UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

Statu quo del fotoperiodismo español: perspectiva histórico-formativa

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Borja Sánchez Trillo

DIRECTORES

Fernando Peinado y Miguel
José Andrés Ballesteros Palencia

© Borja Sánchez Trillo, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

Statu quo del fotoperiodismo español: perspectiva histórico-formativa

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Borja Sánchez Trillo

DIRECTORES

Fernando Peinado y Miguel
José Andrés Ballesteros Palencia

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Programa de Doctorado en Periodismo



Statu quo del fotoperiodismo español: perspectiva histórico-formativa

TESIS DOCTORAL

Borja Sánchez Trillo

Directores:

Fernando Peinado y Miguel
José Andrés Ballesteros Palencia

Madrid, 2022

Agradecimientos.

Intentar exponer aquí toda la ayuda que he recibido a lo largo de más de un lustro de investigación resulta una tarea prácticamente imposible. Quizás por ello estas líneas son las últimas que escribo antes de la impresión. Muchas personas han entrado y salido de mi vida durante estos años, unas han estado siempre ahí y otras han pasado fugazmente pero con todas ellas he querido ser justo y sobre todo agradecido por su apoyo durante esta catártica travesía.

En primer lugar, mencionar a mis directores Fernando y Andrés por su paciencia y guía a lo largo de todos estos años, sin su respaldo esta tesis no hubiera podido ver la luz. Así como la dirección inicial de Pedro García Alonso que me inoculó el veneno de la investigación y me animó a emprender el camino.

Quiero agradecer profundamente a la Universidad de Navarra que me acogió, de manera totalmente desinteresada, abriéndome todos los rincones de su Facultad de Comunicación a través de una estancia de investigación en octubre de 2021. En especial a Beatriz Gómez, Miguel Ángel Jimeno, Carlos Barrera, Juan Miguel Valdés y Lourdes Esqueda cuyos consejos y apoyo sin reservas marcaron una de las etapas más difíciles de mi investigación. Por otra parte, no quiero perder la ocasión de dar las gracias a la Universidad San Pablo CEU y su profesor de fotoperiodismo, Daniel Caballo, por sus recomendaciones y ayuda con la dirección a seguir en los momentos recentales del estudio.

Asimismo, no puedo tener más que palabras de gratitud para con los 36 profesionales del periodismo y la fotografía entrevistados desde 2017. No los aludo individualmente en este apartado pero sus nombres y entrevistas quedan como testigos para la historia del fotoperiodismo español en los anexos de esta investigación.

Me resultaría imposible no poner en valor a todos los funcionarios y trabajadores de la Biblioteca Nacional de España, la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense y las bibliotecas públicas y privadas, tanto de Madrid como de Bangkok, que me acogieron en algún momento y cuya profesionalidad hizo mucho más llevadero y viable todos los años de investigación. Así como a todos los amigos con mayúsculas que han tenido siempre una palabra de ánimo cuando flaqueaban las fuerzas o la duda acechaba en algún rincón oscuro del pensamiento: Lucia, Sardiña, Vincenzo, Raúl, Jorge, Keke, Navarrete, Tauler y muchos más. Y a mi prima Beatriz por su paciencia y saber hacer durante la revisión de galeradas.

Por último y fundamental, **quiero agradecer y dedicar esta tesis a mis padres**. A mi padre por haber creído en mí más de lo que yo lo he hecho nunca. Y muy especialmente a mi madre, alma mater de esta tesis, apoyo infatigable en las correcciones, transcripciones y sugerencias tanto profesionales como emocionales a lo largo de estos siete años.

Mi más sentido agradecimiento a todos y cada uno de vosotros.

“Sólo el que ensaya lo absurdo
es capaz de conquistar lo imposible”,
Miguel de Unamuno

ÍNDICE

I- ABSTRACT Y RESUMEN……11

II- INTRODUCCIÓN……13

STATUS QUAESTIONIS Y MARCO TEÓRICO……15

ESTRUCTURA Y DESARROLLO PROCESAL……25

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN……26

HIPÓTESIS……27

METODOLOGÍA……29

INTERÉS DE LA MATERIA, ALCANCE Y REPERCUSIÓN……33

1- APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA PROFESIÓN FOTOPERIODÍSTICA EN ESPAÑA……37

1.1. Antecedentes y Despertar de la Fotografía de Prensa……39

1.2. Desde Roger Fenton a las Primeras Revistas Ilustradas……43

1.3. La Segunda República Española……47

1.4. La Guerra Civil Española……50

1.5. La Posguerra y el Franquismo……52

1.6. La Transición y la Breve Edad de Oro del Fotoperiodismo……55

2- FORMACIÓN FOTOGRÁFICA EN LA EDUCACIÓN OBLIGATORIA Y BACHILLERATO……61

2.1. Antecedentes y Centros de Enseñanza no Reglada……63

2.2 Sistema Educativo Español: Enseñanza Básica y Media……65

2.2.1 Introducción……65

2.2.2. Leyes de Educación……67

2.2.2.1 Ley de Ordenación de las Enseñanzas Medias. 1953……..…67

2.2.2.2 Ley General de Educación. 1970……..……..……...68

2.2.2.3 Ley Orgánica General del Sistema Educativo. 1990……..……...71

2.2.2.4 Ley Orgánica de Educación. 2006……..……73

2.2.2.5 Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa. 2013……...76

2.2.3 Libros de texto……..……..83

2.2.3.1 Historia del Arte……..……84

2.2.3.2 Educación Plástica, Visual o Artística……..……91

2.2.3.3 Ciencias Sociales / Geografía e Historia……..……102

2.2.3.4 Historia de España / Historia del mundo Contemporáneo……..…106

2.2.3.5 Imagen. Cultura Audiovisual. Fundamentos del Arte II. Imagen y Sonido……...……110

3- ENSEÑANZA SUPERIOR EN FOTOPERIODISMO Y DIVULGACIÓN ACADÉMICO-INSTITUCIONAL DE LA FOTOGRAFÍA……...……113

3.1 Origen e Integración de la Fotografía en la Universidad……..……..…115

3.2. Estudios Superiores en Fotoperiodismo……..……..…116

3.2.1 Antecedentes……..……..……116

3.2.2 La Escuela Oficial de Periodismo……..……..…118

3.2.3 Análisis Evolutivo de la Asignatura de Fotoperiodismo en la Carrera de Periodismo de las Universidades Españolas. (1972-2019).....122

3.2.4 Formación de 2º y 3er Ciclo Universitario en Fotoperiodismo……..…129

3.3 Divulgación Institucional del Fotoperiodismo……..……...133

3.3.1 Real Academia de Bellas Artes……..……..133

3.3.2 Museo Nacional de la Fotografía……..……..……137

3.3.3 Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico……..…..140

3.3.4 La Asociación Nacional para la Enseñanza

de la Fotografía (ANEF).....143

4- ANÁLISIS COMPARATIVO DEL TRATAMIENTO FOTOGRÁFICO EN LA PRENSA

DIARIA ESPAÑOLA……147

4.1. Introducción……...……149

4.2. Tipos de Fuentes Fotográficas y Firmas en los Periódicos……..…151

4.3. Análisis Cuantitativo sobre la Naturaleza del Material Gráfico en los

Diarios Españoles…….……156

4.3.1 Edición en Papel……..……..……161

4.3.2 Página web Oficial……..……..……174

4.3.3 Cuenta Oficial de Instagram……...……..…177

4.4. Análisis Descriptivo Individualizado de cada Periódico……..……..……181

4.4.1 El País…….……...……181

4.4.2 La Vanguardia…….……..……196

4.4.3 El Mundo…….……...……208

4.4.4 ABC…….……..……221

4.4.5 The New York Times…….……..……231

4.5. Análisis Estructural del Fotoperiodismo en las Redacciones de los Principales

Medios de Comunicación Escritos en España……...……236

5- STATU QUO DE LA PROFESIÓN FOTOPERIODÍSTICA EN ESPAÑA……247

5.1 La Fotografía de Prensa Hoy: la Profesión…….……..……249

5.2 Formación y Experiencia del Periodista Gráfico……..……255

5.3 Situación del Fotoperiodista en las Redacciones y Cultura Fotográfica dentro de los Medios de Comunicación……266

5.4 Asociacionismo e Intrusismo……273

5.5 Fuentes como Suministrador Gratuito de Material Fotográfico y Credibilidad de los Medios……281

5.6 La Calidad de la Imagen Publicada y el Editor Fotográfico. Dignificación del Fotoperiodista como Periodista……285

5.7 Perspectivas y Propuestas para el Futuro del Fotoperiodismo……294

6- CONCLUSIONES……305

III- REFERENCIAS……313

IV- ANEXOS DOCUMENTALES……327

I- ABSTRACT Y RESUMEN

The situation of contemporary photojournalism in Spain appears at first sight puzzling and contradictory: on the one hand, the generation of the best prepared, and most awarded internationally; on the other, the status and recognition accorded to them within the media industry does not quite match the intrinsic value of their work and contributions. It is the goal of this thesis to find the causes of this paradoxical situation, by grounding the analysis of contemporary graphic journalism with historical research on how photography has been addressed in the Spanish official education system.

The dearth of extant studies and bibliographical sources on photojournalism in the country has made it necessary to gather a substantial amount of information through interviews with experts, polls carried out among professionals working for different media outlets, and analyses stemming from fieldwork. All of these methodologies are used as the basic tools for the development of our research.

The main object of this study is the period comprising between 2016 and 2019. Yet the unavoidable historical background, needed to understand how photojournalism in Spain has arrived to its current situation, entails the necessity of widening the temporal span of our investigation, from the very beginnings of the photographic art, through the first inclusion of photography to the curricula in compulsory education, to the establishment of the first institutions of higher education devoted to photojournalism in the middle of the 20th Century.

The main hypothesis, and starting point, of our investigation is the underestimation of the photographic language in the Spanish media, as a consequence of an insufficient attention to photography and photojournalism in the country's compulsory and higher education institutions. This lack of knowledge would be the key element in the precariousness of photojournalism in

the Spanish media. Demonstrating such lack of knowledge would show clearly the impossibility of giving its due to a discipline that is woefully ignored.

The development of the present research rests on two main pillars: the study of official education on photography/photojournalism in Spain, and a thorough analysis of the situation of photojournalism in the country's mass media.

This work offers a chronology of the different stages undergone by official education on subjects of photography, since 1970 up to 2019, and more specifically on photojournalism, in institutions of higher learning. The situation of the promotion and diffusion of photography at the institutional level is also evaluated with a view to complete this first section.

The second section consists on three separate studies whose goal is to assess the value and significance accorded to press photography within the Spanish media. The first one analyzes the uses that these media make of photography in their distribution channels. The second one consists on a poll, carried out among photo editors or multimedia chiefs working for 23 different media outlets from all over Spain, about the status of photojournalists within their newsrooms. Lastly, and occasionally intertwining with the former, the third part shows and analyzes the data and experience gathered from personal interviews carried with more than 30 graphic editors and experts on photojournalism.

There is ample macro-data on photography that shows clearly its importance and huge impact in the modern world: more than one trillion pictures are taken every year; every person possessing a mobile phone carries a camera in their pocket; the third biggest social network in the world, Instagram, is based to a great extent on photography; and so on. Taking all this in consideration makes it all the more surprising that there still prevails in our society at large a widespread lack of knowledge about the language of photography, as well as about its history, trends, technique or even authors.

That paradox also extends to the mass media. Despite the extraordinary use of photographs in all their broadcasting channels—for instance, images occupy more space in printed newspapers than other elements—media outlets give them a subordinate role and relegate their professionals of graphic journalism to the role of second fiddle.

KEYWORDS: Photography, journalism, photojournalism, photographic culture, school education, language, newspapers, press.

La presente investigación pretende diseccionar las causas y consecuencias por las cuales los medios de comunicación tienden a infravalorar el fotoperiodismo en la cadena periodística. Para ello, se ha dividido el estudio en dos bloques: el primero, el análisis histórico de la educación fotográfica reglada en la sociedad española y el segundo un examen exhaustivo de la profesión fotoperiodística en España.

La hipótesis principal y punto de partida de esta investigación, se ha establecido en la infravaloración de la fotografía de prensa como lenguaje en los medios de comunicación, debido a una escasez de formación fotográfica y/o fotoperiodística reglada, en la educación obligatoria y superior española.

La escasez de estudios y fuentes bibliográficas existentes sobre la profesión fotoperiodística, ha requerido la recopilación de una parte sustancial de la información a través entrevistas con expertos en la materia objeto de estudio, encuestas con profesionales de distintos medios de comunicación y análisis estadísticos, como herramientas básicas para el desarrollo metodológico de la investigación.

A lo largo de este trabajo, se ha hecho una disección cronológica de las distintas etapas de la enseñanza reglada en materia fotográfica, desde 1970 hasta 2019 y específicamente

sobre fotoperiodismo en la enseñanza superior. Por otro lado y para completar este primer bloque, se ha estimado el estado de la divulgación fotográfica a nivel institucional.

En la segunda parte, se han llevado a cabo tres estudios compartimentados para pulsar el valor e importancia de la fotografía de prensa dentro de los medios de comunicación. El primero de ellos se circunscribe al uso que los medios de comunicación españoles dan a la fotografía en sus canales de distribución. En el segundo se ha realizado una encuesta dirigida a jefes de fotografía o responsables multimedia de 23 medios de comunicación en toda España, sobre el *statu quo* de los fotoperiodistas dentro de las redacciones. Y en tercer lugar, entrelazado en ocasiones con todo lo anterior, se exponen y analizan los datos y experiencias narradas en entrevistas personales realizadas a más de 35 periodistas gráficos y expertos en la profesión fotoperiodística.

A pesar del empleo extraordinario de fotografías en todos los canales de difusión de los medios de comunicación, en los que la mancha gráfica suele ser mayoritaria respecto a otros elementos, el tratamiento que éstos hacen de las mismas, el peso específico que tienen los profesionales del periodismo gráfico dentro de la empresas periodísticas y en el mismo proceso informativo, no tienen su debida correspondencia en términos de valor posicional.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, periodismo, fotoperiodismo, cultura fotográfica, educación reglada, lenguaje, periódicos, prensa.

II- INTRODUCCIÓN

Status Quaestionis y Marco Teórico

El fotoperiodismo español ha pasado a lo largo de sus más de dos siglos de existencia por diferentes altibajos pergeñados por los historiadores, pero nada comparado con el momento catártico por el que discurre la profesión en la actualidad. La situación de este oficio, basado en un lenguaje ampliamente usado y desconocido por la sociedad, requiere de un análisis en profundidad debido al páramo bibliográfico imperante.

La escasez de investigaciones académicas, artículos científicos, libros o estudios (Vilches, 1997, p.14), sobre la fotografía de prensa como disciplina, son el arquetipo de una paradójica realidad latente en la población en general y los medios de comunicación en particular: la falta de cultura fotográfica en un mundo completamente imbuido por la imagen.

Este desconocimiento generalizado de las virtudes de la fotografía tiene su fundamento en el propio nacimiento de la misma. Su presentación en 1839, en la Academia de las Ciencias de París y no en el de las Artes, lastrará la consideración de este nuevo lenguaje. Incluso a pesar de su etimología; *la escritura con luz*, quedará relegada a la condición de mero instrumento mecánico capaz de reproducir fielmente la realidad, despojándola de sus propiedades artísticas y comunicativas intrínsecas.

La confrontación academicista a mediados del siglo XIX, entre intelectuales, pintores y fotógrafos acerca de las cualidades de esta nueva disciplina (Benjamin, 2018, p. 43-44), sus atributos artísticos (Baudelaire, 1988. pp. 225-232), y la polémica sobre la existencia o no de un autor-creador detrás de la cámara, son un fiel reflejo de esta problemática arrastrada durante años y que perdura hasta nuestros días (Olaguer-Feliú, 2016, p. 455). Desde la aparición de la enciclopedia de Diderot, como medio para la divulgación y democratización del conocimiento humano durante la Ilustración, la enseñanza metodológica a través de la razón ha supuesto el abandono de la ignorancia y la mayoría de edad del ser humano “de la cual el mismo es

culpable” (Kant, 2004, p. 84). Con esta tesis universal se aspira a establecer esa correlación entre saber y conocimiento con la puesta en valor del lenguaje fotográfico como objeto fundamental.

“El punto de referencia clave [...] es que todavía hoy no se considera, ni parece que se pretenda considerar la fotografía como un lenguaje [...] me refiero a la formación, a los estudios. Mientras no se reconozca la imagen como un lenguaje paralelo al texto no vamos a conseguir nada” (Sánchez-Vigil, J.M., Entrevista personal 34, 18 de junio de 2018), afirma el catedrático en Documentación de la UCM, Juan Miguel Sánchez Vigil. Esta singularidad del lenguaje fotográfico se ve reflejada de manera directa en los medios de comunicación, los cuales colman incesantemente sus publicaciones de fotografías (son realmente pocos los que prescinden de su uso), otorgándoles un alto valor documental en el mejor de los casos, o como mero ilustrador de la palabra escrita en la inmensa mayoría de las ocasiones.

Los periódicos españoles, a través de sus medios de distribución (papel, web, redes sociales, etc.), priorizan el texto como elemento fundamental de la comunicación, pero tienden a renunciar o a infravalorar las capacidades y virtudes de la fotografía como lenguaje a la hora de dirigirse al lector. La profesión del periodista gráfico se ha caracterizado por la precariedad desde su nacimiento hasta el día de hoy. A pesar de ello, existe un consenso academicista en torno a dos periodos de la historia donde el oficio de fotoperiodista gozó de un ligero esplendor: la II República española y la transición a la democracia tras la muerte de Franco.

La llegada del II República, junto a sus periodos adyacentes, supuso una fase de crecimiento exponencial del fotoperiodismo en España, coincidente con el desarrollo del mismo a nivel mundial. Esto fue posible gracias a los avances técnicos, a nuevas revistas eminentemente gráficas como ventanas a la realidad circundante y a la propia coyuntura político social de la época.

Pero la instauración del régimen franquista cercenó el despegue de una profesión que internacionalmente comenzaba a vivir su época dorada, sin televisión mediante, con revistas icónicas del fotoperiodismo como *Life, Paris Match, Picture Post* o con la fundación de la agencia gráfica por excelencia: Magnum.

La Transición española por su parte, constituyó el segundo ciclo de gloria del fotoperiodismo nacional, debido al consumo masivo de información político-social y a la boyante situación económica gracias a los ingresos por publicidad. Aunque la primacía de la televisión y la posterior llegada de internet volvieron a relegar al fotógrafo de prensa a una situación de indefensión profesional.

Asimismo, uno de los elementos definitorios del periodismo gráfico ha sido su acceso como invitado circunstancial de las empresas informativas a finales del siglo XIX, remarcando de esta forma su cualidad de ajeno. Esa categoría de huésped; llegado tardíamente al proceso periodístico, conferirá al fotoperiodista una condición de secundario en las propias redacciones (Alcoba, 1988, p. 37), que se sigue arrastrando por motivos de diversa índole y que el presente estudio pretende abordar.

A esto se une la falta de formación fotográfica reglada en la sociedad para aquellos que decidían convertirse en profesionales del fotoperiodismo. A lo largo de los años; exceptuando las últimas décadas, las únicas vías que tenían los aspirantes a fotógrafo para la adquisición de conocimientos sobre la materia, eran el laboratorio de fotografía, las sociedades fotográficas o conformarse con ser autodidactas.

Es por todo ello por lo que la situación profesional del fotoperiodista español en la actualidad responde a una serie de criterios históricos, formativos y culturales, insoslayables en cualquier estudio sobre las causas y consecuencias de la crisis de una profesión que lleva desde su nacimiento buscando un reconocimiento profesional que se le escapa.

El presente del periodismo gráfico se enfrenta a un compendio de circunstancias adversas, entroncadas con la propia crisis del modelo periodístico, que llevan marcando un punto de inflexión decisivo para su desarrollo, reconversión o supervivencia y a cuya obligada investigación pretende contribuir este trabajo.

Las teorías e investigaciones en las Ciencias de la Información sobre el periodismo gráfico español en cuanto a disciplina, tienen como problemática común la escasez de estudios académicos al respecto. A pesar del incesante goteo de publicaciones sobre técnica fotográfica, fotohistoria o libros sobre obra de autores más o menos consagrados, la gran mayoría de teóricos expertos en la materia han constatado y denunciado repetidamente la exigua bibliografía existente en teoría específica de la fotografía / fotoperiodismo. El doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Jaume I, Hugo Domenech, en su propuesta metodológica para el estudio de la fotografía en la prensa recalca:

> Se considera que la escasez de análisis generado acerca de la estructura interna y externa de la fotografía informativa en prensa justifica esta propuesta [metodológica] que nace con la intención de azuzar el debate profesional acerca del fotoperiodismo dentro y fuera de las redacciones. (Doménech Fabregat, 2005, p.507)

Por su parte, el catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona, Lorenzo Vilches, remarca esta carencia imperante de investigaciones sobre el lenguaje fotográfico en contraposición con la importancia de la propia imagen dentro de los medios de comunicación:

> Los pocos estudios que existen tanto en Europa como los Estados Unidos de América, sobre la fotografía de prensa coinciden en considerar el alto valor comunicativo de la foto en la página impresa [...] El lenguaje y el sentido, las estrategias comunicativas y persuasivas y la relación entre foto y lector no han sido abordados hasta el momento de forma sistemática. (Vilches, 1997, p.14)

Este vacío teórico-fotográfico viene arrastrándose desde sus orígenes. El maestro de la historiografía de la fotografía, Publio López Mondéjar, fijaba a finales del siglo XX, esta dejadez como conclusión a su obra magna *Historia de la Fotografía*: “Pese al innegable vigor de la fotografía española y su creciente reconocimiento nacional e internacional, sus estructuras comerciales, editoriales y de exhibición permanecen prácticamente inalterables” (López Mondéjar, 2001, p. 272).

En la misma línea de denuncia acerca de la situación fotográfica española, a pesar de los indudables avances se sitúa, 30 años después que Mondéjar, el historiador y profesor Carmelo Vega, que, en 2015, analiza la situación fotográfica española en los siguientes términos:

> Por supuesto que las condiciones, los medios y las infraestructuras de la fotografía española han mejorado en las últimas cuatro décadas, a pesar de que grandes proyectos y realizaciones urgentes sigan aún pendientes de convertirse en realidad. La sensación de tener que luchar cada día por consolidar un estatuto social y cultural renovado de la fotografía convierte el trabajo del fotógrafo en un tenaz reto de reivindicación contínua. (Vega, 2017, p. 783)

Aunque más alarmante, si cabe, resulta, como síntoma y consecuencia de lo anterior, la pobreza endémica de formación fotográfica en la sociedad española. Ésta queda tristemente reflejada en la pregunta retórica que lanza la doctora María Acaso, en referencia a la educación del lenguaje visual durante la enseñanza obligatoria en España:

> ¿Cómo puede ser que mientras los adolescentes graban escenas de la vida real en sus móviles, las retocan con el Photoshop y las comparten en Internet, la educación artística siga brindándoles como única posibilidad de trabajo el carboncillo y las témperas? (Acaso, 2010, p. 87)

Por su parte, el escaso interés y tardía incorporación de la fotografía al ámbito académico en la educación superior española, tanto en la Universidad como en la sociedad en su conjunto, queda diagnosticada por la doctora en Comunicación Audiovisual, Celia Vega, cuando afirma:

> La fotografía ha tardado mucho en incorporarse como materia académica en los estudios universitarios en España, lo cual no es más que la consecuencia lógica del escaso interés que esta disciplina suscitaba dentro del ámbito de la investigación y la docencia en nuestro país [...] Esta falta de interés no afecta únicamente a la Universidad, sino que puede extenderse al conjunto de una sociedad que no entiende (o no entendía), el valor cultural de la fotografía. (Vega Pérez, 2014, p. 227)

Si la fotografía ha sido una víctima constante del sistema educativo universitario durante décadas, la travesía por el ostracismo docente del fotoperiodismo teórico en España ha caracterizado de forma perenne los estudios de periodismo desde sus inicios. El fotógrafo, editor gráfico y doctor Pepe Baeza, se lamenta al respecto:

> La carencia en formación se debe a dos factores: uno es el reflejo del mundo profesional. Las facultades intentan mantener un vínculo con el mundo laboral, incluso realizando planes de estudio de acuerdo con el mercado laboral y el desprecio que hay actualmente hacia el fotoperiodismo en este país. Por otro lado, es una consecuencia de las pugnas internas de poder en el interior de las Facultades y los fotoperiodistas estábamos en el lado perdedor. Había un sector que sentía que la fotografía formaba parte de un sector al que combatían, reflejo quizá de la sociedad y del modo en que está estructurada la enseñanza en este país. (Baeza, P., Entrevista personal 30, 18 de junio de 2018)

Asimismo Diego Caballo, ex redactor jefe de la agencia EFE y doctor en Ciencias de la Información coincide en la misma línea argumental con Baeza y denuncia la defensa infructuosa de la potenciación y puesta en valor del fotoperiodismo en la Universidad durante toda su carrera docente:

> Propuse, y he luchado por la combinación del gran profesional en las aulas y por un curso de especialización en fotoperiodismo [...] En la Universidad me decían que sí que importaba mucho, que era maravilloso y que lo iban a estudiar y nunca salía adelante. Y cuando me estrellé varias veces ya no me quise estrellar más. En 22 años, como profesor universitario no hubo ni una lección magistral de fin de curso con algún experto en fotografía, lo propuse y todavía estoy esperando. (Caballo, D., Entrevista personal nº 31, 15 de diciembre de 2017)

Esta realidad subyacente en la enseñanza reglada en España entra en contradicción con otra realidad latente en los propios medios de comunicación y la propia sociedad: el empleo masivo del lenguaje fotográfico y audiovisual. No son pocos los expertos fotográficos que han teorizado, perfilado y reflexionado sobre el fenómeno.

Al respecto, el fotógrafo y ensayista, Joan Fonctuberta inicia su libro *La furia de las imágenes* con este principio para abordar su postfotografía: “Parece obvio que padecemos una inflación de imágenes sin precedentes. Esta inflación no es la excrecencia de una sociedad hipertecnificada sino, más bien, el síntoma de una patología cultural y política” (Fontcuberta, 2016, p. 9). Así pues la sociedad vive, como señalaba el periodista italiano Italo Calvino en una “lluvia ininterrumpida de imágenes” (Calvino, 2010, p. 84-85), dónde la fotografía lo impregna todo, desde los anuncios publicitarios de toda clase, hasta los medios de comunicación, pasando por las omnipresentes redes sociales. El catedrático en Periodismo, Jorge Pedro Sousa, disecciona esta presencia de la fotografía en todos los estratos de la sociedad, en su

manual sobre fotoperiodismo occidental: “Presente e interrelacionada con el arte, el periodismo, la administración, el mundo militar, la industria, la edición, el entretenimiento, las ciencias de la comunicación y la información, la fotografía es rica, diversa y compleja” (Sousa, 2011, p. 245).

Resultaría redundante y pretencioso versar aquí, como ocurre incesantemente en escritos de toda índole, las bondades de la fotografía. Se han escrito ríos de tinta al respecto; desde el propio valor de la misma a través del archiconocido ensayo sobre la esencia de la fotografía de Susan Sontang (Sontag, 1996), a la cultura fotográfica como documento social a lo largo de la historia, de Gisele Freund (Freund, 1993), la filosofía fotográfica de Vilém Flusser (Flusser, 1990), o el premio Nobel, Ramón y Cajal y su tratado sobre la ciencia de la fotografía y el color (Ramón y Cajal, 1912).

Pero no es menos cierto que son pocos los que han teorizado, en exclusiva, sobre el valor de la disciplina fotográfica en el ámbito del periodismo español contemporáneo. Uno de sus pioneros, Antonio Alcoba López, relata en su obra *Periodismo gráfico* la necesidad de realizar un análisis en profundidad sobre la disciplina y cómo el fotoperiodista ha estado y sigue relegado en muchas ocasiones a una posición secundaria en el proceso informativo o subsidiaria al redactor:

> La imagen del fotógrafo de prensa, que pese a lo expuesto ha estado ligada, también, a la supuesta falta de cultura y a otras actitudes, precisas de analizar en su conjunto, para comprobar los factores que autorizaron a colocar al profesional de la información gráfica en un nivel inferior al del clásico periodista de la pluma. (Alcoba, 1988, p. 37)

Esta infravaloración del fotoperiodismo en los medios de comunicación será un tema recurrente, imposible de obviar por muchos de los eruditos en esta disciplina. El profesor Pepe Baeza hace una observación certera sobre esta asunto capital:

> El desprecio conceptual hacia las imágenes por gran parte del periodismo escrito se manifiesta cada día en la práctica profesional de muchas publicaciones de todo el mundo: nunca queda establecido definitivamente el reconocimiento de los derechos de autoría sobre las imágenes, lo que se manifiesta en síntomas con ausencia de firmas o cuando la firma aparece, cuerpos de letra ostensiblemente minúsculos, insuficiencia organizativa respecto a las necesidades del periodismo visual, diferencia del nivel de contratación laboral entre fotógrafos y redactores, etc. (Baeza, 2001, p.180)

La gran mayoría de los estudios sobre fotoperiodismo remarcan la situación de crisis que atraviesa el fotoperiodismo como disciplina, ya sea por la catarsis que sufre el propio periodismo o por la aparición de las nuevas tecnologías de la información y la evolución digital de la fotografía. El fotoperiodista y doctor en Ciencias de la Información, Guillermo Armengol, incide en su tesis *Fotoperiodismo y edición gráfica* en la continua crisis de la profesión:

> La permanente crisis del fotoperiodismo es la crisis de un modelo donde la tecnología apenas nos deja tiempo para la reflexión, para la asimilación de todo lo que se nos viene encima cada día. Siempre que se ha producido un cambio tecnológico importante [...] aparece la crisis como una respuesta de autodefensa ante unos hechos que se suceden con una rapidez difícil de digerir. Y en esa eterna disputa sobre el futuro, como dice Baudrillard, jamás se entra en el meollo de la cuestión, en el ámbito interior de las imágenes, en la realidad de la imagen de prensa. (Armengol, 2004, p. 558)

Y más recientemente, la periodista Estela Alcaide hace un repaso incisivo de la crítica situación fotoperiodista española. Para ello, aborda la coyuntura profesional del fotoperiodismo en 2017, a través distintos testimonios de fotógrafos, tanto españoles como extranjeros, y sus experiencias que desgranan los elementos, tanto técnicos como empresariales, con la crisis de la profesión como telón de fondo:

> El periodismo fotográfico aparece a menudo unido al término ‘crisis’. Para muchos, ‘el fotoperiodismo está muerto’. Una afirmación que se repite sin tan siquiera tratar de entender la situación, como una especie de excusa, mientras los debates en profundidad sobre el estado de la actividad fotoperiodística profesional en la actualidad en España escasean. (Alcaide, 2017, p. 19)

Estas líneas pretenden superar la sempiterna denominación de crisis inherente al fotoperiodismo por su falsa apariencia de temporalidad y establecer como patología histórica esta inestabilidad profesional. Una patología cimentada en la parca formación y cultura fotográfica de la sociedad, recurso último y fundamental para la dignificación de toda materia o disciplina. Una puesta en valor de la enseñanza y divulgación de lo fotográfico en la sociedad para acabar con el “genocidio cultural” (López Mondéjar, 2008, p. 74), fotográfico que tan dramáticamente reprochaba Publio López Mondéjar a las instituciones españolas en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2008.

Pero no sólo potenciar el conocimiento y formación de la sociedad española, ergo de los propios medios de comunicación, sino dotar a los futuros profesionales del fotoperiodismo del estatus académico inalienable a la era de lo visual, como mecanismo de empoderamiento profesional respecto el resto de periodistas conformantes de la cadena informativa. Como acertadamente señala el fotoperiodista y escritor mexicano Ulises Castellanos en su manual sobre fotoperiodismo: “Si queremos dignificar el gremio, se deben instrumentar nuevos caminos para el aprendizaje y desarrollo de los fotoreporteros, elevando el nivel cultural y su capacidad de expresión visual a través del permanente estudio y actualización en materia” (Castellanos, 2011, p. 23).

Estructura y Desarrollo Procesal

El hilo procesal de esta investigación se encuentra sustentado en dos pilares fundamentales: el estudio de la formación reglada sobre fotografía/fotoperiodismo en la educación española y el análisis pormenorizado de la situación fotoperiodística nacional en los medios de comunicación.

A lo largo de las siguientes páginas se hará una descomposición cronológica de las distintas etapas de la enseñanza reglada, desde 1970 hasta 2019, en materia fotográfica y específicamente sobre fotoperiodismo. Para ello se analizarán las leyes de educación, planes de estudio, y currículos académicos de la educación reglada en España, desde Primaria hasta los estudios de postgrado. Además, se hará especial hincapié en la observación a las menciones expresas a la fotografía y/o fotoperiodismo en los libros de texto competentes con contenidos fotográficos, a lo largo de los últimos cincuenta años en la educación obligatoria y bachillerato.

Por otro lado, y para completar esta primera sección, se perfilará el estado de la divulgación fotográfica a través de los aparatos institucionales del estado, junto a la iniciativa académica y los esfuerzos docentes de la sociedad española hacia el mundo del arte fotográfico, a lo largo de las últimas décadas.

El segundo gran bloque de la investigación queda enmarcado en el propio ámbito del fotoperiodismo tanto como profesión, como instrumento omnipresente en gran parte de la actividad informativa. Para ello, se llevarán a cabo tres estudios compartimentados para pulsar el valor e importancia de la fotografía de prensa dentro de los medios de comunicación.

El primero de ellos se centra en el uso que los medios de comunicación españoles dan a la fotografía en sus canales de distribución. Para ello se expondrá un análisis fotográfico comparativo y cuantitativo de las cuatro principales cabeceras nacionales en función de su

difusión (*El País, La Vanguardia, El Mundo y ABC*), junto al periódico de referencia mundial en la esfera periodística: *The New York Times*.

A su vez, se llevará a cabo una encuesta dirigida a jefes de fotografía o responsables multimedia de 23 medios de comunicación en toda España, sobre el statu quo de los fotoperiodistas dentro de las redacciones de sus respectivos periódicos y agencias de noticias, para diseccionar el valor que confieren a la fotografía de prensa dentro de la cadena periodística. Todo ello unido y entrelazado con los datos y experiencias narradas por más de 30 redactores gráficos y expertos en la profesión fotoperiodística; fuentes de primera mano y suministradores de un conocimiento profundo de la materia analizada. Una información de vital importancia, imposible de sustraer al estudio metodológico, debido al reducido número de fuentes bibliográficas y estudios pertinentes sobre fotoperiodismo español.

Objeto de la Investigación

El objetivo material de esta tesis se centra en dar respuesta a una de las paradojas más recurrentes dentro del periodismo gráfico español: ¿Por qué el peso específico del profesional gráfico en el proceso informativo es inversamente proporcional a la cantidad de material fotográfico empleado en la gran mayoría de los canales de distribución de los distintos medios de comunicación en España?

Pero más concretamente, se pretende responder a la pregunta científica relativa a si un mayor desconocimiento sobre lenguaje fotográfico en la sociedad española en general y los medios de comunicación en particular influye en la valoración que estos últimos tienen de la propia fotografía.

El desarrollo formal del estudio tiene como piedra angular la importancia de la formación fotográfica a todos los niveles de la educación, como elemento capital para la alfabetización visual de la sociedad en general y los medios de comunicación en particular.

Como sentenciaba el celebérrimo fotógrafo alemán László Moholy-Nagy: “no el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía será el analfabeto del futuro” (Moholy-Nagy, 1928, p. 2-9).

Más concretamente se profundizará en la situación actual y pasada de la formación/divulgación fotográfica en el sistema educativo español, haciendo especial hincapié en los estudios sobre fotoperiodismo, pasando por la situación presente de la profesión fotoperiodística en las redacciones y observando el tratamiento gráfico de los periódicos más importantes de tirada nacional.

Asimismo, a pesar de la existencia de un contexto histórico insoslayable que se perfilará a lo largo del primer bloque de la investigación, se ha querido acotar el periodo de estudio a la crisis actual del periodismo y por consiguiente, del fotoperiodismo desde la aparición de internet y la tecnología digital hasta el momento presente, debido a su interés intrínseco por el momento revolucionario que atraviesa la profesión.

Hipótesis

Las hipótesis de partida han ido fluctuando en su etapa primigenia debido a la inconsistencia de alguna de ellas y al complejo recorrido probatorio de otras. Es por ello por lo que a lo largo de la investigación ninguna de ellas conseguía aportar una respuesta global al porqué del estado actual de la profesión fotoperiodística, pero muchas de ellas abrían una nueva vía de investigación focalizada en la formación y la cultura fotográfica.

Esta línea de estudio sobrevenida durante la recopilación de datos, se ha sustentado en varios condicionantes; por una parte, en la ausencia histórica de enseñanza fotográfica reglada que habría provocado un vacío en el conocimiento general de la población y un vacío formativo para los propios fotógrafos que contribuyese a dignificar la profesión.

Por otro lado, se sitúan las razones subyacentes a la hipótesis principal: desde las históricas que se han arrastrados durante casi dos siglos; las coyunturales, como la propia crisis existente en los medios de comunicación por la llegada de internet y la aparición de nuevos canales de comunicación, o las intrínsecas de la profesión con la aparición de la era digital y acceso general de la población a la fotografía.

El interrogante principal que plantea el objeto de este estudio es el por qué se infravalora la fotografía como lenguaje y el fotoperiodismo como disciplina en los medios informativos españoles. Es por ello por lo que se ha establecido como hipótesis principal (H.P.), **la infravaloración de la fotografía de prensa en los medios de comunicación debido a la escasez de formación fotográfica reglada en la educación obligatoria y superior en la sociedad española.** Partiendo de esta premisa, se pretende diseccionar estas dos variables abordando varias líneas de investigación que sustenten esta hipótesis.

Bajo dicho prisma, el sistema educativo español se caracterizaría, de manera histórica, por un déficit de formación fotográfica en todos los estratos de la enseñanza reglada; tanto la educación primaria, secundaria y bachillerato como la formación superior, que afectaría indefectiblemente al conocimiento y valor que la propia sociedad tiene hacia este lenguaje y en particular, a la importancia que los mismos periodistas otorgan al lenguaje fotoperiodístico en las redacciones de los medios españoles. Esta carencia formativa vendría unida a una dejadez en la divulgación estatal o regional (museos, instituciones, sinergias público-civiles), de la fotografía en la sociedad, que incidiría en el desconocimiento de este lenguaje.

Todo lo anteriormente expuesto abocaría; debido a la imposibilidad de remarcar la importancia de una disciplina que se ignora, a una situación de desequilibrio en la que los medios de comunicación en España tienden a valorar la fotografía como mero ilustrador de las

noticias o documento testificador de la información, pero menosprecian su alcance como lenguaje o disciplina transversal.

De esta manera los medios de comunicación acaban relegando el trabajo de los fotoperiodistas a una pieza secundaria en el proceso informativo, primando el texto y la labor del redactor-periodista por encima de la fotografía y el trabajo del fotógrafo-periodista. Siguiendo este supuesto los periódicos españoles se caracterizarían por un uso minoritario de fotografías propias y un empleo generalizado de material fotográfico cedido de forma gratuita por las propias fuentes de la información (instituciones gubernamentales, empresas, fuerzas y cuerpos de seguridad del estado, organizaciones sin ánimo de lucro, etc), contribuyendo a la falta de credibilidad de la prensa, pero en especial medida a acentuar el menoscabo hacia el fotoperiodismo propio y el estatus del fotoperiodista en las redacciones.

Metodología

El método científico empleado en esta investigación es de carácter hipotético deductivo basado en el análisis empírico documental con el objeto de encontrar una relación lógica entre las dos variables principales del estudio. Asimismo, para completar el diseño metodológico se han empleado de forma subsidiaria los métodos históricos y estadísticos para contrastar las premisas enunciadas. La definición operativa de la presente tesis se encuentra descompuesta en las siguientes variables:

- Variable independiente (***V.I.***): formación fotográfica/fotoperiodística en el sistema educativo español.
- Variable dependiente (***V.D.***): valoración que los periódicos españoles otorgan a la fotografía de prensa en España.

Este estudio sigue la postura epistemológica de Karl Popper en cuanto a superación del racionalismo y empirismo clásico se refiere (Popper, 1972, p. 24). Por ello, se han utilizado

distintas aproximaciones dependiendo del objeto de estudio buscando posibles refutaciones. Para el proceso formal se ha seguido un modelo sistémico segmentado de las respectivas variables y se ha sustentado en el análisis cualitativo, cuantitativo y/o descriptivo de los siguientes fenómenos:

F1: Evolución histórica de la profesión fotoperiodística en España. Para llevar a cabo el análisis del desarrollo temporal del fotoperiodismo como trabajo profesional dentro del periodismo, se ha seguido un proceso lineal y progresivo a través de la consulta de las principales fuentes bibliográficas de peso sobre la materia. Entre otros muchos trabajos se ha recurrido a expertos en historia de la fotografía en España como Publio López Mondéjar, pasando por catedráticos de Documentación fotográfica como Juan Miguel Sánchez Vigil, hasta los pocos estudiosos del fotoperiodismo español como Antonio Alcoba López, Diego Caballo o Pepe Baeza.

