745.

MICALETTO BELDA, J. P; SANZ-MARCOS, P. 2019. Accidente ferroviario de Santiago de Compostela: análisis en la prensa de la gestión de la comunicación de crisis. *Razón y Palabra* [en línea], 23(104), pp. 201-220. [Consulta: 13 de julio de 2023]. e-ISSN 1605-4806. Disponible en: <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1292>

MÍGUEZ, S. V. 2005. La autocritica de los profesionales de la información: entre la ética y la moral. En: *Información para la paz: autocritica de los medios y responsabilidad del público* [en línea] Valencia: Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad, pp. 489-498. [Consulta: 14 de diciembre de 2015]. ISBN 84-609-6261-X. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2539195.pdf>

MORELOS ANAYA, C. L. 2013. Responsabilidad de los medios de comunicación: Intimidad vs. Información. *Saber, Ciencia Y Libertad* [en línea], 8(2), pp. 115-127. [Consulta: 4 de mayo de 2020]. eISSN 2382-3240. Disponible en: <https://doi.org/10.18041/2382-3240/saber.2013v8n2.1910>

MORERA HERNÁNDEZ, C. 2021. La representación de ETA en la prensa española: el terrorismo en portada (1973-1998). *Revista General de Información y Documentación* [en línea], 31(2), pp. 735-755. [Consulta: 20 de junio de 2023]. ISSN: 1132-1873. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.5209/rgid.79466>

MOSCOSO, J. 2011. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus, D.L. ISBN 9788430608157.

MUÑIZ, C. 2011. Encuadres noticiosos sobre migración en la prensa digital mexicana. Un análisis de contenido exploratorio desde la teoría del *framing*. *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales* [en línea] 55, pp. 213- 239. [Consulta: 9 de mayo de 2021]. ISSN 1405-1435. Disponible en: <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/1138/859>

MUÑIZ, C; IGARTUA, J.J; OTERO, J.A. 2006. Imágenes de la inmigración a través de la fotografía de prensa. Un análisis de contenido. *Comunicación y sociedad* [en línea] **XIX** (1), pp. 103-128. [Consulta: 25 de junio de 2014]. ISSN 0214-0039. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10171/8302>

MUÑIZ MURIEL, C; IGARTUA PEROSANZ, J.J; DE LA FUENTE JUAN, M; OTERO, J.A. 2008. Imágenes periodísticas de la inmigración. Aportaciones metodológicas al estudio de la comunicación visual. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura* [en línea], **37**, pp. 31-48. [Consulta: 9 de mayo de 2021]. ISSN 0211-2175. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/35698>

NAVAS, A. 1994. Periodismo y sufrimiento: ¿matrimonio de conveniencia? *Comunicación y sociedad* [en línea], **7**(2), pp. 9-19. [Consulta: 2 de abril de 2020]. ISSN 0214-0039. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/8259>

NEWTON, J. H. 2000. *The burden of visual truth: the role of photojournalism in mediating reality*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates. ISBN 0805833757.

NOGUERA VIVO, J. M. 2006. El Framing en la cobertura periodística de la catástrofe: las víctimas, los culpables y el dolor. *Sphera Pública* [en línea], **6**, pp. 193-206. [Consulta: 31 de julio de 2023]. ISSN-e 2695-5725. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29700612>

ORELLANA VILCHES, I. 2000. *Pedagogía del dolor*. Madrid: Palabra. ISBN 84-8239-350-2.

ORTIZ-LEIVA, G. 2018. Una apuesta moral por alcanzar calidad en el tratamiento informativo del dolor. *Palabra Clave* [en línea], **21**(1), pp. 134-164. [Consulta: 2 de abril de 2020]. ISSN 0122-8285. Disponible en: <https://doi.org/10.5294/pacla.2018.21.1.7>

PANZER, M. 2007. *Things as they are: photojournalism in context since 1955*. London: Chris Boot. ISBN 0-9546894-5-3.

PAREJO JIMÉNEZ, N. 2005. El impacto de las fotografías de los atentados de ETA a través de la prensa bilbaína, 1968-1982. *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* [en línea], **16**, pp. 425-440. [Consulta: 20 de abril de 2017]. ISSN 1137-4888. Disponible en: <https://ojs.ehu.eus/index.php/Bidebarrieta/article/view/18599>

PAREJO JIMÉNEZ, N. 2015. El informador de los atentados de ETA en las fotografías de prensa. En: *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* [en línea], **21**(1), pp. 161-176. [Consulta: 20 de abril de 2017]. ISSN-e 1988-2696. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.n1.49087

PARRAS PARRAS, A; CELA, J. R; 2016. Reflexiones en torno a la fotografía informativa: del papel del editor gráfico y la foto icono a la era digital. *Commons. Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital*. [en línea], 5(1), pp. 7-36. [Consulta: 8 de enero de 2017]. ISSN 2255-3401. Disponible en: <https://revistas.uca.es/index.php/cayp/article/view/3102>

PELLEGRINI, S; PUENTE, S; GRASSAU, D. 2015. La calidad periodística en caso de desastres naturales: cobertura televisiva de un terremoto en Chile. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* [en línea], 21, pp. 249-267. [Consulta: 26 de marzo de 2020]. ISSN 11341629. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.50678

PÉREZ-LATRE, F. J; SÁDABA, M. T. 2002. El nuevo paradigma ético en los medios. En: CODINA, M. (ed.) *Información, ficción, persuasión: ¿Es la ética una utopía? Actas de las XVI Jornadas Internacionales de la comunicación: Universidad de Navarra, Pamplona, noviembre 2002*. Pamplona: Ediciones Eunate, pp. 69-65. ISBN 978-84-7768-135-9.

PERICOT, J. 1987. *Servirse de la imagen: un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona: Ariel. ISBN 8434412551.

PIÑEIRO NAVAL, V; MANGANA, R. 2018. Teoría del Encuadre: panorámica conceptual y estado del arte en el contexto hispano. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* [en línea] 24(2), pp. 1541-1557. [Consulta: 9 de mayo de 2021]. ISSN-e 1134-1629. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/ESMP.62233>

PORCIÚNCULA, P; VAREL, F. 2016. Estética de cercanía, un lazo entre el fotoperiodismo y la representación de la realidad. *Dixit* [en línea] 25(2), pp. 16-27. [Consulta: 9 de mayo de 2021]. ISSN 0797-3691. Disponible en: <https://acortar.link/ovPPqF>

POYATO SÁNCHEZ, P. 2005. Hacia una metodología del análisis fotográfico. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 151-167. ISBN 8480215224.

PRATS GIL, E; TEY TEIJÓN, A; BUXARRAIS ESTRADA, M. R. 2004 *Ética de la información* Barcelona: UOC. ISBN 84-9788-126-5.

RAMÍREZ VILLAFÁÑEZ, A. 2003. Actitudes y habilidades de afrontamiento y reducción del sufrimiento. En: GÓMEZ BOSQUE, P; RAMÍREZ VILLAFÁÑEZ, A. (coords.) *El sufrimiento en la sociedad del placer. Una aproximación interdisciplinar*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 13-48. ISBN 84-8448-259-6.

RAMOS ROJAS, D. N. 2015. Encuadres noticiosos en la cobertura mediática de la transmigración en México (2009-2011). *Razón y palabra: Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación* [en línea], **90**, pp. 388-404. [Consulta: 5 de mayo de 2021]. ISSN-e 1605-4806. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N90/Varia/11_Ramos_V90.pdf

REDONDO NEIRA, F. 2005. La perversión de los códigos de representación icónica en las fotografías de torturas. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 675-682. ISBN 8480215224.

RIEGO AMÉZAGA, B. 2005. Mirando las fotografías desde su entorno: La llave del imaginario. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 19-32. ISBN 8480215224.

RITCHIN, F. 1999. *In our own image: the coming revolution in photography: how computer technology is changing our view of the world*. New York: Aperture. ISBN 0-89381-857-7.

RODRÍGUEZ, L; DIMITROVA, D. V. 2011. The levels of visual framing. *Journal of Visual Literacy* [en línea] **30**(1) pp. 48-65. [Consulta: 25 de junio de 2014]. ISSN 1051-144X. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/23796529.2011.11674684>

RODRÍGUEZ, P; ODRIOZOLA FARRÉ, B. 2012. Catástrofes y periodismo: el relato, los escenarios, las interacciones y las necesidades prácticas y psicológicas de todos los implicados. *Estudios sobre el mensaje periodístico* [en línea] **18**(2), pp. 577-594. [Consulta: 9 de Mayo de 2020]. ISSN 1134-1629. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2012.v18.n2.41033

RODRÍGUEZ BORGES, R. F. 2010. Ética, derecho y medios de comunicación: una apostilla a la discusión entre Carlos Ruiz y Hugo Aznar. *Dilemata. Revista Internacional de Éticas Aplicadas* [en línea], **4**, pp. 85-100. [Consulta: 12 de diciembre de 2013]. ISSN 1989-7022. Disponible en: <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/56>

RODRÍGUEZ BORGES, R. F. 2014. ¿Crisis del periodismo y crisis de la democracia? Una reconsideración del oficio periodístico en el ecosistema digital. En: *Dilemata. Revista Internacional de Éticas Aplicadas* [en línea], **14**, pp. 1-17. [Consulta: 10 de marzo de 2016]. ISSN 1989-7022. Disponible en: <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/261>

RODRÍGUEZ BORGES, R. F; AZNAR, H. 2014. La ética de la comunicación en la balanza. *Dilemata* [en línea] **15**, pp. 171-179. [Consulta: 8 de noviembre de 2015]. ISSN: 1989-7022. Disponible en: <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/300>

RODRÍGUEZ CELA, J; PARRAS PARRAS, A. 2010. El tratamiento documental en la fotografía de prensa: ante el dolor de los demás y el conflicto de los otros. *Revista General de Información y Documentación* [en línea], **20**, pp. 459-470. [Consulta: 3 de Mayo de 2014]. ISSN 1132-1873. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID1010110459A>

RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. 1992. La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo. CEBRIÁN HERREROS, M. (dir) Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

RODRÍGUEZ PARDO, J.; DURÁN PILA, G. 2015. Derecho a la información y protección de la infancia y la juventud: el uso de la imagen del menor de edad en la cobertura informativa del accidente ferroviario de Angrois (2013) por el diario La voz de Galicia. En: GUADARRAMA RICO, L. A.; SUÁREZ VILLEGAS, J. C.; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. M. (eds.) *Desafíos éticos de la comunicación en la era digital: III Congreso Internacional de Ética de la Comunicación, libro de actas: Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, Sevilla, marzo 2015*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 229-240. ISBN 978-84-9085-698-7.

ROZAS, E. 1997. Periodismo y propia imagen: El otro como tema. *Cuadernos.Info* [en línea], **12**, pp. 70-78. [Consulta: 3 de septiembre de 2015]. ISSN 0717-8697. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/cdi.12.210>

RUIZ, C. 2003. *Ética de la audiencia: reflexión ética sobre el principio jurídico de libertad de información*. Baracaldo: GRAFITE Ediciones. ISBN 84-95042-87-8.

SÁNCHEZ ARANDA, J.J. 2005. Análisis de contenido cuantitativo de medios. En: BERGANZA CONDE, M.R.; RUIZ SAN ROMÁN, J.A. (coords.). *Investigar en comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*. Madrid: McGraw Hill, pp.207-228. ISBN 978-84-481-9825-1.