Además, en la última etapa histórica del periodismo gráfico nacional (tardofranquismo, la transición y la democracia), se han empleado algunos de los testimonios recabados de las entrevistas realizadas a fotógrafos y editores gráficos españoles y cuya metodología se expone bajo estas líneas en el fenómeno 5.

F2: Enseñanza fotográfica en la educación obligatoria y de bachiller. Para comprobar el peso específico de la fotografía en la educación reglada en España, se ha procedido a cuantificar y tipificar la inclusión de la fotografía tanto en las leyes de educación españolas, como en los libros de texto competentes en la materia desde 1953 hasta 2017 (Historia del Arte, Ciencias Sociales, Educación Plástica, Historia del Mundo Contemporáneo, Historia de España, Imagen, Fundamentos del Arte y Cultura Audiovisual).

Con este propósito se han consultado a través del Boletín Oficial del Estado, todas las leyes orgánicas efectivas en este periodo histórico, incluidas modificaciones y anexos con sus respectivos contenidos curriculares:

- Ley de Ordenación de las Enseñanzas Medias de 1953.
- Ley general de educación de 1970.
- Ley Orgánica General del Sistema Educativo de 1990.
- Ley Orgánica de Educación de 2006.
- Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa de 2013.

En cuanto a los libros de texto, se ha realizado una selección de las tres principales editoriales que publican libros de texto no universitario en España; esto es, aquellas que copan el 50% del volumen total de facturación de libros de texto en España: SM, Santillana y Anaya (Beas y González, 2019, p. 23). No obstante, se han añadido una serie de grandes y medianas editoriales como Vicens Vives, Bruño o Edebé, para dotar al estudio de una visión lo más plural posible dentro del panorama editorial español. En total, se han consultado 255 libros de texto en la Biblioteca Nacional de España desde 1961 hasta 2017.

F3: Formación académica superior en Fotoperiodismo y divulgación fotográfica. Para pulsar la situación de la enseñanza superior en periodismo gráfico, se ha partido de un análisis historiográfico desde la aparición de la Escuela Oficial de Periodismo (EOP) tras la Guerra Civil y las escuelas homologadas por ésta, hasta los planes de estudio de las facultades de comunicación desde sus inicios hasta la actualidad.

Con esta finalidad se han examinado los diarios oficiales de Gazeta y los BOE correspondientes a los planes de estudio de la EOP y la Escuela de la Iglesia hasta su desaparición. Además, se ha procedido a consultar in situ los archivos del Instituto de Periodismo de Navarra sobre fotografía de prensa.

Así pues, se ha revisado la evolución de los estudios de fotoperiodismo en las 16 primeras universidades españolas según el QS World University Rankings, desde el nacimiento de facultades de Ciencias de la Información en los años 70, hasta la actualidad a través del BOE, las páginas web oficiales de las propias universidades y la base de datos sobre tesis doctorales TESEO.

Por último, se ha procedido a una consulta bibliográfica de referencias históricas sobre divulgación fotográfica institucional y análisis de documentos oficiales del Ministerio de Cultura; como el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico o los discursos oficiales de ingreso de los primeros fotógrafos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

F4: Tratamiento de la fotografía de prensa en los diarios españoles. Para poder medir la importancia real que se le da a la fotografía en los medios de comunicación, se ha procedido a analizar la naturaleza y tratamiento de la misma poniendo el foco en la firma o copyright.
Con una metodología de carácter cuantitativo/comparativo, se han seleccionado los cuatro principales periódicos españoles por su difusión en 2018 (Oficina de Justificación de la Difusión, 2018): *El País, La Vanguardia, El Mundo* y *ABC* junto a uno de los periódicos de referencia mundial, *The New York Times*. Para fijar el número de fotografías propias, de agencia, cedidas por las fuentes o sin firmar se han utilizado durante 30 días del mes de septiembre de 2018, sus ediciones de papel, página web e Instagram[1].

F5: Situación del periodismo fotográfico en las redacciones de los medios de comunicación. El estado de la profesión fotoperiodística se ha abordado desde dos perspectivas analíticas distintas. Por un lado, se ha realizado un cuestionario con trece preguntas sobre el funcionamiento y contratos en la sección de fotografía, dirigido a los redactores jefes o responsable multimedia de 23 medios; los 15 diarios impresos con mayor

[1] Metodología desarrollada en el capítulo 4.3 (y ss.)

difusión en función de su especificidad (8 generalistas, 3 económicos, 3 deportivos y uno gratuito), los cuatro primeros periódicos nativos digitales con mayor número de usuarios únicos (comScore, 2018) y las cuatro agencias de información más importantes del mundo con sede en España.

Por último, como método transversal y en ocasiones fuente principal de recogida de información, debido a la falta de referencias bibliográficas, se han realizado 37 entrevistas a profesionales del fotoperiodismo; tanto editores gráficos como fotoperiodistas y expertos en el campo del periodismo o la fotografía. La selección de los mismos no se ha producido al azar, se han escogido aquellos perfiles que por historia, trayectoria profesional o conocimientos en la materia, resultan especialmente relevantes para la comprensión y análisis de la investigación. En cuanto al espacio temporal seleccionado para el estudio, se ha considerado adecuado focalizarlo en el momento actual, debido a su posible interés y contribución real en el campo de las Ciencias Sociales. Por esta razón se ha acotado al propio transcurso de la tesis, es decir, de 2016-2021. A pesar de ello, es necesario remarcar el gran número de variables historiográficas empleadas para poder dar respuesta a la hipótesis principal. Por ello, varias de las observaciones metodológicas se han remontado a los inicios de la propia fotografía, pasando por los primeros estudios superiores de redactor gráfico en la España de 1953.

Interés de la Materia, Alcance y Objetivos

Pocos lenguajes cuentan con tanta aceptación social en la actualidad como la fotografía. La era digital ha transformado indefectiblemente la forma en la que los individuos se comunican y la democratización de la fotografía ha inundado el mundo con una estimación de más de 1 billón de fotografías anuales (Lee, 2020, p. 9).

Es indudable que la sociedad tiene un interés real y creciente sobre esta disciplina. El mundo que lo rodea es eminentemente visual y muchas de las principales redes sociales

internacionales priorizan la imagen por encima de otros lenguajes. Se hace por tanto más necesario que nunca, abrir un debate sobre la necesidad de articular un cauce para traducir ese interés en conocimiento.

A pesar de los macrodatos fotográficos y el hecho de que todo sujeto con un teléfono móvil tenga un cámara fotográfica en el bolsillo, sorprende que todavía prevalezca en la sociedad; extensible a los medios de comunicación, un desconocimiento generalizado del lenguaje fotográfico, de su historia, corrientes, técnica o incluso autores.

La fotografía de prensa como ventana abierta a la realidad circundante, es consumida o devorada por la sociedad a través de los ingentes canales de comunicación existentes. Paradójicamente el fotoperiodista; actor principal generador de esa venta, atraviesa una situación laboral paupérrima, relegado en las empresas informativas cuando no simplemente expulsado de las mismas.

Esta investigación pretende arrojar algunas certezas acerca de las causas sobre esta paradoja, buscando los siguientes objetivos:

Objetivo 1: Se pretende contribuir a la puesta en valor de la fotografía como lenguaje y disciplina transversal para la comunicación.

O2: Dar respuesta a un fenómeno recurrente y no explicado satisfactoriamente a lo largo de la historia, en las redacciones de los medios informativos españoles: la fotografía como actor secundario en el proceso informativo.

O3: Aportación de fuentes documentales e información original para el estudio y/o investigaciones futuras en el campo de las ciencias sociales y el periodismo gráfico español.

O4: Coadyuvar al conocimiento general de la sociedad y los medios de comunicación acerca de uno de los grandes olvidados en la literatura científica: el fotoperiodismo, con el propósito último de contribuir a la dignificación de la profesión fotoperiodística.

O5: Dar una explicación sustancial a la contradicción que supone contar con una de las generaciones de fotoperiodistas más importantes de las historia de España, más laureada internacionalmente desde el nacimiento de la profesión, con un dominio y conocimiento del lenguaje sin precedentes, pero que coexiste con un desequilibrio lacerante en las estructuras empresariales del proceso informativo contrario al valor intrínseco de su labor.

1- APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA PROFESIÓN FOTOPERIODÍSTICA EN ESPAÑA

1.1. Antecedentes y Despertar de la Fotografía de Prensa

Situar los antecedentes del fotoperiodismo español conlleva remontarse prácticamente a los inicios de la misma fotografía en España. A pesar de que la primera fotografía nunca antes realizada en territorio español, data del 10 de noviembre de 1839, a cargo de Ramón Alabern en Barcelona, los primeros fotógrafos nacionales no comienzan a desarrollar profesionalmente la fotografía a partir de este instante. Estos pioneros provenientes del mundo científico, progresista y liberal se adentraron en este nuevo mundo por intereses puramente culturales. La profesión surgiría después, pero la capacidad de comunicar emerge desde los mismos inicios de la fotografía.

Los pioneros en este campo fueron principalmente daguerrotipistas extranjeros "hombres que, con contadas excepciones, no habían llegado a consolidar el prestigio de sus gabinetes de retratos en sus países de origen -Francia, Suiza, Alemania o Inglaterra- y que vinieron a la península en busca de un mercado virgen en el que trabajar sin competencia" (López Mondejar, 2001, p. 19). La principal razón por la que fueron fotógrafos venidos de fuera[2] y no españoles, los impulsores de la revolución fotográfica en España, la apunta el propio Publio López, remarcando el poco interés en las experimentaciones científicas en un país repleto de "profundas y seculares carencias tecnológicas".

Los primeros pasos de la fotografía en España no fueron fáciles ante la falta de un respaldo oficial como sí ocurrió en Francia, donde el propio Parlamento francés compró la patente e impulsó el invento de Daguerre y Niepce y fueron estos fotógrafos extranjeros

[2] Entre los fotógrafos extranjeros más destacados de la época se encuentran el daguerrotipista británico Charles Clifford, quien trabajó desde 1851 en Madrid y otras ciudades españolas; Jean Baptiste Laurent, fotógrafo francés cuyo trabajo se centró en la capital del reino; Mr. Constant, fotógrafo francés, que desde 1843 retrató la Pamplona y el País Vasco de de la época; el suizo Woelker, llegado a Valencia en los primeros años 40; o el alemán Joseph Widen centrado en diversas ciudades andaluzas, así como Tenerife. Junto a estos pioneros de la fotografía en territorio español, "la nómina de daguerrotipistas extranjeros que trabajaron en España en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, es abrumadora". (López Mondéjar, 2001, p.19).

quienes sentaron las bases técnicas junto con algún pionero local, “ante la absoluta indiferencia oficial” (López Mondejar, 2001, p. 20), española.

Pocas décadas después de la aparición de la fotografía, finales de los años 50, comenzó un interés creciente por el retrato fotográfico de nuevos fotógrafos locales, provenientes de campos ajenos a la disciplina, atraídos por el dinero más o menos rápido: “entre los pioneros de la fotografía existieron verdaderos artistas pero la mayoría de los que hoy la practican [1861] son simples mercaderes de fotografías”. Desde zurcidores, acomodadores de teatro o relojeros con conocimientos básicos de la técnica, establecieron estudios en sus ciudades de origen con el propósito principal de no hacer buenos retratos sino de “producir muchos y vender aún más”[3] (Alophe, 1861, como se citó en Mondéjar, 2001, p. 51).

A pesar de que la fotografía nace con el propósito de documentar y comunicar, habría que esperar al desarrollo de la técnica para que la prensa pudiera aprovecharse de la creación de Niepce y Daguerre. En el caso de España además “la industria fotográfica no destacó por su gran desarrollo”, debido fundamentalmente a “las secuelas de la Guerra de la Independencia y la pobreza de la economía”. Esto unido a la “falta de respaldo social y económico” (Carrero de Dios, 2001, p. 8) mermó considerablemente el desarrollo de la misma, a diferencia de otros países punteros de la época como Alemania, Francia o Inglaterra.

Con la aparición de la técnica del colodión húmedo creada por Gustave Le Gray en 1851, los tiempos de exposición se redujeron considerablemente y se introdujo la multiplicidad de la imagen, pero todavía la prensa no estaba capacitada técnicamente para difundir masivamente las fotografías en sus páginas.

[3] El propio Ramón y Cajal mostró su asombro ante este curioso hecho: “aquellos modestos fotógrafos obrarán tamaños milagros sin la menor emoción y limpios de toda curiosidad intelectual. De la contestación a mis ansiosas interrogantes deduje que a ellos les tenía completamente sin cuidado la teoría de la imagen latente” (Ramón y Cajal, 1976).

Es en esta época, cuando algunos fotógrafos empiezan a abandonar los estudios fotográficos debido a la expansión de la fotografía amateur, para lanzarse a la “fotografía histórica” y buscar nuevas vías de negocio documentando el mundo que les rodeaba. Así aparecen las primeras imágenes captadas en conflictos bélicos como la guerra de Crimea (1853-1855), dando lugar al incipiente reporterismo gráfico.

Con el asentamiento de la fotografía como medio para registrar los acontecimientos sociales, políticos y culturales de la época, comienzan a surgir las llamadas revistas ilustradas por todo el mundo como *The Illustrated London News* en Gran Bretaña, *Berliner Illustrierte Zeitung* en Alemania (los germanos serán los pioneros en el reporterismo gráfico gracias a su expansión y dinamismo cultural) o *Harper’s Weekly* en EE.UU.

En España las primeras muestras fotográficas en prensa aparecen en el *Diario Mercantil de Valencia* en 1852 o *La Ilustración Española y Americana* en 1869, ésta última más cercana al modelo europeo reinante. Pero hasta la llegada de la reproducción fotomecánica y las grandes revistas gráficas, la mayoría de las fotografías se publicaron en forma de grabados. Aunque sí es cierto, que a partir de ese instante, la fotografía irá tomando cada vez más protagonismo hasta su verdadero despertar con la Guerra de Marruecos de 1859 y las guerras Carlistas.

Los primeros fotógrafos en colaborar asiduamente con periódicos de la época fueron Clifford y Laurent a través de *El Museo Universal* en 1858 y *La crónica,* respectivamente. Es precisamente durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando las revistas ilustradas comienzan a usar una “amplia red de corresponsales que enviaban sus reportajes desde todas las provincias españolas” (López Mondéjar, 2001, p. 82).

Es imperativo reseñar que la verdadera integración de la fotografía en la prensa española se produce con la aparición de *Blanco y Negro* (1891) con reportajes de Christian

Franzen o Manuel Company; *Nuevo Mundo* (1894), entre los que destacan los trabajos de Alfonso Sánchez García; y *La Revista Moderna* (1897), con el primer reportaje puramente fotográfico, al ser concebidas éstas como verdaderas revistas ilustradas donde las fotografías comienzan a ocupar un lugar destacado. Pero resulta significativo que como señalan Sánchez Aranda y Carlos Barrera, con la aparición de *Blanco y Negro* se "trataba más de ilustrar y entretener que de informar" (Aranda y Barrera, 1992, p. 284), aunque sus ingredientes principales eran la literatura, entretenimiento e información gráfica de los grandes acontecimientos de la actualidad.

A pesar de la proliferación de semanarios gráficos, la situación laboral de los periodistas era "comparada con la del mismísimo proletariado" (López Mondejar, 2001, p. 85), cosa que se veía especialmente agudizada en el caso de los fotógrafos; casi ausentes de las plantillas de los medios hasta principios del siglo XX.

La situación política, económica y social de la época (pérdida de las colonias, enfrentamientos civiles, más de un 60% de analfabetismo) no facilitó el desarrollo de la cultura en general y de la fotografía en particular. "La pérdida de las colonias de ultramar, que puso en evidencia la debilidad militar y la incapacidad política de la metrópoli, [junto] a la crisis agraria de finales de siglo, mostraba los límites de un modelo económico ineficiente" (Fontana y Villares, 2007, p. 409), sostiene Josep Fontana y Ramón Villares.

La situación en la España de finales del siglo XIX en el mundo de la innovación, ciencia y cultura era dramática. Es por ello por lo que diversos autores del mundo intelectual como Ramón y Cajal, Unamuno o José Ortega y Gasset mostraran sus indignación al respecto. Prueba de la crisis interna en este campo, es la celebérrima sentencia de Miguel de Unamuno en 1906, con desdén hacia los nuevos avances científicos de la época en los países más avanzados: "¡Que inventen ellos!".

Uno de los principales retos para la expansión de la fotografía de la época, seguía siendo la falta de apoyo estatal a las artes plásticas. “En aquella España preindustrial, agraria y caciquil, apenas se dedicaba una mínima parte de sus presupuestos económicos a la ciencia y a la cultura” (López Mondéjar, 2001, p. 90), remarca Publio López.

1.2. Desde Roger Fenton a las Primeras Revistas Ilustradas

Mientras España se queda relegada al vagón de cola del desarrollo tecnológico, en los países más avanzados de la época: Alemania, Estados Unidos, Inglaterra o Francia, comienza a despuntar el fotoperiodismo. La primera fotografía reproducida en un periódico a través de medios puramente mecánicos será en Marzo de 1880, en el *Daily Herald* de Nueva York mediante el procedimiento del Halftone aunque, ya en 1855, pioneros de la fotografía como Roger Fenton captaron acontecimientos públicos con intención de contarlo al gran público, en este caso la Guerra de Crimea; “con la fotografía, se abre una ventana al mundo”, señala Gisele Freund. (Freund, 1993, p. 96)

El verdadero despertar del fotoperiodismo como profesión surgirá en la Alemania de principios del siglo XIX. “Alemania fue el país donde trabajaron los primeros grandes reporteros fotográficos dignos de ese nombre, como Erich Salomon, que dieron prestigio al oficio”, gracias a un periodo de expansión cultural del país germano propiciado por “el espíritu liberal (durante la república de Weimar) que permite un florecimiento de las artes y las letras” (Freund, 1993, pp. 99-101), asevera Gisele Freund en su libro *La fotografía como documento social,* dando lugar al nacimiento de numerosas revistas ilustradas.

Mientras en España “la situación política y social española apenas se vio reflejada en la fotografía; alejada desde siempre de la realidad artística y despreciada o ignorada por las elites culturales, que continuaban considerándola como una criada de las artes, o como un pasatiempo recreativo sin especial relevancia” (López Mondéjar, 2000, p. 91). Lo que se reflejó

en que los fotógrafos de la época no tuvieron especial interés en reflejar con sus objetivos las convulsiones de la época. Algunos referentes fotográficos de la época, como Antonio Cánovas del Castillo (Kaulak) se lamentaron insistentemente de la precaria situación, lo que, unido a la sempiterna dependencia industrial del extranjero, fueron minando el desarrollo de la fotografía en España.

A pesar de ello, la mejora en las técnicas fotomecánicas propician el desarrollo tardío de la prensa ilustrada y con ello la consolidación de los primeros fotoperiodistas españoles como Marletti, José Campúa, Francisco Goñi, Gómez Durán, Díaz Casariego, Lázaro o los Alfonsos que colaboraron asiduamente en *El Gráfico, La Vanguardia, Mundo Gráfico o ABC*. Sucesos históricos de la España de principios del siglo XX, como la Semana Trágica de Barcelona (1909) o La Guerra de Marruecos (1907-1914) fueron cubiertos de forma magistral por aquellos reporteros dotando por primera vez al periodismo gráfico español, y sus máximos exponentes, el reconocimiento popular.

Para comprender el status de la prensa gráfica de la época es relevante reseñar la entrevista hecha por un redactor de *El Pueblo Vasco* a Torcuato Luca de Tena, fundador de *Abc* y *Blanco y Negro,* reproducida el 18 de Septiembre de 1926 en ABC, respecto al auge de la fotografía: “Un célebre periodista español me dijo entonces que ABC no prosperaría, porque un periódico político no podía ser a la vez un **periódico de monos** [despectivamente]. Le contesté que el antiguo refrán español de ‘la letra con sangre entra’ iba a ser substituido por otro que dijera: ‘la letra con monos entra’. Y así ha sido, y así ha quedado demostrado por la abundancia de ‘monos’ que hoy publican todos los diarios españoles” (Luca de Tena, 1926, p. 3). El desprecio (autosuficiencia) de la profesión periodística hacia la incorporación de la fotografía fue evidente como señala Sánchez Vigil: “Los viejos periodistas, apegados a la tradición,

habían vaticinado el fracaso de modelos en los que predominaba la imagen" (Sanchez Vigil, 2013, p. 223).

"La realidad de la prensa gráfica de la época vivía una fase precaria y recental" (López Mondéjar, 2001, p. 144), a principios de siglo, afirma López Mondéjar. Las revistas ilustradas tuvieron que enfrentarse a las férreas restricciones por parte de la censura militar. Pero ya a finales de la primera década del nuevo siglo, la prensa gráfica comienza a popularizarse, llegando a editarse 11 importantes revistas gráficas en 1920, dónde *Blanco y Negro* editaba 115.000 ejemplares en 1923. A su vez comienzan a surgir destacados diarios ilustrados en las grandes capitales de provincia, como el *D'Ací i D'Allá* catalán o la *Semana Gráfica* de Valencia.

A pesar de este incipiente auge del reporterismo gráfico la situación de los periodistas continuó siendo precaria, y más aún, la de los reporteros gráficos. La llegada de la dictadura de Primo de Rivera en 1921 provocó un retroceso en la difusión e importancia de la misma. En contraposición se encuentra la Unión Soviética y su célebre vanguardia fotográfica dónde el propio Lenin supo entender el valor del lenguaje fotográfico creando el Instituto Universitario Superior de la Fotografía y el Instituto Estatal de la Cinematografía en 1919, que junto a la nacionalización de la industria el cine, fueron medidas "sin parangón ninguno en Occidente", debido a que la fotografía ya se había convertido en "símbolo de progreso y modernidad" (Caballo Ardilla, 2003, p. 53).

Según datos de Publio Mondéjar, a finales de los años 20 el nivel laboral de los fotoperiodistas casi nunca superaba la categoría de simples colaboradores (López Mondéjar, 2001, p. 149). Un dato a tener muy presente es que en 1930, sólo Alfonso Sánchez García queda registrado en todo Madrid, como trabajador en plantilla de un medio de comunicación, en este caso *La Libertad*.

Aunque Sánchez Vigil recuerda que es muy probable que hubiera fotógrafos contratados en plantilla antes de 1930, no se ha podido constatar debido a la ausencia de registros de la época: “Los primeros fotógrafos de plantilla fueron de *ABC* en 1909 (Alba, Zegrí), pero Alfonso no quiso estar ligado a un medio hasta 1930, porque se había constituido como agencia. También Campúa es contratado en *Nuevo Mundo* en 1909, cubriendo la Guerra de África como fotógrafo oficial, pero no está constatado” (Sánchez Vigil, J. M., Entrevista personal nº 18, 18 de junio de 2018).

Según recoge el periodista de *El Imparcial* y *La Libertad*, Darío Pérez, en un artículo de abril de 1927, publicado en el segundo diario:

> El reporter gráfico es un obrero oscuro y consagrado a sus agitadas y rudas tareas informativas [...] Sus triunfos suelen ser de gran espectáculo pero sus provechos morales y materiales parcos. No goza de las prerrogativas de otros trabajadores, no se aprecia debidamente la eficacia de su labor y la suma de sacrificios que representa. El grabado se ha hecho indispensable en el periódico pero el repórter fotográfico no aparece totalmente compenetrado en la redacción: semeja cosa aparte. Y sin embargo, la integra y la completa. (Pérez, 1927, p. 5)

Publio Mondejar incide en que la forma de trabajar de la época no había evolucionado, “con escasas excepciones, los reporteros, carentes de una base cultural sólida, se limitaban a seguir rutinariamente los métodos tradicionales marcados por la improvisación y el instinto de los pioneros” (López Mondéjar, 2001, p. 150). En contraposición, Gisele Freund habla en estos términos de los fotógrafos que trabajaban para las revistas ilustradas alemanas; vanguardia fotoperiodística de la época: “Los fotógrafos […] ya no tienen nada en común con los de la generación precedente. Son unos gentlemen que por su educación, su manera de vestirse y de comportarse, no se distinguen de aquellos a quienes deben fotografiar [...]. El fotógrafo ya no

pertenece a la clase de empleados subalternos, sino que el mismo procede de la sociedad burguesa o de la aristocracia que ha visto menguar su fortuna o su posición política, pero que conserva su estatuto [sic] social" (Freund, 1993, p. 102).

1.3. La Segunda República Española

Los adelantos tecnológicos de la época, como el flash de pilas, la aparición de las cámaras Leica, Ermanox o Contax y las nuevas películas Agfa-Pam, sólo comenzaron a incorporarse al mercado fotográfico español durante los primeros años de la II República, otra vez un paso por detrás del resto de potencias europeas. En cuanto al tratamiento de la imagen en prensa, la edición fotográfica se dejaba, por lo general, en manos de la improvisación del maquetador, demostrando un criterio editorial muy poco definido de los medios de comunicación, en contraposición con la diligencia de las nuevas revistas gráficas europeas, principalmente alemanas.

A pesar de este retraso generalizado en el fotoperiodismo patrio, la precariedad, la improvisación y la falta de un criterio riguroso en el tratamiento fotográfico, cabe destacar el importantísimo trabajo gráfico que realizaron los pioneros del reporterismo gráfico legando a la posteridad documentos históricos de incalculable valor.

La aparición de las primeras revistas ilustradas homologables a las del resto de Europa, no se produjo hasta finales de la dictadura de Primo de Rivera de la mano de *Estampa* en 1928 (que igualó en dos semanas las tiradas de *Blanco y Negro y Mundo Gráfico*) y *Crónica*, convirtiéndose ambas en las revistas gráficas por excelencia de la época republicana. Las dos respondían "al tipo de magazine de actualidad, con entrevistas, secciones dedicadas a los espectáculos, el arte y la literatura, páginas para la mujer [...] Todo ello con abundante material gráfico y publicidad" (Seoane, 1998, p. 297).

Por otro lado, la aparición del diario *Ahora* con páginas en huecograbado al estilo *ABC* y fundado por el mismo propietario que la revista Estampa, supuso un aldabonazo para la información gráfica en la España previa a la Guerra Civil. A pesar de su contenido eminentemente gráfico, Seoane en su *Historia del Periodismo* no menciona ningún fotoperiodista reconocido que colaborase para el periódico. Solo remarca escritores brillantes como Unamuno, Baroja o Valle Inclán.

Estas dos revistas supusieron una peligrosa competencia a *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro,* gracias a una concepción más moderna, rigurosa, más dinámica, más heterodoxa y con un precio de venta más reducido que sus rivales, lo que les reportó un éxito enorme, llegando a alcanzar tiradas, según sus propios directores, de 200.000 ejemplares.

Cuando la prensa española empieza a procesar la concepción del periódico como negocio, a principios del siglo XX, en detrimento del periodismo de partido, se comienzan a "hallar fórmulas que hicieran del periódico un producto más apetecible" y "mejoraron la presentación y el empleo de titulares y de fotografías" (Sánchez y Barrera, 1992, p. 205). Será por estas razones económicas por lo que se incorporará la fotografía a las redacciones, pero no por su valor como nuevo lenguaje. Además, como señala Juan Miguel Sánchez Vigil, "el auge del fotoperiodismo se produjo en la década de los años veinte y treinta por el aumento de la actividad cultural política y social que propició la edición de publicaciones ilustradas" (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua, 2014, p. 41).

Asimismo, Sánchez Aranda y Barrera recalcan que "el periodismo de empresa se adueña de este sector de la prensa en las tres primeras décadas del siglo [...] y su paulatina mayor atención a la información de actualidad y al elemento gráfico hasta convertirse ambos aspectos en los más importantes" (Sánchez y Barrera, 1992, p. 299).

Las asociaciones de periodistas gráficos y la UIGP.

Los primeros en conseguir la ansiada unión de profesionales de prensa gráfica fueron los fotógrafos catalanes, los cuales formalizaron la creación de la Agrupación de Reporteros Gráficos de Barcelona en 1921. Esta entidad velará por primera vez, por la defensa de los intereses de los reporteros gráficos, siendo su objetivo principal la creación de un distintivo identificativo para acreditar la condición de fotoperiodista ante las instituciones y cuerpos de seguridad del estado.

Pero no será hasta la llegada de la II República, cuando los fotógrafos de la capital tomen el testigo y funden en 1933 la Unión de Informadores Gráficos de Prensa (UIGP) en Madrid, para defender sus derechos laborales y facilitar el desempeño de su profesión de cara a las instituciones oficiales del estado. Además de asociarse para “formar agencias competitivas y evitar la dependencia directa de las publicaciones” (Sánchez Vigil, 2013, p. 249) como por ejemplo Piortiz o Contreras y Vilaseca. Un claro síntoma; esta unión profesional, de la falta de derechos y protección del colectivo fotográfico.

Las primeras acreditaciones, en forma de insignia, fueron aprobadas por la Dirección General de Seguridad y entregadas por su director José Valdivia el 26 de marzo de 1934, en un almuerzo homenaje a su figura en el hotel Ritz. A dicha celebración acudieron no sólo los fotógrafos agraciados con los distintivos, sino también una nutrida representación del mundo periodístico y del estado como el presidente del Consejo de Ministros, Alenjandro Lerroux, o el ministro de Gobernación, Salazar Alonso.

La UIGP incluso llegó a elaborar un reglamento con 33 artículos, donde se declaran apolíticos, pero con una profunda defensa de los derechos de los profesionales de la información gráfica. La creación de esta Unión; cuyo ámbito de actuación y representación se limitaba a Madrid, tuvo gran repercusión en el resto del país. Fotógrafos catalanes, gallegos, de

Zaragoza, etc. escribieron a Cesar Casariego, secretario de la UIGP, para interesarse por sus estatutos y funcionamiento.

La fotografía de prensa y documental de los años 30 alcanzará un alto nivel “de una manera absolutamente intuitiva, asumiendo sin titubeos la dignidad del propio medio que utilizaban” (López Mondéjar, 2001, p. 160), y entre los cuales, muchos formaron parte de la UIGP. Entre algunos de los que destacaron por su trabajo y consiguiente marca de autor, se encuentran Alfonso Sánchez Portela (Alfonsito), Diaz Casariego, Luis Marín, los Campúa, Alejandro Marletti, Lluis Torrents, Santos Yubero o Josep Brangulí, etc.

Otro de los logros más importantes de la UIGP fue la autorización por parte del presidente del Congreso de los Diputados, Santiago Alba, para realizar fotografías dentro del hemiciclo con la limitación del uso del flash de magnesio para no molestar a los diputados y el uso incipiente de las cámaras más luminosas y manejables, como la Leica. Muchas de las gestiones para mejorar el trabajo de los fotógrafos se realizaron gracias al contacto estrecho que tenían los Sánchez Portela, Casariego, Campúa, etc., con los máximos representantes del estado de la época.

1.4. La Guerra Civil Española

El estallido de la Guerra Civil española en julio de 1936 atrajo el interés informativo mundial, provocando, a su vez, la llegada a España de los mejores fotoperiodistas de la época, desde Robert Capa pasando por David Seymour, Walter Reuter a Gerda Taro. La gran mayoría de los fotógrafos españoles que cubrieron la Guerra, como Centelles, Díaz Casariego, Alfonso o Catalá Pic, se alinearon con el bando republicano según apunta Publio López Mondéjar (López Mondéjar, 2001, p. 163), es por ello por lo que los reporteros gráficos de la época fueron

objeto; como en toda contienda, de la propaganda de uno y otro bando, incluso algunos trabajaron directamente para los servicios de propaganda de los dos bandos.

Por su parte en 1936, nace en Estados Unidos la revista *Life*, quintaesencia del fotoperiodismo de todos los tiempos, cuya cobertura de la Guerra Civil con imágenes icónicas como *Muerte de un miliciano* de Robert Capa publicada en la revista francesa *Vu*, el 12 de julio de 1937. “Lo que distinguió a Life y a Look de las anteriores revistas gráficas no fue tanto la cantidad de fotos publicadas como la teoría de una ‘cámara guiada por la mente” (Newhall, 2002, p. 260) afirma Beaumont Newhall. Con el nacimiento de la revista *Life,* surge en la fotografía de prensa el modelo de trabajo colaborativo entre el redactor y el fotógrafo, culmen del fotoperiodismo.

La nueva concepción del fotoperiodismo moderno, impulsadas por las revistas gráficas alemanas, francesas y americanas, junto al avance de la tecnología con la aparición en 1925 de la cámara Leica de paso universal, convierten a la Guerra Civil española en un campo abonado para el desarrollo de la actividad fotoperiodística. “Las fotografías de los conflictos anteriores eran solamente tangencialmente ilustrativas, y carecían de ese sello de autor que llegaron a tener en España”, sentencia Mondéjar (López Mondéjar, 2001, p. 164).

Por su parte los fotógrafos españoles y la prensa ilustrada de la época, en cambio, no tenían la “tradición” fotográfica europea o americana y carecían de “unos planteamientos editoriales claramente definidos”. Durante los primeros años de la contienda “la conmoción en los niveles editoriales fue profunda” (López Mondéjar, 2000, p. 167), el material fotográfico, papel y película, comenzó a escasear poco después del estallido de la guerra, obligando a algunos fotógrafos, principalmente del lado republicano, a abandonar el paso universal y volver a las cámaras de placas.

Sánchez Vigil sentencia al respecto: “La Guerra truncó la experiencia natural y acabó con dos generaciones de reporteros, si bien su huella quedó impresa en los diarios y revistas, dejando constancia de su valor profesional y de su aportación a las empresas en las que colaboraron” (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua, 2014, p. 13). En algunos casos las consecuencias directas de la contienda llevaron al exilio a grandes referentes de la época como Centelles, al ostracismo como Diaz Casariego o quitaron la vida de otros como Campúa.

1.5. La Postguerra y el Franquismo

Las consecuencias de la guerra y la instauración de la dictadura franquista supusieron una desconexión abrupta con las nuevas corrientes fotoperiodistas internacionales y la ruptura con una tendencia cultural y social incipiente proclive al desarrollo del periodismo gráfico. Esta situación extrema tuvo un reflejo directo en el tipo de fotografía que se empezó a desarrollar a partir de entonces tímidamente. El pictorialismo, en clara decadencia mundial, volvió a resurgir como la única vía para poder narrar con imágenes lo que el régimen estaba dispuesto a aprobar: triunfalismo, evasión de la realidad y mitificación. El mayor exponente de este tardopictorialismo fue el fotógrafo de Guadalajara, José Ortiz-Echagüe, considerado uno de los fotógrafos más importantes de la la historia de la fotografía española.

Comienza una fotografía totalmente ideologizada, costumbrista, de paisajes, religión, retratos, trajes, pero carente de una descripción social negativa, ni por supuesto de denuncia. Por ello el fotoperiodismo quedó reducido prácticamente a una fotografía oficialista, de actos del jefe del estado o de su gobierno, eventos públicos, fiestas populares o deportes.

Las agrupaciones y sociedades fotográficas, que en las décadas anteriores habían capitalizado la órbita fotográfica nacional, fueron recuperando su actividad progresivamente según iban aumentando los materiales y el ingenio de los fotógrafos. Estas entidades fueron el

auténtico refugio para los fotógrafos de la época para desarrollar su lenguaje y su arte. (Madrid, Barcelona, Zaragoza o Valencia)

La Agrupación Fotográfica de Almería (AFAL), despuntó sobre el resto debido a su apuesta por el nuevo realismo documental que en los años 50 empezaba abrirse camino y su crítica a la “falsa” fotografía moderna española, apostando por una regeneración de la misma. Afal editó una revista bimestral donde no solo promocionaron la obra de jóvenes promesas del documentalismo español como Alberto Schommer, Ramón Masats o Joan Colom, sino que se interesaron por mostrar en sus páginas la nuevas corrientes internacionales con autores como William Klein o Robert Frank, entre muchos otros.

El primer número de AFAL de 1956, comienza haciendo una certera radiografía de la situación fotográfica española como un arte menor: “la mayor parte de los artistas y los críticos persisten en considerar como inferior la obra de los artistas que han elegido precisamente la fotografía como expresión” (AFAL, enero de 1956, p. 3) y la propia revista entona el mea culpa para pedir que las nuevas fotografías busquen la mirada de autor, mayor espíritu creador y más imaginación para luchar contra la idea dominante de que la fotografía es un arte muy por debajo del resto.

La divulgación fotográfica corrió a cargo también de las revistas fotográficas, primero con *Sombras*, fundada en 1944, pero especialmente con *Arte Fotográfico* que comenzó su andadura en 1952. AF, de carácter oficialista se convirtió rápidamente “en uno de los instrumentos más eficaces para el desarrollo de las tesis agrupacionistas y salonistas durante la segunda mitad del siglo XX” (Vega, 2017, p. 522). Esta revista marcó las tendencias de la fotografía contemporánea española, consagró autores y descubrió otros tantos, sin dejar de lado la difusión de la técnica y los trabajos de las distintas sociedades fotográficas nacionales. Para poder pulsar la realidad fotográfica de la época cabe mencionar que dos de sus objetivos

principales fueron la creación de un gran premio Nacional de Fotografía y la del primer Museo de Fotografía español, dos pilares inexistentes hasta la fecha.

Las Agrupaciones fotográficas, junto a sus revistas oficiales u oficiosas y los salones de exposición, fueron el motor impulsor para el comienzo de la reivindicación de la fotografía como arte, lucha que perdura hasta nuestros días. “En un momento en el que la obra fotográfica carecía aún de un reconocimiento explícito de los agentes culturales y artísticos de la época [...] permitió ir avanzando en el campo del arte y de la crítica” (Vega, 2017, p. 545), señala Carmelo Vega.

Por su parte algunos fotoperiodistas extranjeros consiguieron tener más libertad expresiva y pudieron burlar la censura retratando, como el padre del ensayo fotográfico William Eugene Smith, la pobreza que sufría el país en 1950, a través de su reportaje “*Spanish Village*” centrado en el pueblo de Deleitosa, Cáceres. Pero ese tipo de imágenes fueron soslayadas o censuradas por la prensa del Movimiento, donde los únicos fotógrafos de prensa que quedaron en activo fueron en muchos casos afines al régimen (Sánchez Vigil, 2013, p. 283). El resto de fotógrafos históricos identificados con el bando republicano que no llegaron a exiliarse, trataron de pasar desapercibidos en talleres de fotografía, haciendo retratos o en otras funciones apartadas del periodismo.

La agencia EFE, fundada a finales de la Guerra Civil en Burgos (1939), será la encargada durante toda la dictadura de la distribución oficial del material fotográfico del régimen. Las fotografías durante esta época eran prácticamente meros documentos ilustradores de las noticias, había poco margen a la narración o al fotoperiodismo de denuncia debido a la censura imperante. A pesar de ello unos cuantos fotógrafos sí pudieron romper esa monotonía, como Enrique Meneses, Colita, Cesar Lucas, Miserach, Catalá Roca o Antonio Ontañón.

Como señala certeramente Sánchez-Vigil, se ha criticado duramente la fotografía de postguerra y el franquismo “sin tener en cuenta la situación del momento, las posibilidades de trabajo, los medios y el control institucional [...] pero una visión posterior, con mayoor distancia temporal, obliga a relecturas” (Sánchez Vigil, 2013, p. 326). Desde Juan Gyenes, pasando por Hermés Pato, Campúa hijo, Martín Santos Yubero, hasta Raul Cancio, entre muchos otros, marcaron una historia del periodismo gráfico imposible de soslayar.

1.6. La Transición y la Breve Edad de Oro del Fotoperiodismo

Con la muerte Franco y la transición a la democracia se inició una época dorada del fotoperiodismo español. La desaparición de la censura y el crecimiento económico trajeron consigo la aparición de numerosas revistas de diversa índole, nuevos periódicos como el diario *El País* (1976) o *Diario 16* (1976) y la explosión de un mercado editorial sin precedentes.

A pesar de ello, los primeros años de apertura convivieron con reminiscencias del pasado: “Lo que había en ese momento era la prensa residual franquista; prensa domesticada. Segundo, era prensa afecta al régimen, sin ningún espíritu de crítica ni ningún cuestionamiento sobre el poder o la situación social y a nivel visual, lo que funcionaba eran las fotografías oficiales. Fotografía social se hacía muy poco” (Pérez, B., Entrevista personal nº 2, 2 de marzo de 2017), comenta el histórico fotógrafo de *El País* Bernardo Pérez.

Pepe Baeza, prestigioso editor gráfico del magazine *La Vanguardia* lo ratifica: “En la transición el fotógrafo era un mero instrumento y eso duró muchos años. Toda una generación de fotógrafos a la que pertenezco, de formación autodidacta, intentamos, basándonos en experiencias externas, revertir esa situación, tomando como maestros a la generación de documentalistas de los años 50” (Baeza, P., Entrevista personal nº 30, 20 de diciembre de 2017).

En este periodo de revolución cultural y social que atraviesa España, se empezaron a contratar a algunos fotógrafos, se encargan coberturas de eventos nacionales e internacionales y se compraban reportajes a fotógrafos autónomos por cantidades más que decentes de dinero, debido a los ingentes ingresos por publicidad que tenían los medios por aquel entonces.