SÁNCHEZ ARANDA, J. J; RODRÍGUEZ ANDRÉS, R. 1999. Profesionalidad y ética. El caso de los periodistas españoles. *Comunicación y sociedad* [en línea], **XII**(2), p. 93-114. [Consulta: 4 de septiembre de 2015]. ISSN 0214-0039. Disponible en: [10.15581/003.12.36401](https://doi.org/10.15581/003.12.36401)

SÁNCHEZ CALERO, M. L. 2008. Una revisión de los géneros periodísticos en la información especializada. *Dona comunicación: Revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales* [en línea], **6**, pp. 163-178. [Consulta: 14 de septiembre de 2021]. ISSN-e 1696-019X. Disponible en: https://repositorioinstitucional.ceu.es/bitstream/10637/5925/1/nºVI_pp163_178.pdf

SÁNCHEZ CASTILLO, S. 2012. Discurso visual de las enfermedades raras: encuadres latentes. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* [en línea], **23**, pp. 1-24. [Consulta: 9 de mayo de 2021]. ISSN-e 1577-6921. Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-28-discurso_visual_de_las_enfermedades_raras.htm

SÁNCHEZ MORENO, J. A. 2011. La fotografía, el espejo con memoria. *Con-ciencia social: anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales* [en línea], **15**, pp. 37-46. [Consulta: 8 de marzo de 2016]. ISSN 1697-3127. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3797186>

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J. F.; LÓPEZ PAN, F. 1998. Tipologías de géneros periodísticos en España. Hacia un nuevo paradigma. *Comunicación y Estudios Universitarios* [en línea], **8**, pp. 15-35. [Consulta: 14 de septiembre de 2021]. ISSN 132-127X. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/34984>

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. 1999. *El universo de la fotografía: prensa, edición, documentación*. Madrid: Espasa Calpe. ISBN 8423991954.

SANTÍN DURÁN, M. 2012. La construcción de la agenda informativa y la ética profesional en la prensa. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación* [en línea], **90**, pp. 36-42. [Consulta: 4 de septiembre de 2015]. ISSN 0213-084X. Disponible en: <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero090/la-construccion-de-la-agenda-informativa-y-la-etica-profesional-en-la-prensa/>

SANZ SANZ, F. 2003. Formas actuales y tendencias en el tratamiento del dolor En: GÓMEZ BOSQUE, P.; RAMÍREZ VILLAFAÑE, A. (coords.) *El sufrimiento en la sociedad del placer: una aproximación interdisciplinar*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 173-216. ISBN 84-8448-259-6.

SCHWARTZ, D. 2003. Professional Oversight: Policing the credibility of photojournalism. En: GROSS, L. P.; KATZ, J. S.; RUBY, J. (eds.). *Image ethics in the digital age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 27-52. ISBN 0816638241.

SCHWOB, M. 1996. *El dolor: una exposición para comprender. Un ensayo para reflexionar*. Madrid: Debate. ISBN 8474449634.

SIMPSON, R; COTÉ, W. 2000. *Covering Violence. A guide to ethical reporting about victims and trauma*. New York: Columbia University Press. ISBN: 9780231133937.

SOENGAS PÉREZ, X; RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, A. I; ABUÍN VENCES, N. 2014. La situación profesional de los periodistas españoles: las repercusiones de la crisis en los medios. *Revista Latina de Comunicación Social* [en línea], **69**, pp. 104 a 124. [Consulta: 15 de agosto de 2023]. ISSN 1138-5820. Disponible en: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2014-1003>

SONTAG, S. 2006. *Sobre la fotografía*. Gardini C. (trad.). México: Alfaguara. ISBN 970-770-490-X.

SONTAG, S. 2013. *Ante el dolor de los demás*. Major A. (trad.). Barcelona: Debolsillo. ISBN 978-84-9908-237-0.

SORIA, C. 1991. *La hora de la ética informativa*. Barcelona: Mitre, D.L. ISBN 84-7652-065-4.

SORIA, C. 1997. *El laberinto informativo: una salida ética*. Pamplona: Eunsa. ISBN 8431315377.

SOUSA, J. P. 2003. *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social. ISBN 8493225177.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, J. C. 2005. Fotomontaje versus montaje fotográfico: especificidad artística y construcción de realidades. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 391-408. ISBN 8480215224.

SUÁREZ VILLEGAS, J. C. 2001. *Análisis ético de la información: con casos prácticos documentos deontológicos*. Sevilla: MAD, 2001. ISBN 84-665-0794-9.

SUÁREZ VILLEGAS, J. C. 2013. Ética periodística e identidad profesional. *Augusto Guzzo Revista Académica* [en línea], **11**, pp. 11-25. [Consulta: 12 de diciembre de 2013]. ISSN 2316-3852. Disponible en: <https://doi.org/10.22287/ag.v1i11.148>

SUÁREZ VILLEGAS, J. C; CRUZ ÁLVAREZ, J. 2013. Problemas éticos de la instantaneidad informativa en el entorno digital. En: LLOVES SOBRADO, B; SEGADO BOJ, F. *I Congreso Internacional Comunicación y Sociedad. Libro de Actas: UNIR-Universidad Internacional de La Rioja, abril 2013* [en línea]. Logroño: Centro Tecnológico de la Rioja. [Consulta: 14 de diciembre de 2015]. ISBN 84-15626-42-8. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/42586>

SUSPERREGUI, J. M. 1988. *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao: Universidad del País Vasco. ISBN 8475851134

SUSPERREGUI, J. M. 2009. *Sombras de la fotografía: los enigmas desvelados de Nicolasa Ugartemendia, Muerte de un miliciano, La aldea española, El Lute*. Bilbao: Universidad del País Vasco. ISBN 9788498602302.

TAGG, J. 2009. *The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 9780816642878.

TEIXEIRA RIBEIRO, L. A. 1999. Manipulación en el fotoperiodismo: ética o estética. *Revista Latina de Comunicación Social*, **22**, pp. 1-7. [Consulta: 2 de mayo de 2014]. ISSN 1138-5820.

TEROL-BOLINCHES, R; ALONSO LÓPEZ, N. 2020. La prensa española en la era de la posverdad: el compromiso de la verificación de datos para combatir las fake news. *Prisma social: revista de investigación social* [en línea], **31**, pp. 304-327. [Consulta: 11 de junio de 2021]. ISSN-e 1989-3469. Disponible en: <https://revistaprismasocial.es/article/view/3924>

TERRASA, E. 1994. La información sobre el dolor: una reformulación de términos. *Comunicación y sociedad* [en línea], **7**(2), pp. 165-1728. [Consulta: 2 de abril de 2020]. ISSN 0214-0039. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/8368>

THIBAUT-LAULAN, A. M. 1973. *El lenguaje de la imagen: estudio psicolingüístico de las imágenes visuales en secuencias*. Madrid: Marova, D.L. ISBN 8426902111.

TIERNO, B. 1994. Pedagogía del dolor. *Comunicación y sociedad* [en línea], **7**(2), pp. 41-53. [Consulta: 2 de abril de 2020]. ISSN 0214-0039. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/8273>

TILLER FIBLA, J. R. 2005. Una lectura periodística de la información gráfica de la prensa valenciana. En: LÓPEZ LITA, R; MARZAL FELICI, J; GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Universitat Jaume I, Castellón, octubre 2004*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, pp. 597-616. ISBN 8480215224.

TOLEDANO, S; ARDÈVOL-ABREU, A. 2013. Los medios ante las catástrofes y crisis humanitarias: propuestas para una función social del periodismo. *Comunicación y Sociedad* [en línea], **26**(3), pp. 190-213. [Consulta: 4 de marzo de 2020]. ISSN 2174-0895. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/35516>

TOMÁS FRUTOS, J. 2010. Apuesta por la deontología en el tratamiento de las informaciones relativas a sucesos. *Vivat Academia* [en línea], **112**, pp. 110-133. [Consulta: 4 de febrero de 2020]. ISSN-e 1575-2844. Disponible en: <https://doi.org/10.15178/va.2010.112.110-133>

TORRES ROMAY, E. 2006. El tratamiento de la imagen en los atentados del 11-M. Terrorismo y violencia en la prensa. *Revista Latina de Comunicación Social* [en línea], **61**, pp. 1-9. [Consulta: 4 de febrero de 2014]. ISSN 1138-5820. Disponible en: <https://nuevaepoca.revistalatinacs.org/index.php/revista/article/view/1313/2090>

URE, M. 2013. Dilemas éticos y modelos deontológicos para el periodista usuario de medios sociales. *Cuadernos.info* [en línea], **32**, pp. 67-76. [Consulta: 7 de noviembre de 2015]. iSSn 0719-367x. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.32.492>

VALERA ORDAZ, L. 2016. El sesgo mediocéntrico del framing en España: una revisión crítica de la aplicación de la teoría del encuadre en los estudios de comunicación. *ZER - Revista de Estudios de Comunicación* [en línea], **41**, pp. 13-31. [Consulta: 9 de mayo de 2021]. e-ISSN: 1989-631X. Disponible en: <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/17259>

VALLEJO MORENO, J. A. 2017. El lenguaje visual de la fotografía periodística en la época del terrorismo en el Perú. En: PINTO-COELHO, Z.; RUÃO, T.; ZAGALO, N. (eds.), *Arte, Políticas e Práticas. V Jornadas Doutorais Comunicação e Estudos Culturais*. Braga: CECS, pp. 140-160. ISBN 978-84-608-3473-1.

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, F. 1991. *Ética y deontología de la información*. Madrid: Paraninfo. ISBN 84-283-1929-4.

VIDAL-QUADRAS ROSALES, J. A. 1994. Ni cuervos, ni ángeles. Sólo periodistas. *Comunicación y sociedad* [en línea], **7**(2), pp. 173-178. [Consulta: 4 de mayo de 2020]. ISSN 0214-0039. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/8373>

VIDELA RODRÍGUEZ, J. J. 2004. *La ética como fundamento de la actividad periodística*. Madrid: Fragua. ISBN 84-7074-157-8.

VILAR I PLANAS DE FARNÉS, J. 1998. *Antropología del dolor: sombras que son luz*. Pamplona: EUNSA, D.L. ISBN 8431316497.

VILARNOVO, A. 1994. Logoterapia y homeopatía: el tratamiento informativo del dolor. *Comunicación y sociedad* [en línea], **7**(2), pp. 179-183. [Consulta: 4 de mayo de 2020]. ISSN 0214-0039. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/8391>

VILCHES, L. 1997. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós. ISBN 8475094082.

VILLAFANE, J. 1998. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. ISBN 8436802632.

VILLAFANE, J; MÍNGUEZ, N. 1996. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide. ISBN 843681004x.

WALZER MOSKOVIC, A. 2021. En torno a la definición de imagen como representación de la realidad. *Doxa Comunicación* [en línea], **33**, pp. 39-51. [Consulta: 21 de junio de 2023]. e-ISSN: 2386-3978. Disponible en: <https://doi.org/10.31921/doxacom.n33a924>

WHEELER, T. 2002. *Phototruth or photofiction? Ethics and media imagery in the digital age*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates. ISBN 0805842616.

YÁÑEZ ROJAS, E. 2010. El tratamiento del dolor en la cobertura del terremoto y maremoto en Chile. Una mirada desde la ética. *Revista de Comunicación* [en línea] **9**, pp. 190-211. [Consulta: 3 de mayo de 2014]. ISSN 2227-1465. Disponible en: <https://revistadecomunicacion.com/article/view/2789>

YERRO BELMONTE, M. 1974. *Sociología de la imagen*. Madrid: Organización Sala Editorial. ISBN 843580061x.

ZUBERO BEASCOECHEA, I. 2016. Espectadores del dolor ajeno: una imagen no vale más que mil palabras. *Revista de Estudios Sociales* [en línea], **57**, pp. 89-99. [Consulta: 26 de marzo de 2020]. e-ISSN 1900-5180. Disponible en: <https://doi.org/10.7440/res57.2016.07>

WEBGRAFÍA.