Aun así, la inestabilidad e infravaloración de los fotoperiodistas seguía estando muy presente en la profesión: “dado su carácter de free-lances y su extrema precariedad laboral, debían enfrentarse a una casi total indefensión legal frente a las empresas y a las propias autoridades políticas y gubernativas” (López Mondéjar, 2001, p. 482), sostiene Publio Mondéjar.

El aparente despertar dejaba oculta una realidad subyacente: “cuando queríamos empezar a parecernos a las grandes revistas gráficas de la época (*Life, Paris Match o Stern*) éstas ya están desapareciendo por culpa de la televisión. Pero nosotros queríamos empezar [...] después de 40 años de mudez” (Lucas, C., Entrevista personal nº 1, 6 de marzo de 2017), comenta el histórico fotógrafo y editor gráfico español César Lucas.

El auge absoluto de la televisión, en cuanto a público y concentración de la publicidad, provocó el cierre de varias revistas ilustradas de referencia de la época como *Actualidad Española,* que cerró en 1977, y *Gaceta Ilustrada,* que lo hizo en 1984. Fotógrafos que habían estado trabajando para estas revistas (Miserach, Maspons, Masats, etc) tuvieron que pasarse a la prensa diaria, magazines dominicales o reconvertirse. A pesar de este despertar fotográfico, los reporteros gráficos seguían teniendo el mismo reconocimiento en las redacciones que tiempo atrás. Manuel López Rodríguez sostiene en *Nueva Lente* en 1981 que los fotoperiodistas “no han ganado aún la batalla de la imagen dentro de las redacciones. Marginado en el propio periódico, el profesional de la información visual pinta poco” (López Rodríguez, 1981, pp. 107-108).

La formación del grueso de informadores gráficos en esta época y anteriores, siempre fue autodidacta. El aprendizaje del oficio se realizaba en los laboratorios de las redacciones de los periódicos y revistas de la época, no existían más que las Agrupaciones Fotográficas de cada región del país, así como las escasas publicaciones fotográficas y los talleres de otros fotógrafos para intercambiar opiniones y conocimientos.

“La mayoría de los fotógrafos mayores que había en prensa en España cuando yo empecé, salvando honrosas excepciones, eran los que barrían la redacción y les dieron una cámara para que se fueran a hacer fotos, no sólo sin formación fotográfica, sino que intelectualmente era gente con carencias importantes” (Paz, B., Entrevista personal nº 15, 22 de febrero de 2017), sentencia el histórico fotógrafo argentino Bernardo Paz, afincado en España desde 1979.

Una nueva generación de fotógrafos entró en la industria como colaboradores o trabajadores en plantilla con un nuevo lenguaje aprendido a través de publicaciones e influencias extranjeras, comienza a expandirse por la industria editorial española. Fotógrafos como Manuel Hernández de León, Raul Cancio, Antonio Alcoba, Paco Elvira, Marisa Flórez, Bernardo Pérez, Daniel Gluckman o Chema Conesa y editores gráficos como Cesar Lucas o Jordi Socias, marcaron esta generación.

El asociacionismo español para la defensa de derechos de los fotoperiodistas, cuya máxima expresión fue la UIGP, durante la II República, tuvo su continuidad en 1977, cuando un grupo de 10 reconocidos fotoperiodistas, con Vicente Lucas como presidente, creó la Asociación Nacional de Periodistas Gráficos.

“La registramos (la asociación) en el Ministerio del Interior -comentá Manuel Pérez Barriopedro- y nuestra primera batalla fue entrar en la Asociación de la Prensa, que nos denunció y nos demandó. Nosotros creíamos que nuestro colectivo debía estar agrupado en el

colectivo de periodistas [...] pero nos denunciaron por usar la palabra ‘periodistas’. Tuvimos que retirar esa palabra y pasar a llamarnos Asociación Nacional de Informadores Gráficos y nos rechazaron” (Pérez Barriopedro, M., Entrevista personal nº 20, 13 de diciembre de 2017).

Para poder entrar en la Asociación de la Prensa de Madrid, se les dijo que debían tener algún estudio avalado por la Universidad y con Antonio Alcoba como presidente de la ANIGP en la década de los 80 se consiguieron unos cursos de “Perfeccionamiento periodístico” que duraron dos años, los fines de semana en la Universidad Complutense, para dotar a los fotoperiodistas de una base periodística y un título. La experiencia no duró más por las reticencias de los académicos de otorgar un título sin pasar por los 5 años de carrera.

En esta época, durante la presidencia de Luis María Ansón en la Asociación de la Prensa de Madrid es cuando se abre la llamada “Tercera vía” para el ingreso en la APM de periodistas en activo sin estudios superiores reconocidos en periodismo. “Es Ansón el que abre la puerta. Todos los presidentes anteriores no nos habían dejado entrar porque no teníamos estudios” (Hernández de León, M., Entrevista personal nº 21. 14 de diciembre de 2017) sentencia Manuel Hernández de León.

Agencia COVER

Uno de los mayores hitos fotoperiodísticos de la época fue la creación de la agencia COVER, máximo exponente del fotoperiodismo y fotografía documental española, equiparable a las mejores agencias internacionales coetáneas. Tomando como modelo la mítica agencia Magnum, Cover fue fundada por Jordi Socias y Aurora Fierro en noviembre de 1979.

“Cover nació como una versión local de Magnun con el único criterio de la calidad”, señala Daniel Gluckman, director de la agencia entre 1996 y 2005. En ella colaboraron algunos de los fotoperiodistas más importantes del momento como Koldo Chamorro, Luis Valtueña,

Carlos de Andrés, Pedro Armestre, Larry Margino, Gervasio Sánchez, José Manuel Navia y muchos otros.

A pesar de la apuesta decidida de Cover por ofrecer un periodismo gráfico de máxima nivel, conseguir la rentabilidad de la empresa a partir de los años 90 no fue sencillo: “Mi reto era hacer que la empresa fuera rentable y se consiguió un poco gracias sobretodo a la seriedad del equipo […] Había una pequeña parte de reportaje donde trabajaban fotógrafos muy buenos, pero era una parte difícil porque los medios españoles ya compraban poco. Se movía poco dinero y los encargos de los medios eran casi inexistentes” (Gluckman, D., Entrevista personal 5, 5 de enero de 2018), sentencia el que fuera uno de sus directores, Daniel Gluckman.

Nuevos periódicos siguen abriéndose paso como *El Periódicos de Cataluña* (1978) o *El Mundo* (1989) y nombres de fotoperiodistas españoles comienzan a despuntar a nivel internacional por sus trabajos, como Manuel Pérez Barriopedro con el primer premio World Press Photo por el golpe de Estado de 1981 o más tarde Javier Bauluz ganará el Pulitzer en 1995 por su cobertura de la crisis de Ruanda para Associated Press o Alberto García Alix, Cristina García Rodero o Ouka Lele en fotografía documental.

Es precisamente en los años 90, cuando se vive el momento álgido del fotoperiodismo español gracias a la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona. Pero la llegada de la era digital, la aparición de internet, la disminución de los ingresos por publicidad y la consiguiente crisis del periodismo, dan comienzo al lento declive de la edad de oro de la profesión fotoperiodística.

Los presupuestos de los medios para desarrollar reportajes fotográficos, cubrir eventos o contratar fotógrafos, serán los primeros en verse afectados y la apuesta por la fotografía propia y de calidad, dará paso a la irrupción masiva de las fotografías de agencia en los periódicos y revistas españolas. En este sentido, Andrés Ballesteros, actual jefe de fotografía

de la Agencia EFE, señala: “Yo vi cómo se gestionó la crisis y fue prácticamente igual en todos los medios. No importaba tanto la calidad de las fotografías sino la cantidad y la fuente daba igual. Se cree que si la gente recibe mucha cantidad de información está mejor informada y eso es totalmente falso” (Ballesteros, A., Entrevista personal nº 26, 1 de marzo de 2017).

La aparición de tecnología digital democratiza la fotografía y el acceso al archivo sin filtro por parte del editor gráfico, confiere una falsa sensación de conocimiento en toda la redacción: “Había muchas peleas [con los redactores] y ya cuando entró el digital, ellos veían directamente las fotos… me superó porque yo no pinchaba ni cortaba, las decisiones las tomaba el editor jefe de cada sección” (Miralles, C., Entrevista personal nº 4, 5 de marzo de 2017) lamenta Carlos Miralles, jefe de fotografía de El Mundo en los 90.

Con la llegada del nuevo siglo y los sempiternos debates estéticos, documentalistas conceptuales y artísticos de la fotografía se institucionalizan; la crisis de la profesión fotoperiodística comienza su travesía en el desierto con una generación de nuevos autores que suplirán las carencias económicas con formación (de diversa índole), ingenio y ganas. El análisis de este último periodo se abordará en el último capítulo de la presente tesis.

2- FORMACIÓN FOTOGRÁFICA EN LA EDUCACIÓN OBLIGATORIA Y BACHILLERATO

2.0. Antecedentes y Centros de Enseñanza no Reglada

La formación reglada de la fotografía en España, ha sido a lo largo de su historia, escasa o inexistente. Desde el nacimiento de la fotografía en 1826, hasta 1953, la única vía para aprender la disciplina fotográfica se circunscribió a los talleres fotográficos. Las enseñanzas teórico-prácticas de fotógrafos ya consagrados, tanto en laboratorio como a pie de calle, supusieron la mejor y única escuela durante más de un siglo en España.

Más adelante, las Agrupaciones fotográficas de cada rincón del país, con sus salones de exposiciones y las publicaciones de diversa índole como las revistas fotográficas (desde *Sombras* a *Nueva Lente*, pasando por *Arte Fotográfico*), dotaron a los reporteros gráficos de los únicos conocimientos accesibles para formar su corpus cultural fotográfico, moldeando así su mirada de autor.

Esta ausencia de escuelas especializadas para la enseñanza de la fotografía fue una preocupación y una reivindicación constante del mundo fotográfico desde los inicios del siglo XX. Mientras que en países como Alemania o Francia la aparición de estos centros empezaba a consolidarse, en España los fotógrafos estaban condenados en la gran mayoría de los casos a ser autodidactas o irse, en el mejor de los casos, al extranjero.

El año 1953, será la primera vez en la historia que se implementen estudios de fotografía, de carácter oficial y superior, en territorio nacional. El Ministerio de Información y Turismo reguló y dividió los estudios de la Escuela Oficial de Periodismo en dos ramas: periodistas y redactores gráficos. La formación de los segundos consistía en dos años de cursos dónde se impartían asignaturas como Física y Fotocromía, Química de la Fotografía y el Laboratorio, Óptica y Cámara, Teoría e Historia del Periodismo Gráfico o Práctica del Reporterismo Gráfico. La iniciativa no logró cuajar en el mundo periodístico de la época y apenas duró 4 años hasta su supresión en 1957, por Orden Ministerial.

Durante la década de los 60, y principios de los 70, la situación formativa se asemejaba a épocas pasadas, donde los autores tenían que ingeniárselas para adquirir los conocimientos fotográficos que anhelaban: “Desconectados ya de la tutela protectora de las agrupaciones fotográficas, que poco o nada podían ofrecerles, muchos de ellos tuvieron que seguir enfrentándose a ese autodidactismo al que criticaban como uno de los grandes males de la fotografía contemporánea en España” (Vega, 2017, p. 644), sentencia Carmelo Vega.

Centros de enseñanza no reglada

Con la llegada de la Transición y las postrimerías de la dictadura comienzan a surgir los primeros centros de enseñanza ligados a galerías de arte, como la Escuela Nikon en Barcelona (1974) y la Photoescuela ligada a Photocentro en Madrid o el Grupo Taller de Arte fotográfico (1975) asociado a la galería Spectrum. El punto de inflexión se produjo en 1972, gracias a la inauguración de una asociación sin ánimo de lucro en Barcelona: el Institut d’Etudis Fotogràfics de Catalunya. Ésta marcará desde entonces la referencia formativa y cultural de la fotografía catalana.

Por su parte, Madrid crea el Centro de Enseñanzas de la Imagen (CEI) en 1976, con una filial en Barcelona para la formación y divulgación de la fotografía como lenguaje y expresión artística. Sus planes de estudio incluían desde conocimientos técnicos a principios fotográficos básicos, pasando por su historia. Contaba, entre su profesorado, con Joan Fontcuberta, José Llobera o Manuel Úbeda, llegando a ofertar entre su programa cursos de Reportaje Gráfico.

Poco a poco, a partir de finales de los 70, y principios de los 80, se irán abriendo paso nuevos centros formativos como el Centro Internacional de Fotografía de Barcelona (CIFB) en 1978, dónde se impartían cursos dedicados a autores que querían utilizar el lenguaje fotográfico como simple medio de expresión y a estudiantes con intereses dentro del mundo del cine y lo audiovisual. Dentro de su estudios también incluían una rama de reportaje fotográfico.

Al CIFB le acompañarán otros tantos, como el Centro de Enseñanza del Club de la Imatge en 1980, el Institut d´Estudis Politècnics (1981), para la enseñanza del diseño y la fotografía o la Escola Internacional de Fotografía en 1985. Pero la escuela que marcará la consagración de la enseñanza fotográfica en España llegará de la mano de la prestigiosa Escuela de fotografía y Centro de la Imagen (EFTI) fundada en Madrid en 1987.

Desde su nacimiento EFTI se ha convertido en un centro de referencia nacional para la formación fotográfica en el ámbito privado español. Ofrece entre sus estudios un curso de 6 meses de duración de Fotoperiodismo y Reportaje, con Carlos de Andrés, Juan Valbuena y José Antonio Díaz como directores**.** Por sus instalaciones han pasado hasta la fecha 18.000 alumnos de más de 65 países diferentes. Cuenta a su vez con una sala permanente de exposiciones para promocionar jóvenes talentos del panorama fotográfico nacional e internacional.

En los últimos años, y con el cambio de milenio, no han parado de abrir nuevos centros, escuelas y colectivos de enseñanza por todo el territorio español. Algunos de los más representativos son Espai d`Art Fotografic en Valencia (2002), Blank Paper en Madrid (2003), Fotómata en Sevilla (2008), o el Centro de Fotografía Contemporánea en Bilbao (2013), entre muchos otros.

2.2. Sistema Educativo Español: Enseñanza Básica y Media

2.2.1. Introducción

Para poder poner en contexto el grado de conocimiento fotográfico de la sociedad española, se ha procedido a realizar un análisis cuantitativo de la fotografía en el sistema básico educativo español a través de las leyes de educación desde 1953 hasta la actualidad. El

objetivo de este apartado radica en encontrar las raíces de la ausencia de cultura fotográfica actual.

El periodo de análisis abarcado se ha fijado a partir de la instauración de la última ley de educación franquista, vigente hasta los primeros gobiernos del Partido Socialistas Obrero Español (PSOE), con la intención de englobar prácticamente a la totalidad de la población española activa. Para ello, se han consultado los Boletines Oficiales del Estado concernientes a la Educación Primaria, Secundaria y Bachillerato (o similares en cada de una de las leyes analizadas), periodos de la formación del individuo en dónde comienza y se desarrolla su corpus cultural. La educación infantil se ha soslayado del análisis debido a sus carácter no obligatorio y recental, así como la formación profesional debido a su carácter eminentemente práctico y enfocado a la preparación técnica del alumno en la profesión elegida. Por último, la educación universitaria se aborda en un capítulo posterior.

El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico de 2015 (Jiménez, 2019, p. 67) dedica un apartado a la formación en materia fotográfica en el Estado Español y hace hincapié en la escasa y obsoleta educación fotográfica que se presta en la Formación Profesional con asignaturas como el “Revelado de soportes fotosensibles, positivado, ampliación y acabados” con la finalidad de cubrir puestos técnicos muy concretos como técnico de laboratorio de imagen.

Concluye este Plan Nacional del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte que la formación profesional en España en fotografía está enfocada en unas perspectivas laborales que actualmente son muy poco demandadas por las empresas y ciudadanos, estando dirigida hacia una enseñanza puramente técnica sin casi tener en cuenta consideraciones sociales, históricas o comunicativas.

A lo largo de la historia no ha existido un asignatura independiente sobre fotografía en la educación básica, exceptuando las Enseñanzas y Actividades Técnico - Profesionales (EATP), durante la Ley General de Educación de 1970. Es por ello que se han seleccionado las asignaturas dónde se ha incluido su estudio de una u otra manera, ya sea a través del arte, la historia, la plástica o la comunicación. Para la recopilación de estos datos se han analizado, mediante la web oficial del BOE, todas estas materias a lo largo de 5 leyes de educación con sus respectivos anexos: Reales Decretos, Órdenes Ministeriales, Orientaciones pedagógicas y Resoluciones de las Direcciones de Enseñanza concernientes.

2.2.2. Leyes de Educación

2.2.2.1. Ley de Ordenación de las Enseñanzas Medias. 1953. El 26 de febrero de 1953, la dictadura franquista promulgó la Ley de Ordenación de las Enseñanzas Medias, marcada por el pensamiento nacional católico y su carácter confesional, patriótico e intelectual. Con este reglamento se aspiraba a garantizar "un cauce jurídico a la acción de los educadores, para la plena formación de la juventud[4]" (Ley de 26 de febrero de 1953 de Ordenación de las Enseñanzas Medias, BOE nº 58).

El bachillerato, comprendido entre los 10 y los 17 años, se dividía en dos grados: elemental y superior, de cuatro y dos años respectivamente. El desarrollo de los planes de estudio se desglosan de la siguiente manera:

- El Bachillerato Elemental: Religión, Latín, Lengua y Literatura Española, Geografía e Historia (4º Curso), Matemáticas, Ciencias Físicas, Químicas y Naturales, Idioma moderno, Dibujo, Formación del Espíritu Nacional y Educación Física.
- El Bachillerato Superior: Religión, Elementos de Filosofía, Literatura, Historia del Arte y de la Cultura (6º Curso), Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, un Idioma moderno,

[4] BOE: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1953/058/A01119-01130.pdf

Formación del Espíritu Nacional y Educación Física. (Enseñanza del hogar para las chicas). *Historia del arte: desde 1953 a 1957, se da en 5º Curso. Desde 1957 a 1967, pasa de 5º al 6º.

El artículo 83 establece el curso preuniversitario (PREU), para el acceso a las facultades universitarias en Escuelas Especiales de Ingenieros o Arquitectos o en otros centros superiores donde los alumnos se ejercitan en lectura, comentario de texto de literatura y pensamiento, síntesis de lecciones y conferencias, redacción literaria e idiomas modernos. Además, para el caso de la modalidad de Letras, en traducción de idiomas clásicos y para la opción de Ciencias, en matemáticas y física. En los planes de estudio de estas enseñanzas medias no se hace referencia alguna a la inclusión, necesidad o importancia de la fotografía en ninguna de sus vertientes artística, documental o informativa.

2.2.2.2. Ley General de Educación. 1970. La necesidad de cambio en la España del tardofranquismo, lleva a las autoridades a promulgar una nueva ley de Educación. La Ley 14/1970, de 4 de agosto[5] (Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. BOE nº 187), General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa (LGE), implementada en 1975, estructura por primera vez en el siglo XX, el sistema educativo español.

Esta ley tuvo un gran alcance pretendiendo superar las contradicciones internas en las que había caído el sistema por sucesivas reformas sectoriales; insuficientes para responder al acelerado cambio social y económico de la España de aquellos momentos (Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2004, pp. 6-7). La LGE estructuraba el sistema educativo en cuatro niveles: Preescolar, Educación General Básica, Enseñanzas Medias y Enseñanza

[5] BOE: https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12525-12546.pdf

Universitaria. Es por ello por lo que la selección de los niveles de estudios para el análisis se circunscribe a la EGB y dentro de las enseñanzas medias, al Bachillerato.

La Educación General Básica se dividía en 8 cursos para alumnos de 6 a 14 años, agrupados a sus vez originalmente en dos ciclos y a partir de 1981, en tres ciclos respectivamente. No se implantó en toda su existencia una asignatura sobre fotografía o similar. Las dos asignaturas que potencialmente podrían contener temario relacionado con la fotografía son Expresión Plástica y Sociedad.

Según las Orientaciones pedagógicas para la Educación General Básica del año académico 1970-1971[6] (Por Orden de 2 de diciembre de 1970), en el área de Sociedad no existe mención alguna a la fotografía. Por el contrario, en el área de expresión plástica introducen por primera vez a las fotografías (no la fotografía como lenguaje o disciplina), dentro de sus objetivos específicos:

Primera etapa: - Identificación de los valores plásticos a través de representaciones planas (fotografías).

Segunda etapa: - Ejercicios de percepción y representación de lo visual: Iniciación al análisis de estructuras plásticas a través de fotografías y representaciones.

Por su parte los estudios de Bachillerato quedan estructurados en tres años, desde 1º a 3 º del llamado Bachillerato Unificado Polivalente (BUP). Es, en esta etapa, cuando se incorpora por primera y última vez en la historia del sistema básico educativo español, una asignatura específica de fotografía a través de las llamadas Enseñanzas y Actividades Técnico-Profesionales (EATP).

Durante 2º y 3º de BUP el estudiante podía elegir una asignatura de entre las ofertadas en cada centro, entre las que podía figurar Fotografía, Astronomía, Electricidad, Labores del

[6]https://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/74229/00820073008567.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Hogar, Teatro, etc. Estas materias tenían un marcado carácter técnico. En estas enseñanzas "la acción educativa ha de tener como base las experiencias, situaciones y operaciones reales, utilizando datos, objetos y productos extraídos del medio técnico, social y económico circundante"[7] (Orden de 22 de marzo de 1975 por la que se desarrolla el Decreto 160/1975 que aprueba el Plan de Estudios del Bachillerato. BOE nº 93. p. 8068)

En 1976 vuelve a aparecer la asignatura de Historia del Arte en los planes de estudio con el nombre de Historia de las Civilizaciones y el Arte, tras un paréntesis de varios años suprimida: "Tras un paréntesis de varios años, los estudios de Historia del Arte han sido recuperados en los niveles medios de la enseñanza española, recuperación exigible por razones varias" (Fernández y Barnechea, 1979, p. III), señalan en el libro Historia del Arte de Vicens Vives de 1979.

A pesar de la recuperación de una asignatura fundamental para que los alumnos adquieran las bases del conocimiento que les permita comprender mejor la historia y la cultura de su propio país, en sus objetivos curriculares no se hace mención a la fotografía, una ausencia muy significativa. A su vez, la asignatura de Historia tampoco incluye a la fotografía.

Por último, el acceso a la universidad se completaba a través del Curso de Orientación Universitaria, que integraba dentro de las materias optativas (opción A), para el acceso a la universidad, la asignatura de Historia del Arte, pero como sucedía durante esta asignatura en el Bachillerato, no aparece de ninguna forma la fotografía entre sus áreas de estudio. Por su parte, la Historia del Mundo Contemporáneo tampoco incluye la fotografía en su programa.

La Ley Orgánica de Estatutos de Centros Escolares (LOECE) de 1980, seguía contemplando las EATP con la opción de Fotografía pero nunca entró en vigor por el Golpe de Estado de 1981. En los cambios de enseñanza del ciclo superior de la Educación General

[7] BOE: https://www.boe.es/boe/dias/1975/04/18/pdfs/A08049-08068.pdf

Básica de 1982, tanto en los bloques temáticos de la Educación Artística como en Ciencias Sociales, no se hace mención directa alguna a la fotografía. Asimismo, la modificación de los contenidos de las materias del Curso de Orientación Universitaria de 1986[8], (Resolución de 3 de noviembre de 1986, de las Direcciones Generales de Enseñanzas Medias y de Enseñanzas Universitarias por las que se establecen los contenidos de las materias del Curso de Orientación Universitaria. BOE nº 288), tampoco incluyen a la fotografía entre sus objetivos.

2.2.2.3. Ley Orgánica General del Sistema Educativo. 1990. La Ley Orgánica General del Sistema Educativo, de 3 de octubre de 1990[9], (Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. BOE nº 238), ponía fin a 20 años de estabilidad educativa, modificada en varias ocasiones desde el tardofranquismo, con el objetivo de modernizar el sistema educativo español, alargando la obligatoriedad de la enseñanza a los 16 años y apostando por la diversidad, calidad y equidad.

La LOGSE dividía la educación, durante el periodo de formación analizado en este estudio, en Primaría, Secundaria y Bachillerato. La primera etapa constaba de 6 cursos. Los planes de estudios de las dos asignaturas examinadas (Expresión Plástica y Conocimiento del medio natural, social y cultural) no hacen referencia alguna a la fotografía en sus áreas de contenido.

El anexo de contenidos y horarios de la educación primaria señala que la escuela ha potenciado a lo largo de la historia los lenguajes codificados, el verbal y el numérico principalmente, dando solo una atención residual a los lenguajes artísticos. “Sin embargo en la actualidad, se reconoce la importancia de los lenguajes artísticos en el desarrollo personal y en la expresión y comunicación de los pensamientos, experiencias y sentimientos [...] Es preciso,

[8] BOE: https://www.boe.es/boe/dias/1986/12/02/pdfs/A39750-39755.pdf
[9] BOE: https://www.boe.es/boe/dias/1990/10/04/pdfs/A28927-28942.pdf

pues, educar para saber mirar, analizar, y comprender la imagen"[10] (Real Decreto 1006/1991, de 14 de junio, de las enseñanzas correspondientes a la educación primaria. BOE. sup. 152).

A pesar de esta declaración de intenciones, la Educación Secundaria, estructurada en 4 cursos, de los 12 a los 16 años, establece la asignatura de Educación Plástica como materia optativa en 4º curso, degradando el valor de esta materia, en contraposición con los lenguajes tradicionales. El plan de estudios[11] (Real Decreto 1007/1991, de 14 de junio, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la educación secundaria obligatoria. BOE suplemento nº 152) recoge que su área de estudio será puramente procedimental: "el desarrollo y aprendizaje de estos conceptos se hará a través de los procedimientos (instrumentación y técnicas)". Entre sus 6 contenidos aborda el lenguaje visual y la imagen como medio de expresión, centrando el estudio en la lectura de imágenes. Se llevará a cabo una sintaxis de la arquitectura, escultura, pintura, diseño, fotografía, cómic, cine, prensa y TV.

En el 4º curso se profundiza en la sintaxis de los lenguajes visuales y plásticos y en los criterios de evaluación, el punto 11 señala el análisis de una imagen, teniendo en cuenta algunos elementos básicos constitutivos de la sintaxis visual y estableciendo relaciones entre imagen y contenido.

A su vez, el Bachillerato comprende dos cursos y la asignatura de Historia del Arte se imparte en el segundo de ellos, en las modalidades de Artes y en la de Humanidades y Ciencias Sociales. Por primera vez en sus planes de estudio incorporan la fotografía como contenido específico y detallado. Entre sus 5 apartados el 4 "Pervivencias y cambios en el arte contemporáneo" aborda la creación de nuevos sistemas visuales, entre ellos la fotografía y el cine. Por su parte, Historia; común a las tres modalidades, e Historia del Mundo Contemporáneo en la modalidad de Humanidades, no incluyen contenido específico sobre fotografía.

[10] BOE: https://www.boe.es/boe/dias/1991/06/26/pdfs/C00003-00033.pdf
[11] BOE: https://www.boe.es/boe/dias/1991/06/26/pdfs/C00035-00077.pdf

Además se incorpora a los planes de estudio, exclusivamente en la modalidad de Artes, la asignatura de Imagen, la cual incluye en su temario un apartado para la fotografía dentro del epígrafe número 2 sobre la imagen. El objeto de esta asignatura será alcanzar "la capacidad de expresarse a través de imágenes, utilizando recursos varios, como la cámara fotográfica, la de vídeo, el magnetoscopio, la fotocopiadora, el ordenador, las técnicas tradicionales de expresión, interviniendo de manera activa en el montaje de imágenes y sonidos, y generando sus propios mensajes[12]" (Real Decreto 1178/1992, de 2 de octubre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas del Bachillerato. BOE nº 253).

Por otra parte, en 1991, se produce una reforma de las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria vía Real Decreto 3473/2000, de 29 de diciembre, que no afectó a las áreas de contenido de la Educación Plástica y Visual ni su carácter de asignatura optativa en 4º curso.

En 2002, se aprueba la Ley Orgánica de Calidad de la Educación (LOCE), que entró en vigor en 2003. Tuvo un recorrido muy breve ya que la victoria socialista de 2004 con José Luis Rodriguez Zapatero paralizó, vía Decreto, la mayor parte de la nueva ley nada más iniciarse la legislatura. Es por ello por lo que no se ha hecho una análisis de la misma.

2.2.2.4. Ley Orgánica de Educación. 2006. Con el consabido principio de adecuar la educación no universitaria española a la realidad social del momento y promover la calidad, equidad, igualdad, tolerancia y garantizar la igualdad de oportunidades, se promulgó la Ley Orgánica 2/2006[13] (Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE nº 106), de 3 de mayo, de Educación.

La educación primaria se seguirá dividiendo en seis cursos académicos, desde los seis a los doce años de edad. Los objetivos de esta etapa de enseñanza serán, según recoge la

[12] BOE: https://www.boe.es/eli/es/rd/1992/10/02/1178
[13] BOE: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-7899&b=29&tn=1&p=20060504#a17

propia ley, proporcionar a todos los niños y niñas una educación que permita afianzar su desarrollo personal y su propio bienestar, adquirir las habilidades culturales básicas relativas a la expresión y comprensión oral, a la lectura, a la escritura y al cálculo, así como desarrollar las habilidades sociales, los hábitos de trabajo y estudio, el sentido artístico, la creatividad y la afectividad.

Los planes de estudio de este periodo contemplan las dos asignaturas analizadas en los planes de estudios precedentes: Conocimiento del Medio, Natural, Social y Cultural y Educación Artística. En el primero de ellos no se hace mención específica alguna a la fotografía en sus áreas de contenido. Por su parte, Educación Artística, sigue apostando por un marcado carácter procedimental y técnico. En sus áreas de contenido aborda la fotografía en el primer bloque: "Bloque 1. Observación plástica. La imagen: Primer Ciclo: Exploración de los elementos plásticos en imágenes tales como ilustraciones, fotografías, cromos, adhesivos, logos o carteles presentes en contextos próximos. Segundo Ciclo. Realización de fotografías: enfoque y planos. Tercer Ciclo. Realización de fotografías: planos, iluminación, fotomontajes"[14] (Orden ECI/2211/2007, de 12 de julio, por la que se establece el currículo y se regula la ordenación de la Educación primaria. BOE nº 173).

La educación Secundaria quedará dividida en cuatro cursos, con alumnos desde los 12 años a los 16. La asignatura de Ciencias Sociales, Geografía e Historia sigue sin hacer referencia directa a la fotografía en sus objetivos docentes, a pesar de que sí aborda la interpretación de obras artísticas significativas contextualizándolas en su época pero sin especificar disciplinas[15] (Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria. BOE nº 5).

[14] BOE: https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-13972
[15] BOE: https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-238

Asimismo, la asignatura de Educación Plástica y Visual sí incluye la imagen en los tres primeros años. Dentro del 1º, 2º y 3er curso, el primer bloque de contenidos denominado "Observación" aborda la percepción visual: "El lenguaje y la comunicación visual: finalidad informativa, comunicativa, expresiva y estética". Por su parte en el bloque 3. Entorno audiovisual y multimedia, señala "la identificación del lenguaje visual y plástico en prensa, publicidad y televisión; y el estudio y experimentación a través de los procesos, técnicas y procedimientos propios de la fotografía, el vídeo y el cine, para producir mensajes visuales".

Durante el 4º curso, esta materia vuelve a ser optativa. A pesar de no incluir la denominación de fotografía o imagen fija en el bloque de contenidos, sí se incorpora entre sus criterios de evaluación: "utilizar recursos informáticos y las tecnologías de la información y la comunicación en el campo de la imagen fotográfica, el diseño gráfico, el dibujo asistido por ordenador y la edición videográfica". El contenido más relacionado con la fotografía se incluye en el bloque 4. Imagen y Sonido a través de "técnicas de expresión gráfico-plásticas aplicadas a la animación e interactividad". La modificación de la Ley Orgánica de Enseñanza incorporada en 2011, a través de la ley Ley Orgánica 4/2011 de 11 de marzo, no incorpora un cambio sustancial en los planes de estudio de la secundaria, ni las áreas de contenido de cada materia en lo que respecta a la imagen o a la fotografía.

Por su parte, el Bachillerato[16] (Real Decreto 1467/2007, de 2 de noviembre, por el que se establece la estructura del bachillerato y se fijan sus enseñanzas mínimas. BOE nº 266) conformado por dos cursos académicos, queda estructurado de acuerdo con el artículo 34.1 de la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, en las siguientes modalidades: Artes, Ciencia y Tecnología, y Humanidades y Ciencias Sociales. La primera a su vez se divide en dos vías: a) Artes Plásticas, Diseño e Imagen; y b) Artes Escénicas, Música y Danza.

[16] BOE: https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-19184

El bloque de contenidos de cada una de las asignaturas en el que se aborda el estudio de la fotografía queda establecido de la siguiente manera en la modalidad de Artes:

a) Artes Plásticas, Imagen y Diseño.

- Cultura Audiovisual:

  "2. La imagen fija y sus lenguajes: los códigos que conforman los diferentes lenguajes. Cartel, historieta gráfica, fotografía, diaporama. La cámara fotográfica. 7. Análisis de imágenes y mensajes multimedia. Lectura denotativa y connotativa de imágenes. Análisis de imágenes fijas y en movimiento. Valores formales, estéticos, expresivos y de significado".

- Historia del Arte:

  "7. El arte de nuestro tiempo: universalización del arte: Nuevos sistemas visuales: fotografía, cine, cartelismo, combinación de lenguajes expresivos. El impacto de las nuevas tecnologías en la difusión y la creación artística".

b) Artes Escénicas, Música y Danza.

- Cultura Audiovisual. (Idem)

Por su parte en la modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales:

- Historia del Arte. (Idem)
- Historia del Mundo Contemporáneo: no incluye nada específico sobre fotografía.

La única asignatura conjunta a las tres modalidades (Ciencias, Humanidades y Arte); Historia de España, no incluye en su currículum nada específico sobre fotografía o la imagen.

2.2.2.5. Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa. 2013. La Ley Orgánica 8/2013 de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE) supone la reforma de la LOE y la LOGSE. Una nueva ley de educación que vuelve a fijar entre sus objetivos: generar una educación de calidad, inclusiva, integradora y exigente para introducir "nuevos

patrones de conducta que ubiquen la educación en el centro de nuestra sociedad y economía"[17] (Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa. BOE nº 295).

La LOMCE se promulgó en 2013, pero su implantación se prolongó entre los años 2014 para la educación Primaria y Formación Profesional, 2015 para la educación secundaria y por último le llegó el turno al Bachillerato durante el curso 2016-2017. Pero otra nueva ley de educación, la LOMLOE, aprobada el 29 de diciembre de 2020, dejará sin efectos la LOMCE, siguiendo la más extendida tradición española a lo que derogación de leyes de educación se refiere.

La estructura de las distintas etapas de educación analizadas no sufre modificación alguna y cuenta con alumnos de entre seis y 18 años. La etapa de Educación Primaria comprende seis cursos. El periodo de educación secundaria obligatoria comprende cuatro cursos y por último, el bachillerato que consta de 2 cursos académicos.

A pesar de ser la primera ley que suprime la obligatoriedad de la asignatura de Educación Artística en Primaria y Secundaria, es la primera a su vez, que aborda la fotografía con mayor extensión y amplitud de perspectivas, en las distintas materias tanto optativas como obligatorias durante el Bachillerato.

Las dos únicas asignaturas con bloques de contenidos o posibilidad de incluir la fotografía o la imagen durante las seis etapas de la Educación Primaria[18] (Orden ECD/686/2014 de 23 de abril, por la que se establece el currículo de la Educación Primaria. BOE nº 106), son las mismas que en leyes de educación anteriormente analizadas:

- Educación Artística.

La LOMCE establece, por primera vez desde la llegada de la democracia, la NO obligatoriedad de esta asignatura, degradando la misma en un momento de la historia en el que

[17] BOE : https://www.boe.es/buscar/pdf/2013/BOE-A-2013-12886-consolidado.pdf
[18] BOE: https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2014-4626

la cultura y la crítica visual se hacen más necesarias que nunca. Esta ley delega en cada Comunidad Autónoma y en cada uno de los centros docentes, la opción de incluir al menos una de las siguientes áreas del bloque de asignaturas específicas: 1. Educación Artística. 2. Segunda Lengua Extranjera. 3. Religión, sólo si los representantes legales del alumno no han escogido en la elección indicada en el apartado 3.b). 4. Valores Sociales y Cívicos

El contenido de cada curso, en lo que respecta a la fotografía queda establecido de la siguiente forma:

1er curso bloque 1. Educación Audiovisual. Imagen fija: fotografía y dibujo. Imagen digital: creación de imágenes sencillas.

2.º curso bloque 1. Educación Audiovisual. Imagen fija: grados de iconicidad.

3.º curso bloque 1. Educación Audiovisual. Imagen fija: análisis.

6.º curso bloque 1. Educación Audiovisual La imagen fija: la fotografía digital. La imagen digital: retoque de imágenes.

- Ciencias Sociales.

En 6º Curso: Arte y Cultura de la España de los siglos XX y XXI. No hace una mención directa a la fotografía como documento, lenguaje ni corriente artística.

Por lo que respecta a la Educación Secundaria (Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato. BOE nº 3)[19] la distribución de las asignaturas sigue el mismo patrón que en leyes anteriores dónde las dos únicas materias con posible contenido en fotografía o imagen son: Educación Plástica, Visual y Audiovisual y Geografía e Historia.

- Educación Plástica, Visual y Audiovisual.

[19] BOE: https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2015-37

Esta ley vuelve a relegar en primero, segundo y tercer curso a la Educación Plástica, Visual y Audiovisual al rincón de las materias optativas. La norma establece que cada Administración educativa y en su caso, la oferta de los centros docentes será de un mínimo de una y un máximo de cuatro, de las siguientes materias del bloque de asignaturas específicas, que podrán ser diferentes en cada uno de los cursos: 1.Cultura Clásica. 2. Educación Plástica, Visual y Audiovisual. 3. Iniciación a la Actividad Emprendedora y Empresarial. 4. Música. 5. Segunda Lengua Extranjera. 6. Tecnología. 7. Religión. 8. Valores Éticos

El bloque de contenidos 2 “Comunicación Audiovisual”, aborda el tratamiento de la fotografía o imagen tanto en sus criterios como en sus objetivos. Los criterios de evaluación según el BOE son: “1. Identificar los elementos y factores que intervienen en el proceso de percepción de imágenes. 4. Reconocer los diferentes grados de iconicidad en imágenes presentes en el entorno comunicativo. 6. Describir, analizar e interpretar una imagen distinguiendo los aspectos denotativos y connotativos de la misma. 7. Analizar y realizar fotografías comprendiendo y aplicando los fundamentos de la misma”.

Entre los 16 puntos de los estándares de aprendizaje evaluables, los puntos 6 y 7 hacen un referencia directa a la imagen:

“6.1. Realizar la lectura objetiva de una imagen identificando, clasificando y describiendo los elementos de la misma. 6.2. Analizar una imagen, mediante una lectura subjetiva, identificando los elementos de significación, narrativos y las herramientas visuales utilizadas, sacando conclusiones e interpretando su significado. 7.1. Identificar distintos encuadres y puntos de vista en una fotografía. 7.2. Realizar fotografías con distintos encuadres y puntos de vista aplicando diferentes leyes compositivas”.

Por su parte, el 4º curso de la asignatura tampoco es de carácter obligatorio y se oferta dependiendo del criterio de las Comunidades Autónomas y los centros educativos, de una lista

de once opciones, la elección de una o un máximo de cuatro. El único bloque de contenidos que incluye es el bloque 4. Lenguaje audiovisual y multimedia. Dentro de sus estándares de aprendizaje evaluables se encuentran: "2.2. Analizar y realizar diferentes fotografías, teniendo en cuenta diversos criterios estéticos. 2.3. Recopilar diferentes imágenes de prensa analizando sus finalidades. 3.3. Realizar, siguiendo el esquema del proceso de creación, un proyecto personal".

- Geografía e Historia.

Esta asignatura de carácter obligatorio no introduce la fotografía de manera expresa en sus contenidos del plan de estudios.

El Bachillerato (Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato. BOE nº 3)[20], permanece estructurado en dos cursos y como regula en su artículo 32, tiene como objetivo "otorgar a los alumnos madurez intelectual y humana, conocimientos y formación que les sirva para desarrollar funciones sociales e incorporarse a la vida profesional con competencias".

Las modalidades del Bachillerato ofertadas por las Administraciones educativas y los centros docentes son: a) Ciencias, b) Humanidades y Ciencias Sociales y c) Artes. Así mismo, las asignaturas y sus bloques respectivos que abordan la fotografía en esta etapa de la educación son las siguientes:

- Cultura Audiovisual I (Optativa. Artes. 1º Bachillerato):

Aborda la imagen en el bloque uno, con el siguiente contenido: "Evolución de los medios y lenguajes audiovisuales. El lenguaje de los 'new media'. Comparativa histórica de los hitos de la fotografía, el cine, la televisión, la radio, el multimedia y los nuevos medios. El mundo audiovisual como representación del mundo real. Funciones de la imagen". En los estándares

[20] BOE: https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2015-37

de aprendizaje evaluables trata: “3.2. Compara el tratamiento formal de la pintura y la fotografía del siglo XIX: retrato, paisaje, eventos históricos, etc. 4.3. Analiza los avances que se han producido a lo largo de la historia en el campo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación y en la evolución estética de los mensajes audiovisuales. 4.4. Valora los diferentes contenidos multimedia y new media en la representación de la realidad. Además, en el bloque 2 se introduce “la imagen fija y su capacidad expresiva”.

Por su parte, los contenidos quedan fijados de la siguiente forma: “Características propias de la imagen fotográfica, en relación a otras imágenes fijas. El encuadre en la imagen fija. La fotografía en blanco y negro y en color. Características principales. La fotografía como instrumento de denuncia social y su uso como imagen del poder político. La fotografía de moda. Condicionantes plásticos y económicos. La obra gráfica de Mario Testino, Jaume de Laiguana, Eugenio Recuenco. La realidad paradójica. La obra gráfica de Chema Madoz. Elementos expresivos y usos de la imagen fija. Los códigos que configuran los diferentes lenguajes. La función ilustradora de la imagen (imagen y texto). La composición de imágenes fijas. Ritmo Visual. La narración mediante imágenes fijas (carteles, historieta gráfica, presentaciones). El guión de la historieta. Elaboración de historias gráficas mediante imágenes de uso público. La fotografía en la publicidad. Sistemas de captación de imágenes. La cámara fotográfica. Las técnicas digitales en el diseño, manipulación y creación de imágenes. Tratamiento de imágenes digitales”.

- Historia del Mundo Contemporáneo. (Optativa. Humanidades. 1º Bachillerato).
  Nada específico sobre fotografía o la imagen.
- Historia de España. (Obligatoria. Ciencias, Humanidades y Artes. 2º Bachillerato).
  Nada específico sobre fotografía o la imagen.
- Cultura Audiovisual II. (Optativa. Artes. 2º Bachillerato).

Contenido residual sobre fotografía, se centra en el sonido y lo audiovisual.

- Historia del Arte. (Optativa: Humanidades y Ciencias sociales. 2º Bachillerato).

Incluye en el bloque 6 “La universalización del arte desde la segunda mitad del siglo XX. Contenidos: Nuevos sistemas visuales: fotografía, cine y televisión, cartelismo, cómic. Arte y cultura visual de masas”. Y dentro de los estándares de aprendizaje evaluables trata el punto 2.1 dónde se especifica: “explica brevemente el desarrollo de los nuevos sistemas visuales y las características de su lenguaje expresivo: fotografía, cartel, cine, cómic, producciones televisivas, videoarte, arte por ordenador.”

- Fundamentos del Arte II (Obligatoria. Artes 2º de Bachillerato).

Incluye: “Bloque 1. El Romanticismo. Contenidos: Inicio de la fotografía. Los temas fotográficos: retrato, paisaje, historia. El pictorialismo. Bloque 2. El Romanticismo tardío. 1850-1900. Contenidos: El desarrollo de la técnica fotográfica. El retrato fotográfico. Bloque 3. Las Vanguardias. Contenido: Nacimiento de la fotografía. Bloque 7. La Gran Depresión y el Arte de su época. Contenidos: La fotografía comprometida con los pobres: Dorothea Langue, Walker Evans. Bloque 8. La Segunda Guerra Mundial. Contenidos: El fotoperiodismo independiente: la agencia Magnum. La fotografía de guerra: Robert Capa. La captación del instante: Henri de Cartier-Bresson. Bloque 10. Los años 60-70. Contenidos: Fotografía: el sensualismo de David Hamilton. La elegancia de Juan Gyenes. Bloque 11. Los años 80-90. Contenidos: Fotografía en España: Cristina García- Rodero, Alberto García Alix. Bloque 12. Los Años 2000-2013. Contenidos: La tecnología digital: cine, televisión, fotografía y música”.

- Cultura Audiovisual II. (Optativa: Artes 2º bachillerato).

Aborda la siguiente materia específica: “Bloque 5. Análisis de imágenes y mensajes multimedia (de cinco bloques), Contenido: Lectura denotativa y connotativa de imágenes.

Análisis de imágenes fijas y en movimiento. Valores formales, estéticos, expresivos y de significado de las imágenes".

- Imagen y Sonido. (Optativa. Artes. 2º bachillerato).

Introduce los siguientes bloques y contenidos sobre imagen: "Bloque 1. Recursos expresivos utilizados en producciones audiovisuales. 1.2. Reconoce las características expresivas de la imagen fija y móvil y sus cualidades plásticas, funcionales, semánticas y técnicas, en composiciones fotográficas y productos audiovisuales multimedia y new media. Bloque 4. Captación de imágenes fotográficas y de vídeo. Contenidos: 1. Grabar piezas audiovisuales aplicando técnicas de captación de imágenes fotográficas y de vídeo, y reforzando su expresividad mediante los recursos y medios técnicos del lenguaje audiovisual. Estándares de aprendizaje evaluables: 1.5. Registra con la cámara de vídeo y fotográfica las tomas, planos y secuencias introduciendo los ajustes necesarios de temperatura de color, exposición, resolución, sonido y los metadatos con la información necesaria para su identificación. Bloque 5. Tratamiento digital de imágenes. Contenidos: 1. Realizar el tratamiento digital de imágenes valorando características de color, formatos y contraste y empleando técnicas de generación, procesamiento y retoque de imagen fija".

2.2.3. Libros de Texto

El análisis de las leyes de educación muestra una idea general y oficial de la importancia que los legisladores han otorgado a la fotografía a lo largo de las distintas leyes y etapas educativas, durante estos 60 años. No obstante, al objeto de contrastar esa realidad institucional con el contenido real que los alumnos reciben o han recibido en la escuela, se ha procedido a analizar los principales libros de texto de cada una de las materias expuestas en el apartado anterior desde 1961 hasta 2017.

En este sentido, cada libro se corresponde con una imagen fija de cada ley en un periodo de la historia determinado. Cada editorial adapta a su temario, dentro de sus posibilidades, a los contenidos fijados por la norma. Las omisiones o extensiones de un apartado denotan el valor que se otorga a la materia. Es por ello por lo que, ateniéndose a los planes de estudio de cada ley, se ha procedido a examinar los siguientes libros de texto prestando especial atención al contenido específico en fotoperiodismo: Historia del Arte, Educación Plástica o Artística, Ciencias Sociales, Geografía e Historia, Historia de España, Historia del Mundo Contemporáneo, Cultura Audiovisual, Fundamentos del Arte e Imagen.

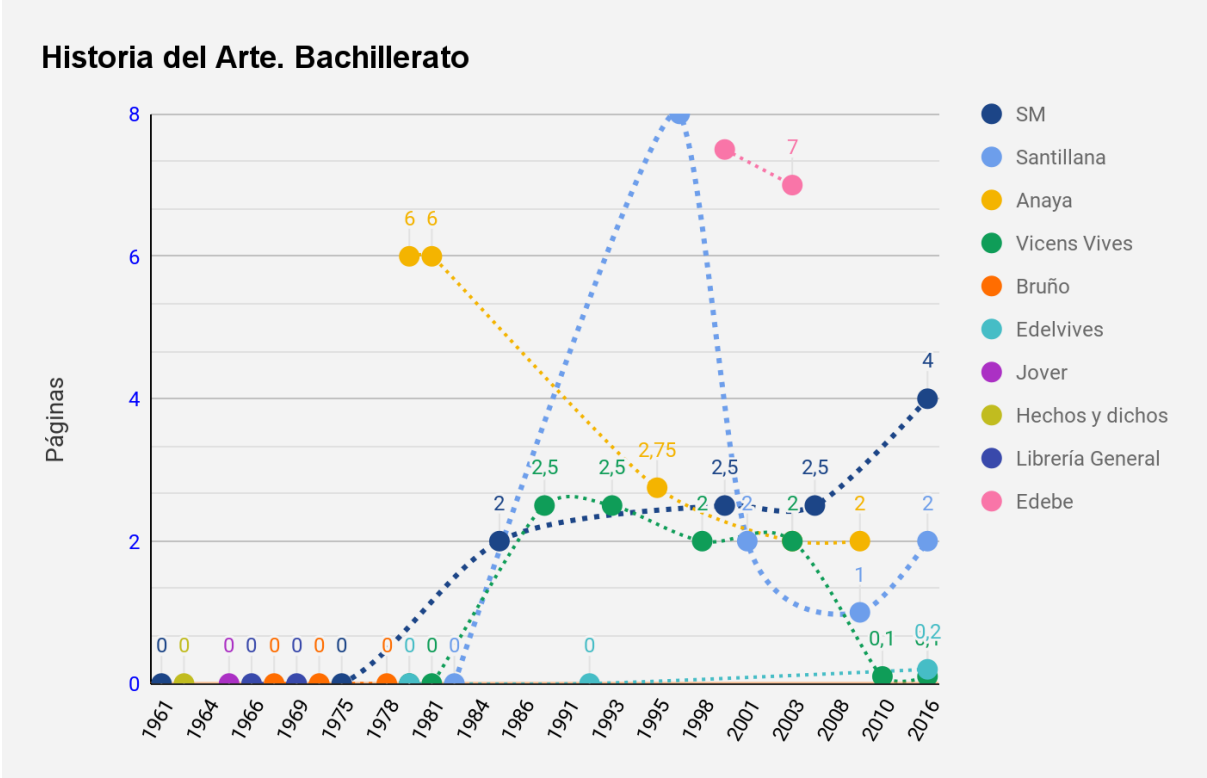
2.2.3.1. Historia del Arte. La enseñanza de la historia del arte resulta capital a la hora de otorgar al alumno las bases del conocimiento que permiten a los estudiantes comprender, en su dimensión global, la historia cultural de su propio país. Por esta razón es fundamental para el estudio de la presente tesis, analizar la evolución del temario y contenido de esta asignatura a lo largo de los últimos 40 años, con el objetivo de constatar cuál es la importancia que se le ha dado a la fotografía en el mundo del arte a nivel académico.

Para ello se ha hecho una selección de las tres principales editoriales que publican libros de texto no universitario en España; es decir, aquellas que copan el 50% del volumen total de facturación de libros de texto en España; SM, Santillana y Anaya (Beas Miranda y González García, 2019, p. 23). Además, se han incorporado al análisis una serie de grandes y medianas editoriales como Vicens Vives, Bruño o Edebé para dotar al estudio de una visión lo más plural posible dentro del ingente panorama editorial español.

Partiendo de una observación lineal desde 1961, hasta 1978, se puede afirmar que, la fotografía, no ha tenido cabida alguna en los libros de texto de Historia del Arte. Desde la editorial SM, pasando por Hecho y dichos, Jover, Compañía Bibliográfica, Librería General hasta Bruño, no dedican ni una sola línea a la fotografía. En este estudio no se han analizado

años anteriores, debido a que la hipótesis de partida se circunscribe a la falta de formación académica de la población general activa española. Los ciudadanos que estudiaron la educación secundaria anterior, pertenecen en su mayoría a la tercera edad no activa.

Figura nº 1.



Fuente: Elaboración propia. Anexos documentales IV. Datos Biblioteca Nacional de España (BNE).

La primera referencia sobre la fotografía como arte se encuentra en un libro de texto de Anaya para el Curso de Orientación Universitaria, de José María Azcárate Ristori de 1979. Este dato de máxima relevancia, deja en evidencia la poca importancia que se ha dado en épocas anteriores, en lo que a formación académica se refiere, a un lenguaje artístico nacido más de un siglo atrás. Azcárate dedica 6 páginas, de un libro inusualmente extenso (995 págs), a la historia de la fotografía. Es el mismo autor quien subraya que han sido las llamadas Artes Mayores: arquitectura, escultura y pintura, las que han fundamentado los estudios

históricos-artísticos en épocas anteriores. “Por otra parte, en la consideración actual de bellas artes, estas se amplían conforme aparecen nuevos medios expresivos, como el Cine, o adquieren en determinados periodos mayor importancia otras manifestaciones artística, como las llamadas Artes Menores o, más bien, Aplicadas, o las artes populares” (Azcarate Ristori, 1979, pp. 728 y ss.), señala Azcárate, poniendo de manifiesto dos clases de arte. Es significativo que señala la aparición de estas artes menores, como la fotografía, dando por hecho que fuese en aquel instante un fenómeno novedoso, cuando es imperioso reseñar que la fotografía nace en 1826, es decir, 153 años atrás.

Es necesario remarcar la paradoja que supone la aparición del cine en los libros de Historia del Arte, antes que la propia fotografía, otorgándole una preponderancia y una extensión superior a la primera. Dato éste sustancial teniendo en cuenta que el primero se basa en el segundo para su existencia. En 1978, Cruz Valdovinos trata (Cruz Valdovinos, 1978), sin entusiasmo, la aparición del cine en su libro de texto de la editorial Bruño, pero la fotografía por su parte, no tiene cabida en el mismo. Esta situación se repetirá durante los años venideros.

El mismo libro de texto de Anaya de 1979, dedica al cine 35 páginas con un apartado propio y al cómic, 11 páginas. Las editoriales de ese mismo año de Edelvives (Esteban Leal, 1979), y Vicens Vives (Fernández y Barnechea, 1979), también le dedican un apartado propio al cine “El cine, arte y documento de nuestro tiempo”, pero en estos dos casos la fotografía no existe. Esta situación se volverá a repetir en varias décadas posteriores. En el libro de Santillana de 1983, sólo menciona el cine, pero no la fotografía. En 1986, esta misma editorial dedica 12 páginas al cine, soslayando la fotografía.

Durante los años que estuvo en vigor la Ley General de Educación de 1970, hasta su derogación, en ningún libro consultado de Historia de las Civilizaciones y el arte de 1º de

Bachillerato de las editorial Anaya, Santillana y SM, existe mención alguna a la fotografía[21]. Resulta significativo que los libros de Historia del Arte de COU sí que incluyan la fotografía entre sus páginas, pero en los de 1º de Bachillerato no tenga cabida ni consideración alguna como arte. Cabe señalar que todas estas editoriales incorporan en sus temarios el cine, dedicándole en algunos casos un apartado entero titulado “El cine, expresión artística de la sociedad actual” (Domínguez Ortiz, 1985).

A pesar de que la primera referencia a la fotografía como arte se encuentra en el libro de texto de Anaya de 1979 (el cual vuelve a editarse en 1981), hay que remontarse a 1989, para volver a encontrar la siguiente mención a la fotografía en un libro de Historia del Arte de COU, esta vez de Vicens Vives (Fernández y Barnechea, 1989), en el que se dedica dos páginas y media a la historia de este nuevo arte. Hecho que se repite en la edición de la misma editorial de 1993 (Fernández y Barnechea, 1993). Un detalle a reseñar es que, de las 4 fotografías que incorporan, solo anotan el nombre del autor de una de ellas, la foto de Moholy Nagy, demostrando así, un notorio desinterés hacia la autoría de la obra artística fotográfica.

Por otro lado, se debe reseñar la explicación que ofrecen los responsables del libro de texto de Edelvives de 1992, en relación a por qué dejan fuera de su libro de texto la fotografía y otras artes:

> Otra característica que creemos oportuno resaltar es que, basándonos en nuestra propia experiencia como enseñantes, no se han incluido los apartados tradicionales

[21] Libros consultados: VALDEÓN, Julio: Historia de las civilizaciones y el arte. Anaya. 1977 . A. GARMENDIA, José y RASTRILLA, Juan: Historia del Arte y de las Civilizaciones. SM. 1977. Madrid. 367 págs. SÁNCHEZ, y GARCÍA-SAUCO, Juan Antonio: Historia de las civilizaciones y el arte. Santillana. Madrid. 1978…
A. GARMENDIA, José y RASTRILLA, Juan: Historia del Arte y de las Civilizaciones. SM. 1981. Madrid. 367 págs. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: Historia de las civilizaciones y el arte. Antonio Domínguez Ortiz. Anaya. 1981. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: Historia de las civilizaciones y el arte. Antonio Domínguez Ortiz. Anaya. 1985. ÁLVAREZ OSÉS, José Antonio: Historia de las civilizaciones y del arte. 1986. Santillana 351 páginas. ÁLVAREZ OSÉS, José Antonio: Historia de las civilizaciones y del arte. 1994. Santillana.

> dedicados a la historia de la Música, la Fotografía y el Cine, puesto que dichas materias deben estudiarse como disciplinas autónomas, dada la entidad e importancia que tienen, hecho este que por fin los nuevos diseños curriculares de la Educación Secundaria reconocen y contemplan. (Herguedas, 1992)

Es decir, eliminan estas disciplinas por su importancia y entidad autónoma…

Otro hecho significativo se encuentra en el libro de texto de Anaya de 1995; el cual dedica 2 páginas y ¾ a la fotografía, cuando en 1979, le dedicaba 6 páginas. Es decir, se produce una involución en lo que a extensión se refiere. Ya en su introducción señala cómo la fotografía, cine, cómic, etc., son consideradas “Artes Menores” (o “populares”), y que las enseñanzas histórico-artísticas se han fundamentado tradicionalmente en las Artes Mayores. Pero no habrá que esperar mucho tiempo para encontrar el pico en la gráfica de los libros de texto de Historia del Arte que dedican la mayor extensión temática a la fotografía desde 1961 hasta 2018. La editorial Santillana publica en 1997, *Historia del Arte 2* (Calvo Serraller, 1997), dedicándole 8 páginas a la fotografía, en contraposición con las 2 páginas que da al cine.

Es precisamente en la década de los 90, cuando la presencia de la fotografía se acaba por asentar en los temarios de las principales editoriales pero prácticamente siempre con una presencia residual (2-3 páginas de media), y relegada a las últimas páginas del libro. Solamente las excepciones de Santillana, en un momento puntual señalado anteriormente, y la editorial Edebé en 1999 (Guerrero Román, 1999), y en 2003 (Garrido González, 2003), recogerán los temarios más completos por su extensión y contenidos de la historia, géneros, autores y tendencias de la fotografía.

Un elemento crítico, que se repetirá a lo largo de los años en el contenido de varios de los libros de texto de Historia del Arte será la mención sistemática a la “Polémica” sobre la fotografía tras su nacimiento y la supuesta ausencia de carácter artístico o creador autor detrás

de la cámara, que perdurará en los libros de texto hasta nuestros días. Ya en 1985, Francisco Portela señala en el ‘apartado de origen y desarrollo de la fotografía’ de su Historia del Arte de la editorial SM que “durante bastante tiempo existió un complejo de los fotógrafos ante los pintores, pues no eran considerados artistas sino mecánicos o técnicos” (Portela, Trinidad de y Pérez, 1985, p. 502) .

En 1998, la editorial Vicens Vives (Barnechea, 1998, p. 440) remarca que “la fotografía nace, en cierto modo, como un sustituto artificial de la pintura y emprende aventuras, no muy felices, de imitación de ésta a lo largo del siglo XIX y aún a comienzos del XX”. El propio libro de Santillana de 1997 dedica un apartado titulado “El sentido de la polémica” donde explica la causa de polémica de Baudelaire sobre la importancia de modernizar el contenido de la pintura en contraposición a la fotografía en la Exposición Universal de 1855. La crítica de Baudelaire era contra los que identificaban arte-realismo-fotografía y contra los que defendían la primacía de la industria sobre el arte. Baudelaire criticaba lo vulgar que tenía la fotografía: “Baudelaire asociaba a la fotografía con la pereza, la democracia, la industria, la obscenidad y la memoria; esto es: lo asociaba con la anulación de la individualidad y el esfuerzo fundamentos esenciales para el arte, que se alimenta del genio y de una voluntad inquebrantable. El acceso indiscriminado a un aparato industrial, cuyo uso mecánico permite hacer creer a cualquiera que es capaz de crear una imagen, es lo que Baudelaire considera como una impostura artística” (Calvo Serraller, 1997, pp. 508-515).

Teresa Grence Ruiz en su libro de Santillana de 2016 (Grence Ruíz, 2016, p. 462), comienza su historia de la fotografía bajo el apartado “4. Nuevos medios expresivos: la cultura visual de masas” y el título *Fotografía como arte* señalando: “Los artistas tradicionales no consideraban la fotografía como arte y tras casi un siglo de discusiones, el húngaro

Moholy-Nagy (1895-1946), profesor y teórico de arte y fotografía en la escuela de la Bauhaus, zanjó esta controversia [...] elevó la fotografía a categoría de arte".

Pero el elemento clave, que pone en evidencia la vigencia actual de "La polémica", se encuentra en el libro de Fernando Olaguer-Feliú Alonso de la editorial SM de 2016. En el apartado "La era digital: 3.3. La polémica." trata estos hechos de la siguiente manera: "La captación de imágenes de la realidad por procedimientos automatizados produce [en presente] una polémica en las artes plásticas y que pone en crisis el concepto de creador o autor. La polémica comienza con el procedimiento del proceso fotográfico: la máquina, analógica o digital, capta la luz gracias a lentes y filtros, y fija así las imágenes. Al tratarse de un proceso sencillo e incluso automatizado en ocasiones, algunos discursos aseguran que el autor no participa del proceso tecnológico o artístico" (Olaguer-Feliú, 2016, p.455).

A pesar de la normalización, más o menos residual, de la fotografía como arte a partir de los años 90, incluido un ligero incremento de contenido entre en las editoriales SM y Santillana en 2016, se va a producir una disminución drástica en la editorial Vicens Vives entre 2003 y 2016. Así se pasará de 2 páginas a un somera mención en un párrafo sobre el nacimiento de la fotografía. Esto se produce en el tiempo, junto a la aparición de otras asignaturas como Imagen o Cultura Audiovisual, donde aparecería un nuevo debate sobre la idoneidad de eliminar la fotografía o el cine de los libros de Historia del Arte.

Por último parece relevante mencionar la involución de la editorial Edelvives en su libro de Historia del Arte de 2016, al referirse a la historia de la fotografía y su aparición. Su autora, Belén P. Trigueros, centra su contenido, al igual que en épocas pasadas, en la arquitectura, la escultura y la pintura. Pero en la última página del libro, soslayando las dos últimas sobre evaluación y en el apartado 4 "El arte de nuestro tiempo: la universalización del arte" dedica un párrafo a la fotografía, otro al cartelismo, otro al cómic y dos al cine. Además, el pie de foto que

acompaña a la fotografía que ilustra el contenido, atribuye a Niepce junto a Louis Daguerre la invención del daguerrotipo: “ La fotografía apareció en la primera mitad del siglo XIX cuando Isidore Niepce y Louis Daguerre crearon el daguerrotipo [sic], imagen conseguida sobre una plancha metálica” (P. Trigueros, 2016, p. 332).

2.2.3.2. Educación Plástica o Artística. La educación plástica y visual se han considerado durante muchos años como unas simples manualidades, pero la realidad es que juegan un papel fundamental en el desarrollo de los alumnos, tanto en su capacidad expresiva, como de comunicación y creatividad. Ésta, les proporciona las herramientas para transmitir sus sentimientos y sus ideas a través de otro tipo de lenguaje que no sea la predominante codificación verbal.

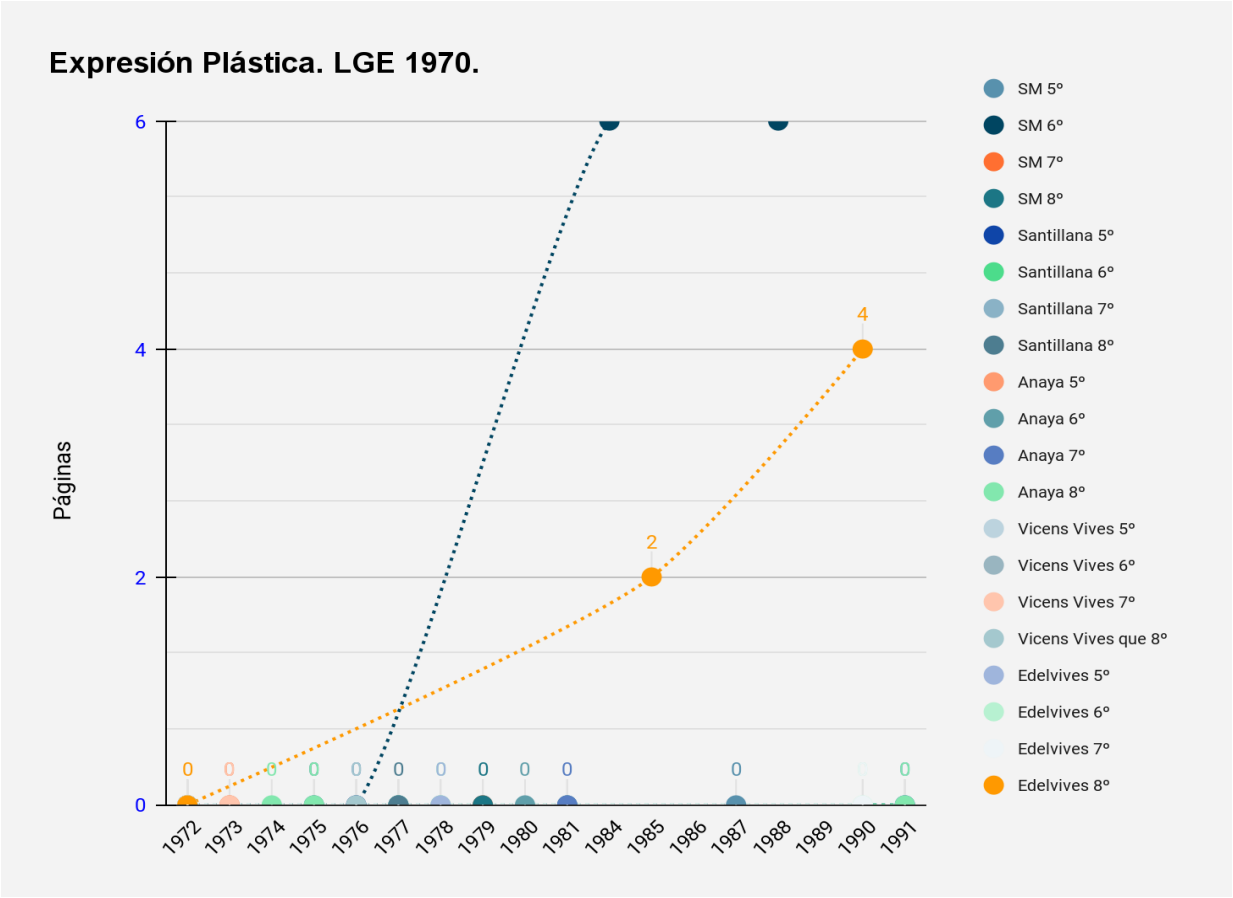
La educación artística alimenta al estudiante con una serie de conocimientos, técnicas y estructuras cognitivas, fundamentales para el desarrollo de sus procesos intelectuales. Pero los currículos de este tipo de enseñanza no acaban de reflejar la realidad; absolutamente visual, que rodea al alumno. Como sostiene la doctora en Educación Artística María Acaso: “resulta vital cambiar las prácticas de la educación de las artes y la cultura visual, desarrollar esta especialidad educativa para estudiantes que viven dentro de la hiperrealidad” (Acaso, 2014, p. 86-87), mientras se siga perpetuando este tipo de formación artística, se estará fomentando la ignorancia del estudiante creando un área “que obstruye el conocimiento libre”.

Esta reflexión refuerza la necesidad de adecuar los planes de estudios de la enseñanza obligatoria, en cuanto a formación fotográfica se refiere, y cubrir una notoria infravaloración en los mismos para crear una cultura fotográfica crítica en la sociedad. Al centrarse el objeto de estudio de este trabajo en el contenido fotográfico de los libros de texto de Educación Artística, se ha limitado el periodo de análisis a la Educación Secundaria y correlativamente al periodo correspondiente a los cuatro últimos años de la Educación General Básica desde 1970, hasta la

implantación de la LOGSE en 1990. Las etapas anteriores no se incluyen en el estudio debido a su ausencia o carácter residual.

Para ello, se ha hecho una selección de las tres principales editoriales que publican libros de texto no universitario en España, es decir, aquellas que acaparan más del 50% del volumen total de facturación de libros de texto en España: SM, Santillana, Anaya y Edelvives. Además se han incluido en el análisis las editoriales Vicens Vives y Bruño por su importancia en momentos puntuales en la historia de la educación artística y plástica. En total se han analizado 101 libros de texto en total desde 1972 hasta 2016.

Figura nº 2.



Fuente: Elaboración propia. Anexos documentales IV. Datos BNE.

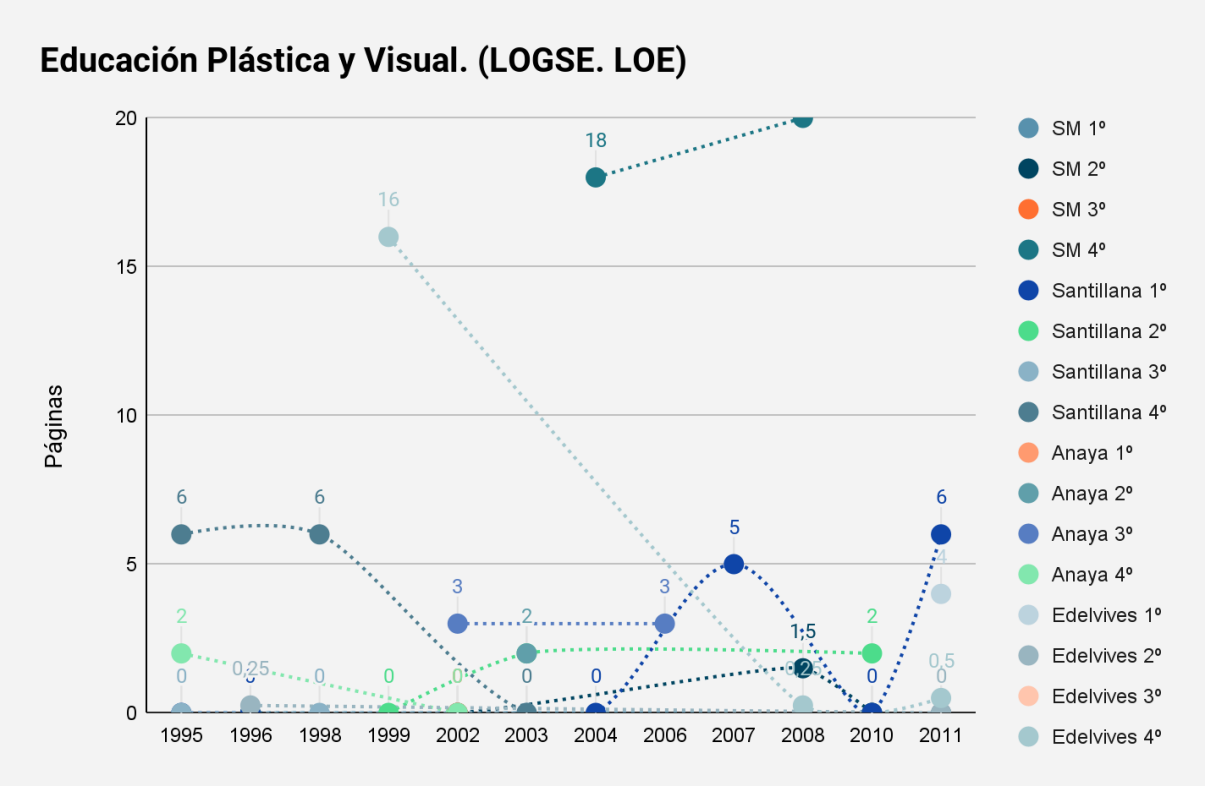
Los primeros libros de texto de Expresión Plástica de la Ley General de Educación de las principales editoriales no incluyen contenido fotográfico alguno en sus temarios desde 1972, hasta 1984, dónde aparece la fotografía por primera vez en la historia en esta materia, en forma de Cómic, en el libro de 6º de EGB de la editorial SM (Sanjuán, 1984, pp. 151-157).

Este primer acercamiento formativo aborda la disciplina fotográfica como un mero procedimiento y de manera superficial. El libro introduce una anécdota del fotógrafo Henri Lartigue cuando era un niño y probó su primera cámara fotográfica quedando enganchado con el invento. El texto propone a los alumnos construir una cámara obscura con un bote y divertirse, después ir al laboratorio y revelar.

Justo un año después, en 1985, la editorial Luis Vives (Edelvives) incorpora en su guía docente de 8º de EGB, la fotografía como un procedimiento y le dedica dos capítulos dentro del capítulo “La imagen” que aborda a su vez el cómic y el cartel. Por primera vez aborda la historia de la fotografía desde 1826, con Niepce, pasando por Talbot, Fenton que “utiliza por primera vez la cámara como reportero gráfico en la guerra de Crimea” (Barnechea, 1985, pp. 21 y 65), Nadar; como retratista de Delacroix o Victor Hugo, pasando por Leica, Kodak, etc.

Mientras, a los largo de los años, el resto de editoriales pasan de soslayo por esta disciplina, a excepción de SM que en 1988, vuelve a abordar la fotografía en forma de cómic (Sanjuán, 1988, p.151). Por su parte, la editorial Edelvives volverá a introducir este lenguaje entre sus áreas de contenido en 1990, abarcando 4 páginas en 8º de EGB (Barnechea, 1990, pp. 21-24). Como consecuencia de la implantación de la LOGSE en 1990, los planes de estudio y las denominaciones de los periodos educativos se modifican y la EGB es sustituida por la Educación Primaria y Secundaria. Es por ello por lo que se ha procedido a elaborar una nueva tabla para su análisis diferenciado.

Figura nº 3.



Fuente: Elaboración propia. Anexos documentales IV. Datos BNE.

La primera referencia a contenido fotográfico en los libros de texto de la nueva Ley Orgánica General del Sistema Educativo de 1990, se halla en el libro de texto de Santillana de 4º de la ESO de 1995, que le dedica 6 páginas. Trata la esencia fotográfica de la imagen estática, que es una representación de la realidad en los ámbitos de utilización de la fotografía como en la ciencia, la prensa y sus reporteros gráficos, etc.

Un dato novedoso que aporta este libro al corpus cultural del alumno es la concepción de la fotografía como arte en la página 62: “En un principio la fotografía fue considerada como un sustituto de la pintura, pero con el paso del tiempo se ha convertido en una disciplina artística más, independiente de la pintura tradicional” (Giménez Rodríguez, 1995, pp. 62-68).

Por su parte, la editorial Anaya de ese mismo año (González, 1995) y del mismo curso introduce la fotografía con una extensión de dos páginas, limitando su estudio a la categoría de técnica. Aborda el diafragma y la velocidad. Ponen diferentes ejemplos con una película de 100 ASA (sensibilidad de los carretes fotográficos) y abordan los errores al hacer fotografías: no usar flash, encuadre incorrecto o mover la cámara al disparar.

Edelvives, en su libro de texto de 4º de la ESO de 1999, aumenta significativamente el contenido fotográfico en comparación a las editoriales de la competencia. En el capítulo 8, de 9 en total, introduce la fotografía y le dedica 16 páginas: “La fotografía es la esencia de la imagen y con ella nació, a principio del siglo XIX, una nueva cultura: la cultura de la imagen” señala el autor (Barnechea, 1999, p. 138). Éste aborda la importancia de la luz (con una foto de Cartier Bresson), el obturador, el diafragma, la técnica, el laboratorio, el acabado de las copias o el fotograma de Man Ray y Moholy-Nagy, la historia desde su invención por Nicephore Niepce y Louis Daguerre. Además incluye en un párrafo al fotoperiodismo; señalando que nació con la difusión de la prensa. Y por último, incorpora en la última página, 4 fotografías históricas con el título de cada una, pero sin mencionar el autor para que el estudiante descubra quién es. Un dato a reseñar es que, en el último capítulo de este libro, tratan la historia del arte desde los egipcios a Picasso o Antonio López, pero no mencionan una sola fotografía o autor en este apartado, marcando así una diferencia entre la fotografía y el resto de artes.

Por su parte, la editorial Anaya en los años 2002 y 2006, en sus libros de texto de 3º de la ESO, le dedica 3 páginas a la fotografía tanto en su rama técnica como artística y dos páginas en su texto para 2º de la ESO de 2003 (Richart, 2003). Por el contrario, en sus libros de texto de 1º y 4º curso del año 2002, ni siquiera mencionan esta disciplina.

En contraste con la anterior editorial, SM marca un punto de inflexión en el estudio de la fotografía con su libro de texto para 4º de la ESO de 2004 (Rodríguez, 2004, pp. 170-178),

destinando 18 páginas a esta disciplina. Este, junto con la versión adaptada para la LOE de 2008, con 20 páginas, marcan la mayor extensión concedida a la fotografía en un libro de texto de Educación Plástica en la historia.

El libro de texto de 2004, analiza en el bloque IV la “Fotografía y artes audiovisuales”, de un total de cuatro bloques y la imagen fotográfica de un manera muy completa, tanto en su vertiente histórica, como la inclusión de fotógrafos de reconocido prestigio, así como géneros o actividades varias relacionadas con la disciplina. Algunos de los hitos y autores mencionados son: Niepce, Talbot y su calotipo, el colodión húmedo, la película de celuloide, la cámara Kodak, la fotografía como medio de comunicación y expresión personal o la fotografía digital.

Trata a su vez las distintas corrientes fotográficas, como puede ser la fotografía artística con Julia Margaret Cameron, el pictorialismo con P.H. Emerson, el dinamismo con Muybridge, el nuevo realismo y la fotografía objetiva con Ansel Adams o Alfred Stieglitz, el estructuralismo o abstracción con Moholy-Nagy o Rodtchenko, el surrealismo con Elliot Erwitt, Henri Latirgue o Philippe Halsman, así como la fotografía documental con Bourke-White, Alex Webb o la agencia Magnum con Cartier Bresson o Robert Capa.

A su vez, esta publicación se sumerge en géneros fotográficos como la publicidad, la fotografía científica, de naturaleza, arquitectónica y/o de paisaje, aérea, de prensa, etc. Un elemento a destacar, en este último apartado, es el énfasis que pone al mencionar las cualidades comunicativas de “una imagen fotográfica [la cual] puede ser suficiente para transmitir un suceso sin necesidad de texto alguno”. Por último, introduce en dos páginas la fotografía como arte a través de cuatro fotógrafos: Sebastiao Salgado, Elliot Erwitt, Robert Frank y Horst Bohrman.

Tras la implantación de la Ley Orgánica de Educación de 2006, la editorial SM vuelve a editar su libro de texto de 4º de la ESO en 2008, con algunos cambios en lo que respecta a la

fotografía (Rodríguez, 2008, 4º ESO). Aumenta en dos páginas la extensión de esta disciplina hasta llegar a las 20 dentro del bloque IV: “La imagen fotográfica, cinematográfica y multimedia”. Éste cuenta una temática similar al libro de 2004, pero en esta ocasión introduce la fotografía digital, los pixels, sensores digitales, el MODO RGB, CMYK, las tarjetas de memoria, la creación de imágenes por ordenador y el uso del software de retoque informático Photoshop.

Por su parte, el libro de texto de SM (Rodríguez, 2008, 2º ESO) de 2º de este mismo año, incluye de manera muy superficial una página y media a la fotografía en el Capítulo 2 “Lenguaje Audiovisual”. En él se menciona de manera somera, en una frase dentro del lenguaje visual de prensa, la fotografía de prensa. A su vez, dedica tres párrafos al arte fotográfico a través de un autorretrato de Alberto García Alix e incluye en el capítulo “1. Percepción y lectura de imágenes” del mismo bloque dos párrafos a la fotografía de prensa con una foto en una escuela de Bagdad de Linsey Addario.

La editorial Edelvives, en cambio, menciona de pasada la fotografía en su libro de 4º de la ESO de 2008 (Gadea, 2008), y no tiene ningún apartado específico sobre esta disciplina. Ponen como opción de ejercicio una actividad dónde el alumno tiene que escoger una fotografía de un paisaje y dibujarlo según las corrientes que han agrupado en la actividad anterior (se refieren a la búsqueda de tendencias artísticas sacadas de internet o libros). En la unidad 3 “Me comunico con imágenes”, el punto 6 “Qué pretenden las imágenes”, habla de la imagen periodística y artística poniendo como ejemplo una foto de Sebastiao Salgado para analizarla y una portada del *New York Times Magazine*.