Ábalos dice que la salida del alto cargo de Adif, casi ocho años después de Angrois, llega "procedentemente". 2021, 27 de mayo. En: *Europa Press* [en línea] Santiago de Compostela: Europa Press. [Consulta: 31 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.europapress.es/galicia/noticia-abalos-dice-salida-alto-cargo-adif-casi-ocho-anos-despues-angrois-llega-procedentemente-20210527133059.html>

Accidente tren Santiago. 2013-. En: *El País* [en línea]. Disponible en: <https://elpais.com/noticias/accidente-ferrocarril-santiago-de-compostela-2013/>

Accidente de tren de Santiago. 2013-. En: *El Mundo* [en línea]. Disponible en: https://ariadna.elmundo.es/buscador/archivo.html?q=Accidente%20de%20tren%20de%20Santiago&t=1&i=251&n=10&fd=0&td=0&w=70&s=1&no_acd=1

Accidente de tren de Santiago de Compostela. 2013-. En: *20 minutos* [en línea]. Disponible en: <https://www.20minutos.es/minuteca/accidente-de-tren-en-santiago-de-compostela/1/>

Al menos 80 muertos y unos 168 heridos tras descarrilar un tren en Santiago. 2013, 24 de julio. En: *La Vanguardia* [en línea] Barcelona: La Vanguardia. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/sucesos/20130724/54378081470/descarrila-tren-pasajeros-santiago-compostela.html>

ALONSO, L. M. 2011. Apogeo del crimen victoriano. En: *La Nueva España* [en línea] [Consulta: 9 de enero de 2019]. Disponible en: <https://www.lne.es/sociedad/2011/06/24/apogeo-crimen-victoriano-21079037.html>

ARANDA, A. 2013. Modificación de fotografías en la URSS. En: *Ciencias sociales en blog: Los pueblos que olvidan su historia están condenados a repetirla* [en línea]. Jaen: Blogger. [Consulta: 22 mayo 2014]. Disponible en: <https://ccsocialesenblog.blogspot.com/2013/04/modificacion-de-fotografias-en-la-urss.html>

ASOCIACIÓN DE PERJUDICADOS POR EL ACCIDENTE FERROVIARIO DEL ALVIA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 2013-. *APAFAS*. [en línea] [Consulta: 24 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.apafas.es>

BAULUZ, J. 2003, 2 de marzo. Aquella tarde en la playa de Zahara de los Atunes. En: *Magazine de La Vanguardia* [Consulta: 9 de enero de 2019]. Disponible en: <https://periodistas-es.com/javier-bauluz-muerte-a-las-puertas-del-paraiso-14823>

Bruselas: La investigación de Angrois no fue independiente y faltan "elementos clave". 2016, 8 de julio. En: *Europa Press* [en línea]. Santiago de Compostela: Europa Press. [Consulta: 28 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.europapress.es/galicia/noticia-bruselas-investigacion-angrois-no-fue-independiente-faltan-elementos-clave-20160707180413.html>

CEBEIRO, M; REINERO, D. 2013, 25 de julio. El conductor del accidente de Santiago: "¡Somos humanos, somos humanos!". En: *El País* [en línea] Madrid; Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 26 de noviembre de 2018]. Disponible en: https://elpais.com/politica/2013/07/25/actualidad/1374713876_139202.html

CEDRÓN, M. 2014, 2 de septiembre. Accidente en Santiago: La caja negra confirma que el tren iba a más de 190 km/h. En: *La voz de Galicia* [en línea] Santiago de Compostela: La voz de Galicia. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/2013/07/24/maquinista-tren-descarrilado-santiago-reconoce-iba-190-hora/00031374692270721158120.htm>

Cinco años del accidente de tren de Santiago en la curva de Angrois. 2018, 24 de julio. En: *El País* [en línea] Madrid: El País. [Consulta: 26 de noviembre de 2018]. Disponible en: https://elpais.com/politica/2018/07/23/actualidad/1532364194_224265.html

CORDOBÉS, A. I. 2014, 23 de julio. Las diez mejoras ferroviarias realizadas por Fomento desde el accidente de Santiago. En: *El Confidencial* [en línea]. [Consulta: 24 de agosto de 2014]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/espana/2014-07-23/las-diez-mejoras-ferroviarias-de-fomento-desde-el-accidente-de-tren-de-santiago_166303/

Cuatro años de la tragedia del Alvia: Adif ha sustituido las señales de velocidad en el tramo de Angrois. 2017, 12 de julio. En: *El Confidencial Digital* [en línea]. [Consulta: 28 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.elconfidencialdigital.com/articulo/seguridad/Alvia-Adif-sustituido-velocidad-Angrois/20170711223623085995.html>

DE BARRÓN, I. 2013, 26 de julio. Los viajeros tienen 15 días para reclamar hasta 21.000 euros. En: *El País* [en línea]. Madrid: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/25/galicia/1374782835_908957.html

'Descarrilé, qué le voy a hacer'. 2013, 25 de julio. En: *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/25/espana/1374703534.html>

Despliegue de servicios de emergencia para ayudar a las víctimas de Santiago. 2013, 25 de julio. En: *El País* [en línea] Madrid: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/24/galicia/1374703185_759040.html?event_log=go

DOMÍNGUEZ CEBRIÁN, B. 2013, 25 de julio. "¡Esto no me puede estar pasando!". En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/25/galicia/1374750014_914035.html

DUVA, J; EL PAÍS. 2013, 26 de julio. El maquinista se niega a declarar ante la brigada judicial de la Policía. En: *El País* [en línea]. Madrid; Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/26/galicia/1374837509_235021.html

EFE. 2013, 25 de julio. Descarrilamiento en Santiago: El tercer accidente ferroviario más grave en la historia de España. En: *La Voz de Galicia* [en línea]. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/galicia/2013/07/25/descarrilamiento-santiago-tercer-accidente-ferroviario-grave-historia-espana/00031374703275836963818.htm>

EFE. 2013, 26 de julio. Santamaría: 'El pueblo español es generoso, solidario y se une en los momentos difíciles'. En: *El Mundo* [en línea]. Madrid: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/26/espana/1374843698.html>

EFE. 2013, 28 de julio. Compañeros del maquinista: 'No era de los que corría'. En: *El Mundo* [en línea]. Santiago de Compostela: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/26/espana/1374847649.html>

EFE. 2019, 13 de febrero. El Congreso prorroga por tres meses la investigación del accidente del Alvia. En: *Cope* [en línea] [Consulta: 2 de mayo de 2021]. Disponible en: https://www.cope.es/actualidad/economia/noticias/congreso-prorroga-por-tres-meses-investigacion-del-accidente-del-alvia-20190213_352342

EFE. 2021, 21 de julio. Abren juicio al maquinista y al exdirector de Seguridad del accidente del Alvia. En: *Diario de Pontevedra* [en línea]. [Consulta: 2 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.diariodepontevedra.es/articulo/galicia/abren-juicio-maquinista-exdirector-seguridad-accidente-alvia/202107211850241151595.html>

El fiscal del juicio del Alvia retira la acusación contra Cortabitarte, exjefe de Adif. 2023, 20 de junio. En: *EFE* [en línea]. [Consulta: 21 de junio de 2023]. Disponible en: <https://efe.com/sin-categoria/2023-06-20/el-fiscal-del-juicio-del-alvia-retira-la-acusacion-contra-cortabitarte-exjefe-de-adif/>

El fiscal pide cuatro años de cárcel para el maquinista y el director de seguridad de Adif por el accidente de Angrois. 2021, 19 de mayo. En: *ABC* [en línea]. [Consulta: 28 de mayo de 2022]. Disponible en: https://www.abc.es/espana/galicia/abci-fiscal-pide-cuatro-anos-carcel-para-maquinista-y-director-seguridad-adif-accidente-angrois-202105191908_noticia.html

El juez cita como testigo al interventor que llamó al maquinista antes del accidente. 2013, 1 de agosto. En: *RTVE.es* [en línea]. [Consulta: 7 de septiembre de 2023]. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20130801/juez-cita-como-testigo-interventor-llamo-maquinista-antes-del-accidente/728743.shtml>

El juez requiere nueva documentación a ADIF en la instrucción del tren siniestrado en Santiago. 2013, 14 de noviembre. En: *Comunicación Poder Judicial* [en línea]. [Consulta: 25 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Poder-Judicial/Sala-de-Prensa/El-juez-requiere-nueva-documentacion-a-ADIF-en-la-instruccion-del-tren-siniestrado-en-Santiago>

El juicio del Alvia encara su etapa final: “Ha sido un trago para todo el mundo”. 2023, 15 de junio. En: *El Correo Gallego* [en línea]. [Consulta: 19 de junio de 2023]. Disponible en: <https://www.elcorreogallego.es/galicia/2023/06/15/juicio-alvia-encara-etapa-final-88717282.html>

El juicio del Alvia encara su fase final a las puertas del décimo aniversario del accidente. 2023, 14 de junio. En: *Europa Press Galicia* [en línea]. Santiago de Compostela: Europa Press. [Consulta: 19 de junio de 2023]. Disponible en: <https://www.europapress.es/galicia/noticia-juicio-alvia-encara-fase-final-puertas-decimo-aniversario-accidente-20230614110439.html>

El Juzgado cierra la instrucción del caso Alvia con el maquinista del tren como único imputado. En: *Comunicación Poder Judicial* [en línea]. [Consulta: 25 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Poder-Judicial/Noticias-Judiciales/El-Juzgado-cierra-la-instruccion-del-caso-Alvia-con-el-maquinista-del-tren-como-unico-imputado>

El Juzgado desestima los recursos presentados contra el cierre de la instrucción en el caso del Alvia. 2016, 15 de enero. En: *Comunicación Poder Judicial* [en línea]. [Consulta: 25 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Poder-Judicial/Sala-de-Prensa/Notas-de-prensa/-El-Juzgado-desestima-los-recursos-presentados-contra-el-cierre-de-la-instruccion-en-el-caso-del-Alvia>

El maquinista comenzó a frenar 7 segundos antes del descarrilamiento y se salió de la vía a 179 km/h. 2013, 2 de agosto. En: *Europa Press* [en línea]. Santiago de Compostela: Europa Press. [Consulta: 28 de enero de 2022]. Disponible en: <https://www.europapress.es/turismo/transportes/tren/noticia-accidente-maquinista-comenzo-frenar-segundos-antes-descarrilamiento-salio-via-179-km-20130802164310.html>

El maquinista en 2012: 'Estoy en el límite, no puedo correr más, si no me multan'. 2013, 28 de julio. En: *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/25/espana/1374751101.html>

El octavo aniversario del accidente de Angrois, antesala del juicio. 2021, 17 de julio. En: *Europa Press* [en línea]. Santiago de Compostela: Europa Press. [Consulta: 28 de enero de 2022]. Disponible en: <https://www.europapress.es/galicia/noticia-octavo-aniversario-accidente-angrois-antesala-juicio-20210717144709.html>

Ethics of Photojournalism. 2011, 24 de septiembre. En: *My J2150 Blog: Multimedia journalism, ethics, and a few other things in between* [en línea]. Wordpress. [Consulta: 22 mayo 2014]. Disponible en: <https://potz7.wordpress.com/2011/09/>

EUROPA PRESS. 2013, 26 de julio. Lotus llevará una bandera de Galicia en su monoplaza como homenaje. En: *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundodeporte/2013/07/26/motor/1374831633.html>

EUROPA PRESS. 2013, 26 de julio. Renfe debe abonar 25.000 euros en 15 días como anticipo de compensaciones a las víctimas. En: *El Mundo* [en línea]. Madrid: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/26/espana/1374838665.html>

EUROPA PRESS. 2013, 26 de julio. Renfe restablece el servicio ferroviario en dos de las tres vías afectadas. En: *El Mundo* [en línea]. Madrid: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/26/espana/1374809679.html>

EUROPA PRESS. 2013, 26 de julio. Pastor: 'Las personas al frente de un tren tienen que atenerse al protocolo'. En: *El Mundo* [en línea]. Madrid: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/26/espana/1374826162.html>

EUROPA PRESS. 2014, 17 de enero. El juez del accidente del Alvia pide a Renfe un informe de 2011 que advertía del riesgo. En: *La nueva España* [en línea]. Santiago de Compostela: La nueva España. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.lne.es/sucesos/2014/01/17/juez-accidente-alvia-pide-renfe-20106866.html>

EUROPA PRESS. 2014, 28 de mayo. El expresidente de Adif y el exdirector de Seguridad también se niegan a declarar. En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2014/05/28/galicia/1401273489_376830.html

EUROPA PRESS. 2019, 4 de febrero. La comisión del Congreso sobre el accidente de Angrois se da hasta mayo para aprobar sus conclusiones. En: *El Periódico* [en línea]. Madrid: El Periódico. [Consulta: 2 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20190204/comision-investigacion-accidente-angrois-congreso-conclusiones-7285889>

Fiscalía retira la acusación contra el ex alto cargo de Adif en el juicio del Alvia. 2023, 20 de junio. En: *Europa Press Galicia* [en línea]. Santiago de Compostela: Europa Press. [Consulta: 21 de junio de 2023]. Disponible en: <https://www.europapress.es/galicia/noticia-fiscal-retira-acusacion-contr-ex-director-seguridad-adif-juicio-alvia-20230620104325.html>

GÓMEZ, L. 2013, 25 de julio. Una aldea partida para siempre. En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/25/galicia/1374781368_079870.html

GONZÁLEZ, P. 2021, 8 de abril. La Audiencia cierra el caso Alvia con el exdirector de seguridad del ADIF y el maquinista como únicos imputados. En: *La Voz de Galicia* [en línea]. [Consulta: 28 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/galicia/2021/04/08/audiencia-cierra-alvia-exdirector-seguridad-adif-maquinista-unicos-imputados/00031617882025302510977.htm>

Hamburgo recibe ayuda argentina (1842). En: *La Gazeta Federal* [en línea]. [Consulta: 9 de enero de 2019]. Disponible en: <https://www.lagazeta.com.ar/hamburgo.htm>

HERNÁNDEZ, J. A. 2017, 14 de marzo. El juez del accidente de Santiago imputa por 80 homicidios a un jefe de Adif. En: *El País* [en línea]. Madrid: El País. [Consulta: 28 de mayo de 2022]. Disponible en: https://elpais.com/politica/2017/03/13/actualidad/1489416022_664943.html

HUETE, C. 2021, 15 de abril. Las víctimas del Alvia llevan a los tribunales al Gobierno y al comité que investigó el accidente. En: *El País* [en línea]. Ourense: El País. [Consulta: 28 de abril de 2022]. Disponible en: <https://elpais.com/espana/galicia/2021-04-15/las-victimas-del-alvia-llevan-a-los-tribunales-al-gobierno-y-al-comite-que-investigo-el-accidente.html>

Identificados 67 de los 80 muertos en el accidente de Santiago de Compostela. 2013, 26 de julio. En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/25/galicia/1374734756_418399.html

La Audiencia de A Coruña deja sin efecto la imputación de todas las personas de ADIF imputadas en la instrucción del accidente de tren de Santiago. 2013, 5 de noviembre. En: *Comunicación Poder Judicial* [en línea]. [Consulta: 22 de enero de 2022]. Disponible en: <https://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Poder-Judicial/Noticias-Judiciales/-La-Audiencia-de-A-Coruna-deja-sin-efecto-la-imputacion-de-todas-las-personas-de-ADIF-imputadas-en-la-instruccion-del-accidente-de-tren-de-Santiago>

La comisión de investigación del accidente de Angrois se constituye el miércoles 18. 2018, 11 de abril. En: *Europa Press* [en línea]. Santiago de Compostela: Europa Press. [Consulta: 16 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.europapress.es/galicia/noticia-comision-investigacion-accidente-angrois-constituye-miercoles-18-20180411195809.html>

La comisión de investigación técnica del accidente del Alvia vuelve a negarse a analizarlo como pide la UE. 2020, 27 de febrero. En: *ElDiario.es* [en línea]. Galicia: El Diario.es. [Consulta: 28 de mayo de 2022]. Disponible en: https://www.eldiario.es/galicia/politica/investigacion-accidente-alvia-analizarlo-ue_1_1112374.html

'La he jodido'. 2013, 16 de julio. En: *El Mundo* [en línea]. Madrid: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/26/espana/1374814678.html>

La instrucción del accidente del Alvia se cierra siete años y medio después. 2021, 8 de abril. En: *El Periódico* [en línea]. Barcelona: El Periódico. [Consulta: 28 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20210408/accidente-tren-alvia-santiago-compostela-instruccion-11643428>

La plataforma de víctimas de Angrois pide una reunión a la nueva ministra de Transportes. 2021, 14 de julio. En: *Europa Press* [en línea]. Santiago de Compostela: Europa Press. [Consulta: 21 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.europapress.es/galicia/noticia-plataforma-victimas-angrois-pide-reunion-nueva-ministra-transportes-20210714111248.html>

La política se vuelca con Santiago por el accidente de tren. 2013, 25 de julio. En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/politica/2013/07/24/actualidad/1374701920_765025.html

Las defensas del maquinista y Adif piden su absolución en el último día de juicio del Alvia, que queda visto para sentencia. 2023, 27 de julio. En: *RTVE.es* [en línea]. [Consulta: 8 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20230727/juicio-visto-para-sentencia-accidente-tren-alvia/2452911.shtml>

Las víctimas del Alvia. 2013, 8 de agosto. En: *El Mundo* [en línea]. Madrid; Santiago de Compostela: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/25/espana/1374760495.html>

LOMBAO, D; REINERO, D. 2017. La Eurocámara pide a la Comisión Europea una investigación del accidente del Alvia porque España no la hace. En: *ElDiario.es* [en línea]. Galicia: El Diario.es. [Consulta: 25 de enero de 2017]. Disponible en: https://www.eldiario.es/galicia/politica/eurocamara-ue-independiente-alvia-espana_1_3621964.html

LÓPEZ, P. 2016, 27 de mayo. La Audiencia Provincial de A Coruña reabre la instrucción del accidente de Alvia. En: *El Confidencial* [en línea]. Vigo: El Confidencial. [Consulta: 28 de mayo de 2022]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/espana/galicia/2016-05-27/accidente-alvia-santiago-instruccion_1207188/

Los cadáveres del accidente que quedan por identificar se reducen a tres. 2013, 26 de julio. En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/26/galicia/1374821653_855690.html

Los incendios más devastadores de la historia. En: *Msn* [en línea]. [Consulta: 9 de enero de 2019]. Disponible en: <https://www.msn.com/es-xl/noticias/actualidad/norte-de-california-y-sur-de-colorado-bajo-las-llamas/los-incendios-m%C3%A1s-devastadores-de-la-historia/ss-BBIZJKJ?fullscreen=true#image=30>

MAHÍA, A. 2013, 29 de julio. Accidente en Santiago: Los príncipes a los vecinos de Angrois: «Sois unos héroes. Se habla de vosotros en todos lados». En: *La Voz de Galicia* [en línea]. Santiago de Compostela: La voz de Galicia. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/2013/07/26/principes-vecinos-angrois-sois-heroes-habla-lados/0003_2013071374859786041230.htm

MARUGÁN, J. 2012. Manipulación fotográfica. En: *Tentaciones plausibles: tú verás...* [en línea]. Segovia: Blogger. [Consulta: 22 mayo 2014]. Disponible en: <https://goo.su/dO8gIK3>

MEIZOSO, E. 2014, 9 de junio. Adif instala balizas de frenado automático de trenes en 122 puntos de la red. En: *Cadena Ser* [en línea]. Madrid: Cadena Ser. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://cadenaser.com/ser/2014/06/09/economia/1402270750_850215.html

MIELOST, C. 2015. El nacimiento de Scotland Yard (segunda parte). En: *El Mentidero de Mielost* [en línea]. Madrid: Blogger. [Consulta: 9 de enero de 2019]. Disponible en: <https://chrismielost.blogspot.com/2015/08/el-nacimiento-de-scotland-yard-segunda.html>

MUÑOZ, R; REINERO, D. 2013, 25 de julio. La seguridad del tramo no era la del AVE. En: *El País* [en línea]. Madrid; Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2013]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/25/galicia/1374754693_288688.html

NÚÑEZ-VILLAVEIRÁN, L. 2013, 25 de julio. El porqué del accidente de Santiago de Compostela. En: *El Mundo* [en línea]. Madrid: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/25/espana/1374752747.html>

Ocho años después la Justicia pide a ADIF una fianza millonaria antes del juicio del Alvia en 2020. 2021, 21 de julio. En: *Galiciapress* [en línea]. [Consulta: 16 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://www.galiciapress.es/texto-diario/mostrar/3060065/juez-acuerda-apertura-juicio-oral-maquinista-cargo-adif-dias-octavo-aniversario>

Ola de solidaridad y cooperación tras el accidente de tren en Santiago. 2013, 25 de julio. En: *El Mundo* [en línea]. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/25/espana/1374709987.html>

PAN, J. M. 2013, 29 de julio. Francisco José Garzón, el maquinista del tren accidentado en Santiago, en libertad con cargo. En: *La Voz de Galicia* [en línea]. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/2013/07/28/accidente-santiago-maquinista-tren-comparece-ante-juez/00031375028983697439712.htm>

PAN, J. M; MAHÍA, P. 2023, 24 de julio. Aniversario del accidente de Angrois: diez años del peor día de Galicia. En: *La Voz de Galicia* [en línea]. [Consulta: 8 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/galicia/2023/07/22/diez-anos-peor-dia-galicia/00031690053108371660570.htm>

PLATAFORMA VICTIMAS ALVIA 04155. 2014-. *Asociación plataforma víctimas Alvia 04155* [en línea]. [Consulta: 28 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.victimastren.org>

PONTEVEDRA, S. R. 2023, 27 de julio. El ‘caso Alvia’, visto para sentencia entre lágrimas del maquinista y gritos de “vendidos” a los abogados del Estado. En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 8 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://elpais.com/espana/galicia/2023-07-27/el-caso-alvia-queda-visto-para-sentencia-entre-lagrimas-del-maquinista-y-gritos-de-vendidos-contralos-abogados-del-estado.html>

PRECEDO, J. 2014, 4 de junio. “La causa fue el exceso de velocidad y la falta de atención del conductor”. En: *El País* [en línea]. Madrid: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/politica/2014/06/03/actualidad/1401825087_123723.html

PUGA, N. 2013, 28 de julio. La Policía cree que el conductor causó el accidente por ‘imprudencia’. En: *El Mundo* [en línea]. Santiago de Compostela: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2013]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/26/espana/1374833477.html>

PUGA, N. 2023, 27 de julio. Los dos acusados por el accidente del Alvia cierran el juicio en silencio y desviando responsabilidades. En: *El Mundo* [en línea]. Santiago de Compostela: El Mundo. [Consulta: 8 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/espana/2023/07/27/64c26594e85eacea5e8b45d4.html>

PUGA, N; BRAVO, A; EUROPA PRESS. 2023, 26 de julio. 94 personas siguen ingresadas, 35 en estado crítico. En: *El Mundo* [en línea]. Santiago de Compostela: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2013]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/25/espana/1374739453.html>

PUGA, N; BRAVO CUIÑAS, A; EUROPA PRESS. 2023, 25 de julio. Identificados seis de los 13 últimos cadáveres del accidente del Alvia. En: *El Mundo* [en línea]. Santiago de Compostela: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2013]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/25/espana/1374781576.html>

PUGA, N; BRAVO, A; SUEIRO, M; AGENCIAS. 2013, 25 de julio. El maquinista del tren entró en la curva a 190 kilómetros en un tramo limitado a 80. En: *El Mundo* [en línea]. Santiago de Compostela: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2013]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/25/espana/1374740051.html>

PUGA, N; SUEIRO, M. 2013, 26 de julio. La Policía rebaja a 78 el número de víctimas mortales en el tren. En: *El Mundo* [en línea]. Santiago de Compostela: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2013]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/26/espana/1374833019.html>