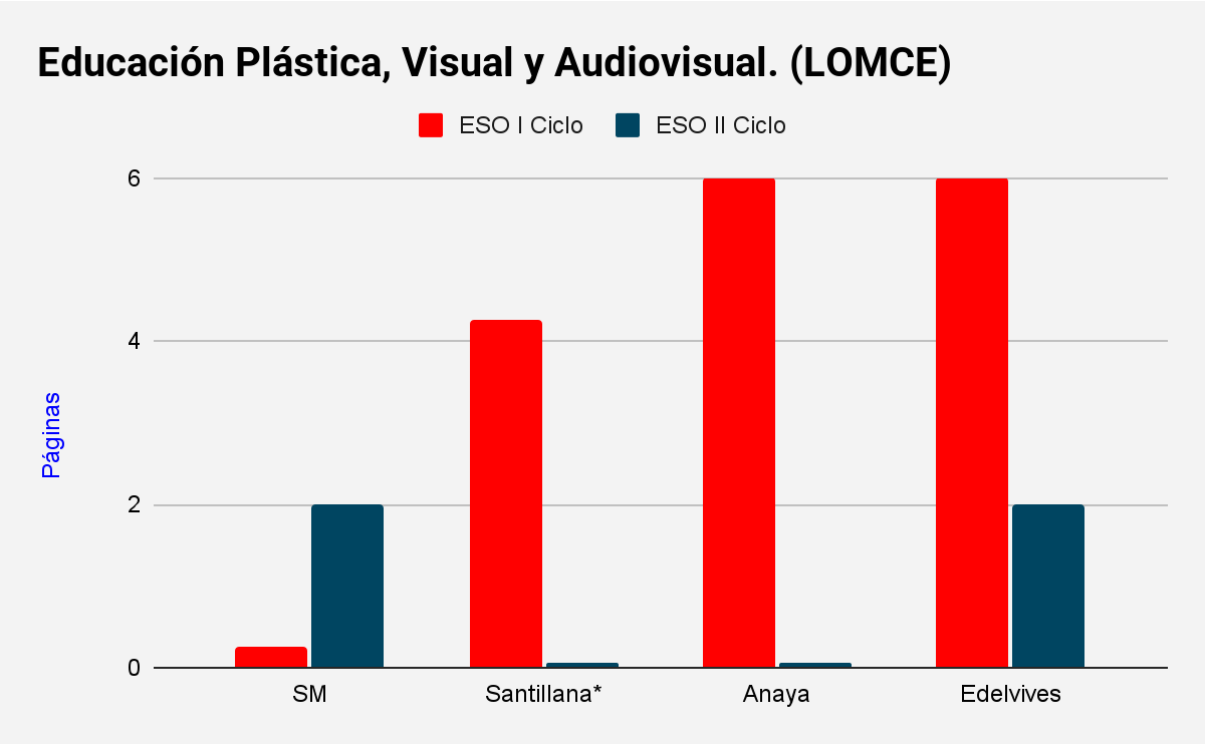
La tendencia se mantiene en este mismo curso de la ESO en la edición de 2011 (Gadea, 2011) de esta editorial. En este caso tampoco incluye un apartado para la fotografía, pero en la unidad 01 “La Imagen”, tratan la regla de los tercios y en el apartado 3 “Cómo componer una imagen”, no se centra en la fotografía.

Por el contrario, su libro de 1º de la ESO (Belmonte, 2011, pp. 100-104), de ese mismo año, sí incluye la fotografía dentro de su temario con 4 páginas en exclusiva bajo la unidad 5 “La imagen fija y en movimiento” y el capítulo 1 “La imagen fija: La fotografía”. Éste Incluye una parte de historia como cámara oscura, la primera fotografía y Niepce, el daguerrotipo o George Eastman, que fue el creador de la primera película fotosensible. Además, describe los distintos tipos de fotografía analógica y digital, diafragma, obturador, visor, lente, fotómetro, tarjeta de memoria, cómo hacer una fotografía, el encuadre, la regla del horizonte, el perfil y ángulo de cámara. Por otra parte, se aproxima al lenguaje fotográfico y sus aplicaciones, enunciando los grandes géneros fotográficos: el reportaje gráfico periodístico, el documental, la fotografía artística y de ficción, y la fotografía publicitaria. En esta guía didáctica, se sugiere a los profesores que pongan en clase la página web de la agencia fotográfica internacional Magnum para ampliar conocimientos y que reflexionen sobre los fotógrafos españoles Chema Madoz o Cristina García Rodero.

Por último, la editorial Santillana en su libro de texto de 2010, de 2º de la ESO (Núñez, 2010, pp. 126-127), incluye la fotografía con una extensión de 2 páginas. En la unidad 8 “El espacio en las obras plásticas” afirma que la fotografía es un procedimiento y explica cuáles son los recursos del fotógrafo (superposición de planos, tipos de encuadres, la luz y el color). También, el libro reproduce 5 fotografías relacionadas con el contenido y la única en donde se menciona el nombre del autor es una fotografía del dramaturgo Valle Inclán de Alfonso Sánchez Portela. El resto de imágenes no incluye el nombre del autor; incluso al tratar una de ellas por su condición de fotografía creativa. Asimismo, la editorial Santillana en 2011, no incorpora contenido específico fotográfico en sus dos volúmenes de 4º de la ESO, pero sí en el primer curso, al cual dedica 6 páginas. Éste libro describe en la unidad 8 “Imagen y tecnología” la historia de la fotografía hasta la llegada de la cámara digital y los móviles. Es relevante señalar

que el autor comete un error al situar el nacimiento de esta disciplina ya que sitúa la primera imagen fotográfica hecha por el francés Joseph-Nicéphore Niepce en 1816, en vez de 1826 (Calderón, 2011, Vol 2. p.130). Por otro lado, desarrolla la técnica a través del encuadre, la ambientación o la luz y sostiene que la fotografía se ha convertido en un medio de expresión con un lenguaje propio. En el último apartado, explica cómo saber ver una fotografía publicitaria y cómo elaborar un reportaje fotográfico sobre una fiesta de disfraces.

Figura nº 4.



Fuente: Elaboración propia. Anexos documentales IV. Datos BNE.

La última ley de educación analizada, la LOMCE, introduce lo Audiovisual en el propio título de la asignatura y las editoriales inundan de imágenes sus temarios, pero con disparidad de resultados, enfoques y extensiones. Incluso, algunas de ellas han hecho ediciones distintas

adaptándose a cada Comunidad Autónoma, extremo éste que no compete al objeto de estudio de la presente tesis, pero que sí ha influido en la aproximación metodológica.

Se ha procedido a hacer un nuevo gráfico debido a que las cuatros principales editoriales estudiadas han tenido que modificar sus libros de texto y han apostado en algún caso por dividirlo, en los ciclos de secundaria. La búsqueda en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España se ha visto modificada también y no se ofrecen los resultados de cada uno de los cuatro cursos sino que se han dividido en primer y segundo ciclo[22].

Las cuatro editoriales analizadas, han sido como en los casos anteriores, aquellas que superan el 50% de la cuota de mercado en España de los libros de texto de Educación Plástica, Visual y Audiovisual de SM, Santillana, Anaya y Edelvives. Se ha procedido a su vez a calcular la extensión que dedican a la fotografía a través de los índices de los libros y cada una de las páginas.

La editorial SM se diferencia del resto ya que ofrece más contenido fotográfico durante el segundo ciclo que en el primero. En su libro de 2016 de Iº ESO (Rodríguez, I ESO, 2016), aborda muy superficialmente en un párrafo y medio la imagen informativa y de noticias pero en el II Ciclo de la ESO, aunque no le dedica ningún apartado o unidad en particular, dedica dos páginas a la fotografía. Así pues muestra en la unidad I: “Percepción y lectura de imágenes” del 2º Ciclo de educación Secundaria una página entera sobre lo que denomina “fotografía de denuncia” (Rodríguez, II ESO, 2016). Es en este apartado donde aborda el fotoperiodismo, la agencia Magnum e incluye tres fotografías: la primera de Alex Majoli durante la segunda guerra

[22] Existe una sóla excepción, que son los libros de texto de Santillana. En este caso los resultados que se ofrecen en el cuadro corresponden; en la casilla de ESO I a los tres primeros libros de 1º, 2º y 3º; y en la casilla ESO II, el libro de 4º. Los ciclos corresponden a los libros analizados pero la propia editorial no tiene entre sus fondos dicha división.

de Irak, otra de Robert Capa durante el desembarco de Normandía y la última de Dorothea Lange y la Farm Security Administration (FSA).

Dedica además, media página a exponer, en forma de actividad formativa, la fuerza de las imágenes a través de fotografías del vertido del Prestige en Galicia. Pero el dato relevante se produce cuando al introducir este ejercicio, señala que “los planos cinematográficos estudiados se utilizan también en fotografía” [sic], dando a entender que las reglas de composición se dan primero en el lenguaje cinematográfico.

Por su parte, la editorial Santillana deja en manos de su libro de 1º de la ESO de 2016, el contenido fotográfico. A través de la unidad 6 “Imagen y tecnología” (Etxebarría, I Ciclo, 2016, p. 92), introduce los elementos expresivos de la fotografía, su evolución, el encuadre, los planos y algo de historia. Es precisamente, tratando el nacimiento de la fotografía, cuando comete un error significativo al situar en 1816, en vez de diez años después, la realización de la primera fotografía hecha por el francés Nicéphore Niépce.

Asimismo, la editorial Anaya en su libro de 2016, del I Ciclo de la Educación Secundaria Obligatoria, dedica seis páginas en total a contenido fotográfico, la mayor extensión en la LOMCE, junto a la editorial Edelvives. El texto analiza la fotografía en la unidad 8 “Situarse” (Callejón Chinchilla, 2015, pp. 108-114), donde profundiza sobre la trayectoria de Candida Höfer como artista fotógrafa (varias fotos suyas, habla de su tipo de fotografía y su obra). También hace una síntesis de lo que significa el instante fotográfico, la mirada, el punto de vista, la intención y pone un fotografía de Reijo Kela. Aborda además algo de historia con Niepce, Daguerre, Kodak, Eastman, etc.

Por otro lado, la editorial Edelvives será la más completa en contenido fotográfico durante los dos ciclos de este periodo del sistema educativo. Dedica 6 páginas, en su libro de Primer ciclo de ESO en la unidad 1, apartado 4 “La imagen fija: la fotografía” (Belmonte, I Ciclo,

2015, pp. 24-30), a tratar: la historia (cámara oscura, Niepce y la primera fotografía de la historia, el Daguerrotipo, George Eastman), los tipos de cámara, diafragma, obturador, visor, lente, fotómetro, cómo hacer una fotografía, el encuadre, ángulo de cámara, lenguaje fotográfico; el reportaje gráfico periodístico y documental; la fotografía artística y de ficción; y la fotografía publicitaria.

Y para finalizar, esta misma editorial incluye en su libro de II Ciclo de la ESO, el estudio de la imagen fija, dedicándole 2 páginas. En la última unidad “El lenguaje audiovisual. De la fotografía al cine*”,* sintetiza en una página el lenguaje fotográfico, la composición, la exposición prolongada, movimiento congelado o los diferentes géneros y en la unidad 1 “La comunicación audiovisual” trata en otra página la lectura de la imágenes, poniendo como ejemplo fotos de Chema Madoz para hablar de las figuras retóricas visuales más utilizadas, tanto en las imágenes artísticas como publicitarias.

2.2.3.3. Ciencias Sociales / Geografía e Historia. A pesar de que la fotografía como materia docente se ha desarrollado principalmente tanto en Historia del Arte como en Educación Plástica, se ha llevado a cabo un análisis histórico de los libros de Ciencias Sociales, desde 1970 hasta 2017, para constatar en qué grado incluyen este lenguaje en la única asignatura obligatoria de la Educación Secundaria que desarrolla el arte contemporáneo.

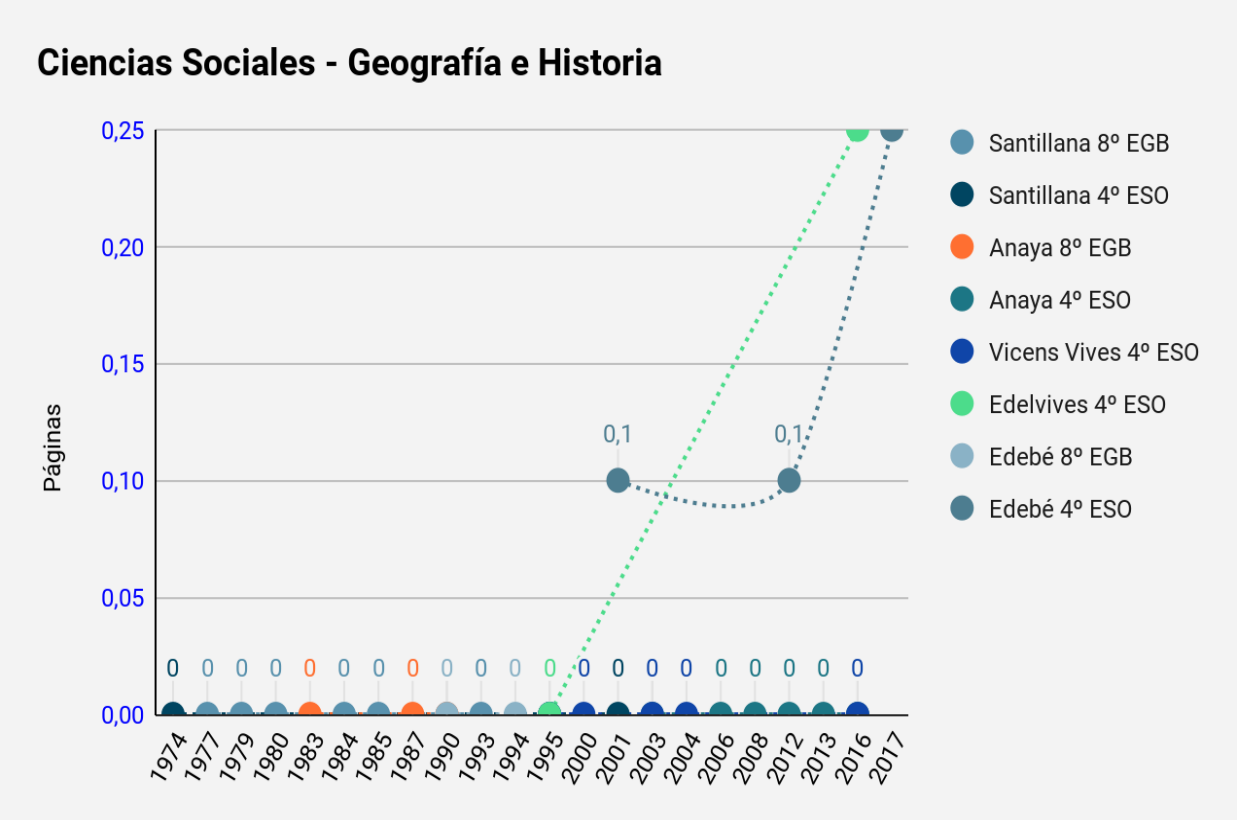
Para ello, se ha acotado el estudio, como en los análisis precedentes, a los principales libros de texto que copan más del 50% de la cuota de mercado: Santillana, Anaya, Vicens Vives, Edelvives y Edebé. Además, se ha seguido una metodología aleatoria temporal en función de los resultados ofrecidos, a través de la búsqueda en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España por materia, en aras de no primar unas editoriales por encima de otras.

Tras constatar que desde la implantación de la Ley General de Educación hasta la LOMCE, el último curso de la EGB (8º), y el último de la ESO (4º), son aquellos que han tratado

más extensamente el mundo contemporáneo, se ha procedido a evaluar la extensión que se le ha dado a la fotografía en los apartados correspondientes al arte contemporáneo en cada uno de los diferentes libros de texto.

Es importante hacer constar que a este análisis se han incorporado referencias comparativas con el resto de las artes; tanto tradicionales como de nueva generación, al objeto de mostrar el gran contraste existente entre la fotografía y las otras disciplinas, debido a la casi absoluta ausencia de la primera en todos los años estudiados. En total se han consultado 58 libros de texto.

Figura nº 5.



Fuente: Elaboración propia. Anexos documentales IV. Datos BNE.

Cabe mencionar que pese a no incluirse en la tabla, también se han analizado los libros de texto de la Historia Universal durante la Ley de Enseñanzas Medias, desde 1961 hasta 1972, de las Editoriales SM, Bruño, Luis Vives y Vivens Vives y no se ha encontrado referencia alguna a la fotografía[23]. Sin embargo, éstos sí abordan la arquitectura, pintura, escultura o música, citando autores como Le Corbusier, Picasso, Rodin, Manet, Miró o Dalí.

Durante toda la vigencia de la Educación General Básica, no existe ningún capítulo, apartado o gráfico dedicado a la fotografía o la imagen fija. El primer libro analizado corresponde a la editorial Anaya de 1974. En éste se sienta un precedente que durará a lo largo de las décadas posteriores al incluir entre sus contenidos un nuevo arte basado precisamente en la fotografía: el cine, denominado “El nacimiento de un arte” (Mañero Monedo, 1974), al cual dedica 2 páginas.

Por su parte, la editorial Santillana recoge en su libro de 1979, una tabla con los principales avances científicos y técnicos del siglo XIX, entre ellos la Fotografía, señalando como inventor a Niepce. En el apartado “El arte en el siglo XX. Panorama general” (Albacete Sánchez, 1979), sólo tienen cabida la arquitectura, la pintura y la escultura. No hacen mención a la fotografía, pero sí dedican dos páginas al cine, las mismas páginas que a las otras tres artes juntas.

Este tratamiento se mantendrá a lo largo de los años con pequeñas variaciones, como en el libro de Anaya de 1987, donde, a parte de tratar la arquitectura, la pintura y la escultura, incluye un párrafo sobre cine y una pequeña columna dedicada al diseño industrial, el cartel y el cómic. Además, en el libro se obvia directamente a la fotografía: “Junto al cine hay igualmente otras importantes y difundidas manifestaciones artísticas: el diseño industrial, el cartel o póster

[23] Ver libros de Historia Universal en IV- Anexos documentales: Anexo A- Libros de texto (por asignatura y orden cronológico).

y el cómic" (Equipo Aula 3, 1987). En el apartado "El arte en la España actual" vuelve a mencionar la arquitectura, la escultura y la pintura. Al cine español le dedica tres párrafos.

A partir de 1995, con la entrada en vigor de la LOGSE y el cambio de denominación de la asignatura de Geografía e Historia, la situación con respecto al contenido fotográfico en los temarios se mantendrá. En todos los libros de texto analizados en este periodo, se seguirá priorizando a la arquitectura, escultura y pintura con la inclusión del cine, la música, el cómic o el poster.

La primera mención directa a la fotografía como arte se sitúa en 2001, en capítulo del libro de texto para Cataluña de Edebé de 2º Ciclo. En éste, a parte de señalar que es un invento científico de Nicephore Niepce, recoge bajo el epígrafe "La revolució de l'art" (Gómez Gejo, 2001), que en el mundo de la pintura durante las vanguardias, se va a producir una revolución más radical dónde la fotografía y el cine van a entrar en el mundo del arte.

En el libro de texto de Anaya de 2003, mantienen la misma ausencia de contenido siguiendo la línea del resto de editoriales. En el capítulo "La cultura y el arte" (Burgos, 2003), solo tiene cabida la literatura, la pintura con Sorolla, Miró y los ismos, la escultura y la arquitectura. Cuando aborda el capítulo "El arte en la segunda mitad del siglo XX" sólo mencionan la arquitectura, la escultura y las nuevas tendencias pictóricas (expresionismo, action painting, pop-art, arte conceptual, etc). En "España y el arte", hablan de Gaudí, Picasso, Goya, etc.

Un caso reseñable se encuentra en el libro de texto de Edebé de 2008, libro elaborado según las disposiciones y normas curriculares de la Ley Orgánica de Educación (LOE) de 3 de mayo de 2006, ya que dedica una extensión superior a la media al arte (22 páginas en total), pero ninguna de ellas trata la fotografía a pesar de sí incluir la aparición de un "nuevo arte: el cine" (Garrido, 2008).

Por último, con la nueva ley de educación (LOMCE), dos editoriales, Edelvives y Edebé, incluirán varias referencias sobre fotografía pero sin dotarla de una entidad comparable al resto de artes. La primera de ellas, Edelvives, en 2016, trata la imagen fija en el apartado a la "Descolonización y el tercer mundo", junto al cine y otras artes plásticas señalando en una sola frase que "La fotografía, a su vez, capta la vida cotidiana y es la expresión de la historia de una época, por lo que ha cobrado especial importancia en los últimos años" (Pujolás Maset, 2016). Además, incluye una fotografía de Sebastiao Salgado de unos africanos con un medallón en la boca, mencionando que el fotógrafo ha retratado personas y paisajes de muchas regiones del planeta.

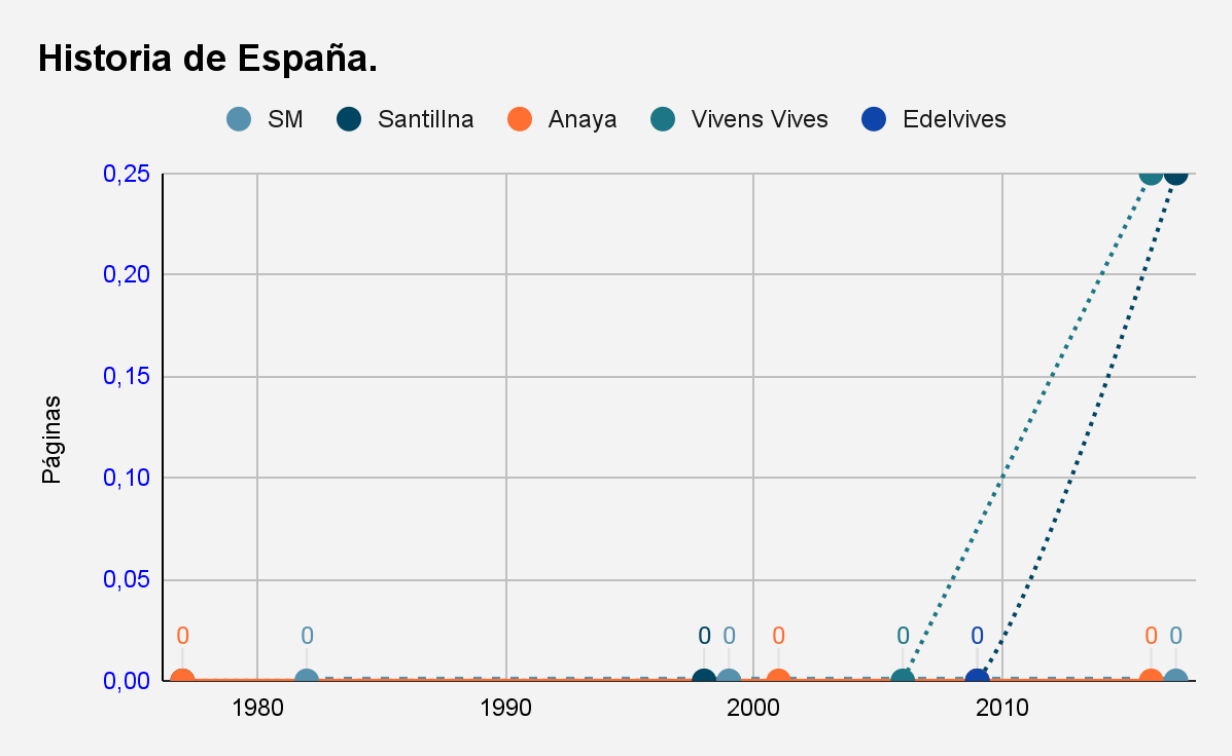
Para finalizar, el libro de texto de Edebé de 2017, en el apartado "*Visión 360º*" (Garrido, 2017), aborda los nuevos inventos como Tesla contra Edison o el cinematógrafo pero también la fotografía señalando que la primera se tomó en 1827 [sic], utilizando un instrumento óptico llamado cámara obscura. Este aparato; señala el texto, se conocía desde la Edad Media pero gracias a los avances químicos del siglo XIX, se llegó al primer proceso fotográfico: el daguerrotipo.

2.2.3.4 Historia de España e Historia del Mundo Contemporáneo. Además de la asignatura de Ciencias Sociales y Educación Plástica en la Educación Secundaria, durante el Bachillerato (y Curso de Orientación Universitaria), la única materia troncal para todos los alumnos, a lo largo de todos los periodos educativos desde 1975, hasta la actualidad, con posibilidad de abordar la fotografía en su temario, ha sido Historia de España y en la modalidad de Humanidades: Historia del Mundo Contemporáneo.

Como en los análisis anteriores se han consultado los manuales de la tres principales editoriales que publican libros de texto no universitario en España, aquellas que alcanzan el 50% del volumen total de facturación en España: SM, Santillana y Anaya (Beas Miranda y

González García, 2019, p. 23), más la Editorial Bruño, Librería General o Vicens Vives, con el propósito de completar la investigación. Como en los casos precedentes, la búsqueda de las publicaciones ha seguido una metodología aleatoria temporal, en función de los resultados ofrecidos a través de la búsqueda en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España, según materia y periodo acotado. En total se han consultado 39 ejemplares.

Figura nº 6.



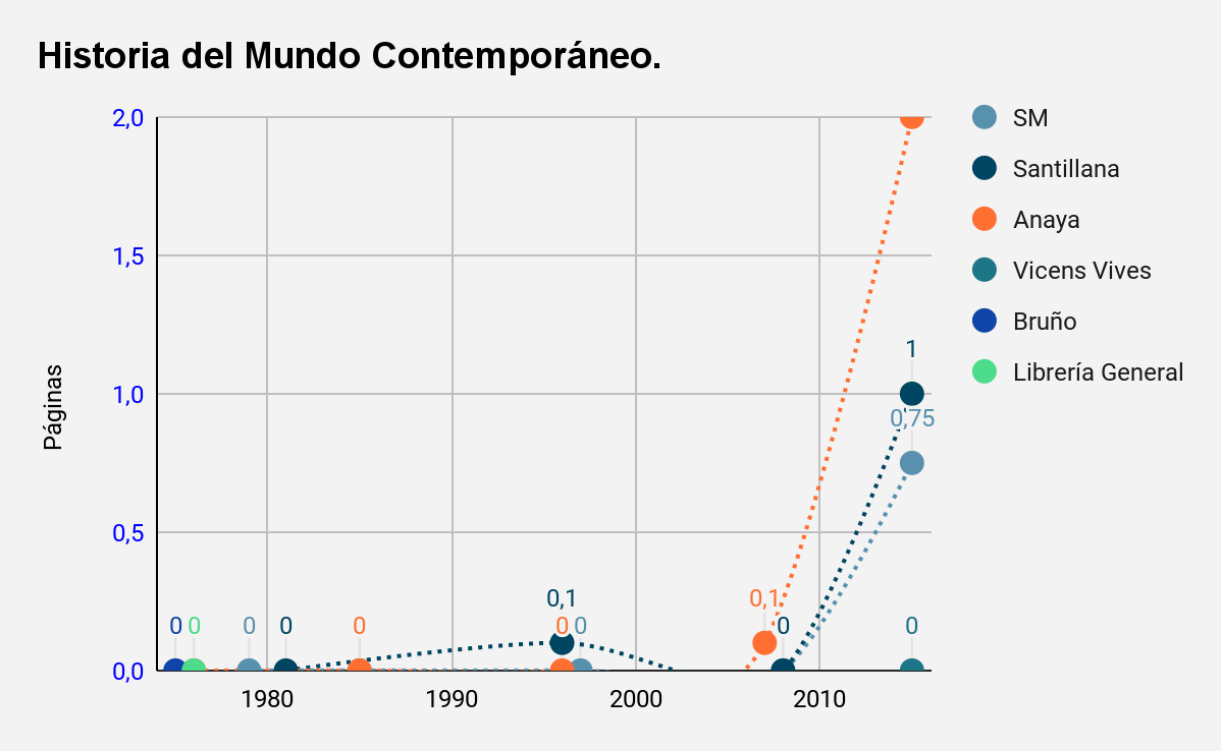
Fuente: Elaboración propia. Anexos documentales IV. Datos BNE.

Por lo que respecta a la asignatura de Historia de España desde 1977 hasta 2016, los libros analizados no incluyen contenido fotográfico alguno, con la excepción residual de las editoriales Vicens Vives de 2016 y Santillana de 2017. En el primero de los casos, trata como actividad, el comentario de una fotografía de Robert Capa en dos párrafos, para reflexionar

sobre sus fotografías y su ideología [sic]. En el caso de Santillana, abordan el fotoperiodismo y la prensa, dedicando al primero dos párrafos para definirlo. Por el contrario, sí que han incluido extenso contenido en prácticamente todos ellos sobre Artes plásticas, Literatura, Arquitectura, Música o Cine.

Se hace necesario remarcar, que a pesar de no haber hecho un estudio pormenorizado de los pies de foto y autoría de cada fotografía publicada, solo se han encontrado firmadas tres fotografías en el libro de Santillana de 1998, al tratar la Guerra Civil (Robert Capa). En el resto de textos, las editoriales no han considerado en apariencia, mencionar al autor, incluso en la fotografía de Barriopedro y Tejero durante el 23-F, usada en muchos de los textos analizados.

Figura nº 7.



Fuente: Elaboración propia. Anexos documentales IV. Datos BNE.

Por su parte, los libros de texto de Historia del Mundo Contemporáneo desde 1975, hasta 2007, no han incluido contenido fotográfico alguno, a excepción de una mención colateral a la fotografía en una publicación de Santillana de 1996, dónde tratan cómo la la pintura debe buscar nuevos caminos: “Por una parte, comenzó a practicarse masivamente, desde 1950, la fotografía, lo que provocó no sólo problemas de definición de su estatus artístico, sino un problema añadido para la expresión pictórica. Si la realidad podía ser captada directamente a través de una cámara fotográfica, la pintura tenía que buscar un nuevo contenido” (Villares, 1996, p.71).

La primera referencia sobre fotografía se encuentra en el libro de Anaya de 2007, pero sólo se dedica una frase para señalar que la fotografía se convirtió en arte durante los primeros años del siglo XX, y aludir a Robert Capa, Robert Doisneau y Cartier Bresson. El resto de editoriales analizadas en este periodo de la LOE (SM, Santillana y Edelvives de 2008), no incluyen contenido fotográfico. Es fundamental reseñar que una vez más en todos los años analizados, las editoriales sí han tratado las Artes Plásticas, la Arquitectura, la Música o el cine.

A partir de la última ley de educación estudiada; la LOMCE, las editoriales han incorporado la fotografía en su temario, pero de una manera accesoria, centrándose en su valor como fuente historiográfica en sus apartados de actividades y no dentro de sus bloques de contenido. Así pues en 2015, tanto Anaya (2 páginas), como Santillana (1 página), y SM (1 página), incluyen una sección de comentario, análisis o estudio de fotografía histórica. Por último, señalar que tanto Santillana, como el libro de texto de Vicens Vives de ese mismo año, tienen un cuaderno anexo sobre el arte en la Edad Contemporánea, pero el segundo no aborda la fotografía y el primero sólo menciona la fotografía digital nocturna y la imagen fija, en aproximadamente tres párrafos.

2.2.3.5. Imagen (1990). Cultura Audiovisual (2006-2015). Fundamentos del Arte II (2015). Imagen y Sonido (2015). Este último apartado dentro del análisis de libros de texto con contenido fotográfico, engloba las asignaturas de nueva creación desde 1990, hasta la última ley de educación en vigor: la LOMCE. Al tratarse de asignaturas con una vida académica corta en relación a las materias analizadas con anterioridad se ha decidido incluirlas en un mismo capítulo.

La primera de ellas; Imagen, nace en 1990, dentro de la modalidad de Artes en Bachillerato pero se extinguió con la implantación de la LOE en 2006. La aparición de esta asignatura supone el primer intento en el sistema educativo español de dotar al estudiante de una base sólida de conocimiento en el campo del lenguaje visual con imágenes. La propia norma reconoce en su introducción a la materia, cómo el alumno dispone de un conocimiento sólo inicial, gracias a Educación Plástica y Visual, en producción y lectura de imágenes. Pero, según la Ley será esta nueva asignatura la que dotará de la capacidad necesaria para poder expresarse con imágenes utilizando recursos como la cámara fotográfica, vídeo, ordenador, entre otros. Su contenido será eminentemente técnico.

El libro de Imagen para bachillerato de 1993 (Sipido-Martínez, 1993), editado por el Ministerio de Educación y Ciencia corrobora el área de contenidos de la ley, el cual dedica una apartado entero a la fotografía, así pues la unidad IV desarrolla la materia fotográfica a través de sus procedimientos y técnicas (color, luz, revelado, composición, etc). Por su parte el libro de la editorial Ecir de 2006 (Baldó, 2006), se centra en la técnica y los ejercicios, aunque sí incluye una columna de historia muy superficial.

El primer intento de cortar, a través de una asignatura específica, con la tradición académica de formación puramente técnica de la imagen y apostar por dotar al alumno de un corpus cultural audiovisual, será a través de la asignatura Cultura Audiovisual, implantada

gracias a la LOE (2006), en la modalidad de artes en el bachillerato. Aunque el elemento vertebrador de ésta, siguiendo la tradición educativa desde los años 80, será la imagen en movimiento con el cine y la TV, la Ley sí dedica un apartado a la imagen fija y la fotografía.

A pesar de ello, la editorial Laberinto de 2009, introduce el contenido fotográfico tratándolo una vez más como una técnica: “la fotografía significa ‘escritura con luz’; por tanto, la luz es el elemento fundamental de esta técnica [sic]” (Arroyo Almaraz, 2009, p. 49). Dedica a su vez una página a explicar qué es la fotografía y once páginas a la cámara fotográfica. Asimismo el libro de la editorial Paraninfo de 2012 (Castillo, 2012), reafirma este carácter técnico circunscribiendo el estudio de la fotografía a la cámara fotográfica.

Con la llegada de la LOMCE en 2015, se puede sostener por fin, que el sistema educativo español de las enseñanzas medias incorpora la cultura fotográfica entre sus estudios a través de la asignatura Cultura Audiovisual, sin contar con las referencias más o menos detalladas a través de la Historia del Arte.

La editorial Paraninfo aborda en su libro de Cultura Audiovisual I de 2017, la historia de la fotografía y su evolución, además de la cámara fotográfica dedicándole 13 páginas en exclusiva. A pesar de ello sorprende encontrar un error de bulto al atribuir la icónica fotografía de los trabajadores sentados en lo alto de un rascacielos de Nueva York, a Lewis Hine (Castillo, 2017, p. 87) en vez de a Charles C. Ebbets.

Por otra parte, la LOMCE también incorpora, como se ha visto en el capítulo anterior, la asignatura obligatoria en la modalidad de Artes; Fundamentos del Arte, en su plan de estudios para el bachillerato. En este caso deja para el segundo año, Fundamentos del Arte II, la inclusión de la fotografía. El libro de texto de Vicens Vives de 2018, aborda exactamente cada punto del currículum de la ley. Habla de “Los nuevos lenguajes artísticos” (Triadó, FDA2, 2018),

como la fotografía y aunque no dedica apartados definidos a la fotografía en sí misma, sí que trata la fotografía en cada uno de los periodos artísticos.

Por último, es necesario recalcar que esta última ley de educación también incluye, entre sus planes de estudio, la asignatura de Imagen y Sonido de carácter optativo, pero no se ha llevado a cabo un análisis del contenido de sus libros porque la fotografía en este caso tiene un uso accesorio junto al sonido para la realización de productos audiovisuales y multimedia. La imagen fija tiene en este caso una función instrumental y técnica, alejada del fin último de este estudio; la cultura fotográfica en sí.

3- ENSEÑANZA SUPERIOR EN FOTOPERIODISMO Y DIVULGACIÓN ACADÉMICO-INSTITUCIONAL DE LA FOTOGRAFÍA.

3.1. Origen e Integración de la Fotografía en la Universidad

"Los estudios de fotografía, relacionados casi siempre con aspectos técnicos, se impartieron en las Escuelas de Artes y Oficios, sin tener en cuenta otros intereses de tipo histórico, comunicativo, artístico o documental" (Olivera y Salvador, 2014, p. 93), señala la doctora María Olivera. La incorporación de la fotografía a la Universidad se ha producido de una manera lenta y tardía. Su inclusión en las facultades españolas no comenzó hasta principios de los años 80. El primer centro en hacerlo fue la Universidad de Barcelona, con la creación del departamento de Fotografía, Cine y Vídeo**,** estableciéndose como paradigma en la enseñanza fotográfica universitaria posterior.

Para pulsar la tardanza en incluir esta disciplina es necesario recalcar que el primer catedrático en fotografía en la universidad española, fue Manolo Laguillo en 1995, en la UB. En contraposición la Universidad de Columbia en Estados Unidos que tenía ya una cátedra de fotografía específica en Fotoperiodismo desde 1972.

Las facultades de Bellas Artes junto a las de Ciencias de la Información fueron las primeras en incluir cursos de fotografía en sus planes de estudio, pero con la llegada de los títulos de grado esta nueva tendencia quedó estancada, continuando con el agónico protagonismo que la fotografía ha tenido en la formación superior. En el caso de las Bellas Artes, la asignatura de fotografía tiende a ser optativa y tener un rango menor que la pintura, la escultura o el dibujo.

Por su parte, la oferta de másteres oficiales especializados en fotografía (Vega, 2017, p. 648), en el ámbito universitario español es casi nula, aunque sí que existen másteres de título propio en diversas universidades españolas. El primer máster oficial público en fotografía documental en la universidad española, se aprobó en la Universidad Complutense de Madrid en 2018, con el título Documentación Fotográfica.

Asimismo, se encuentran diversos másteres propios como el Máster Universitario en Fotografía: Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de Valencia al TAI de la Universidad Rey Juan Carlos, el IDEP de la Universitat Abat Oliva CEU o el Instituto Europea de Diseño con su master en Fotografía Profesional o de Fotografía de Autor.

3.2 Estudios Superiores en Fotoperiodismo

3.2.1 Antecedentes

La enseñanza reglada de la profesión periodística en España comienza en 1941, con la creación de la Escuela Oficial de Periodismo (EOP), bajo la tutela del régimen franquista. Ésta será la única entidad con capacidad para expedir un título oficial en España al profesional del periodismo y poder así acceder al Registro Oficial de Periodistas que habilita para el ejercicio de la profesión. A pesar de ello surgirán con los años, unas pocas instituciones privadas habilitadas por la propia EOP para formar a alumnos interesados en ejercer esta profesión, como el Instituto de Periodismo de la Universidad de Navarra (1958), o la nueva Escuela de Periodismo de la Iglesia (1960).

El Instituto de Periodismo de Navarra, pionero en la incorporación de los estudios de periodismo a la Universidad, incluyó dentro de su programa docente de 1960-61, la asignatura ‘Prensa Gráfica e Ilustración’ dentro del tercer curso (Barrera, 2009, p. 41), lo más parecido a una asignatura de fotografía dentro de la formación periodística de la época. Además, como indica el doctor en Comunicación de la UNAV, Carlos Barrera, el Instituto de Periodismo, dentro de las Semanas anuales de Estudios para Periodistas de 1965-66, organizó una dedicada a la Prensa Gráfica (Barrera, C., correspondencia personal, 20 de octubre de 2021).

Por su parte, la Escuela de Periodismo de la Iglesia, heredera de La Escuela de El Debate; primer centro de enseñanza de periodismo en España, incorporó dentro de su

formación docente en tercer curso de 1960-61, la asignatura Reportaje Gráfico impartida por Enrique de Aguinaga López (Malpica Ruiz, 2017, p. 232). En los planes de estudio de 1967 a 1970, esta materia se modificó dándole mayor entidad con la denominación: Teoría y Práctica del Periodismo Gráfico, dirigida por el mismo docente y el mismo curso (Malpica Ruiz, 2017, p. 236).

El modelo capital seguido por estas dos instituciones fue la búsqueda de la excelencia y el conocimiento de los referentes mundiales en formación periodística hasta el momento. Para ello consideraron fundamental mandar profesores a los dos países punteros en dicha formación: Alemania; más enfocada a la teoría y la investigación y principalmente Estados Unidos. Este último llevaba varias décadas en la vanguardia de la formación teórico-práctica ya que desde 1903, las universidades más importantes de norteamérica empezaron a crear sus propias escuelas de Periodismo (Herrera Oria, 2004, p. 232).

Durante el franquismo la enseñanza del periodismo estuvo guiada por “la intervención del estado en la formación de los periodistas, con el objeto de realizar un control político e ideológico efectivo sobre la enseñanza y la práctica del periodismo” (Pestano Rodríguez, 2009, p. 367), dónde según recoge el Decreto 1408/1964, de 6 de mayo que aprueba el Estatuto de la Profesión Periodística, “el periodista [en el ejercicio de su misión] ha de observar las normas de la moral cristiana y guardar fidelidad a los Principios del Movimiento Nacional y Leyes Fundamentales del Estado” (Decreto 1964, BOE 117, p. 6309)[24].

A finales del régimen franquista se intensificará el debate histórico sobre la formación y acceso al ejercicio del periodismo con voces muy críticas contra el Registro Oficial de Periodistas y “la total apertura de las redacciones a personas sin ningún tipo de cualificación y

[24] BOE: https://www.boe.es/boe/dias/1964/05/15/pdfs/A06307-06310.pdf

una ofensiva contra los estudios universitarios" (Videla, 2002, p. 49), recalca el profesor en Sociología José Juan Videla Rodríguez.

Pero este debate quedará amainado con la aprobación del Decreto 2070/1971, del Ministerio de Educación y Ciencia por el se regularán los estudios de Periodismo y demás medios de Comunicación social en la Universidad (Decreto 2070/1971. BOE nº 220)[25]. Poco después, el 16 de octubre, se crearon las primeras facultades de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Autónoma de Barcelona aunque, no será hasta el curso 1972-73, cuando será efectivo el primer curso de periodismo en la facultad de la Complutense.