PUNZÓN, C. 2013, 26 de septiembre. El juez imputa a otros 22 cargos del ADIF, incluidos los tres últimos presidentes. En: *La Voz de Galicia* [en línea]. [Consulta: 24 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/2013/09/24/juez-llama-declarar-tres-ultimos-presidentes-adif/00031380039960915617527.htm>

QUEIJEIRO, L. 2020, 24 de julio. Siete años después, el accidente de Angrois sigue investigándose y no hay fecha para el juicio. En: *Nius* [en línea]. A Coruña: Nius Diario. [Consulta: 28 de junio de 2021]. Disponible en: https://www.niusdiario.es/sociedad/sucesos/siete-anos-despues-accidente-angrois-sigue-investigacion-no-fecha-juicio-aniversario_18_2983320153.html

REINERO, D. 2014, 10 de mayo. El juez imputa a toda la cúpula de Adif del año 2011 por el accidente del Alvia. En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2014/05/09/galicia/1399637908_668046.html

REINERO, D. 2017, 20 de octubre. El director de Seguridad de Renfe, imputado por el accidente del Alvia. En: *ElDiario.es* [en línea]. Galicia: ElDiario.es. [Consulta: 28 de junio de 2021]. Disponible en: https://www.eldiario.es/galicia/politica/seguridad-renfe-investigado-accidente-alvia_1_3117458.html

REINERO, D. 2019, 7 de febrero. La UE revela que investiga si España evalúa bien los riesgos ferroviarios, cuestión clave en la causa judicial del Alvia. En: *ElDiario.es* [en línea]. Galicia: ElDiario.es. [Consulta: 28 de junio de 2021]. Disponible en: https://www.eldiario.es/galicia/politica/ue-investiga-espana-ferroviarios-alvia_1_1710843.html

REINERO, D; VIZOSO, S. 2013, 25 de julio. Trágico accidente ferroviario en Santiago de Compostela. En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/24/galicia/1374693125_734192.html

RENFE. 2013, 24 de julio. Descarrilo del tren Alvia Madrid-Ferrol. En: *Waybackmachine* [en línea]. [Consulta: 24 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20130727122917/http://web02.renfe.es/u13/MTR/UltimaHora.nsf/Leer%20Noticia%203A?OpenAgent&id=AB214A240CF193ADC1257BB20075CCB6>

SANHERMELANDO, J. 2019, 24 de enero. Bruselas expedienta a España por no corregir los fallos detectados tras el accidente del Alvia. En: *El Español* [en línea]. [Consulta: 4 de junio de 2021]. Disponible en: https://www.elespanol.com/mundo/europa/20190124/bruselas-expedienta-espana-no-detectados-accidente-alvia/370963611_o.html

SERVIMEDIA. 2014, 10 de octubre. La audiencia de A Coruña levanta la imputación de los 12 cargos de Adif por el accidente de Santiago. En: *El Economista* [en línea]. Madrid: *elEconomista.es* [Consulta: 4 de junio de 2021]. Disponible en: <https://www.eleconomista.es/economia/noticias/6141123/10/14/La-audiencia-de-a-coruna-levanta-la-imputacion-de-los-12-cargos-de-adif-por-el-accidente-de-santiago.html>

SUEIRO, M. 2013, 25 de julio. Los Reyes visitan a los heridos: 'Todos sienten el dolor de las familias'. En: *El Mundo* [en línea]. Santiago de Compostela: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/25/espana/1374747332.html>

SUEIRO, M; PUGA, N; BLASCO, P. 2013, 25 de julio. El tren siniestrado pudo casi triplicar la velocidad permitida. En: *El Mundo* [en línea]. Santiago de Compostela; Madrid: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/24/espana/1374698278.html>

SUEIRO, M; PUGA, N; BRAVO CUIÑAS, A. 2013, 28 de julio. Unos 80 muertos y 178 heridos al descarrilar un tren en Santiago de Compostela. En: *El Mundo* [en línea]. Madrid: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/25/galicia/1374755988_825305.html

TEJEDOR, E; DUVA, J. 2013, 26 de julio. El piloto que descarriló su suerte. En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El Mundo. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en:

Unidas Podemos reclama que se reabra la comisión sobre el accidente del Alvia. 2019, 13 de septiembre. En: *El Correo Gallego* [en línea]. [Consulta: 2 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/unidas-podemos-reclama-reabra-comision-accidente-alvia-MQCG1202907>

Víctimas de Angrois acudirán al Contencioso para que se investigue la tragedia. 2020, 22 de diciembre. En: *El adelantado de Segovia* [en línea]. [Consulta: 28 de junio de 2021]. Disponible en: <https://www.eladelantado.com/segovia/victimas-de-angrois-acudiran-al-contencioso-para-que-se-investigue-la-tragedia/>

Víctimas del Alvia cargan maletas en el décimo aniversario para simbolizar el peso de la justicia y "las mentiras". 2023, 24 de julio. En: *NIUS* [en línea]. Santiago de Compostela: NIUS [Consulta: 8 de agosto de 2023]. Disponible en: https://www.niusdiario.es/espana/galicia/20230724/victimas-alvia-decimo-aniversario-simbolizar-mentiras-justicia-cargan-maletas_18_010118476.html

VIZOSO, S. 2013, 26 de julio. El maquinista del tren del accidente de Santiago frenó muy tarde. En: *El País* [en línea]. Santiago de Compostela: El País. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2013/07/25/galicia/1374784070_915709.html

OTRAS FUENTES DOCUMENTALES.

AMERICAN SOCIETY OF MEDIA PHOTOGRAPHERS. 1993-2018. *Código de conducta* [en línea]. San Francisco: ASMP. [Consulta: 7 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.asmp.org/resources/member-code-of-conduct/>

ASOCIACIÓN DE LA PRENSA DE MADRID. 2022. *Informe anual de la profesión periodística 2020*. Madrid: Ediciones APM. ISSN: 2171-2824.

ASOCIACIÓN NACIONAL DE FOTOPERIODISTAS. 1990. *Código de Ética* [en línea]. Tempe: NPPA. [Consulta: 5 de mayo de 2021] Disponible en: <https://nppa.org/code-ethics-spanish>

ASOCIACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN. 2013. *Estudio General de medios: año móvil de febrero a noviembre de 2013* [en línea]. Madrid: AIMC. [Consulta: 2 de junio de 2014]. Disponible en: <https://www.aimc.es/a1mc-cont3nt/uploads/2013/11/resumegm313.pdf>

BÁRCENA CONDE, M. 2017. *Reportaje audiovisual. Ética a través del objetivo: la mirada personal del fotoperiodista* [en línea]. REDONDO GARCÍA, M. M. (tutora) Trabajo de fin de grado, Universidad de Valladolid. [Consulta: 17 de abril de 2018]. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/27871>

COMUNICACIÓN TRIBUNAL SUPERIOR DE JUSTITIA DE GALICIA. 2022. *Guía para medios de comunicación para el seguimiento del juicio del tren Alvia* [en línea]. [Consulta: 20 de noviembre de 2022]. Disponible en: <https://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Poder-Judicial/Tribunales-Superiores-de-Justicia/TSJ-Galicia/En-Portada/Guia-para-medios-de-comunicacion-para-el-seguimiento-del-juicio-del-tren-Alvia>

CONSEJO DE EUROPA. 1993. *Código Deontológico Europeo de la Profesión Periodística*. Estrasburgo: Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa de 1 de julio de 1993. [Consulta: 24 de junio de 2020] Disponible en: <http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webMarcos/Codigo%20Deontologico%20Europeo%20de%20la%20Profesion%20Periodistica.doc>

CONSEJO GENERAL DEL PODER JUDICIAL. 2020. *Protocolo de comunicación de la Justicia* [en línea]. Madrid: CGPJ. [Consulta: 31 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Poder-Judicial/Consejo-General-del-Poder-Judicial/Oficina-de-Comunicacion/Protocolo-de-Comunicacion-de-la-Justicia/>

CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA. 1978. *Boletín Oficial del Estado* [en línea] 29 de diciembre de 1978, núm.311, pp. 29313 a 29424. Disponible en: [https://www.boe.es/eli/es/c/1978/12/27/\(1\)/con](https://www.boe.es/eli/es/c/1978/12/27/(1)/con)

CRESPO ALCARAZ, M. 2013. *Ética en el cuarto poder. La nueva realidad del periodismo*. [en línea] MARTÍNEZ NAVARRO, E. (dir.) Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. [Consulta: 8 septiembre 2015]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10201/35933>

DURÁN PILA, G. 2014. Aspectos éticos de la fotografía de prensa. Análisis de la cobertura gráfica del accidente ferroviario de Angrois (2013) en el diario *La Voz de Galicia*. RODRÍGUEZ PARDO, J. (tutor) Trabajo fin de master, Universidad de Extremadura, *pro manuscrito*.

EL MUNDO. 1996. *Libro de estilo*. Madrid: Temas de hoy. ISBN 847880711X.

EL PAÍS. 1996. *Libro de estilo*. Madrid: Ediciones El País. ISBN 8486459699.

ESPADA, A. 2003. Vista general sobre la playa. *Lateral: revista de cultura*, **101**, pp. 33-35. [Consulta: 9 de enero de 2020]. ISSN 1134-8755.

ESPAÑA. 1982. Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de Protección Civil del Derecho al Honor, a la Intimidad Personal y Familiar y a la Propia Imagen. *Boletín Oficial del Estado* [en línea] de 14 de mayo de 1982, núm. 115, pp. 12546 a 12548 [consulta: 26 de julio de 2020]. Disponible en: <https://www.boe.es/eli/es/lo/1982/05/05/1>

ESPAÑA. 1996. Ley Orgánica 1/1996, de 15 de enero, de Protección Jurídica del Menor, de modificación parcial del Código Civil y de la Ley de Enjuiciamiento Civil. Boletín Oficial del Estado [en línea] de 17 de enero de 1996, núm. 15 [consulta: 24 de junio de 2020]. Disponible en: <https://www.boe.es/eli/es/lo/1996/01/15/1/con>

ESPAÑA. 2006. Instrucción 2/2006, de 15 de marzo, sobre el Fiscal y la protección del derecho al honor, intimidad y propia imagen de los menores. Doctrina de la Fiscalía General del Estado FIS-I-2006-00002.