A pesar de las críticas a la formación reglada del periodismo por su relación directa con el Franquismo, ésta se ha asentado como uno de los mecanismo más eficaces para la profesionalización del periodista, en relación directa con su responsabilidad en la sociedad como creador de opinión y formación de la sociedad. Pero todavía sigue existiendo un debate sobre la idoneidad de la colegiación del profesional del periodismo por el recuerdo al Registro Oficial de Periodistas durante el régimen franquista.

"El periodista es un profesional que ha de estar formado académicamente como condición indispensable para satisfacer adecuadamente las obligaciones de su trabajo; su condición profesional no la adquiere por su función, sino por el aprendizaje técnico y específico en centros docentes", sostiene el doctor Videla Rodríguez (Videla, 2002, p. 364).

3.2.2. La Escuela Oficial de Periodismo

Es necesario precisar que a pesar de que la fotografía se ha ido implantando en distintas ramas del saber universitario, como las Bellas Artes, la Documentación o las Ciencias

[25] BOE: https://www.boe.es/boe/dias/1971/09/14/pdfs/A14944-14945.pdf

experimentales, el presente estudio se circunscribe al campo de la Comunicación y dentro de éste, específicamente, a la Licenciatura y Grado de Periodismo, cauce natural y mayoritario para el ejercicio de la profesión en España.

Los estudios de fotografía se han ido incorporando muy lenta y tardíamente al mundo académico, lo que demuestra el escaso interés que ha suscitado en las Universidades y la intelectualidad española el lenguaje fotográfico. “Esta falta de interés no afecta únicamente a la Universidad, puede extenderse al conjunto de una sociedad que no entiende el valor cultural de la fotografía” (Vega Pérez, 2014, p. 227), asevera la profesora Celia Vega en el I Congreso Internacional de Documentación Fotográfica durante las XXIII Jornadas *FADOC*.

La ley de prensa del 22 de abril de 1938, hace una mención expresa en su artículo 17 al tipo de periodista que quedará habilitado en el Registro Oficial del Ministerio del Interior para ejercer la profesión y deja directamente fuera a los fotógrafos: “Figurarán en él [registro] los que en la actualidad y habitualmente se dedican a la confección literaria del periódico desde hace más de un año, mediante retribución[26]” (Ley de prensa del 22 de abril de 1938. BOE nº 550).

La creación de la EOP se remonta a la Orden Ministerial de 19 de noviembre de 1941[27], (Orden Ministerial de 19 de noviembre de 1941 para la creación de la Escuela de Periodismo. BOE nº 323), y se establece la reanudación de los cursillos de especialización de periodistas establecidos unos años antes para el ejercicio de la profesión según dice la orden “a la espera de la proyectada sección de periodismo en las Facultades de Letras”.

Los cursillos serán tres en total de duración trimestral e “intensivos”. El artículo 4 de la orden desglosa el plan de estudios en 14 asignaturas como Ciencia Política, Filosofía, Alemán, Redacción literaria o Tipografía pero ninguna de ellas abordará la fotografía o la imagen. Sí marcará como requisito para acceder a los cursos “ser español de buena conducta, tener al

[26] BOE: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1938/550/A06938-06940.pdf
[27] BOE: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1941/323/A09064-09064.pdf

menos el título de bachiller, Maestro o análogo y ser militante de Falange Española Tradicionalista de las JONS", entre otros.

En 1953, el Ministerio de Información y Turismo aprueba una nueva orden ministerial que vuelve a regular los estudios de periodismo de la Escuela Oficial para dotarlos de la importancia que el régimen consideraba que debía tener como "un verdadero servicio que se presta a la sociedad y cuyo ejercicio ha de realizarse con pleno conocimiento de su función social y la mejor capacidad técnica para su adecuación más perfecta[28]" (Orden Ministerial de 7 de marzo de 1953 por la que se regulan los estudios de periodismo de la Escuela Oficial de Periodismo. BOE nº 86). Los exámenes de ingreso en la Escuela se volvieron más exigentes con pruebas escritas sobre Historia de la Cultura y de la Literatura y orales sobre Geografía, Sociología y problemas de actualidad.

Artículo 20. Redactor gráfico

Pero la novedad histórica más significativa sería la aparición de la figura del Redactor gráfico junto a la de periodista en las dos únicas ramas de estudio. Los artículos 19 y 20 regularán los planes de estudio del periodista y el redactor gráfico respectivamente. Para la obtención de título del último de ellos se deberán cursar las siguientes asignaturas divididas en dos cursos, uno menos que el de Periodista:

- Primer curso: Teoría de la Noticia y de sus Fuentes.
  Técnicas de las Artes Gráficas.
  Fotomecánica y Técnica de la Ilustración.
  Física y Fotocromía.
  Óptica y Cámara.

[28] BOE: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1953/086/A01619-01621.pdf

Seminario de Tipografía, Titulación e Ilustración y Prácticas de Literatura Periodística.

- Segundo curso: Química Fotográfica y del Laboratorio.

  Teoría de la Opinión y de la Información Pública.

  Moral Católica y Ética Profesional.

  Redacción.

  Técnica de la Dirección.

  Teoría e Historia del Periodismo Gráfico.

  Práctica del Reporterismo Gráfico.

Aparte de las asignaturas obligatorias mencionadas, los alumnos de la Escuela Oficial que decidían estudiar la opción de Redactor gráfico debían asistir a dos cátedras de Documentación, debiendo aprobar un examen al finalizar cada curso. Al terminar los dos cursos el estudiante obtenía el título de periodista gráfico (fotógrafos y dibujantes) y eran inscritos en el Registro Oficial de Periodistas y habilitados para la profesión en el ejercicio de dicha modalidad. Los aspirantes a convertirse en periodistas gráficos, señala *La Gaceta de la Prensa* de 1953, “podrán presentar un álbum de la labor que hayan realizado, considerándose estos como méritos” (*La Gaceta de la Prensa Española*, Nº 66, 1953, p. 35).

Esta división de los estudios de periodismo dónde se otorgaba por primera vez en la historia una importancia real a la fotografía de prensa, no durará más que 4 años. El Ministerio de Información y Turismo suprimirá los estudios específicos de Redactor gráfico en 1957 con la orden de 20 de julio de 1957[29], (Orden Ministerial de 20 de julio de 1957, por la que se modifica la de 7 de marzo de 1953, sobre el funcionamiento de la Escuela Oficial de Periodismo, BOE nº 190), unificando la enseñanza del periodismo en una única rama articulada en su punto 19.

[29] BOE: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1957/190/A00628-00628.pdf

Las asignaturas del plan de estudios quedarán divididas en 3 cursos y la única asignatura relacionada directamente con la fotografía será “Técnica de las Artes Gráficas” impartida en segundo curso. A pesar de ello la orden del Ministerio argumenta sorprendentemente que “el nivel alcanzado por el Periodismo Gráfico obliga a fijar, en nuestro caso concreto, dentro del cuadro general, la preparación que le venía dando con singularidad y aun menguada mente, como residuo de la vieja imagen del ‘fotógrafo de prensa’, que no acaba de encuadrarse como auténtico periodista”.

Este nuevo criterio quedará ratificado en los últimos Planes de Estudio de la Escuela Oficial de Periodismo fijados a través de la Orden de 9 de Julio de 1969[30], (Orden de 9 de julio de 1969 sobre los estudios en la EOP. BOE nº 167), del Ministerio de Información y Turismo dónde no incluyen curso o asignatura alguna sobre fotografía o periodismo gráfico.

3.2.3. Análisis Evolutivo de la Asignatura de Fotoperiodismo en la Carrera de Periodismo de las Universidades Españolas. (1972-2019). OB: Obligatoria / OP: Optativa.

Tabla nº 1

	Universidad	**Titularidad**	**Inicios** (1975-1990)	**Licenciatura** (1990-2007)	**Grado** (2019)
1	Complutense de Madrid (UCM)	Pública	-	OP: Fotografía Informativa. 1995	OP: Fotografía Informativa
2	Autónoma de Barcelona (UAB)	Pública	OP: Teoría, historia y Técnica de la Imagen. 1981	OB: Teoría y Técnica del Fotoperiodismo. 1993	OP: Fotoperiodismo
3	Navarra (UNAV)	Privada	OB: Realización y Análisis de Fotografías. 1972	OP: Cultura de la Imagen Impresa y Fotoperiodismo. 1993	OP: Fotoperiodismo
4	Carlos III (UC3M)	Pública	----------	OB: Fotoperiodismo. 2000	OP: Fotoperiodismo

[30] BOE: https://www.boe.es/boe/dias/1969/07/14/pdfs/A11105-11110.pdf

	Universidad	**Titularidad**	**Inicios** (1975-1990)	**Licenciatura** (1990-2007)	**Grado** (2019)
5	Pompeu Fabra (UPF)	Pública	----------	OP: Géneros y Edición Fotográfica. 1993	OP: Fotografía y Reporterismo Gráfico
6	Zaragoza (UNIZAR)	Pública	----------	----------	OP: Fotoperiodismo y Técnica de la Imagen
7	Ramon Llull (URL)	Privada	----------	OP: Fotografía. 1995	OP: Fotoperiodismo
8	Valencia (UV)	Pública	----------	OP: Teoría y Técnica de la Fotografía. 2000	OP: Fotoperiodismo e Imagen Digital
9	Santiago de Compostela (USC)	Pública	----------	OB: Fotoperiodismo. 1993	OB: Fotoperiodismo.
10	Pontificia de Salamanca (UPSA)	Pública	OP: Reporterismo Gráfico. 1988	OP: Reporterismo Gráfico. 1993	OB: Periodismo Gráfico
11	Sevilla (USE)	Pública	----------	OB: Fotoperiodismo. 1992	OB: Fotoperiodismo.
12	País Vasco (UPV)	Pública	OB: Teoría de la Imagen. 1982	OP: Teoría y Técnica Fotográfica. 1995	OB: Fotoperiodismo.
13	Castilla-La Mancha (UCLM)	Pública	----------	----------	OP: Fotoperiodismo e Imagen Digital
14	Murcia (UMU)	Pública	----------	OP: Fotoperiodismo. 2003	OB: Fotoperiodismo.
15	Rey Juan Carlos I (URJC)	Pública	----------	OP: Fotoperiodismo. 2000	OP: Fotoperiodismo
16	Universidad de La Laguna (ULL)	Pública	OB: Tecnología en periodismo impreso ‘La fotografía’. 1989	OB: Tecnología en periodismo impreso. ‘La fotografía’. 1997	OP: La Imagen en el Periodismo

Fuente: Elaboración propia. Datos recogidos del BOE y páginas web oficiales de las universidades.

Para poder analizar el peso del lenguaje fotográfico en la universidad española dentro de la formación en Periodismo, se ha procedido a cotejar los planes de estudio de 16 universidades españolas con estudios de grado y licenciatura en Periodismo. La selección está basada en el QS World University Rankings, uno de los ranking de mayor reconocimiento internacional con los 15 primeros centros universitarios en 2019. Además, se ha incluido a la Universidad de La Laguna, debido a su historia ya que la fundación de su facultad de Ciencias de la Información data de 1989. El presente estudio se ha circunscrito a la carrera de periodismo dentro de las facultades de Comunicación y Ciencias de la Información ya que es la vía mayoritaria empleada para el acceso a la profesión periodística en España (APM, 2018, p. 24).

La metodología de investigación utilizada es de carácter descriptivo, centrada en un análisis cuantitativo y cualitativo sobre la presencia de la fotografía o similares en los planes de estudio de la carrera de Periodismo y su naturaleza obligatoria u optativa durante el curso. Los datos se han recopilado de los planes de estudios oficiales publicados en el BOE[31] y la página web oficial de las propias universidades. El estudio se presenta dividido en tres etapas históricas, para comprobar cuál ha sido su evolución desde su nacimiento hasta los recientes estudios de grado:

- Inicios. (1972-1990)
- Licenciatura. (1990-2007)
- Grado. (2019)

Con la aparición de las primeras facultades de Ciencias de la Información en 1971, y la consolidación de sus planes de estudios correspondientes, se constata la escasa voluntad de los académicos por introducir el lenguaje fotográfico en la formación periodística. El primer plan

[31] A excepción de los planes de estudio de la Universidad Complutense y Pontificia de Salamanca de la década de los 80, que se contactó directamente con las secretarías de alumnos de cada una de ellas.

de estudios provisional de periodismo de 1974, aprobado por Orden de 14 de Septiembre[32] y firmado por el Director General de Universidades e Investigación, Martínez Esteruelas, no hace ninguna mención a la fotografía o al periodismo gráfico (Orden ministerial de 14 de Septiembre de 1974, por la que se aprueba el primer plan de estudios provisional de periodismo de las Facultades de Ciencias de la Información. BOE nº 229).

Es necesario señalar que, previamente en 1972, se incorpora lo más parecido a una asignatura de fotoperiodismo en la enseñanza del periodismo en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, en segundo curso dentro de la asignatura Tecnología de la Información I: Realización y Análisis de Fotografías (Redacción, 1972, p. 13). Aunque no contaba con horas teóricas en clase y formaba parte a su vez de otra materia, ésta sí se desarrollaba a lo largo de 48 horas de prácticas.

La asignatura Realización y Análisis de Fotografías será el primer intento de introducir la imagen fotográfica en las nuevas facultades de Ciencias de la Información. Cabe reseñar que esta asignatura, al contrario de lo que se impondrá a lo largo de la historia, con contadas excepciones, será de carácter obligatorio ya que no existían optativas.

A pesar de este hito, la asignatura desapareció de los planes de estudio de 1975, en la Universidad de Navarra. Como señala el profesor Carlos Barrera, dentro de un informe interno de la UNAV titulado "Análisis de situación. Mayo de 1975" (17-05-1975), se detalla un plan ideal de estudios y en ninguna de las actas de las reuniones con las discusiones internas, se menciona a la fotografía. Cuando se habla de Tecnología se refiere exclusivamente a Radio, Televisión y Cine.

“La fotografía solo aparece dentro de un epígrafe dedicado a un ‘Plan de actividades estudiantiles’, dónde –entre otras muchas (deportivas, culturales, festivas, etc.– se habla de un

[32] BOE: https://www.boe.es/boe/dias/1974/09/24/pdfs/A19534-19535.pdf

Club de Fotografía, iniciado ya, en el marco de la asignatura Movimientos Artísticos Contemporáneos. Da toda la impresión de que [lo ocurrido en 1972, con la asignatura de fotografía] nunca se llevó a cabo o solo de forma incipiente", indica Barrera (Barrera, C., correspondencia personal, 20 de octubre de 2021).

Por su parte, la Universidad Autónoma de Barcelona y la Universidad Complutense no ofrecerán a sus alumnos asignatura alguna de fotografía hasta que en 1981, la primera introduzca de manera optativa Teoría, Historia y Técnica de la Imagen; una asignatura global sobre la imagen (ilustración, fotografía, etc), que marcará el tímido despertar de este tipo de enseñanza.

La Universidad del País Vasco, ligada desde la creación de su facultad de Ciencias de la Información con la UAB, ofrece justo un año después y esta vez sí de manera obligatoria "Teoría de la Imagen". Una asignatura más general sin el peso específico del periodismo gráfico, pero con la firme apuesta por otro tipo de lenguaje que no sea el puramente literario.

Asimismo, la Universidad Pontificia de Salamanca, heredera de la Escuela de Periodismo de la Iglesia, inauguró en 1988, su Facultad de Ciencias de la Información con los primeros estudios de Periodismo. De esta manera, como ya venía haciendo la escuela de Herrera Oria, incorporará en su plan de estudios la asignatura optativa de Reporterismo Gráfico para el segundo ciclo.

El fotoperiodismo alcanzará en 1993, el rango de asignatura con pleno derecho y contenido específico en el mundo universitario gracias a la apuesta de la UAB por la asignatura obligatoria Teoría y Técnica del Fotoperiodismo. Esta será la primera vez que se usará este término en la Universidad para designar el ejercicio de periodismo gráfico en España. Pero la obligatoriedad no durará mucho y con el nuevo plan Bolonia y los títulos de grado, pasará a ser una materia optativa.

Asignatura Semestral

Cabe reseñar que la asignatura de Fotoperiodismo a lo largo de su historia (en sus distintas denominaciones) siempre se presenta como una materia semestral. En todos sus años de existencia hasta hoy, no ocupará más de un semestre lectivo en los planes de estudio y tampoco figurará como materia troncal en ningún año o universidad durante la carrera de periodismo.

A partir de la década de los 90, empiezan a florecer los estudios de comunicación en las distintas Universidades españolas y se confirma la implantación de la asignatura de fotoperiodismo en los planes de estudios, pero casi siempre de manera optativa. En el periodo comprendido entre 1990 y 2007, los correspondientes a las licenciaturas en Periodismo antes de la implantación del plan Bolonia, 14 universidades ofertan la asignatura pero sólo en cinco de ellas es obligatoria con contenido específico: la UAB, la Universidad Carlos III, la Universidad Santiago de Compostela, la Universidad de Sevilla y la Universidad de la Laguna.

Con la implantación del Plan Bolonia y el cambio a los títulos de grado, la obligatoriedad de la asignatura de fotoperiodismo en el cómputo general permanecerá igual, pero con varios cambios sustanciales tanto en la titularidad de las mismas como su denominación. El balance queda fijado en 11 asignaturas de carácter optativo y cinco obligatorias.

La incorporación de la Universidad de Zaragoza a la lista, con el nombre Fotoperiodismo y Técnica de la Imagen contribuye a mantener el mismo número de asignaturas obligatorias, pero a su vez se produce un retroceso significativo con una de las dos universidades históricas en Periodismo; la UAB decide quitar la obligatoriedad de su asignatura Teoría y Técnica del Fotoperiodismo y dejarla como optativa, equiparandolo en importancia a la otra universidad por excelencia e historia en este campo, la Complutense de Madrid.

Uno de los puntos más llamativos de esta etapa se produce con la denominación de la propia asignatura. No existe un criterio fijo ni claro entre los legisladores y académicos para titular al conjunto de saberes concernientes a la fotografía en los medios. La más extendida dentro de la última etapa correspondiente a los títulos de grado de 2019, es Fotoperiodismo (12 veces), Fotografía informativa (1), Fotografía y Reporterismo gráfico (1), Periodismo Gráfico (1), y por último, la fórmula más inconclusa y abierta de todas las existentes: La imagen en el Periodismo (1).

Aunque a pesar de esta disparidad en su denominación, el dato realmente preocupante se sitúa en el alto número de estudiantes de periodismo que sale graduado de las facultades de Ciencias de la Información en España sin formación alguna sobre fotografía, edición fotográfica o fotoperiodismo, que le ayude a enfrentarse con una herramientas básica y universal a la búsqueda de su primer empleo.

La Asociación de la Prensa de Madrid, en su informe anual de la profesión periodística de 2007, ofrece un análisis (APM, 2007, p. 352), similar al expuesto anteriormente llevado a cabo por el profesor de fotoperiodismo de la Universidad San Pablo CEU, Daniel Caballo, aunque a menor escala, ya que no incluye un histórico y está centrado en el carácter obligatorio u optativo de la asignatura de fotografía en los planes de estudio de sus facultades de comunicación. El estudio abarca 14 universidades públicas y privadas y sus respectivas asignaturas ofrecidas. De las 30 materias recopiladas, 25 son de carácter optativo, 4 son obligatorias y una de ellas troncal en la Universidad de Málaga con el nombre de “Teoría, técnica e historia de la imagen fija”. Por su parte la Universidad Carlos III, la Universidad del País Vasco y la Universidad de Sevilla, establecen el fotoperiodismo como materia obligatoria, dato recogido en la tabla nº1 (pp.122-123).

Las universidades que ofrecen la asignatura de Fotoperiodismo o similar con carácter optativo, no analizado en el estudio de elaboración propia, y que confirman la tendencia a la no obligatoriedad de la misma son: San Pablo CEU, Abat Oliva-CEU (Barcelona), Europea de Madrid, Camilo José Cela, Antonio de Nebrija, Navarra, Valladolid, Sek de Segovia y Málaga.

El acceso al ejercicio de la profesión fotoperiodística ha sido y sigue siendo muy desigual, entre otras razones por la escasa oferta de la disciplina en los estudios superiores o generales (Caballo, 2007, p. 351), y la nula demanda de los mismos, a diferencia de los requeridos a los redactores noveles en los propios medios de comunicación (APM, 2018, p.90), en España.

Carencia de cultura fotográfica en los estudiantes de Ciencias de la Información:

Un dato capital para entender la falta de formación fotográfica de los estudiantes de Ciencias de la Información en España, lo arroja el único estudio existente sobre hábitos de consumo y usos de la fotografía entre los estudiantes de las facultades de Comunicación españolas. Esta investigación realizada durante el año 2011, en cuatro Universidades españolas con alumnos de primer curso de las licenciaturas de Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad, concluye que, a pesar de que la inmensa mayoría de los estudiantes consideran que el estudio y conocimiento de la fotografía es fundamental para su futuro profesional, tienen una “preocupante carencia de cultura fotográfica” (Marzal y Soler, 2011, pp.109-116).

3.2.4. Formación de 2º y 3er Ciclo Universitario en Fotoperiodismo

Los catedráticos y responsables de los planes de estudios de Periodismo en la Universidad española han relegado a la fotografía en general, y al fotoperiodismo en particular, a una categoría menor, reduciendo su valor a mero instrumento o complemento de otras

asignaturas. Pepe Baeza, fotógrafo y profesor de la UAB, siempre ha sostenido en la universidad; ante las reticencias existentes sobre el papel capital del fotoperiodismo en los estudios de periodismo, que el cometido de éste no era “instrumental, es un lenguaje, una norma comunicativa en sí misma que tiene una proyección histórica enorme” (Baeza, P., Entrevista personal nº 30, 20 de diciembre de 2017).

Por su parte, Diego Caballo, ex jefe de fotografía de la Agencia EFE y ex profesor de la Universidad San Pablo CEU guarda la misma opinión al respecto:

> En mis 22 años de profesor he luchado por la combinación del gran profesional en las aulas, por un curso de especialización en fotoperiodismo en horas libres y sino en fin de semana, un máster o un curso diploma que son 50 horas [...] En la Universidad me decían que sí que importaba mucho, que era maravilloso y que lo iban a estudiar y nunca salía adelante. Y cuando me estrellé varias veces ya no me quise estrellar más. (Caballo, D., Entrevista personal nº 31, 15 de diciembre de 2017)

La Universidad española no ofrece en la actualidad ningún máster oficial o título propio exclusivo en fotoperiodismo. Los planes de estudio de las más de 35 facultades de Ciencias de la Información o Comunicación, carentes de una Cátedra sobre fotografía en sus departamentos, no contemplan la inclusión de una formación avanzada, especializada o proyectada para la investigación sobre fotografía informativa.

En 2014, sólo existían 25 títulos (Vega Pérez, 2014, p. 234), de postgrado sobre fotografía general en toda España, entre ellos la Universidad Rey Juan Carlos con el Máster en Fotografía Documental y Fotoperiodismo. En la actualidad la Universidad Autónoma de Barcelona cuenta a su vez con Postgrado en Fotoperiodismo con una formación dirigida al profesional y la obtención de 45 Sistema Europeo de Transferencia de Créditos (ECTS).

Por otra parte, sí son varias las universidades que ofrecen alguna materia, curso o formación puntual de fotoperiodismo, fotografía, o similar dentro de los numerosos títulos propios sobre Periodismo que existen en España. Entre ellos se puede destacar el Máster en Periodismo de la Universidad Autónoma de Madrid con el periódico *El País*, con contenido específico sobre fotoperiodismo, o el Máster en Periodismo de la Universidad San Pablo CEU con *El Mundo,* que incluye la asignatura de Cultura de la Imagen y Edición Gráfica.

Tesis

En cuanto a los estudios de doctorado sobre fotografía de prensa en España, vuelve a ser casi inexistente. El análisis fijado entre 1976 a 2021, solo muestra 12 tesis doctorales con el título de fotoperiodismo en el catálogo *TESEO* del Ministerio de Educación Cultura y Deportes realizado en agosto de 2021. Al no existir un acuerdo académico en cuanto a la denominación de la disciplina, se ha procedido a introducir en el buscador *TESEO* otros nombres ampliamente utilizados en la profesión y la docencia para su posterior análisis. La metodología empleada ha sido de carácter analítico cuantitativo a través del motor avanzado de búsqueda de la página web del Ministerio de Educación, con las bases de datos, desde su creación, restringiendo los campos de búsqueda al título y al resumen.

Denominación	**Campo de búsqueda**
Fotoperiodismo: 12 registros.	
Fotografía de prensa: 5 registros	
Fotografía periodística: 3 registros	
Fotografía informativa: 2 registros	TÍTULO
Reporterismo gráfico: 0 registros	
Periodismo gráfico: 0 registros	
Periodismo fotográfico: 0 registros	

Denominación	Campo de búsqueda
Fotoperiodismo: 39 registros	
Fotografía de prensa: 15 registros	
Fotografía periodística: 4 registros	
Fotografía informativa: 4 registros	RESUMEN
Reporterismo gráfico: 0 registros	
Periodismo gráfico: 9 registros	
Periodismo fotográfico: 0 registros	

Estos datos arrojan un total de 22 tesis doctorales relacionadas con la disciplina fotoperiodística en las universidades españolas, un resultado residual en el mundo de la investigación académica. Al existir variedad de nomenclaturas tampoco se puede establecer una correlación exacta entre el contenido y el nombre empleado en las tesis. La definición de fotoperiodismo en la Real Academia Española de la lengua es “periodismo fotográfico”, pero es llamativo que justo esta denominación sea la que no arroja resultado alguno en las dos búsquedas realizadas, tanto en el título como en el resumen. Precisamente por esta anomalía es por lo que los resultados en el primer caso, ofrecen una relación directa entre nombre y objeto de estudio, pero en el segundo caso se muestran tesis cuyo objeto de estudio es la documentación o la historia, no la disciplina en sí.

Las temáticas son muy dispares y se centran desde estudios específicos de la fotografía en distintos territorios de España como Aragón o El País Vasco, periodos de la historia como la Guerra Civil española; así como la deontología de la profesión, el fotoperiodismo femenino, los retos de la era digital, la edición gráfica o algún caso particular como la fotografía en la agencia

EFE. Además, tres de ellas se centran en casos fuera de España: Brasil, Ecuador y México, a parte de un cuarto estudio sobre fotoperiodismo internacional.

Al hacer una búsqueda más amplia de las distintas denominaciones en el resumen de las tesis se muestra un resultado ligeramente superior, pero insignificante comparado con las tesis realizadas sobre la gran mayoría de materias universitarias. “El Cómic como género periodístico: de Art Spiegelmann a Joe Sacco” es uno de los resultados de la búsqueda como periodismo gráfico en el campo de resumen, pero su objeto de estudio difiere considerablemente de la profesión fotoperiodística.

Estos resultados muestran una clara sintonía con las dos investigaciones llevadas a cabo por Juan Miguel Sánchez-Vigil, María Olivera Zaldua y Juan Carlos Marcos Recio sobre el análisis de las tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española desde 1976 a 2016, que consta de dos partes. A pesar de que la fotografía tiene un carácter transversal en diversas áreas de conocimiento como las artes, ciencias, humanidades o comunicación “la investigación sobre fotografía en la universidad española sigue siendo una asignatura pendiente” (Sáncehz-Vigil, Marcos-Recio y Olivera-Zaldua, 2016, p. 19), a pesar de un significativo aumento del número de estudios en la última década.

3.3. Divulgación Institucional de la Fotografía

3.3.1. Real Academia de Bellas Artes

La institución por excelencia en la protección y divulgación de las artes en España ha sido, durante más de tres siglos, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desde su inauguración oficial, bajo la tutela del rey Fernando VI a través de Real Decreto en 1752, la Academia se ha convertido en el faro guía de la normalización estética del arte.

Ésta forma parte de las diez reales academias integradas en el Instituto de España, máximo exponente de la cultura española en el mundo académico. En concreto, la Academia de Bellas Artes tiene por objeto el fomento, la difusión, protección y el estudio de las artes clásicas como la escultura, la pintura, la arquitectura o la música, así como más recientemente las artes relacionadas con la imagen.

La Academia de San Fernando se ha dedicado durante siglos a promover las bellas artes erigiendo un monumento digno de su grandeza (Caveda, 1867, p.2). Pero desgraciadamente con algunas artes, en especial la fotografía, le ha costado mucho más a la hora de elevar este arte a la posición que se merecía. Desde su nacimiento hasta su entrada en el Salón de París en 1859, (Exposición oficial de la Academia de Bellas Artes en Francia), la fotografía ha sufrido y sigue sufriendo cierto rechazo en el mundo del arte para formar parte de él con pleno derecho. Desde el propio Baudelaire a otros muchos críticos de la época, se cuestionaban la figura del autor detrás de la cámara.

Esta corriente ha tenido su reflejo en el mundo académico-artístico en España durante décadas. Una de sus principales consecuencias, a pesar del hito parisino de mitad del siglo XIX, es que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), ha tardado más de un siglo en introducir la fotografía bajo su protección. Habría que esperar a la reforma de los estatutos de la Academia en 1987, por Real Decreto 1010/1987[33] (Real Decreto 1101/1987, de 10 de julio, sobre reforma parcial de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. BOE nº 216), para ver incorporada la fotografía junto a la cinematografía, televisión y vídeo a las tres Nobles Artes más la música. Bajo la designación genérica de “Artes de la Imagen” pasaban a depender jerárquicamente de la sección de Escultura, pero con derecho a tres académicos de los trece que la componían en total.

[33] BOE: https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1987-21074

La propia norma señala la necesidad de amoldarse a los nuevos tiempos que corren para dar cabida a estas “nuevas artes” a las tareas de la Academia. 161 años después del nacimiento del lenguaje fotográfico, los académicos de las artes españoles tuvieron a bien, a razón “del progreso”, incorporarlo a la Real Academia de Bellas Artes bajo la tutela de otra noble arte, la escultura.

El primer fotógrafo admitido en la Institución fue el madrileño Alfonso Sánchez Portela en 1989, uno de los mayores referentes de la fotografía española gracias a sus coberturas durante la guerra de Marruecos, pasando por sus trabajos a lo largo de la 2ª República y la Guerra Civil española. Sánchez Portela nunca llegó a pronunciar su discurso de toma de posesión como académico debido a su fallecimiento en marzo de 1990.

Para cubrir la vacante que dejó Portela se propuso al fotógrafo, de origen húngaro, Juan Gyenes, quien ingresó como académico el 6 de febrero de 1991, en un acto de investidura presidido por la reina doña Sofía. Sus palabras, durante la toma de posesión, se centraron en la reivindicación de la fotografía como arte y una encendida alabanza a grandes fotógrafos españoles y extranjeros como Ortiz Echagüe, Robert Capa, Man Ray o el propio Sánchez Portela.

El tercer fotógrafo en ingresar en la RABASF fue el autor vasco Alberto Schommer nombrado académico de número en 1996. Su discurso “Elogio a la fotografía”, leído durante su toma de posesión (1998), no quiso ser, como él mismo señaló “un ensayo para fortalecer ciertas necesidades de esta Academia” (Schommer, 1998, p. 7), entre otros, sino un canto para captar el interés sobre este nuevo arte: “¡La fotografía existe!”. Tras la muerte de Schommer en 2015, el único fotógrafo que permanece en la Academia es Cristina García Rodero, electa en 2013.

Uno de los hitos más importantes acaecidos en las dos últimas décadas se produjo con la implantación de los últimos estatutos de 2004, vigentes en la actualidad, según los cuales, las nuevas artes de la imagen se desligan de la escultura y adquieren entidad propia con una sección aparte.

Mención aparte requiere la incorporación a la Real institución del historiador Publio López Mondéjar, académico electo desde 2008. Este foto-historiador español, como él mismo se autodenomina, está considerado como uno de los mayores expertos en fotografía española y un pionero en el estudio de ésta. Todo el discurso de Mondéjar (López Mondejar, 2008), durante su investidura es una defensa de la fotografía como arte, como lenguaje, como disciplina y como fuente de memoria. Sus palabras son una reivindicación de la fotografía como poder evocador para recomponer la maltrecha memoria común de los españoles.

Expuso además, lo que él denomina un auténtico “genocidio cultural” por la dejadez de todas las instituciones del estado en lo que a conseravción de archivos fotográficos se refiere, o por dejar para posteridad una dolorosa pregunta: ¿qué hubiera sido de la fotografía española si la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la hubiera acogido desde el mismo instante de su presentación ofical en 1839?

Publio hizo, en definitiva, un repaso histórico a todos los agravios que ha sufrido la fotografía en su corta vida. Desde la negación de la fotografía, como arte del elitismo cultural del siglo XIX, pasando por la renuncia a la verdad de la fotografía por parte del nuevo academicismo del último cuarto del siglo XX, hasta el recelo sistemático al arte realista de algunas corrientes creativas por su carácter mecánico de inicios de Siglo.

Por último, la RABASF ha terminado de soldar los cimientos de la fotografía en la Institución a través de la inauguración en marzo de 2019, de la primera sala permanente de

fotografía en el museo de la Academia. La sala cuenta con una pequeña muestra de las casi 3000 fotografías que conforman el archivo fotográfico de la Academia.

Entre los fotógrafos expuestos se encuentran autores como Isabel Muñoz, Chema Madoz, Ramón Masats, Ouka Leele, Charles Clifford o Alberto García Alix. Con este acto se pretende enfatizar el reconocimiento de este arte en la comunidad cultural y su presencia cada día más grande en los museos internacionales

3.3.2. Museo Nacional de la Fotografía

Uno de los mayores vacíos culturales que atesora España es la ausencia histórica de un museo nacional dedicado íntegramente a la fotografía. La calidad y el número de espacios museísticos de diversa índole con los que cuenta el territorio español (pictóricos, escultóricos, científicos, etc) contrasta con la carencia de un museo que centralice y divulgue, a nivel nacional, la labor de los distintos centros o departamentos fotográficos de museos de arte contemporáneo, municipales o regionales que han suplido esta carencia en las últimas décadas.

Este museo nacional ha sido una reivindicación sempiterna del mundo fotográfico. La revista *Arte Fotográfico* (AF), en octubre de 1952, ya se preguntaba en su número diez por este significativo vacío cultural: “A la larga relación de museos españoles falta añadir uno, para nosotros muy importante: el Museo de la fotografía [...] Ahora corresponde al estado agrupar en un conjunto una buena cantidad de elementos primitivos de la Fotografía, que formarían un interesante Museo” (Barceló, 1952, nº10, p. 369).

La revista AF lanzaba el guante a las autoridades públicas de la época, pero su lamento no tuvo quien recogiera la idea como ya venía pasando desde principios del siglo XX, con los

primeros intentos; frustrados por la Guerra Civil Española, de agrupar las colecciones fotográficas existentes.

En la década de los 80, tomaron un nuevo impulso estas reivindicaciones gracias a distintos encuentros y charlas como las Jornadas Catalanas de Fotografía, las I Jornadas de la Fotografía Profesional, celebradas en Madrid, o las I Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía en 1985.

Todas ellas trataron la urgente necesidad de crear un museo o fototeca dónde proteger el pasado fotográfico disperso y mal conservado por todo el territorio nacional. Estas demandas, unidas a las continuas reclamaciones en la misma línea de las distintas agrupaciones y colectivos fotográficos, no obtuvieron respuesta alguna de ningún responsable del Ministerio de Cultura del gobierno español.

La respuesta a este ninguneo de las autoridades públicas nacionales, fue la creación, bajo patrocinio privado, del Photomuseum de Zarautz (País Vasco), en 1993. Sus fundadores, Leopoldo Zugaza y Ramón Serras dieron vida, sin respaldo del gobierno central pero sí con el apoyo del Ayuntamiento de Zarautz, al único museo dedicado íntegramente a la fotografía que existe en España.

El Photomuseum, un edificio de 4 plantas, muestra una colección importante de diversas máquinas fotográficas y sus precursoras, enseña los distintos procesos químicos como el daguerrotipo, calotipo, colodión húmedo, etc., así como material gráfico, técnicas, géneros y corrientes de las distintas épocas desde el nacimiento del lenguaje fotográfico. El establecimiento cuenta a su vez con la única biblioteca del país exclusivamente de fotografía con más de 6000 títulos.

Este museo dispone además de diversos espacios para desarrollar jornadas fotográficas, exposiciones (desde su inauguración ha acogido más de 300 exposiciones

temporales) y un centro de documentación. Incluso sus fundadores llegaron a planear la creación de una escuela, con respaldo de la Escuela Nacional de Fotografía de Francia de Arles, pero no llegó a prosperar.

A finales del siglo XX, en 1997, el Ministerio de Educación y Cultura, organizó por primera vez un encuentro para debatir sobre la necesidad de conservación del patrimonio fotográfico y comenzó a adquirir archivos con el fin de proteger este legado y crear un centro nacional que diera respuesta a esta problemática.

Por su parte, Castilla y León anunció la creación en 2007, del primer museo nacional de fotografía con fondos públicos: el Museo de la Fotografía de Segovia (MUSAF). La consejera de Cultura de la Junta, Silvia Clemente, señaló en la presentación del proyecto que la inversión, de más de 30 millones de euros, convertiría este museo en un referente cultural dedicado al estudio y difusión de la fotografía, tanto desde un plano técnico como artístico. Tras más de una década en los despachos, el proyecto ha caído en el olvido y no se espera su construcción.

El ministerio de Educación y Cultura, siguiendo la estela del MUSAF anunció en 2007, el futuro Centro Nacional de Artes Visuales (CNAV), que se levantaría en la antigua fábrica de Tabacalera en Madrid. Su inauguración estaba prevista para el 2012, y tenía previsto convertirse en el mayor centro de referencia para la creación artística, la investigación y divulgación de la fotografía, televisión, cine y nuevas tecnologías. Sin embargo, este proyecto también se ha paralizado sine die.

El último proyecto ideado para albergar el museo de la fotografía fue el Centro Nacional de Fotografía en Soria, propuesto en 2009, y programado para su inauguración en 2013. El alcalde de la ciudad, Carlos Martínez, todavía en 2021, postulaba el Palacio de los Alcántara o el Banco de España como futura sede. La reivindicación histórica de crear en España ese museo de la fotografía a la altura del Agfa-Photo-Historama en Colonia, el International Center

of Photography of New York, o el Museo Nacional de la Fotografía de México, por citar unos pocos, se encuentra paralizada sine die.

3.3.3. Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico

El ministerio de Educación Cultura y Deporte aprobó en 2015, el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico (PNCPF), englobado dentro de los catorce planes nacionales del Patrimonio cultural. Este plan nació con el objeto de definir los mecanismos y sistemas de trabajo para la conservación, investigación y divulgación del patrimonio fotográfico español (Gútiez, 2015).

El propio plan señala las carencias del estado en lo que a materia de conservación fotográfica se refiere y la enorme dispersión de gran parte de los fondos que integran el patrimonio fotográfico español, así como la necesidad de una mejora en la gestión del mismo. A su vez, el PNCPF plantea la búsqueda de consensos y acuerdos de diversa índole entre el gobierno central y las administraciones autonómicas e instituciones públicas y privadas que custodian estos fondos fotográficos para “garantizar su conocimiento, preservación y puesta en valor”.

El Plan se estructura en cuatro grandes capítulos: aspectos básicos en los que hace un análisis del estado actual del patrimonio fotográfico; aspectos metodológicos a la hora de abordar la gestión de ese patrimonio; políticas y línea de actuación concretas que se deben ejecutar y por último, ejecución y seguimiento de las diferentes medidas a tomar en un futuro no más lejano de diez años vista.

Uno de los puntos que aborda el Plan es precisamente el estado de la propia conservación del material fotográfico. Para ello puntualiza que esta disciplina, es de muy reciente desarrollo y cita la creación del primer laboratorio de conservación de la colección del

fundador de Kodak, George Eastman, en 1975. Es relevante mencionar que el interés por la restauración de fotografías comienza en la década de los 80. “A día de hoy, en España, está aún prácticamente todo por hacer; la figura del conservador-restaurador especialista en fotografía es francamente escasa, y su formación especializada se debe ante todo a una voluntad autodidacta” (Jiménez Díaz, 2019, p. 34), afirma el conservador Pablo Jiménez Díaz.

Dentro de la conservación del patrimonio fotográfico se hace necesario mencionar los esfuerzos de restauración y/o exposición en el territorio nacional por parte del Photomuseum, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Nacional de Arte de Cataluña, así como el Centro Andaluz de la Fotografía, el Centro de Documentación de la Imagen de Santander, el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, entre otros.

El estudio del Ministerio hace un repaso general, por su complejidad y dispersión de fondos, del estado del patrimonio fotográfico destacando los archivos estatales Centro de Información Documental de Archivos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, museos estatales, la Biblioteca Nacional, el Instituto del Patrimonio Cultural de España, el Palacio Real-Patrimonio Nacional, así como los archivos del Ministerio de Defensa y los tres ejércitos.

Por último, es necesario resaltar una de las temáticas que aborda el PNCPF y es el punto 1.2.4 acerca de la formación en fotografía en España. El propio Plan detecta unas graves carencias en prácticamente todos los aspectos, tanto de formación estética como del arte, la historia, la conservación o la restauración.

En su introducción ya advierte que la falta de formación fotográfica continúa siendo una asignatura pendiente 175 años después de su nacimiento, ya que existe una escasa presencia de esta disciplina en los distintos planes de estudio del estado, remarcando el carácter totalmente autodidacta de la enseñanza hasta los años 70 del siglo XX.

El Plan hace un repaso histórico de la enseñanza, primero en los años 30, a través de los *foto-clubs* que asumen estas tareas entre sus asociados, pasando en los 70 y 80, por el Centre Internacional de Fotografía de Barcelona, el Fotocentro en Madrid, Spectrum en Zaragoza o Visor en Valencia. También resalta entre sus páginas la paradoja de esta ausencia de la fotografía en los currículos académicos, teniendo en cuenta la importancia de este tipo de enseñanza para entender las pautas sociales y la comprensión del pasado de las sociedades o como soporte de creación.

Es por ello por lo que el PNCPF pretender reivindicar la urgente necesidad de educar la mirada de la ciudadanía, ya que sin la debida formación se vuelve "consumidora irreflexiva de imágenes, tanto artística, como informativas o publicitarias". Por este motivo señala a la propia educación secundaria obligatoria como la etapa docente dónde centrar los esfuerzos formativos.

Pero el estudio del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes no sólo se centra en la educación básica (primaria y secundaria) sino que hace un repaso histórico general tanto de las enseñanzas medias, como de la formación profesional, los estudios universitarios y los centros o escuelas privadas en todo el territorio para incidir una vez más en la escasez y poca calidad de formación fotográfica en el sistema educativo español, como se ha podido recopilar en los puntos anteriores de la presente tesis.

Para finalizar hace una comparación no exhaustiva pero sí definitoria del panorama fotográfico internacional en cuanto a educación fotográfica se refiere. Y el resultado deja a la formación de esta disciplina en España, a años luz del resto de los países de su entorno. En primer lugar menciona Reino Unido con más de 120 programas de grado en sus diversos centros universitarios y unos 30 programas de máster, contando a su vez con centros de reconocido prestigio como el Royal College, Saint Martins o Westminster.

Por su parte, Francia ocupa un lugar destacado con el Nationale Supérieure de la Photographie de Arles, así como con la calidad de los estudios de las escuelas de Bellas Artes entre ellas la de París. Por otro lado incluye a Finlandia con uno de los másteres de mayor reconocimiento internacional en la Aalto University o Suecia con su máster en Fotoperiodismo en Mittuniversitetet de Sundsvall.

Pero el país que cuenta con el mayor número de programas y cursos en formación fotográfica, tanto en estudios reglados, como en formación adicional de instituciones de origen diverso, es Estados Unidos. El PNCPF hace hincapié en que la práctica totalidad de las universidades ofrecen estudios de fotografía, tanto de asignaturas optativas, como obligatorias. Y menciona en particular el International Museum of Photography en la George Eastman House y el Image Permanence Institute del Rochester Institute of Technology (IPIRIT).

3.3.4. La Asociación Nacional para la Enseñanza de la Fotografía (ANEF)

Tras un extenso repaso de la carencias formativas por las que ha atravesado y atraviesa la fotografía en España, son muchos los docentes y expertos en este lenguaje conscientes de este problema endémico de la sociedad española. A consecuencia de ello un grupo de profesores y formadores españoles decidieron crear en 2018, la Asociación Nacional para la Enseñanza de la Fotografía (ANEF).

Esta asociación sin ánimo de lucro, ni vínculo alguno con ninguna institución ni administración del estado, pretende vertebrar y poner en valor los estudios de fotografía en las diferentes etapas y tipologías del sistema educativo español, desde los planes de estudio a sus metodologías.

La gestación de la ANEF se remonta al I Congreso Internacional sobre fotografía, que tuvo lugar en Valencia en la Universidad Politécnica en 2017, pero se materializó un año

después en la Escuela de Arte de Huesca en marzo de 2018. Su fundación se cimienta en la necesidad de impulsar y revalorizar la formación fotográfica en un periodo de la historia donde la importancia de la imagen fija es mayor nunca.

La asociación nace también desde la paradoja que supone que en un momento en que la democratización de este lenguaje a través de las cámaras digitales y los smartphones, tienen un implicación absoluta en la vida de los ciudadanos a través de las redes sociales y las distintas vías de comunicación tradicional, la fotografía sea un materia olvidada en los planes de estudio de todos los niveles educativos, así como en la universidad española.

Esta unión de docentes y expertos pretenden oficializar y regularizar los estudios superiores de fotografía poniendo como referencia el marco europeo de educación superior y estimular la reflexión sobre la disciplina y el lenguaje fotográfico desde el punto de vista docente. Para ello se han propuesto cinco áreas u objetivos de trabajo: la primera de todas, ya mencionada sobre estas líneas: la estimulación reflexiva sobre la fotografía respondiendo a la pregunta: ¿qué es la fotografía hoy? En segundo lugar, regularizar los estudios de fotografía para darle la entidad que merece esta disciplina.

El tercer punto busca promover en el campo de la innovación, la investigación permanente y el intercambio de experiencias didácticas. Por su parte, el cuarto apartado se centra en asesorar y formar profesionales en enseñanza de la fotografía a todos los niveles del sistema educativo. Y por último, el quinto objetivo es promover la creación de redes nacionales y también de carácter internacional, para la difusión y colaboración en materia fotográfica.

Para llevar a cabo estos cinco puntos se han formado dos comisiones de trabajo coordinadas por profesionales en activo de cada uno de las áreas tratadas. La primera de ellas, liderada por Raúl Castelo y Pilar Arala, tiene como misión principal la creación de un título de grado en Fotografía, adaptado al espacio europeo de la educación superior y la unión de

proyectos, publicaciones, tesis y redes relacionadas con la enseñanza fotografía y la investigación de la misma, para configurar un catálogo de relevancia que puedan usar los docentes e investigadores.

La segunda comisión, titulada Aula Experimental, está coordinada por Tomás Zarza y Marta Delagado y se centra en el estudio de las nuevas experiencias y herramientas pedagógicas relacionadas con la formación fotográfica (desde enseñanza online a aplicaciones y plataformas digitales con una finalidad divulgativa en el mundo académico español). Hasta la fecha y muy marcado por las complejidades derivadas de la Pandemia del Covid 19, la ANEF ha podido desarrollar dos jornadas formativas en Madrid en 2019 y Barcelona 2020 vía online. La primera de ellas, bajo el epígrafe *Aprendiendo el Futuro*, reunió a profesionales nacionales e internacionales que analizaron los desafíos, oportunidades y retos de la formación fotográfica en un mundo totalmente visual.

Las segundas jornadas en Barcelona, denominadas *(Des) aprendiendo para el futuro* contaron, a través de diversas videoconferencias en streaming, con expertos internacionales en el ámbito de la educación fotográfica dónde abordaron la actualización de diversas propuestas pedagógicas dirigidas a profesionales de la enseñanza fotográfica.

Además, en estas últimas jornadas que fueron divididas en cinco sesiones, se abordaron los retos educativos en la sociedad actual, se desglosaron las distintas formas de aprendizaje de los jóvenes, la idiosincrasia de una sociedad hipervisual y por último se profundizó en el diseño y creatividad para diversificar y motivar el aprendizaje.

4- ANÁLISIS COMPARATIVO DEL TRATAMIENTO FOTOGRÁFICO EN LA PRENSA DIARIA ESPAÑOLA

4.1. Introducción

Tras los análisis histórico-formativos descritos en los tres capítulos anteriores, se ha procedido a analizar cómo afecta esta carencia formativa al conocimiento y valoración de la fotografía en la prensa. Para poder demostrar metodológicamente este razonamiento lógico-deductivo en el periodismo español, se ha procedido a ejecutar diversos estudios desarrollados a lo largo de los próximos capítulos.

Las fotografías son el elemento visual predominante en la prensa tradicional y en la digital, muy por encima de otros elementos como el vídeo, los audios o los gráficos (Guallar, Rovira y Ruiz, 2010, pp. 620-631). La importancia de las instantáneas queda reflejada en su uso absolutamente mayoritario en el diseño de los medios de comunicación españoles y a veces casi obligatorio (La Vanguardia, 2004, p. 64), en algunos de ellos. El primero ha sido el tratamiento que los medios de comunicación dan a la fotografía en sus distintos canales de distribución. Entre los diferentes medios de comunicación existentes se han descartado dos, por su identidad audiovisual, no fotográfica: la radio y la televisión.

Por su parte, las agencias informativas se han perfilado dentro de un cuestionario posterior, pero no se ha incluido aquí debido a la imposibilidad de cuantificar el uso o publicación de las imágenes por parte de los clientes de dichas agencias. Y por último, se han descartado las revistas por su carácter eminentemente específico en una temática determinada.

El fotoperiodismo es una disciplina transversal cuyas temáticas abarcan desde el deporte, la política, la cultura y la ciencia, hasta la naturaleza, la denuncia social, etc. La única revista en España en activo, con este perfil y entidad, hábil para el estudio es *Cambio 16* (*Época* y *Tiempo* cesaron su actividad), pero al no tener competencia actual con otras publicaciones, el análisis carecería de autoridad competencial.

Así pues, para poder acotar el análisis por su complejidad y extensión, se ha circunscrito a los periódicos históricos, de tirada nacional y con mayor difusión en España según la Oficina de Justificación de la Difusión en 2018: *El País, El Mundo, ABC* y *La Vanguardia*. Asimismo, no se han incluido los suplementos dominicales de dichos periódicos al considerar más consistentes y mensurables las páginas de los diarios, que los diseños más cambiantes y libres de los primeros. Todas estas cabeceras de reconocido prestigio están consideradas referencias nacionales en lo que a cantera, producción, reportajes y coberturas fotoperiodistas se refiere, desde su fundación hasta hoy. Muchos de los mejores fotoperiodistas españoles han salido, se han formado o han publicado sus fotografías en todos o en alguno de estos cuatro periódicos históricos.

Estas cuatro publicaciones se han caracterizado por el uso sistemático de la fotografía en su maquetación. Además, en mayor o menor medida, son de los pocos medios de comunicación que tienen contratados en plantilla a profesionales del fotoperiodismo y que a su vez se encuentran entre los pocos compradores de material gráfico a fotoperiodistas autónomos. El resto de medios, ya sean revistas especializadas, portales de noticias online u otros de comunicación de diversa índole, suelen recurrir principalmente a agencias de información o “photostocks” para cubrir sus necesidades gráficas. A pesar de que se ha producido un incremento en la demanda de material fotográfico en la prensa, una gran parte de esas transacciones se hace por precios muy bajos o incluso de manera gratuita (Alcaide, 2017, pp. 139-158).

Además se ha incluido en el estudio la que está considerada la cabecera más prestigiosa de Estados Unidos y por extensión una de las más importantes del mundo y máximo referente del periodismo internacional con 132 premios Pulitzer (casi el doble que su competidor más cercano): *The New York Times* (NYT).

En lo que respecta al fotoperiodismo, el NYT ha sido galardonado prácticamente todos los años con varios World Press Photo, el certamen de fotoperiodismo más importante del mundo. En 2018, fue nominado con nueve premios y en 2020, ganó seis, convirtiéndose en uno de los pocos medios en obtener semejante palmarés. Además, ha obtenido decenas de Picture of The Year (POYI), otro de los premios más importantes de fotoperiodismo del mundo.

A diferencia de la mayoría de los medios, el NYT prácticamente no compra reportajes o fotografías que no haya encargado previamente ya que prefiere tener el control, diseño, producción y ejecución de los mismos, a través de sus fotógrafos en plantilla o colaboradores habituales. Es además de los pocos medios internacionales, junto con *National Geographic*, que cuenta con un extensa red de fotoperiodistas colaboradores (stringer), distribuidos por los cinco continentes.

4.2. Tipos de Fuentes Fotográficas y Firmas en los Periódicos

Para el análisis de los periódicos se ha considerado capital profundizar en el estudio de la naturaleza de las fotografías publicadas. La firma es una parte primordial en los medios de comunicación debido a su carácter identificador y avalador de la información publicada. Pero también otorga al lector un dato crucial acerca del origen de cada noticia, fotografía, artículo o gráfico difundido por el medio.

El grado de objetividad y/o exclusividad de la información publicada, está directamente ligada al número de informaciones propias en contraste con las suministradas por terceros se empleen en el resultado final del proceso informativo. El redactor cuenta con diversos tipos de fuentes para elaborar su pieza informativa, pero es poco probable, por deontología profesional, que publiquen una nota de prensa de la fuente o teletipo de agencia sin al menos editar, rehacer o contrastar.

Por el contrario, en muchas ocasiones este hecho inherente a la exigencia periodística no se produce con la fotografía de prensa. Los medios de comunicación hacen uso tanto de imágenes de agencia, como cedidas por las fuentes (handouts), generando un conflicto ético en la cadena del proceso informativo con las segundas y una renuncia consciente a la exclusividad con las primeras.

Por esto para el presente análisis, se ha hecho una división entre imágenes de producción propia (ya sea de un fotógrafo en plantilla o colaborador), las fotografías compradas o suministradas bajo suscripción por las agencias de información (EFE, Associated Press, Reuters, France Presse, Europa Press, etc), fotografías cedidas o Handouts (fotografías suministradas por la fuente; ya sea una institución como La Casa Real, la Policía, un ciudadano cualquiera, etc) y por último fotografías sin firma o aquellas que no tiene el copyright del autor.

Las fotografías propias, están definidas en este estudio, tanto aquellas realizadas por los fotógrafos que forman parte de la plantilla, como aquellas tomadas por los colaboradores del periódico de manera habitual o esporádica. Pero también lo están aquellas fotografías realizadas por cualquier fotógrafo que hubiera vendido una imagen a la cabecera en una ocasión puntual.

Existe un caso particular que se ha decidido incluir en la categoría de fotografías propias por la imposibilidad de saber si ha sido suministrada a través de handout o ha habido algún tipo de transacción monetaria: aquellas fotografías con la firma de un fotógrafo reconocido que no trabaja para medios de comunicación y se sospecha por el texto de la noticia que ha sido cedida por una galería, sala de exposiciones, colectivo, etc.

Por su parte, todos los medios de comunicación nacionales e internacionales hacen uso de las agencias informativas. Estas “garantizan en tiempos mínimos [a sus abonados], el acceso a la información –escrita y gráfica- en todos los lugares del mundo. Este es el gran

poder de las agencias internacionales de información" (Ballesteros, 2017, p. 48). Así pues, cada medio de comunicación tiene su propia cartera de agencias de información contratada, algunos están suscritos a casi todas las agencias mayoritarias cómo *El País* y otros están suscritos a una sola pero no hay ninguno que subsista exclusivamente con imágenes propias. Debido a esta disparidad de agencias contratadas por los periódicos no se especifica en el estudio el nombre de la agencia en cuestión (ya que no se puede establecer un patrón comparativo).

Por otro lado, se hace necesario diseccionar varios aspectos acerca de la división en función de la naturaleza externa al medio informativo. Los handout o fotografías cedidas; figura inglesa que significa repartir, ha ido cobrando cada vez más fuerza en los medios de comunicación nacionales e internacionales. Las fotografías publicadas bajo esta denominación, son imágenes que ha suministrado una fuente externa al proceso informativo (al trabajo remunerado a un fotógrafo o fotoperiodista).

Los handout pueden ser fotografías suministradas por instituciones del Estado, como la Casa Real, la Presidencia del Gobierno de España, las Comunidades Autónomas, Ayuntamientos, pero también Bomberos, SAMUR, Protección Civil, Policía Nacional, etc. Además pueden ser empresas u organizaciones privadas o sin ánimo de lucro como La Federación Española de Fútbol, Endesa, Greenpeace, Médicos sin Fronteras o Bankia las que ofrezcan a los medios sus propias imágenes.

El principal problema que deben asumir los medios de comunicación es la justificación ética a la hora de publicar este tipo de material ante sus lectores o receptores. Al tratarse de material suministrado por la fuente, se hace muy complicado conocer el proceso deontológico por el que ha atravesado esa fotografía hasta llegar a manos del editor o periodista.

El periodista que decide publicar una fotografía de handout debe asumir la “buena fe” de la fuente en que no ha sido manipulada, que no ofrece una realidad sesgada del acontecimiento cubierto por el autor o que los intereses corporativos, empresariales o institucionales de la fuente no hayan afectado a la producción, realización o edición de la fotografía en cuestión.

La gran mayoría de los medios conocen los riesgos éticos de publicar este tipo de material y el alto grado de probabilidad de que estén publicando fotografías con una intencionalidad no informativa. Ante esta situación, muchos medios han decidido soslayar este dilema por diversos motivos; en algunos casos por la imposibilidad de acceso del medio al hecho en cuestión y ponderar el derecho del lector a conocer una realidad, aunque sesgada, de carácter único; en otros por la comodidad que supone que la fuente acelere el proceso informativo y en otros casos ateniéndose a motivos puramente económicos debido al carácter gratuito de este material.

La consecuencia directa de este dilema es la firma de la autoría de los handouts. España es un país muy caracterizado por el uso de este tipo de material por las razones anteriormente expuestas, cuestión que se verá reflejado en el análisis realizado. Esto, unido a la tradición histórica en la poca diligencia en cuanto a la firma del copyright fotográfico en los medios de comunicación españoles, lleva a multitud de errores e imprecisiones, cuando no ocultaciones (para no revelar que ha sido la propia fuente la suministradora de la imagen), de la correcta autoría del handout.

Por último, es necesario mencionar que en este estudio, se han incluido en los handout todas aquellas fotografías de archivo del propio medio, alguno de los cuales firman como Archivo y otro con las iniciales del periódico en cuestión como EM (*El Mundo*), EP (*El País*), LV (*La Vanguardia*) o ABC (*ABC*).

Por otro lado, ante la imposibilidad de conocer la autoría de las fotografías cuando se firma con las iniciales del medio, se ha decidido incorporarlas a la categoría de handout. En algunas ocasiones, por razón de seguridad, para que el fotógrafo en cuestión no se vea afectado por represalias de diversa índole, los propios medios firman con las iniciales del diario. En otros casos, los redactores han tomado las fotografías y no quieren que figure su nombre en la firma de foto y firman también con las iniciales del medio, por consiguiente, al desconocer este particular se incorporan a los handout.

El caso de las fotografías sin firma es el más paradójico y paradigmático del análisis. Una de las figuras, sino la más importante de los elementos periodísticos en la maquetación de un periódico, es la firma, byline, copyright, etc., de la información. No solamente reconoce la autoría de la noticia, sino que es la garante deontológica del contenido de la misma. La firma es el aval de la información. Así pues, la omisión o imprecisión de la firma supone una negligencia profesional del responsable último de su inclusión. La ausencia de la firma sustrae al lector de su derecho a conocer quien le está suministrando una información necesariamente veraz y objetiva.

A lo largo de este estudio se mostrarán los numerosos casos de esta dejación de funciones que contrasta con las pocas ocasiones en las que se produce la ausencia de dicha firma en el texto de una noticia, reportaje o artículo de opinión, incluso cuando la autoría pertenece a una agencia. Por no mencionar el sinsentido de buscar un solo caso en el que la firma de cualquier información haya sido la de una institución, organización o empresa fuera de los llamados “publireportajes”. Para finalizar se incluyen, como un caso excepcional, en la categoría Otros, que hace referencia a gráficos, ilustraciones, fotomontaje, etc., que suelen incorporar una fotografía o parte de ella, algunos de los periódicos tratados o que sustituyen directamente a una fotografía, en especial en la apertura de cada sección.

4.3. Análisis Cuantitativo Sobre la Naturaleza del Material Gráfico en los Diarios Españoles

Para poder contrastar el tratamiento que estos cinco periódicos dan a la fotografía en sus canales de comunicación, se ha analizado el número de fotografías y su naturaleza y localización dentro del periódico, durante todo el mes de septiembre de 2018, tanto en sus versiones de papel, como en su página web y cuenta de Instagram. Se ha elegido este mes del año por ser el "inicio del curso" tras las vacaciones y en el que las diferentes cabeceras hacen sus apuestas editoriales. Por ello, se han descartado los meses de verano y Navidad o meses menos representativos para reflejar la voluntad o línea editorial del medio. Específicamente, la metodología de investigación empleada ha sido de carácter cuantitativo / comparativo y se ha tenido en cuenta la idiosincrasia de cada uno de los tres canales de comunicación. El análisis se presenta en dos partes: un análisis individualizado de cada periódico con un muestrario descriptivo y un análisis común comparativo.

El estudio común se divide a su vez en tres análisis con sus correspondientes representaciones gráficas para la edición de papel (total de fotografías publicadas en todo el periódico, imagen principal de la portada y fotografía de apertura por cada sección), una para la página web (las once primeras noticias de la página principal), y dos para la cuenta de instagram (número de fotografías y número de 'posts').

Durante el presente estudio se ha incluido un muestrario descriptivo/cualitativo en función de la naturaleza de las fotografías de cada medio y su correspondiente canal. Se ha creído necesario incorporarlo al cuerpo del texto por su entidad y peso global empírico. Los ejemplos se han seleccionado siempre, en función de su representatividad e importancia.

El análisis concreto de las secciones del periódico se ha realizado sobre las secciones comunes (aunque puedan diferir los títulos de uno a otro) y más importantes de los cinco

diarios. Es por ello por lo que las secciones menores y exclusivas de cada medio se han dejado fuera de esta parte de la investigación. Por otra parte, no se incluyen en el análisis de cada sección, el número total de fotografías de todas las páginas de dicha sección por estar incluido este dato en el número total de fotografías en el medio. Se ha considerado más representativo el análisis específico de las aperturas de cada sección por ser las de mayor peso gráfico e importancia informativa dentro de cada medio.

Las secciones analizadas en el estudio sin contar con la portada, que tiene un análisis independiente, son seis en total: Internacional, Nacional, Local, Cultura, Economía y Deportes. El análisis de la apertura de portada de cada una de las secciones, así como la propia portada del diario se han concretado en la foto principal y si hubiera más de una, la de mayor tamaño. En el caso de que hubiera dos fotografías del mismo tamaño se ha tomado como referencia la lectura estándar; por consiguiente la primera superior izquierda.

Hay que señalar también que cada periódico tiene un número distinto de páginas y que sufren variaciones a lo largo de la semana. Por esta razón, la comparación en cuanto al número de fotos global entre las cuatro cabeceras, no puede ser absoluta en el primer análisis porque el número de fotos varía en función del número de páginas[34]. Pero en el caso del resto de análisis llevados a cabo esa comparación sí es absoluta, ya que se computa una fotografía por portada y sección; es decir 30 fotografías al mes en cada portada.

Por otro lado, se ha creído necesario hacer los análisis de la página web y cuenta de instagram de dichos medios por su importancia y representación actual. Tomando como referencia 2013, el consumo de los medios tradicionales, según el Informe Anual de la

[34] El acceso a las ediciones de *The New York Times* en papel ha resultado complejo para el estudio. Se contactó con Content Permission Specialist I Pars International Corps, responsables comerciales del medio norteamericano y su representante, Shannon I. HARMER, nos remitió a bibliotecas locales (no existe hemeroteca en España con archivos completos del periódico norteamericano). Es por ello por lo que se ha consultado el NYT a través de su plataforma online Today's Paper que da acceso al contenido de las secciones de papel del medio en versión online pero no se ha podido hacer el estudio general.

Profesión Periodística de 2018 (Palacio Llanos, 2018, pp. 67-68), editado por la Asociación de la Prensa de Madrid, ha ido disminuyendo inexorablemente. A pesar de ello el empleo de internet por parte del usuario español para informarse, no ha parado de aumentar, dedicando a esto un 30% más de tiempo, que en los cinco años anteriores. Los periódicos tradicionales llevan años migrando o potenciando sus esfuerzos presupuestarios a sus páginas web y cada vez más a sus redes sociales.

En cuanto al análisis de las páginas web oficiales de cada uno de los diarios, ha resultado complejo establecer una metodología uniforme que fuera objetiva y unificada. Al contrario que el papel, el soporte digital y su condición de cuasi ilimitado conlleva que el diseño de las páginas admitan infinidad de posibilidades. Desde el número de páginas, a las galerías de fotos, pasando por la extensión de cada información, difieren en cada diario. Por ello se ha decidido analizar las primeras once noticias del mes de septiembre de 2018[35] de la página principal por considerarse las de mayor peso informativo dentro del periódico online. Se han dejado fuera del análisis las páginas de opinión ya que no suelen incluir fotografías, así como las noticias secundarias, debido a que puede variar el número de las mismas en cada noticia.

La página principal o *homepage* de cada web es la página más consultada por los usuarios, quienes rara vez bucean por el resto de secciones. Además, se ha incluido en el estudio el número de fotografías sin firmar en la portada, así como el número y naturaleza de sus fotogalerías como noticia principal o en este caso sí como secundaria. A pesar de que se tiene en cuenta que el diseño de la página principal de los diarios dificulta en algunos caso la

[35] En el caso del diario *La Vanguardia*, *ABC* y *The New York Times* se ha realizado el análisis de sus páginas web en el mes de febrero de 2019, más dos días de marzo para completar los treinta días del estudio, debido a que estos diarios no cuentan con hemeroteca online de su portada digital. Debido a la naturaleza del estudio (diaria, durante 30 días sin interrupciones) no se ha esperado al mes de septiembre de 2019, por considerar que los resultados podrían cambiar sustancialmente con el tiempo a causa de posibles rediseños o cambios en la línea editorial. A pesar de ello, se ha considerado que este desfase de cuatro meses entre periódicos no ha afectado a los resultados por lo anteriormente expuesto y la metodología empleada.

inclusión de la firma, se ha considerado relevante el número de fotografías sin firmar en la portada, ya que en numerosos casos no está justificado por razones de espacio.

A pesar de que según el Digital News Report 2018 (Newman, Fletcher, Kalogeropoulos, Levy and Kleis, 2018), elaborado por el Instituto Reuters para el estudio del periodismo, en España el 40% de los usuarios accede a las noticias a través de redes sociales, un 39% a través de buscador y en tercer lugar con otro 39% a través de la *homepage* del medio. El mejor y único baremo viable para el análisis es la jerarquización de la página web.

Para ello y asumiendo que cada página principal tiene un diseño único y diferenciado del resto, se ha establecido, como prioridad para elegir las once noticias, el orden de lectura comúnmente utilizado en occidente de arriba abajo y de izquierda a derecha. Una vez seleccionadas, se ha procedido a acceder a la noticia en cuestión y analizar a su vez la imagen principal en el interior. Las noticias sin imagen, con vídeo, gráfico, ilustración, montaje, etc., no se han analizado y se han incluido en la categoría Otros. Se debe hacer hincapié en que no se han computado en la naturaleza de las fotografías en la página de inicio, en la categoría Sin firma aquellas imágenes más pequeñas de lo habitual en la maquetación por entenderse que no se deben a errores sino que se justifica por la política de diseño de cada periódico y su limitado espacio para incluir la autoría.

Por último, es necesario señalar que la *homepage* de los medios online sufre modificaciones diarias casi permanentes, dependiendo de la actualidad. No se producen dos o tres ediciones al día como ocurría en los primeros tiempos de la era digital de los medios. Por esto en cada medio se ha procurado consultar una franja aleatoria dentro de los horarios habituales de lectura por el ciudadano medio, pero siempre se han consultado las once noticias en el mismo instante para no sufrir actualizaciones durante el estudio de campo.

Por otro lado, a pesar de que la televisión sigue siendo el medio por excelencia para informarse, del ciudadano medio español, la siguiente posición es ocupada por las redes sociales y mensajería. Y en el caso de los más jóvenes las redes sociales superaron a la propia televisión en 2016, marcando un hito fundamental que guiará las nuevas tendencias de consumo a medio y largo plazo.

Al tratarse el presente estudio de un análisis fotográfico, se ha procedido a tomar como referencia la red social por excelencia, en lo que ha contenido fotográfico se refiere: Instagram. Según el informe anual de IAB Spain (IAB Spain, 2018, p. 56), elaborado por Elogia, que lleva realizándose desde 2009, Instagram es la tercera red social en función de consumo por usuario en España, con un aumento del 45%. (sin contar Whatsapp asociada a la mensajería instantánea).

El incremento en el número de usuarios de Instagram desde 2018 a 2021, ha sido vertiginoso tanto en España como a nivel mundial. Según el informe de Análisis Digital 2021, realizado por las empresas We are social y Hootsuite (We are social, 2021), Facebook sigue siendo la red social por excelencia con 2.740 millones de usuarios, seguida por Youtube con 2.291 millones e Instagram con 1.221 millones de usuarios. Por todos estos datos se ha creído obligatorio incorporar al estudio la cuenta oficial de Instagram de cada uno de los cinco medios analizados, arrojando resultados de lo más diverso.

Los dos gráficos que se incluyen muestran el número total de fotos publicadas, junto al número de *post* y su procedencia. Esto se debe a que en cada *post* pueden aparecer varias fotos ya que Instagram permite hacer galerías de hasta diez fotografías por publicación. Además de las opciones de procedencia ya mencionadas anteriormente, se ha incluido una referencia más: Vídeos. Aunque de forma minoritaria, la publicación de vídeos en vez de

fotografías es una opción que ofrece la red social norteamericana. Por ello se ha considerado necesario incluir este dato para su comparación.

También se ha eliminado del análisis la categoría Otros por no incluir gráficos o montajes entre sus entradas. Se ha valorado su reconversión como Mixtos (inclusión de fotos y videos en el mismo *post*), pero sólo el diario *El Mundo* ha arrojado datos al respecto con tres post mixtos, una referencia menor para su comparación y que se incluye en estas líneas. Como sucede en el caso de las fotografías totales en la edición en papel, los resultados globales no pueden extrapolarse a los cinco medios debido a que cada periódico tiene una política distinta en cuanto al número de *post* y fotografías diarias que difunden. Pero sí es una referencia importante ya que arroja resultados objetivos en cuanto a la naturaleza de las fotografías publicadas.

4.3.1. Edición en Papel

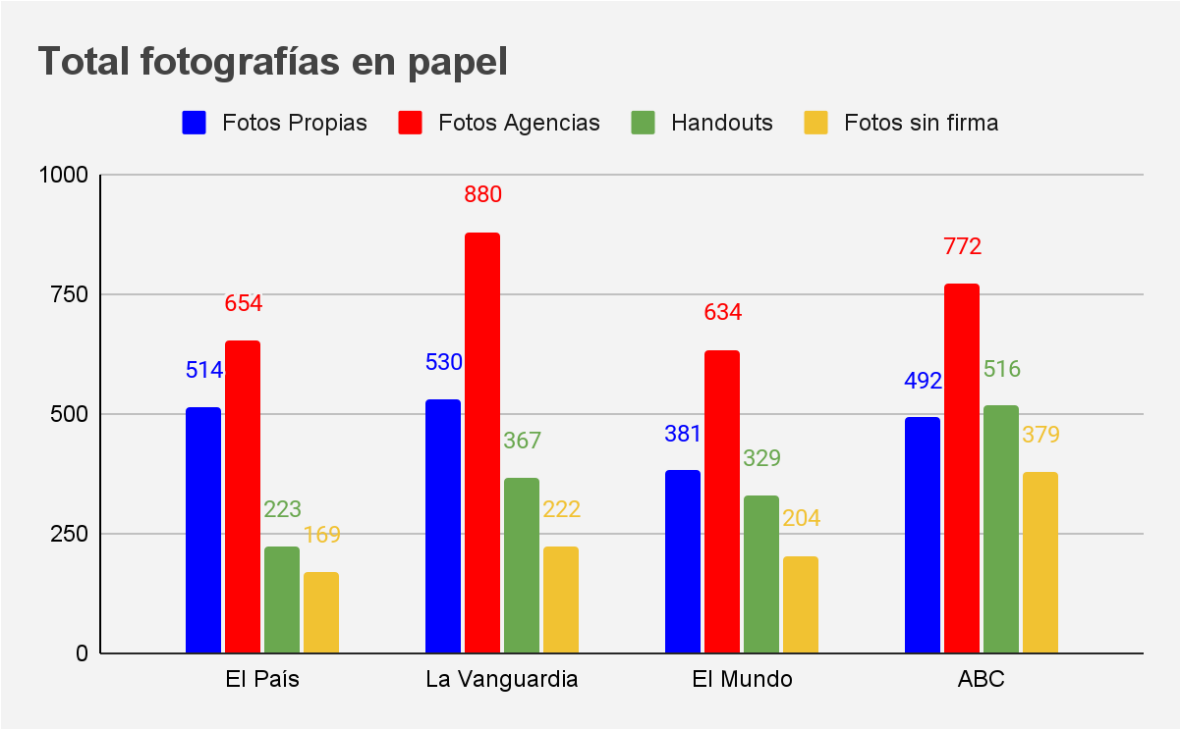
El análisis general del total de fotografías publicadas por los cuatros periódicos nacionales durante el mes de septiembre de 2018, en su edición de papel muestra una tendencia muy pareja en cuanto a distribución de la procedencia de su material gráfico. Los cuatro diarios publican en primer lugar más fotografías de agencia que de cualquier otra procedencia, seguido del material gráfico hecho por sus fotógrafos o encargado a colaboradores; en todos los caso menos en *ABC,* en el que los *handout* superan a las fotografías propias en 24. En tercer lugar vendrían para los otros tres diarios las imágenes suministradas por las fuentes y en último caso las fotografías sin firmar, con cantidades nada soslayables.

El País ha publicado en total 1.560 fotografías en su edición de papel. De todas ellas 514 han sido fotografías realizadas por sus fotógrafos en plantilla o colaboradores, 654 fotografías de las agencias de prensa, 169 fotografías sin firma y 223 *handout*. Es importante

reseñar que las fotos de agencia superan a las propias en un 9% y que en cómputo general las imágenes fijas de producción propia insertadas en sus páginas, no llegan al 35%. Es decir que el diario *El País*, a nivel fotográfico, ha elaborado un producto 32,9% original.

Por su parte, *La Vanguardia* ha insertado en su maquetación 1.999 fotografías, entre las cuales un 44% (880) corresponden a agencias de información, un dato importante porque es el diario, dentro de los analizados que más fotografías pública de esta índole en proporción con el resto de procedencias.

Figura nº 8



Fuente: Elaboración propia. Datos Hemeroteca Municipal de Madrid.

En lo que respecta a las fotografías de sus fotógrafos se queda en segundo lugar después de *El País* con un 26,5% (530). Además, el diario catalán también se encuentra en

segundo lugar en cuanto a menor cantidad de fotografías sin firmar después *El País* con un 11,1% (222) y publicaciones procedentes de *handout* con un 18,4% (367).

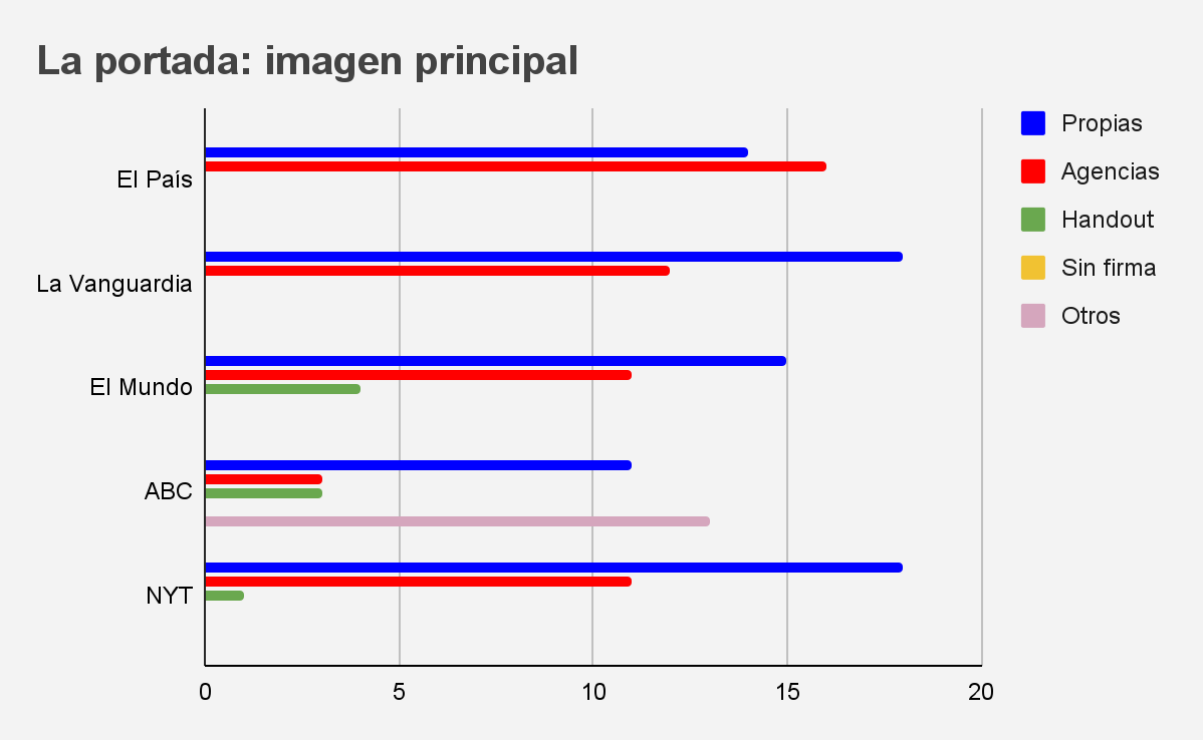
El diario *El Mundo* ha publicado en las páginas de su edición en papel 1.538 fotografías. La mayoría de ellas, con un 41% (634), son imágenes suministradas por las agencias de información. El segundo lugar lo ocupa el material fotográfico realizado por sus fotógrafos, tanto de plantilla como colaboradores con un 24% (381), casi la mitad de las publicadas de agencia. Le siguen muy de cerca los *handout* que suponen un 21,3 % (329). Y por último las fotografías sin firmar alcanzan el 13,2% (204).

Como en el caso de *El País*, este dato global corresponde ponderarlo en función de las páginas totales del medio que oscilan entre las 48 páginas y las 68 en función de las secciones, diseño y actualidad de cada día. Pero el dato más interesante es que *El Mundo* durante todo el mes de septiembre ha incluido en su producto final en papel un 75% de material externo al medio o sin autoría expresa.

Por último, el diario *ABC* ha sido el medio que más fotografías ha publicado con un total de 2.159 imágenes. Esta cantidad se explica a su vez por el número de páginas totales, que han oscilado entre las 72 y las 104. En concreto, es el periódico que menos fotografías propias ha incluido en su maquetación en relación al resto de categorías; un 22,8% (492).

En cuanto al resto de factores este periódico ocupa la primera posición si se atiende a las fotografías sin firmar con un 17,6% (379), e imágenes procedentes de las propias fuentes o *handout* con un 23,9% (516). Por su parte, las fotografías de agencias de información ascienden a un 35,8% (772), y se convierte en el diario que menos utiliza este tipo de imágenes de los cuatro medios.

Figura nº 9



Fuente: Elaboración propia. Datos Hemeroteca Municipal de Madrid.

Las treinta portadas del diario *El País* se reparten fotográficamente de la siguiente manera: 16 fotografías de agencias de noticias y 14 imágenes realizadas por sus fotógrafos. A pesar de que el reparto entre estas dos casi llega a un 50%, el dato es llamativo teniendo en cuenta que la portada del periódico es el escaparate del medio. La portada marca el elemento diferencial del diario y *El País* salió el mes de septiembre con más de la mitad del periódico con fotografías que la competencia podría haber utilizado para informar y captar al lector, algo que paradójicamente pasa muy a menudo en la prensa española.

Por otro lado, es importante recalcar que en el caso del medio de Prisa no han publicado ninguna portada con fotografías sin firmar o imágenes cedidas por terceros, lo que indica un mayor cuidado del tratamiento gráfico. Además el único dato conceptual que incluye este estudio es el la dedicación de la fotografía principal a mostrar imágenes de políticos. En el

caso de *El País* dedica 17 portadas a personajes políticos tanto nacionales, la mayoría, como internacionales.

La Vanguardia, al contrario que *El País*, ha publicado más fotografías propias; 18 en total, que imágenes procedentes de agencias de información (12). Un elemento reseñable es que no ha utilizado ninguna fotografía suministrada por las mismas fuentes de la información y no ha dejado una sola imagen sin firmar en sus treinta portadas. Este diario se convierte, de este modo, en el periódico que más cuida la imagen propia de la portada, junto a *ABC* (por otros motivos razonados más abajo), buscando la diferenciación con material personalizado.