ESPAÑA. Tribunal Constitucional. Sentencia núm. 56/2004, de 19 de abril [consulta: 31 de marzo de 2021]. Disponible en: http://hj.tribunalconstitucional.es/HJ/pt/Resolucion/Show/5061#complete_resolucion

ESPAÑA. Tribunal Constitucional. Sentencia núm. 57/2004, de 19 de abril [consulta: 31 de marzo de 2021]. Disponible en: <http://hj.tribunalconstitucional.es/HJ/pt/Resolucion/Show/5062>

FEDERACIÓN DE ASOCIACIONES DE PERIODISTAS DE ESPAÑA. 1993-2007. *Código Deontológico* [en línea]. Madrid: FAPE. [Consulta: 2 de agosto de 2014] Disponible en: <http://www.fape.es/home/codigo-deontologico/>

FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE PERIODISTAS. 2019. *Carta Ética Mundial para Periodistas* [en línea]. Túnez: FIP. [Consulta: 28 de abril de 2020] Disponible en: <https://www.ifj.org/es/quien/reglas-y-politica/carta-mundial-de-etica-para-periodistas.html>

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, V. M. 2016. *Cobertura periodística de situaciones traumáticas: el caso del 11-M español* [en línea] PALOMO TORRES, M. B. (dir.) Tesis doctoral, Universidad de Málaga. [Consulta: 23 junio 2020]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10630/12687>

FRANQUET DOS SANTOS SILVA, M. 2016. *Ethics and Photojournalism: the visual representation of reality* [en línea] SÁEZ MATEU, F. (dir.) Tesis doctoral, Universitat Ramon Llull. [Consulta: 28 marzo 2017]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/362943>

JUAN BOIX, L. 2017. *Efectos de los encuadres noticiosos de diversidad sexual. Un estudio experimental aplicado a los actos de celebración del World Pride 2017*. [en línea] MEDINA BRAVO, P. (tutora) Trabajo de fin de máster, Universitat Pompeu Fabra. [Consulta: 9 de mayo de 2021]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10230/33234>

MAYO CUBERO, M. 2017. *La especialización periodística como herramienta estratégica en la comunicación de catástrofes* [en línea]. FERNÁNDEZ DEL MORAL, J. (dir.) Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. [Consulta: 24 junio 2018]. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/22035>

MINISTERIO DE FOMENTO. 2014. *Informe final sobre el accidente grave ferroviario nº 0054/2013 ocurrido el día 24.07.2013 en las proximidades de la estación de Santiago de Compostela (A Coruña)* [en línea]. [Consulta: 9 de enero de 2019]. Disponible en: https://www.mitma.gob.es/recursos_mfom/pdf/0ADE7F17-84BB-4CBD-9451-C750EDE06170/125127/IF240713200514CIAF.pdf

MINISTERIO DE FOMENTO. 2016. *Análisis del documento Advice ERA/ADV/2015-61 de la Agencia Ferroviaria Europea para la Comisión Europea* [en línea]. [Consulta: 9 de enero de 2019]. Disponible en: https://www.mitma.gob.es/recursos_mfom/20160707_analisis_ciaf_del_advice_era1.pdf

NACIONES UNIDAS. 1948. *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Adoptada y proclamada por la Asamblea General en su Resolución 217 A (III), de 10 de diciembre de 1948. París: ONU. Disponible en: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

OPTIZ, H. A. 2008. *Fotoperiodismo: una teoría* [en línea]. Compilación de apuntes. Universidad de Palermo. [Consulta: 25 marzo 2018]. Disponible en: http://www.palermo.edu/dyc/opencd/opencd2008_2/programas/FO/fotoperiodismo.doc

PARRAS PARRAS, A. 2015. *El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Un estudio comparativo de las fotografías de las portadas El País y The New York Times (2001-2011)* [en línea]. RODRÍGUEZ CELA, J. (dir.) Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. [Consulta: 24 junio 2018]. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/30356/>

PINZÓN MENDOZA, C. 2010. *El periodista y el dolor: un manual para la reflexión* [en línea]. CANO BUSQUETS, M. (tutora) Trabajo de fin de grado, Pontificia Universidad Javeriana. [Consulta: 4 de marzo de 2020]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10554/5495>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2014. Imagen. En: *Diccionario de la lengua española* [en línea], 23ª ed. Madrid: Espasa. [Consulta: 4 de enero de 2018]. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>

RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. 2006-2010. *Manual de estilo de RTVE* [en línea] 2010. Madrid: RTVE. [Consulta: 2 agosto 2014]. Disponible en: <http://manualdeestilo.rtve.es/>

RODRÍGUEZ PARDO, J. 2010. *Derecho de la información y de la comunicación. Manual de contenidos básicos*. Memoria Docente e Investigadora. Badajoz: Universidad de Extremadura, *pro manuscrito*.

UNESCO. 1983. *Código Internacional de Ética Periodística* [en línea]. Paris: UNESCO. [Consulta: 4 de mayo de 2020] Disponible en: http://www.editorialdigitaltecdemonterrey.com/materialadicional/p002/cap1/el_unesco.pdf

UNIÓN EUROPEA. Conclusiones (UE) 2020/C 422/08 del Consejo Europeo, sobre la salvaguardia de un sistema de medios de comunicación libre y pluralista. *Diario Oficial de la Unión Europea*, n° C 422, de 7 de diciembre de 2020, pp. 8-15. Disponible en: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=uriserv:OJ.C_.2020.422.01.0008.01.SPA

UNIÓN EUROPEA. Recomendación (UE) CM/Rec(2018)1 del Comité de Ministros a los Estados miembros sobre el pluralismo de los medios y la transparencia de la propiedad de los medios. Adoptado por el Comité de Ministros el 7 de marzo de 2018 en la 1309ª reunión de los diputados. Disponible en: https://search.coe.int/cm/Pages/result_details.aspx?ObjectId=0900001680790e13

UNIÓN EUROPEA. Recomendación (UE) CM/Rec(2016)4 del Comité de Ministros a los Estados miembros sobre la protección del periodismo y la seguridad de los periodistas y otros actores de los medios. Adoptado por el Comité de Ministros el 13 de abril de 2016 en la 1253ª reunión de los diputados reunión de los diputados. Disponible en: https://search.coe.int/cm/Pages/result_details.aspx?ObjectId=09000016806415d9

UNIÓN EUROPEA. Resolución (UE) P8_TA(2018)0204 del Parlamento Europeo, de 3 de mayo de 2018, sobre pluralismo y libertad de los medios de comunicación en la Unión Europea. Disponible en: https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-8-2018-0204_ES.html

PERIÓDICOS.

El Mundo. 2013 n° 8616. Jueves 25 de julio de 2013.

El Mundo. 2013 n° 8588. Viernes 26 de julio de 2013.

El Mundo. 2013 n° 8618. Sábado 27 de julio de 2013.

El Mundo. 2013 n° 8619. Domingo 28 de julio de 2013.

El Mundo. 2013 n° 8620. Lunes 29 de julio de 2013.

El Mundo. 2013 n° 8621. Martes 30 de julio de 2013.

El País. 2013 nº 13.175. Jueves 25 de julio de 2013.

El País. 2013 nº 13.176. Viernes 26 de julio de 2013.

El País. 2013 nº 13.177. Sábado 27 de julio de 2013.

El País. 2013 nº 13.178. Domingo 28 de julio de 2013.

El País. 2013 nº 13.179. Lunes 29 de julio de 2013.

El País. 2013 nº 13.180. Martes 30 de julio de 2013.

Índice de imágenes, tablas y gráficos.

ÍNDICE DE IMÁGENES.

- Imagen 1.** 1942. *Vice of the Conflagration of the City of Hamburg* [grabado en portada de periódico]. The Illustrated London News. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Illustrated_London_News_-_front_page_-_first_edition.jpg.....35
- Imagen 2.** Stephen H. Horgan, 1880. *A scene in Shanty Town* [fotografía]. The New York Daily Graphic. Disponible en: <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/fotoperiodismo-la-realidad-captada-por-el-objetivo/historia/las-primeras-imagenes-public>.....36
- Imagen 3.** *Sin título* [fotografía]. Tentaciones plausibles [consulta: 3 de abril de 2018]. Disponible en: <http://tentacionesplausibles.blogspot.com.es/2012/04/manipulacion-fotografica.html>.....55
- Imagen 4.** Veronique De Viguerie, 2018. *Sin título*. [fotografía] El País [consulta: 2 de diciembre de 2018]. Disponible en: https://elpais.com/internacional/2018/12/07/actualidad/1544192783_404522.html?rel=mas.....55
- Imagen 5.** Javier Soriano/EFE, 2012. *Sin título*. [fotografía] El País [consulta: 2 de noviembre de 2018]. Disponible en: https://elpais.com/politica/2012/01/16/album/1326730968_680227.html#foto_gal_7.....56
- Imagen 6.** EFE, 2018. *Sin título*. [fotografía] El Mundo [consulta: 2 de noviembre de 2018]. Disponible en: <https://e00-elmundo.uecdn.es/assets/multimedia/imagenes/2018/03/04/15201521103479.jpg>.....56
- Imagen 7.** EFE, 2018. *Sin título* [fotografía] Abc [consulta: 12 de diciembre de 2018]. Disponible en: https://www.abc.es/deportes/abci-mundial-badminton-carolina-marin-no-marcare-techo-nunca-201808052125_noticia.html.....56
- Imagen 8.** Ali Haider/EFE, 2018. *Sin título* [fotografía] La Vanguardia [consulta: 12 de noviembre de 2018]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/internacional/20181020/452431712557/arabia-saudi-admite-muerte-khashoggi.html>.....57
- Imagen 9.** Rich Pedroncelli/Associated Press, 2018. *Sin título* [fotografía] The New York Times [consulta: 7 de noviembre de 2018]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2018/11/05/opinion-votar-estados-unidos/?rref=collection%2Fsectioncollection%2Fnyt-es>.....57
- Imagen 10.** Guglielmo Mangiapane/Sos Meditefe/EFE, 2018. *Sin título* [fotografía] El Mundo [consulta: 14 de agosto de 2018]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cataluna/2018/08/13/5b716156ca474149238b45a4.html>.....57

- Imagen 11.** José Vicente Arnelas, 2016. *Sin título* [fotografía] Hoy.es [consulta: 17 de septiembre de 2018]. Disponible en: <https://www.hoy.es/fotos/carnaval/201602/07/desfile-comparsas-badajoz-2016-30123313752161-mm.html>.....58
- Imagen 12.** Grenoble INP, 2018. *Sin título* [fotografía] Le Monde [consulta: 21 de noviembre de 2018]. Disponible en: https://www.lemonde.fr/campus/article/2018/11/08/les-ingenieurs-au-defi-de-la-nouvelle-revolution-industrielle_5380655_4401467.html.....58
- Imagen 13.** Javi Martínez, 2018. *Sin título* [fotografía] El Mundo [consulta: 8 de noviembre de 2018]. Disponible en: <https://www.elmundo.es/espana/2018/11/05/5bdf4a1046163fd6138b4641.html>.....58
- Imagen 14.** Ewel Samad/AFP/Getty Images, 2017. *Sin título* [fotografía] Independent [consulta: 19 de diciembre de 2017]. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/j20-trump-protests-trials-jail-threat-inauguration-demonstrations-explained-a8057521.html>.....58
- Imagen 15.** Will Oliver/EFE, 2018. *Sin título* [fotografía] La Vanguardia [consulta: 27 de noviembre de 2018]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/internacional/20181017/452402334383/brexit-ultraderecha-reino-unido-theresa-may.html>.....59
- Imagen 16.** Andrea Leoni/AFP, 2018. *Sin título* [fotografía] La Repubblica [consulta: 15 de agosto de 2018]. Disponible en: <https://tinyurl.com/u7ynh2ub>.....59
- Imagen 17.** EFE, 2020. *Sin título* [fotografía] Última hora [consulta: 11 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.ultimahora.es/noticias/nacional/2020/04/16/1157649/coronavirus-espana-curados-son-sanitarios.html>.....59
- Imagen 18.** Carles Ribas, 2018. *Sin título* [fotografía] El País [consulta: 13 de septiembre de 2018]. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2018/08/11/catalunya/1534002305_282883.html.....60
- Imagen 19.** AFP/La Vanguardia, 2014. *Sin título* [fotografía] La Vanguardia [consulta: 13 de agosto de 2018]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20140427/54406386753/la-canonizacion-de-juan-pablo-ii-y-juan-xxiii.html#10>.....60
- Imagen 20.** Inma Flores, 2018. *Sin título* [fotografía] El País [consulta: 14 de noviembre de 2018]. Disponible en: https://elpais.com/deportes/2018/11/11/actualidad/1541969247_367345.html.....60
- Imagen 21.** David Airob, 2017. *Sin título* [fotografía] La Vanguardia [consulta: 14 de agosto de 2018]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/sucesos/20170818/43629053244/victimas-atentado-rubi.html>.....61

- Imagen 22.** Álvaro García, 2018. *Sin título* [fotografía] El País [consulta: 17 de septiembre de 2018]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/11/06/ciencia/1541531335_450449.html.....61
- Imagen 23.** Claudio Álvarez, 2015. *Sin título* [fotografía] El País [consulta: 14 de noviembre de 2018]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2015/10/26/album/1445860768_871258.html#foto_gal_13.....62
- Imagen 24.** Pablo Cuadra, Getty Images, 2018. *Sin título* [fotografía] The Guardian [consulta: 11 de octubre de 2018]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/live/2018/mar/08/international-womens-day-2018-live-protests-press-for-progress-live>.....62
- Imagen 25.** Lorenzo Cordero, 2018. *Sin título* [fotografía] Diario Hoy [consulta: 10 de junio de 2018]. Disponible en: http://kiosko.net/es/2018-06-09/np/hoy_badajoz.html.....62
- Imagen 26.** Grigory Goldstein, 1920. Anatoly Lunacharsky y Yuri Steklov, 1923. *Sin título* [fotografía] Ciencias sociales en blog [consulta: 8 de enero de 2020]. Disponible en: <http://ccsocialesenblog.blogspot.com/2013/04/modificacion-de-fotografias-en-la-urss.html>.....90
- Imagen 27.** Javier Bauluz, 2000. *La indiferencia de Occidente* [fotografía] Blog La mirada alternativa [consulta: 20 de junio de 2014]. Disponible en: <https://lamiradalternativa.wordpress.com/2011/01/31/%c2%bfindiferencia-de-occidente/>.....91
- Imagen 28.** Javier Bauluz, 2000. *Vista general sobre la playa* [fotografía] Revista Lateral [consulta: 9 de enero de 2020]. Disponible en: https://issuu.com/verpuerto/docs/vista_general_sobre_la_playa.....91
- Imagen 29.** Arthur Rothstein, 1936. *The bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South Dakota Badlands; y Overgrazed land. Pennington County, South Dakota* [fotografía] Bronx Documentary Center [consulta: 9 de enero de 2020]. Disponible en: <http://www.alteredimagesbdc.org/rothstien>.....92
- Imagen 30.** Matt Mahurin, 1994. *Sin título* [fotografía] Blog Juicios por jurados [consulta: 18 de enero de 2020]. Disponible en: <https://errorjurado.blogspot.com/2012/11/caso-o-j-simpson.html>.....92
- Imagen 31.** Thomas Peter/Reuters, 2019. *Sin título* [fotografía] Web The Pulitzer Prizes [consulta: 22 de junio de 2020]. Disponible en: <https://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-reuters-2>.....105
- Imagen 32.** Xoan A. Soler y La Voz de Galicia/Conchi Paz y Efe, 2013. *Sin título* [fotografía] El País y El Mundo.....166
- Imagen 33.** Óscar Corral, 2013. *Sin título* [fotografía] El País.....168

Imagen 34. Rafa Rivas y AFP/Efe, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País y El Mundo.....	169
Imagen 35. Óscar Corral, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	169
Imagen 36. Rodrigo Silva/El País, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	172
Imagen 37. David Ramos/Getty, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	180
Imagen 38. César Manso/AFP, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	183
Imagen 39. Cristobal Manuel/David Ramos/Getty, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País....	185
Imagen 40. El Correo Gallego, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El Mundo.....	186
Imagen 41. Xoan A. Soler/La Voz de Galicia, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	190
Imagen 42. Antonio Hernández/El Correo Gallego, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País....	192
Imagen 43. Pablo Blázquez/Domínguez/Getty, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El Mundo.....	193
Imagen 44. Pablo Blázquez/Getty, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	199
Imagen 45. Xoan Soler/La voz de Galicia y Efe, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País y El Mundo.....	199
Imagen 46. Paco Campos/Efe, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	200
Imagen 47. Óscar Corral, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	201
Imagen 48. Xoan Rey/Efe, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El Mundo.....	207
Imagen 49. Cristóbal Manuel y Efe, 2013. [fotografía] El País y El Mundo.....	210
Imagen 50. David Ramos/Getty Images, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	214
Imagen 51. Óscar Corral y Efe, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País y El Mundo.....	216
Imagen 52. La Voz de Galicia, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	218
Imagen 53. Mónica Ferreiros/La Voz de Galicia, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	222
Imagen 54. Cristobal Manuel/Miguel Vidal y Reuters, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País y El Mundo.....	224
Imagen 55. Mónica Ferreiros/La Voz de Galicia y Soler/La Voz de Galicia, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	230
Imagen 56. Óscar Corral/Óscar Corral y Efe, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País y El Mundo.....	233

Imagen 57. Rosa González, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El Mundo.....	235
Imagen 58. David Ramos y Getty Images/Óscar Corral/Óscar Corral, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País.....	238
Imagen 59. Cristobal Manuel/David Ramos/Getty y Efe, 2013. <i>Sin título</i> [fotografía] El País y El Mundo.....	238

ÍNDICE DE TABLAS.

Tabla 1. <i>Ficha de análisis de las fotografías.</i> (Elaboración propia).....	157
Tabla 2. <i>Distribución de las fotografías publicadas en las páginas de los periódicos.</i> (Elaboración propia).....	165
Tabla 3. <i>Posición de las fotografías publicadas en las páginas de los periódicos.</i> (Elaboración propia).....	166
Tabla 4. <i>Temáticas.</i> (Elaboración propia).....	170
Tabla 5. <i>Páginas de las fotografías extrainformativas.</i> (Elaboración propia).....	183
Tabla 6. <i>Posiciones de las fotografías extrainformativas.</i> (Elaboración propia).....	184
Tabla 7. <i>Páginas de las fotografías repetidas publicadas a la vez o posteriormente.</i> (Elaboración propia).....	196
Tabla 8. <i>Posiciones de las fotografías repetidas publicadas a la vez o posteriormente.</i> (Elaboración propia).....	197
Tabla 9. <i>Páginas y posiciones de las fotografías con el maquinista.</i> (Elaboración propia)	204
Tabla 10. <i>Páginas y posiciones de las fotografías con familiares.</i> (Elaboración propia)....	211
Tabla 11. <i>Páginas y posiciones de las fotografías con víctimas solo adultas.</i> (Elaboración propia).....	219
Tabla 12. <i>Posiciones de las fotografías con menores vecinos de Angrois acompañados por adultos.</i> (Elaboración propia).....	225
Tabla 13. <i>Posiciones de las fotografías con menores víctimas acompañados por adultos.</i> (Elaboración propia).....	229
Tabla 14. <i>Posición y páginas de las fotografías con cadáveres al descubierto.</i> (Elaboración propia).....	233
Tabla 15. <i>Páginas y posiciones de las fotografías con expresión explícita de dolor.</i> (Elaboración propia).....	236

ÍNDICE DE GRÁFICOS.

Gráfico 1. <i>Fotografías publicadas en cada periódico.</i> (Elaboración propia).....	164
Gráfico 2. <i>Número de fotografías publicadas en cada edición de los periódicos.</i> (Elaboración propia).....	165
Gráfico 3. <i>Tamaño de las fotografías publicadas en los periódicos.</i> (Elaboración propia).	167
Gráfico 4. <i>Tamaño de las fotografías publicadas en El País.</i> (Elaboración propia).....	167
Gráfico 5. <i>Tamaño de las fotografías publicadas en El Mundo.</i> (Elaboración propia).....	167
Gráfico 6. <i>Tipos de planos empleados en las fotografías publicadas en los periódicos.</i> (Elaboración propia).....	168
Gráfico 7. <i>Tipos de adultos fotografiados.</i> (Elaboración propia).....	172
Gráfico 8. <i>Elementos materiales fotografiados.</i> (Elaboración propia).....	173
Gráfico 9. <i>Fotografías con representación del dolor/intimidación mediante partes físicas de los dolientes.</i> (Elaboración propia).....	173
Gráfico 10. <i>Partes físicas que representan el dolor/intimidación de los dolientes.</i> (Elaboración propia).....	174
Gráfico 11. <i>Fotografías con elementos sensibles.</i> (Elaboración propia).....	174
Gráfico 12. <i>Fotografías con elementos sensibles en El País.</i> (Elaboración propia).....	175
Gráfico 13. <i>Fotografías con elementos sensibles en El Mundo.</i> (Elaboración propia).....	175
Gráfico 14. <i>Elementos sensibles presentes en las fotografías.</i> (Elaboración propia).....	175
Gráfico 15. <i>Fotografías con expresión de dolor.</i> (Elaboración propia).....	175
Gráfico 16. <i>Posición y tamaño de las fotografías de portada.</i> (Elaboración propia).....	176
Gráfico 17. <i>Posición y tamaño de las fotografías a doble página.</i> (Elaboración propia)....	177
Gráfico 18. <i>Posición y tamaño de las fotografías en las páginas impares.</i> (Elaboración propia).....	177
Gráfico 19. <i>Posición y tamaño de las fotografías en las páginas pares.</i> (Elaboración propia).....	178

Gráfico 20. <i>Fotografías relacionadas y no relacionadas con los textos.</i> (Elaboración propia).....	178
Gráfico 21. <i>Escenarios de las fotografías no relacionadas con los textos.</i> (Elaboración propia).....	179
Gráfico 22. <i>Tipos de personas presentes en las fotografías no relacionadas con los textos.</i> (Elaboración propia).....	179
Gráfico 23. <i>Elementos materiales presentes en las fotografías no relacionadas con los textos.</i> (Elaboración propia).....	180
Gráfico 24. <i>Representación del dolor e intimidad en las fotografías no relacionadas con los textos.</i> (Elaboración propia).....	181
Gráfico 25. <i>Representación del dolor e intimidad en las fotografías no relacionadas con los textos de El País.</i> (Elaboración propia).....	181
Gráfico 26. <i>Representación del dolor e intimidad en las fotografías no relacionadas con los textos de El Mundo.</i> (Elaboración propia).....	181
Gráfico 27. <i>Partes físicas que representan el dolor/intimidad de los dolientes en las fotografías extrainformativas.</i> (Elaboración propia).....	182
Gráfico 28. <i>Elementos sensibles presentes en las fotografías extrainformativas.</i> (Elaboración propia).....	182
Gráfico 29. <i>Expresión de dolor en las fotografías extrainformativas.</i> (Elaboración propia).	182
Gráfico 30. <i>Tamaño de las fotografías extrainformativas.</i> (Elaboración propia).....	184
Gráfico 31. <i>Tipos de planos empleados en las fotografías extrainformativas.</i> (Elaboración propia).....	184
Gráfico 32. <i>Fotografías a doble página.</i> (Elaboración propia).....	186
Gráfico 33. <i>Escenario de las fotografías de dimensiones superiores.</i> (Elaboración propia).	187
Gráfico 34. <i>Tipos de personas representadas en fotografías de dimensiones superiores con un solo individuo.</i> (Elaboración propia).....	187
Gráfico 35. <i>Personas representadas en fotografías de dimensiones superiores con más de un individuo.</i> (Elaboración propia).....	188

Gráfico 36. <i>Materiales representados en fotografías de dimensiones superiores.</i> (Elaboración propia).....	188
Gráfico 37. <i>Fotografías de dimensiones superiores con representación del dolor e intimidad.</i> (Elaboración propia).....	189
Gráfico 38. <i>Elementos sensibles presentes en las fotografías de dimensiones superiores.</i> (Elaboración propia).....	189
Gráfico 39. <i>Partes físicas que representan el dolor/intimidad de los dolientes en las fotografías de dimensiones superiores.</i> (Elaboración propia).....	189
Gráfico 40. <i>Fotografías de dimensiones superiores con expresión de dolor.</i> (Elaboración propia).....	190
Gráfico 41. <i>Tipos de planos empleados en las fotografías de dimensiones superiores.</i> (Elaboración propia).....	191
Gráfico 42. <i>Angulación empleada en las fotografías de dimensiones superiores.</i> (Elaboración propia).....	191
Gráfico 43. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías publicadas de dimensiones superiores.</i> (Elaboración propia).....	191
Gráfico 44. <i>Repetición de las fotografías en los diarios.</i> (Elaboración propia).....	193
Gráfico 45. <i>Escenarios de las fotografías repetidas.</i> (Elaboración propia).....	193
Gráfico 46. <i>Personas presentes en las fotografías repetidas.</i> (Elaboración propia).....	194
Gráfico 47. <i>Elementos materiales presentes en las fotografías repetidas.</i> (Elaboración propia).....	194
Gráfico 48. <i>Representación del dolor/intimidad en las fotografías repetidas.</i> (Elaboración propia).....	195
Gráfico 49. <i>Partes físicas que representan el dolor/intimidad en las fotografías repetidas.</i> (Elaboración propia).....	195
Gráfico 50. <i>Elementos sensibles por la representación del dolor/intimidad en las fotografías repetidas.</i> (Elaboración propia).....	195
Gráfico 51. <i>Expresión explícita de dolor en las fotografías repetidas.</i> (Elaboración propia).	196

Gráfico 52. <i>Variaciones de las páginas de las fotografías repetidas con respecto a las publicadas por primera vez. (Elaboración propia)</i>	196
Gráfico 53. <i>Variaciones de las posiciones de las fotografías repetidas con respecto a las publicadas por primera vez. (Elaboración propia)</i>	197
Gráfico 54. <i>Tamaño de las fotografías repetidas. (Elaboración propia)</i>	198
Gráfico 55. <i>Variación de tamaño de las fotografías repetidas con respecto a las publicadas por primera vez. (Elaboración propia)</i>	198
Gráfico 56. <i>Tipos de planos de las fotografías repetidas. (Elaboración propia)</i>	198
Gráfico 57. <i>Tipo de variación de planos en las fotografías repetidas con respecto a las publicadas por primera vez. (Elaboración propia)</i>	198
Gráfico 58. <i>Fotografías en las que aparece el maquinista. (Elaboración propia)</i>	200
Gráfico 59. <i>Tomas fotográficas del maquinista. (Elaboración propia)</i>	201
Gráfico 60. <i>Escenarios de las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia)</i>	201
Gráfico 61. <i>Tipos de personas retratadas con el maquinista. (Elaboración propia)</i>	202
Gráfico 62. <i>Elementos materiales presentes en las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia)</i>	202
Gráfico 63. <i>Representación del dolor e intimidad en las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia)</i>	202
Gráfico 64. <i>Representación del dolor e intimidad mediante el físico en las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia)</i>	203
Gráfico 65. <i>Representación del dolor e intimidad mediante elementos sensibles en las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia)</i>	203
Gráfico 66. <i>Expresión explícita del dolor en las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia)</i>	203
Gráfico 67. <i>Tamaño de las fotografías con el maquinista. (Elaboración propia)</i>	204
Gráfico 68. <i>Tamaño de las fotografías con el maquinista de El País. (Elaboración propia)</i>	205
Gráfico 69. <i>Tamaño de las fotografías con el maquinista de El Mundo. (Elaboración propia)</i>	205

Gráfico 70. <i>Tipos de planos de las fotografías con el maquinista.</i> (Elaboración propia).....	205
Gráfico 71. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías con el maquinista.</i> (Elaboración propia).....	205
Gráfico 72. <i>Fotografías con familiares retratados.</i> (Elaboración propia).....	206
Gráfico 73. <i>Escenarios de las fotografías con familiares.</i> (Elaboración propia).....	208
Gráfico 74. <i>Escenarios de las fotografías con familiares de El País.</i> (Elaboración propia).....	208
Gráfico 75. <i>Escenarios de las fotografías con familiares de El Mundo.</i> (Elaboración propia).....	208
Gráfico 76. <i>Tipos de personas fotografiadas con los familiares.</i> (Elaboración propia).....	208
Gráfico 77. <i>Elementos materiales presentes en las fotografías con familiares.</i> (Elaboración propia).....	209
Gráfico 78. <i>Representación del dolor e intimidad en las fotografías con familiares.</i> (Elaboración propia).....	209
Gráfico 79. <i>Representación del dolor e intimidad mediante el físico en las fotografías con familiares.</i> (Elaboración propia).....	209
Gráfico 80. <i>Expresión explícita del dolor en las fotografías con familiares.</i> (Elaboración propia).....	210
Gráfico 81. <i>Tamaño de las fotografías con familiares.</i> (Elaboración propia).....	211
Gráfico 82. <i>Tamaño de las fotografías con familiares de El País.</i> (Elaboración propia).....	212
Gráfico 83. <i>Tamaño de las fotografías con familiares de El Mundo.</i> (Elaboración propia).....	212
Gráfico 84. <i>Tipos de planos de las fotografías con familiares.</i> (Elaboración propia).....	212
Gráfico 85. <i>Tipos de planos de las fotografías con familiares de El País.</i> (Elaboración propia).....	212
Gráfico 86. <i>Tipos de planos de las fotografías con familiares de El Mundo.</i> (Elaboración propia).....	212
Gráfico 87. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías con familiares.</i> (Elaboración propia).....	213

Gráfico 88. Empleo del teleobjetivo en las fotografías con familiares de El País. (Elaboración propia).....	213
Gráfico 89. Empleo del teleobjetivo en las fotografías con familiares de El Mundo. (Elaboración propia).....	213
Gráfico 90. Fotografías con víctimas. (Elaboración propia).....	214
Gráfico 91. Tipos de víctimas fotografiadas. (Elaboración propia).....	214
Gráfico 92. Escenarios de las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).....	215
Gráfico 93. Escenarios de las fotografías con víctimas solo adultas de El País. (Elaboración propia).....	215
Gráfico 94. Escenarios de las fotografías con víctimas solo adultas de El Mundo. (Elaboración propia).....	215
Gráfico 95. Tipos de personas fotografiadas con las víctimas solo adultas. (Elaboración propia).....	216
Gráfico 96. Elementos materiales presentes en las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).....	216
Gráfico 97. Representación del dolor e intimidación en las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).....	217
Gráfico 98. Representación del dolor e intimidación mediante el físico en las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).....	217
Gráfico 99. Representación del dolor e intimidación mediante elementos sensibles en las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).....	217
Gráfico 100. Expresión explícita del dolor en las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).....	218
Gráfico 101. Expresión explícita del dolor en las fotografías con víctimas solo adultas de El País. (Elaboración propia).....	218
Gráfico 102. Expresión explícita del dolor en las fotografías con víctimas solo adultas de El Mundo. (Elaboración propia).....	218
Gráfico 103. Tamaño de las fotografías con víctimas solo adultas. (Elaboración propia).....	220

Gráfico 104. <i>Tipos de planos de las fotografías con víctimas solo adultas.</i> (Elaboración propia).....	220
Gráfico 105. <i>Tipos de planos de las fotografías con víctimas solo adultas de El País.</i> (Elaboración propia).....	220
Gráfico 106. <i>Tipos de planos de las fotografías con víctimas solo adultas de El Mundo.</i> (Elaboración propia).....	220
Gráfico 107. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías con víctimas solo adultas.</i> (Elaboración propia).....	221
Gráfico 108. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías con víctimas solo adultas de El País.</i> (Elaboración propia).....	221
Gráfico 109. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías con víctimas solo adultas de El Mundo.</i> (Elaboración propia).....	221
Gráfico 110. <i>Escenarios representados en las fotografías de los menores vecinos de Angrois acompañados por adultos.</i> (Elaboración propia).....	223
Gráfico 111. <i>Personas adultas presentes en las fotografías con menores vecinos de Angrois.</i> (Elaboración propia).....	223
Gráfico 112. <i>Elementos materiales presentes en las fotografías de los menores vecinos de Angrois acompañados por adultos.</i> (Elaboración propia).....	223
Gráfico 113. <i>Representación del dolor e intimidad en las fotografías de menores vecinos de Angrois acompañados por adultos.</i> (Elaboración propia).....	224
Gráfico 114. <i>Tamaño de las fotografías de los menores vecinos de Angrois acompañados por adultos.</i> (Elaboración propia).....	225
Gráfico 115. <i>Tipo de plano empleado en las fotografías los menores vecinos de Angrois acompañados por adultos.</i> (Elaboración propia).....	225
Gráfico 116. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías de los menores vecinos de Angrois acompañados por adultos.</i> (Elaboración propia).....	226
Gráfico 117. <i>Escenarios de las fotografías de los menores víctimas acompañados por adultos.</i> (Elaboración propia).....	226
Gráfico 118. <i>Personas presentes en las fotografías con menores víctimas.</i> (Elaboración propia).....	227

Gráfico 119. <i>Elementos materiales presentes en las fotografías de menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).....</i>	227
Gráfico 120. <i>Representación del dolor e intimidad en las fotografías de menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).....</i>	227
Gráfico 121. <i>Partes físicas que representan el dolor/intimidad de los menores víctimas. (Elaboración propia).....</i>	228
Gráfico 122. <i>Elementos sensibles presentes en las fotografías de menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).....</i>	228
Gráfico 123. <i>Expresión de dolor en las fotografías de menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).....</i>	228
Gráfico 124. <i>Tamaño de las fotografías de los menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).....</i>	229
Gráfico 125. <i>Tipo de plano empleado en las fotografías de los menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).....</i>	229
Gráfico 126. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías de los menores víctimas acompañados por adultos. (Elaboración propia).....</i>	230
Gráfico 127. <i>Personas presentes en las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).....</i>	231
Gráfico 128. <i>Elementos materiales representados en las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).....</i>	232
Gráfico 129. <i>Partes físicas mostradas en las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).....</i>	232
Gráfico 130. <i>Elementos sensibles presentes en las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).....</i>	232
Gráfico 131. <i>Expresión explícita de dolor en las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).....</i>	233
Gráfico 132. <i>Tamaño, plano, angulación y empleo del teleobjetivo en las fotografías con cadáveres al descubierto. (Elaboración propia).....</i>	234
Gráfico 133. <i>Identificación del rostro en las fotografías con expresión de dolor. (Elaboración propia).....</i>	234

Gráfico 134. <i>Identificación del rostro en las fotografías con expresión de dolor de El País.</i> (Elaboración propia).....	235
Gráfico 135. <i>Identificación del rostro en las fotografías con expresión de dolor de El Mundo.</i> (Elaboración propia).....	235
Gráfico 136. <i>Dolientes de las fotografías con expresión de dolor.</i> (Elaboración propia)...	236
Gráfico 137. <i>Tamaño de las fotografías con expresión de dolor.</i> (Elaboración propia).....	237
Gráfico 138. <i>Planos empleados en las fotografías con expresión de dolor.</i> (Elaboración propia).....	237
Gráfico 139. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías con expresión de dolor.</i> (Elaboración propia).....	237
Gráfico 140. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías con expresión de dolor de El País.</i> (Elaboración propia).....	238
Gráfico 141. <i>Empleo del teleobjetivo en las fotografías con expresión de dolor de El Mundo.</i> (Elaboración propia).....	238

Anexos.

Junto a este documento se incluyen los siguientes anexos vinculados en formato digital o disponibles tanto en en los respectivos enlaces, como códigos QR:



<https://www.dropbox.com/scl/fo/nmib742pekwpxafqbf7p/h?rlkey=ct8qvkc366a9b2qa6zyi905q&dl=0>

1. Ítems.



<https://www.dropbox.com/scl/fo/8w52iv2mov7lolhopfzbt/h?rlkey=e046fms419g23cfblc2nwme&dl=0>

2. Resultados análisis:

2.1 Fichas análisis.



<https://www.dropbox.com/scl/fi/ak9622iwujoaabtgetzqm/2.1-Fichas-del-an-lisis...pdf?rlkey=zjmzia06j7pn3oher7on2eoim&dl=0>

2.2 Gráficos resultados completos.



<https://www.dropbox.com/scl/fi/5c6lrpwmn3hkg5os7jtjt/2.2-Gr-ficos-resultados-completos..pdf?rlkey=f5w1dvivs8mvk42uupvx3a101&dl=0>

2.3 Ítems relacionados con aspectos éticos.



<https://www.dropbox.com/scl/fo/jpck9nkisl65ucehj78om/h?rlkey=v114as05y3r3kdfgz9bubups&dl=0>