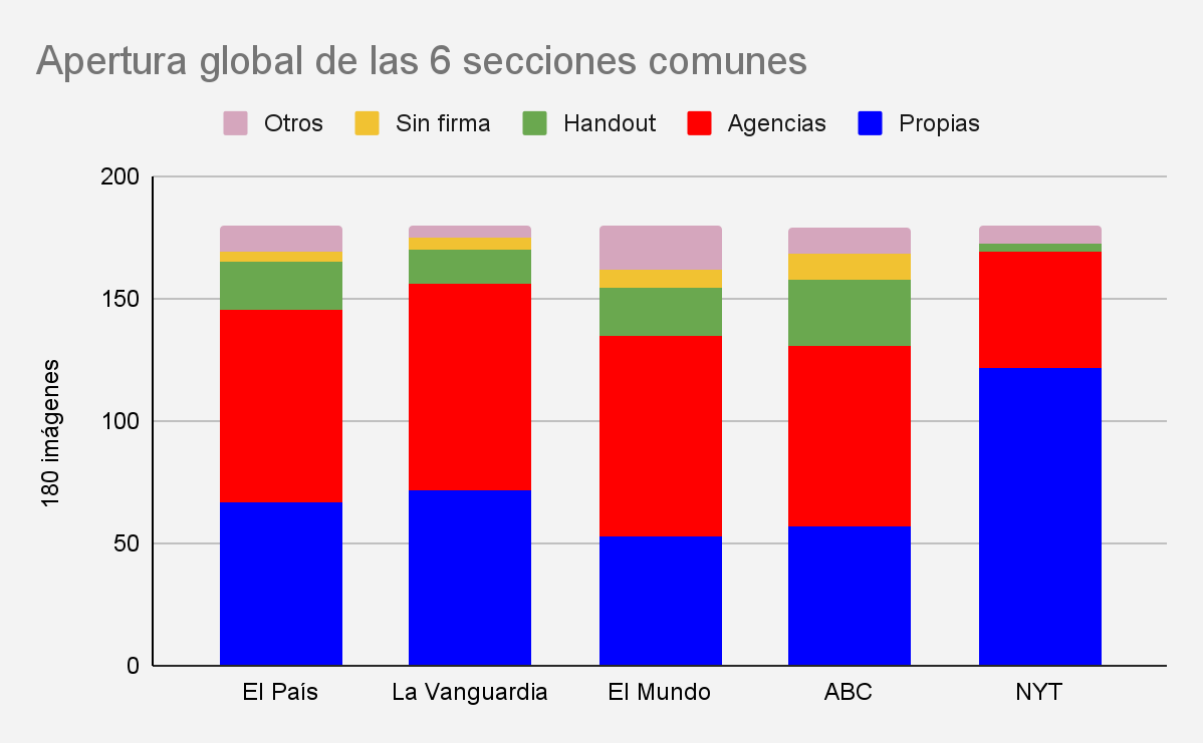
Por lo que respecta al número total de fotografías en primera página dedicadas a una autoridad pública, ya sea de carácter nacional o internacional, asciende a 12, ocupando el tercer puesto después de *ABC* y *The New York Times* en menor cantidad de imágenes publicadas al respecto. Por su parte, de las treinta portadas publicadas en septiembre por *El Mundo*, el 50% corresponde a fotografías propias y la otra mitad están repartidas entre once imágenes procedentes de agencias de prensa y cuatro suministradas por las mismas fuentes de la información. Resulta necesario reseñar que ninguna de las portadas de este diario ha salido publicada sin firma.

Otro dato significativo es que 23 de todas estas instantáneas tienen como motivo principal una autoridad pública nacional o internacional, lo que refuerza la importancia de la política institucional o de partidos en detrimento de otro tipo de informaciones. Asimismo, el Diario del grupo Vocento es el que más variedad de categorías presenta en cuanto al tratamiento gráfico de la portada. En su caso, es el único periodico analizado que ofrece en sus portadas, fotomontajes o ilustraciones de manera recurrente, llegando a publicar 13 imágenes de este estilo. Debido a la naturaleza de éstas no se puede especificar en muchos de los casos si las fotografías utilizadas para los montajes son propias o de terceros, ya que no suelen

indicarlo en la firma. En segundo lugar se encuentran las fotografías hechas por sus fotógrafos con 11 instantáneas en total. Además es uno de los tres medios que abren su diario con *handout*, siendo el segundo que mayor uso hace de ellos con tres imágenes. Por último, tampoco ha publicado ninguna portada sin mencionar la autoría.

El análisis de las portadas concluye con la incorporación del diario norteamericano *The New York Times*, como se ha mencionado anteriormente. En comparación con los periódicos españoles iguala en número de fotografías propias en portada a *La Vanguardia* pero el resto de imágenes son todas procedentes de agencias menos un *handout*. En lo que respecta a fotografías de políticos, es el diario que menos uso hace de ellas entre los cinco medios con seis imágenes.

Figura nº 10



Fuente: Elaboración propia. Datos Hemeroteca Municipal de Madrid.

Por su parte, el análisis de las aperturas de las seis secciones comunes, arroja unos resultados más precarios en cuanto al uso de imágenes propias de los diarios españoles en contraposición con el NYT, que es el único que usa de forma mayoritaria el material propio en relación al resto de categorías.

El País ha publicado en sus páginas de apertura de sección un total de 67 fotografías de origen propio, 78 imágenes de agencias de prensa, 20 suministradas por las mismas fuentes de la noticias, 11 gráficos, ilustraciones, fotomontaje, etc., y se han dejado sin firmar cuatro instantáneas. Como en el caso de la portada, las fotografías de agencia superan al resto de procedencias incluida las imágenes propias. Además entra en juego la categoría de gráficos o montajes en sustitución de la fotografía como imagen principal de la página.

De un total de 180 imágenes, el 60,5% del material gráfico suministrado procede de fuentes ajenas al periódico y sólo un 37,2% son fotografías propias. Un elemento a reseñar es la baja cantidad de fotografías sin firmar, sólo un 2,2% del total, mostrando mayor preocupación que en el cómputo global a la hora de firmar la procedencia al menos en la apertura de las secciones.

La Vanguardia por su parte es el diario español que más fotografías de origen propio ha incluido en sus páginas de apertura de sección con un total de 72 (40%). Es, además el periódico nacional que más imágenes de agencia ha publicado, ascendiendo a 84 (46,7%). Por su parte es el medio que menos imágenes suministradas por las mismas fuentes de la noticias ha incorporado por detrás del NYT con 14 en total (7,8%), y este a su vez, el que menos gráficos, ilustraciones, fotomontaje, etc., ha usado de todos los periódicos, con sólo cinco. Por último, sólo ha dejado sin firmar cinco instantáneas.

Asimismo, *El Mundo* es el diario que menos fotografías propias ha incluido en las aperturas de las seis secciones comunes de todos los periódicos analizados, con un total de 53

imágenes propias (29,4%). Las imágenes de apertura del periódco de Unidad Editorial se cubren principalmente con imágenes suministradas por las agencias de información con un tanto por ciento significativamente elevado: 45,6% (82 imágenes). Se convierte de esta manera en el segundo diario en cuanto a su uso después de *La Vanguardia*.

De las 180 imágenes publicadas en la portada de cada sección, el 66,2% del material gráfico suministrado procede de fuentes ajenas al periódico (19), y sólo un 29,4% son fotografías propias. Además, se debe señalar un ligero aumento de las fotografías sin firmar (8), con respecto al resto de medios exceptuando *ABC*. Y por último, en la categoría de Otros (gráficos, montajes, ilustraciones, etc.) sube a la primera posición entre los cinco ya que incluye un total de 18, con un 10% del total respecto al resto de categorías.

El diario *ABC*, a su vez, es el segundo lugar por la cola en cuanto a publicación de material gráfico de sus propios fotógrafos después de *El Mundo* con 57 fotografías (31,8%). Es además el único medio que sale un día, el 11 de septiembre, sin ninguna instantánea propia en las aperturas de las secciones analizadas.

En cuanto a imágenes de agencias se refiere es el medio español que menos ha hecho uso de ellas con un 41,3% sobre el total (74). Por el contrario es el periódico que más fotografías ha publicado sin firmar de los cinco, con diez, un 5,6% de todas las fotos. Por otra parte es el que más *handout* ha incluido en su maquetación para las aperturas de sección con 27 fotografías en total, un 15,1%. Y, para finalizar, ha publicado sólo 11 elementos gráficos o fotomontajes e ilustraciones entre sus páginas.

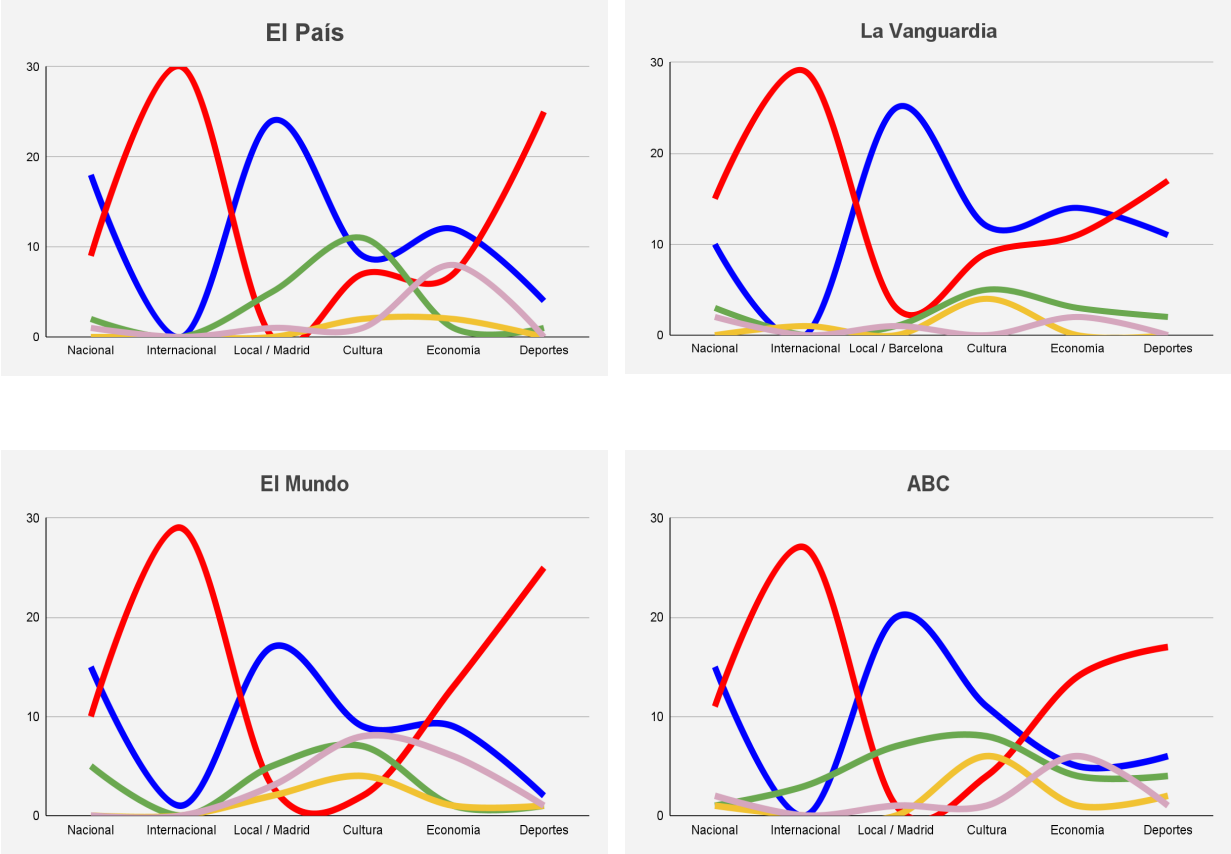
El NYT se convierte en el medio de referencia en cuanto a publicación de material de origen propio en las portadas de las secciones más importantes del periódico. De las 180 imágenes publicadas, más de la mitad, el 67,8%, corresponden a fotografías tomadas por

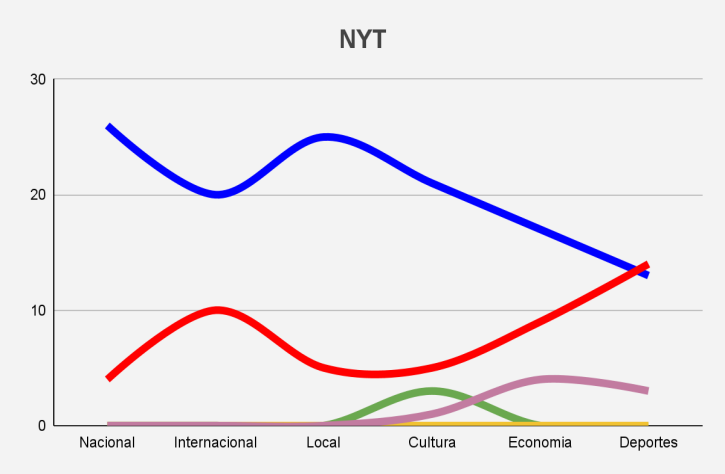
fotógrafos en plantilla o colaboradores (122), y no existe en todas las secciones analizadas una sola fotografía sin firmar.

Las fotografías de agencia no superan el 26,1% con 47 fotografías maquetadas, pero el dato más relevante es que no incluyen una solo fotografía sin firmar. Otro dato importante es que casi no hacen uso de las fotografías suministradas por las propias fuentes o *handout* (tres en total). Por último, destinan un 4,4% del total a gráficos o ilustraciones.

Figura nº 11

Fluctuación, según su procedencia, de la fotografía de apertura de las secciones de Nacional, Internacional, Local, Cultura, Economía y Deportes.





Fuente: Elaboración propia. Datos Hemeroteca Municipal de Madrid. Leyenda colores Figura nº 10

En cuanto a la división por secciones se producen resultados muy significativos entre los diarios españoles y el NYT. Las tendencias de los primeros marcan unos resultados muy parecidos con variaciones bruscas entre secciones. Por regla general, Internacional y Deportes están cubiertos principalmente por agencias, en Nacional y Local se invierte la progresión por fotografías mayoritariamente de cosecha propia y en Economía y Cultura se reparten entre el resto de categorías, con un número reducido y estable de autoría sin firmar.

Por su parte, *The New York Times* tiene unas tendencias mucho más suaves y estables. La mayoría de secciones están cubiertas con material fotográfico propio y en segundo plano se encuentran las imágenes de agencia que solo superan por poco margen a las propias en la sección de Deportes. El resto de procedencias y fotografías sin firmar son casi residuales en el cómputo general.

Haciendo un análisis pormenorizado, *El País* cubre las aperturas de Internacional al 100% con las agencias de información internacional. Por el contrario, hay tres secciones que priorizan las fotografías de producción propia que son: Nacional, Local y Economía. La sección de Nacional pública dieciocho fotografías propias, la segunda sección en cantidad y no tiene

ninguna imagen sin firmar. Por su parte, Local asciende a 24 de 30 fotografías propias muy probablemente por su mayor accesibilidad a los temas cubiertos y sede geográfica de la mayoría de sus fotógrafos.

En el caso de la sección de Cultura, se produce un reparto muy equilibrado en la naturaleza de las imágenes y junto a Economía son las únicas aperturas que tienen fotografías sin firmar, dos respectivamente. Esta segunda sección, además, cuenta con el mayor número de gráficos o montajes: ocho en total, justificable por el tipo de información basado más en estadísticas y números. Por último, Deportes sigue la línea de Internacional y es la segunda sección con mayor número de imágenes de agencia: 25 y sólo cuatro propias y un *handout*. Se infiere por ello que el diario de Prisa no prioriza el material fotográfico propio en sus coberturas deportivas.

Tanto *La Vanguardia*, como el periódico de Prisa, pública en su sección de Internacional todas sus fotografías de apertura con imágenes de agencia excepto una que está sin firmar. Por el contrario, se invierte el resultado con Local / Barcelona y 25 de las 30 portadas son fotografías propias, tres de agencia, un *handout* y un gráfico, ilustración o similar. El diario catalán, es el único de los medios nacionales que no prioriza las fotografías propias en Nacional, la mayoría de las fotografías proceden de agencias de prensa (15) y las imágenes propias se quedan en diez. El resto de imágenes se completan con tres *handout* y dos de procedencias varias.

Por lo que respecta a Cultura y Economía hay mayor variedad de orígenes. Las fotografías propias son mayoría, 12 para la primera y 14 para la segunda. Les siguen muy de cerca las imágenes de agencias; 9 y 11 respectivamente. Solamente en Cultura se pueden encontrar fotografías sin firmar (4). Los *hangout* son casi parejos, tres el primero y cinco el segundo; una cantidad muy reducida. Y, por último, en Economía incluyen dos gráficos.

El Mundo sigue la estela del resto de medios españoles arrojando resultados muy similares por sección. Las fotografías de apertura de Internacional están cubiertas casi al 100% por las agencias de información internacional, exceptuando el día 18 de septiembre, que incluye una fotografía de un profesional del propio medio (Antonio Heredia) sobre Gibraltar, pero hecha en Madrid durante una reunión política en el Palacio de la Moncloa.

Por el contrario, sólo hay dos secciones que priorizan las fotografías propias al menos en las aperturas de cada una de ellas: Nacional (15), y Local (17). Las imágenes de agencia les van a la zaga con 10 fotos en en la primera sección y en la segunda se reparten el puesto con Otros (3). Un dato relevante es que Nacional no tiene ninguna foto sin firmar, pero la sección de Madrid tiene dos. En cuanto a los *handout*, están por encima de la media del resto de medios: cinco fotografías en cada sección.

Por su parte, Cultura tiene el balance más equilibrado en cuanto a división por naturaleza 9 propias, 2 agencias; el número más bajo de los cinco medios en esta sección, 7 *handout*, 8 gráficos o ilustraciones y por último 4 fotografías sin firmar. Economía, a su vez, prioriza las fotografías de agencia con 13 en total, seguido de 9 imágenes propias, 6 gráficos, una foto de las propias fuentes y una fotografía sin firmar. Para finalizar, la sección de Deportes vuelve a confirmar la tendencia en los medios españoles de no cubrir este tipo de informaciones con material propio: solo publican dos fotografías propias (una de ellas de una entrevista) y el resto de categorías asciende a una cada una las categorías.

El diario *ABC* vuelve a seguir el modelo del resto de medios españoles. No incluye ninguna fotografía de producción propia en la sección de Internacional, la gran mayoría provienen de agencias de información (27), y las demás proceden de las propias fuentes de la noticia.

En cambio tiene tres secciones (Nacional, Local y Cultura), cuyas fotografías mayoritarias corresponden a fotógrafos en plantilla o colaboradores con 15, 20 y 11 imágenes producidas por ellos mismos. En el caso de Nacional le sigue muy de cerca el material de agencia (11), los gráficos e ilustraciones con 2, una imagen sin firmar y otro *handout*.

Por su parte, Local no tienen ninguna imagen sin autoría, sólo una fotografía de agencia y una más para Otros pero completa el resto con 7 *handout*. Estos datos, junto a las 20 fotografías propias en la apertura, refuerzan la idea de que los medios españoles emplean sus recursos principalmente en las regiones dónde tienen su sede principal y en consecuencia sus fotógrafos.

Cultura, como en el resto de medios, tiene un balance muy equilibrado en cuanto a la repartición de categorías: 4 fotografías de agencia, 8 *handout* y un gráfico/ilustración. Pero el dato más llamativo es el elevado número de imágenes sin firmar (6), el mayor número en esta sección de todos los medios analizados.

A su vez, Economía se caracteriza por tener la mayoría de fotografías de agencias de prensa, solamente 5 de producción propia, 6 gráficos y 4 *handout*. Pero contrasta con la sección de cultura ya que sólo tiene una imagen sin firmar. Por último, las sección de Deportes replica el comportamiento del resto de medios nacionales y la mayoría de instantáneas son de agencias (17), seguido muy de lejos por las propias (6), 4 *handout*, una gráfica, ilustración, montaje, etc. y dos imágenes sin firmar.

The New York Times, como se ha comentado al inicio de este último análisis de la edición de papel, muestra una forma de hacer frente al trabajo fotográfico de la información más apegada a la apuesta por el respeto y la publicación de material propio sobre el resto de procedencias. El diario norteamericano prioriza, en todas sus secciones, la fotografía propia como elemento diferencial con la competencia, exceptuando Deportes (13), que está una

imágen por debajo respecto a las de agencia (14). Además, como se ha comentado más arriba no aparece dentro de ninguna de las seis secciones analizadas, una sola imagen sin firmar y solamente 3 *handout*.

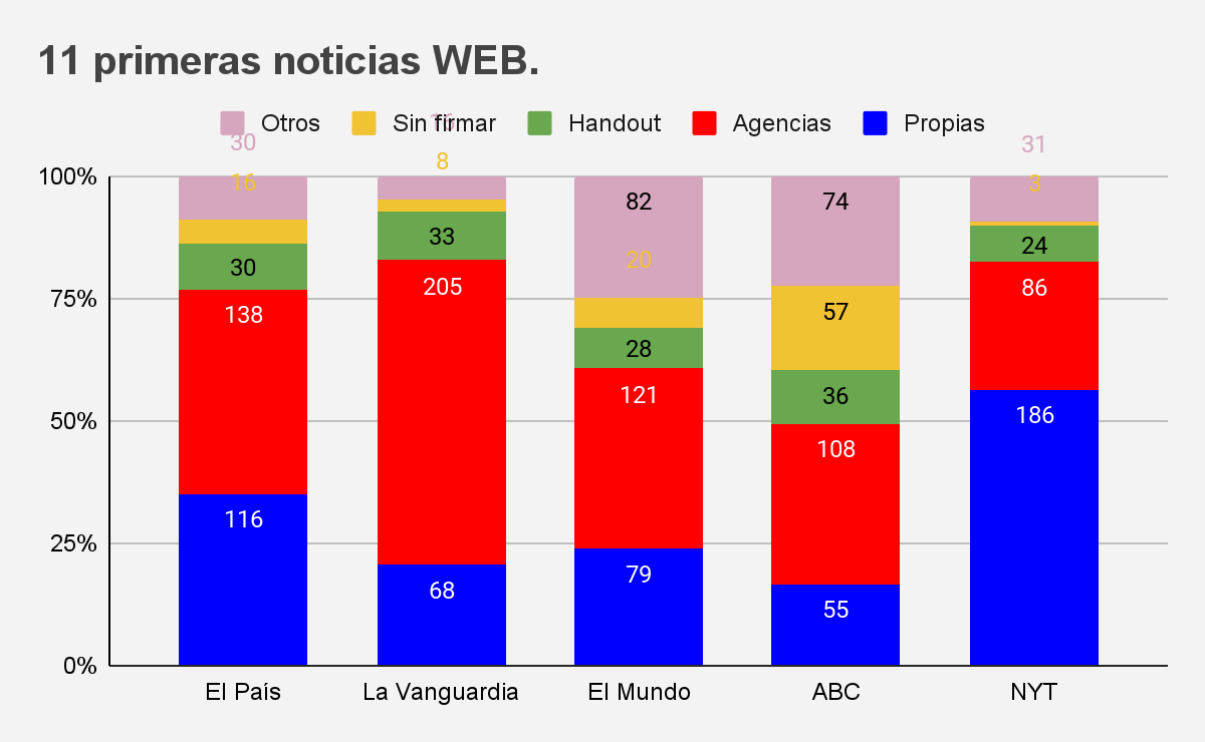
Asimismo, las fotografías provenientes de agencias suponen en Internacional la mitad que las imágenes propias (10), sólo un más que las propias en Deportes, 4 en Nacional, 5 en Local / New York, 5 en cultura y aumenta ligeramente el porcentaje en Economía hasta las 9 en total. Y por último, los gráficos e ilustraciones suponen un número casi residual en el cómputo general; 4 en Economía, 3 en Deportes y uno en Cultura.

4.3.2 Página Web Oficial

Como se ha comentado en la introducción, el estudio de la *homepage* de los diarios ha consistido en el análisis de las once primeras noticias de cada uno de ellos, lo que equivale a 330 informaciones del mes de septiembre. A pesar de que cada medio tiene su idiosincrasia los resultados obtenidos muestran un claro uso de fotografías de agencia por parte de los periódicos españoles, en contraposición con el material de producción propia usado por *The New York Times.*

El País es el diario nacional que más uso hace de las fotografías propias con un 35,2% (116), del total de imágenes publicadas a pesar de que las fotografías de agencias suponen el mayor porcentaje en función de su naturaleza, que el resto de categorías, con 138 fotografías en total. Le siguen muy de cerca las fotografías propias con 116 imágenes, los *handout* ascienden a 30, las fotografías sin firmar se quedan en 16, y en la categoría de Otros suponen el menor número de todos los medios analizados 30 noticias en total.

Figura nº 12



Fuente: Elaboración propia. Datos página web oficial de los periódicos.

Por su parte, la edición online de *El País* ha incorporado entre sus 11 primeras informaciones 17 fotogalerías; de las cuales ocho son íntegramente fotografías de agencia, cuatro de fotografías hechas por fotógrafos propios, una galería se la ha suministrado la fuente a través de *handout* y cuatro han sido mixtas (mezcla de fotografías propias y de otra procedencia).

Por último, a pesar de que es difícil extraer un criterio estándar en cuanto a la firma de las fotografías en la página principal de cada una de las noticias, sí se ha creído necesario incluir este dato en el análisis y, en el caso de *El País*, se han contabilizado un total de 42 imágenes sin autoría.

Por su parte, *La Vanguardia* tiene el mayor porcentaje de fotografías suministradas por las agencias de información de los medios analizados con un 62,1% del total (205). Le siguen las fotografías propias con 68 imágenes publicadas, los *handout* con 33, y han dejado sin firmar 8 fotografías.

En cuanto a las fotogalerías incluidas en las 11 primeras noticias se han contabilizado tres en total de las cuales una está cubierta enteramente por imágenes propias, pero las otras dos son mixtas con instantáneas propias y de otras procedencias. Además es significativo que no firmen ninguna fotografía en la página principal. Sin tener la constatación fehaciente al respecto se podría suponer con que responde a un criterio editorial o de diseño y no a un olvido reiterado.

El periódico *El Mundo*, comparte una gráfica muy similar a la de *El País* pero es el medio que más cantidad de noticias sin ninguna imagen, videos, ilustraciones, etc ha publicado con un 24,8% del total (79). El mayor número de fotografías han procedido de agencia de información con 121 imágenes (36,7%), seguido, después de Otros, con el material propio del medio con un 23,9% (79) y los *handout* con 8,5% (28). Las imágenes sin firmar han ascendido a 20.

Asimismo este diario ha publicado seis fotogalerías entre las once primeras noticias, pero ninguna de ellas ha sido exclusivamente con fotografías propias: tres ellas han sido galerías mixtas (propias y de otra procedencia), y otras tres con fotografías procedentes de las mismas fuentes de la noticia. Por último, es importante señalar que la mayoría de fotografías de su página inicial no están firmadas exceptuando siete fotografías de apertura en días distintos: cinco de ellas propias y dos de ellas procedentes de agencias.

ABC a su vez, es el periódico sometido a este análisis que menos fotografías propias ha incorporado a sus informaciones, con un 16,7% del total (55). Este diario ha priorizado las

fotografías de agencia sobre el resto de categorías con 108 imágenes, seguido de las noticias con vídeos, ilustraciones, etc sumando un total de 74 y los *handout* con 36. Las fotografías sin firmar han ascendido a 57, el número más alto de todos los periódicos incluidos en el estudio. Además, como el resto de medios españoles, ha incluido dos fotogalerías pero ninguna con material exclusivamente propio, una de ellas sin mencionar la autoría y la otra mixta con fotos propias y de otra procedencia. Por último, como sucede con *La Vanguardia*, no firma ninguna imagen en la página inicial, solamente sale los días tres y seis con sendos vídeos firmados a pie de foto.

Para concluir con el apartado de la página web la referencia la vuelve a marcar *The New York Times*. Este diario publica la mayoría de las 330 páginas analizadas con fotografías propias con un 56,4% (186). Le siguen las imágenes procedentes de agencias de prensa con 86 fotografías, las páginas sin imágenes, con vídeos, etc., con 31 noticias y los *handout* que suman 24. Otro dato relevante en este medio es que solamente dejan sin firmar tres fotografías, es decir que no llega al 1% del total.

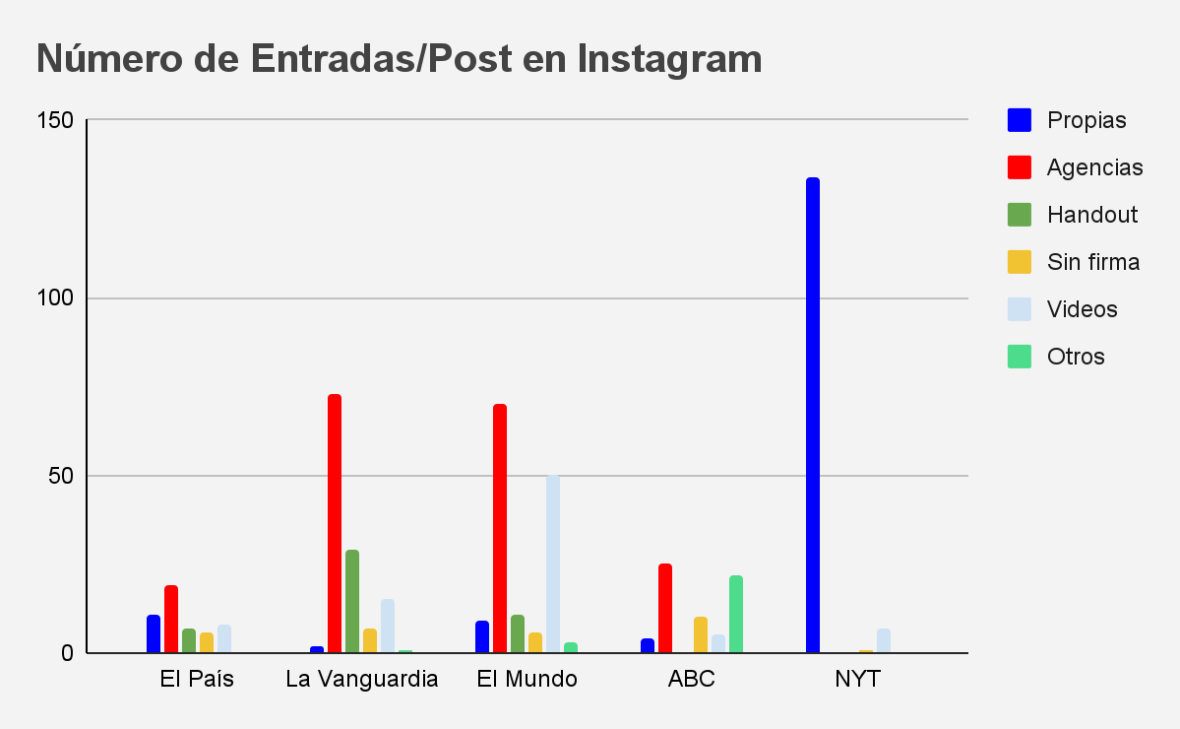
Por otra lado, es importante señalar que el NYT no ha incluido ninguna fotogalería entre sus 11 primeras noticias pero, al contrario que los medios españoles, sí ha publicado varios reportajes fotográficos entre las páginas más relevantes de su página web, dando así mayor importancia al lenguaje fotográfico. Además, todas las fotografías en su página inicial; que ocupan más de una columna, están firmadas en la portada exceptuando cuatro.

4.3.3 Cuenta Oficial de Instagram

El análisis de las cuentas oficiales de los cinco medios arroja unos resultados muy similares entre los periódicos españoles y un brusco contraste con *The New York Times*. A pesar de que la red social Instagram está basada principalmente en fotografías, y en menor

medida en vídeos, los cuatro diarios nacionales no priorizan el material gráfico de producción propia. Al contrario, el diario norteamericano solamente incluye, en su cuenta oficial, material producido por sus fotógrafos y videógrafos de plantilla o colaboradores.

Figura nº 13



Fuente: Elaboración propia. Datos cuenta oficial de Instagram de cada periódicos.

El periódico *El País* tiene un tratamiento muy dispar de su cuenta y tiende a priorizar la noticia como el resto de medios españoles por encima de la fotografía propia. El primer elemento a destacar es que durante el mes de septiembre es el medio que menos entradas o *post* (entradas en inglés) totales ha publicado. Y se puede apreciar que las fotografías de producción propia son menos relevantes en el peso global que el suministrado por terceros.

Resalta en el estudio un uso mayoritario de fotografías de agencia que paradójicamente se pueden encontrar publicadas en cuentas de Instagram de otros medios de comunicación (incluidas las de las mismas agencias o cualquier empresa o institución suscrita a dichas agencias), en detrimento de las fotografías propias que el lector sólo podría ver en su cuenta oficial. Esta tendencia se replica en el resto de medios españoles.

Dentro de los 43 *post* publicados durante el mes de septiembre, éste diario ha incluido 62 fotografías en total. De ellas 30 corresponden a imágenes de agencia (19 *post*), 13 son de realización propia (11 *post*) y 10 pertenecen a fuentes externas en régimen de *handout* (7 *post*). Además no ha incluido la firma de diez de las fotografías difundidas y tampoco ha incluido gráficos. Por último ha incluido diez entradas de vídeo en total.

Por el contrario, *La Vanguardia* es el diario español que más entradas ha publicado a lo largo del mes de septiembre (111), con 124 fotografías en total, 15 vídeos y una ilustración. Además es el medio con más entradas creadas con material producido por las agencias de información (73), más *post* y número de imágenes cedidas por las fuentes (29 y 35 respectivamente). Pero el dato más significativo de todos es el número extremadamente bajo de fotografías de producción propia que ha subido a esta red social 2, un dato residual comparado con el resto de procedencias. Por último, es el segundo medio, detrás de *El País*, que más fotografías incluye sin firmar (8).

El periódico *El Mundo*, tiene una proyección parecida al diario catalán en cuanto a número de posts y fotografías; 96 y 138 respectivamente. El medio de Unidad Editorial es el segundo en cuanto a *post* con fotografías de agencia (70), pero el primero en cuanto imágenes totales de esta procedencia (94). El dato más significativo vuelve a ser el bajo número de material propio subido a la red, 9 *post* y 15 instantáneas en total.

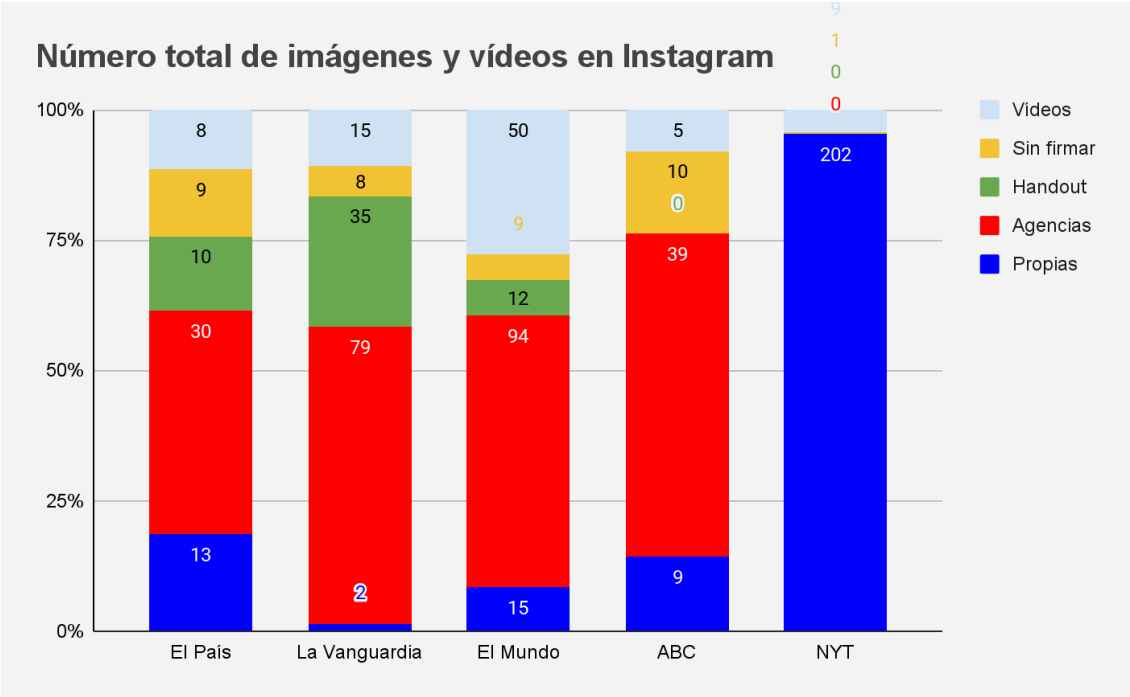
Por otro lado, este diario prioriza los videos por encima del resto de periódicos analizados con 50 publicaciones en total. A su vez, los *handout* ascienden a 11 *post* con 12 imágenes totales y el número de fotografías que publica sin firmar se encuentra en la media del resto de cabeceras españolas. Por último, se debe mencionar que *El Mundo* ha publicado tres entradas mixtas con fotografías propias y de otras procedencias.

El diario *ABC* por su parte, se caracteriza por ser el medio que más entradas con ilustraciones, viñetas, cuadros o pantallazos de sus portadas (Otros), ha publicado con respecto al resto de cabeceras analizadas (22 de un total de 66 *post*). A pesar de ello las entradas con fotografías de agencia son mayoritarias por muy poco (25).

Las fotografías de producción propia de *ABC* ocupan el segundo puesto, después de *La Vanguardia*, en cuanto al bajo número de *post* e imágenes totales: 4 y 9 respectivamente. Asimismo, destaca por no haber publicado ningún *handout* durante todo el mes de septiembre pero posee el mayor número de imágenes sin firmar de todos los periódicos: 10 y un total de 5 subidos a su cuenta oficial.

Para concluir este último análisis es obligatorio señalar que a pesar de que *The New York Times* es el medio que más entradas (135), y fotografías (203), ha publicado de los cinco medios. Todas sus fotografías con la excepción de una imagen sin firmar, son de producción propia, ya sean hechas por los fotógrafos en plantilla o sus colaboradores. Además, el resto de *post* subidos a Instagram han sido de 9 vídeos, todos ellos realizados por sus videoperiodistas.

Figura nº 14



Fuente: Elaboración propia. Datos cuenta oficial de Instagram de cada periódico.

4.4 Análisis Descriptivo Individualizado de cada Periódico

4.4.1 El País

El diario *El País*, fundado en 1976, está considerado el periódico más importante de España y el primero en difusión media con casi 137.552 ejemplares (OJD, 2018), según datos de número de ejemplares de 2018, por la Oficina de Justificación de Difusión. Tradicionalmente se ha asociado, dentro del panorama de los medios de comunicación españoles, con un periodismo gráfico de calidad y el trabajo de fotoperiodistas de prestigio.

Según datos de la multiplataforma de medición digital de referencia en el mundo periodístico, comScore, *El País* se sitúa en el mes de septiembre de 2018 (comScore, Septiembre 2018), como la segunda página web informativa, muy cerca de *El Mundo* (la

primera), con 19,729 millones de usuarios únicos. Además, posee la cuenta de Instagram de los periódicos españoles con mayor número de seguidores (1,2 M), hasta octubre de 2021 (@el_pais.com, 2021).

El libro de estilo de *El País* (*El País*, 2014, pp. 69-70), ha servido de referencia para la consecución del presente análisis ya que aborda en varios puntos la fotografía dentro del apartado cuatro, la labor periodística de sus fotógrafos (en dos párrafos), la deontología del fotoperiodista (un párrafo), y el tratamiento gráfico de la información entre sus periodistas. A pesar de ello es fundamental señalar que un libro de 648 páginas dedicado en exclusiva a hablar del trabajo de sus periodistas, sólamente dedica dos de ellas a hablar de una manera superficial a la fotografía y la segunda página está prácticamente dedicada a la redacción de los pies de foto.

El primer punto que aborda sobre la imagen el libro (el 4.12), remarca el valor notarial de las fotografías publicadas en las páginas del diario y que por ello está totalmente prohibida la manipulación de las mismas si no son de carácter técnico, como la corrección de defectos del revelado, transmisión, etc. Aquí surge el dilema capital sobre las fotografías procedentes de *handout*, de las cuales no hace mención alguna.

El punto 16 dentro del capítulo 7. “El uso de las firmas*”* establece que en las fotografías, dibujos, gráficos y mapas se deben aplicar los mismo criterios que para las informaciones literarias y específicamente señala:

- “No se firmarán las fotografías de simples rostros de personajes [...] La firma solo se justifica cuando la obra haya requerido cierta creatividad.” Este punto no hace distinción entre el tamaño de la fotografía y no establece criterio alguno que defina la cierta creatividad.
- “Cada imagen debe llevar debajo el nombre de su autor”. Señala la obligatoriedad de la firma en cada fotografía, pero no hace mención a cuál es el criterio para la firma dependiendo de su

naturaleza, exceptuando el caso de que la procedencia sea otro periódico o agencia de prensa en cuyo caso aparecerá el nombre del autor seguido del nombre del medio entre paréntesis. Pero no hace mención alguna a cómo firmar los *pool* fotográficos[36] o los *handout*.

- “Las fotografías o ilustraciones de archivo deben firmarse con el nombre de su autor. La palabra archivo se reserva para los originales verdaderamente antiguos.”
- Las fotografías en las que no convenga identificar al autor de la imagen por las razones “que sea” o un trabajo en equipo se firmará: El País. Este recurso es un cajón de sastre que *El País* como otros medios utiliza en numerosas ocasiones con otros motivos.
- En el caso de que varias fotografías tengan el mismo pie y no todas del mismo fotógrafo, se firmarán todas las fotos en un mismo bloque.
- Por último no se firmarán los fotogramas de películas a no ser que las agencias de cine mencionen el nombre del autor.

El País tiende a cubrir las noticias de apertura de la sección nacional y local por sus fotógrafos, pero casi no hace coberturas gráficas de eventos deportivos, dejan este tipo de coberturas a las agencias de prensa. A pesar de ello, sí mandan fotógrafos a actos puntuales como a un partido de fútbol importante, de baloncesto o a entrevistas a personajes deportivos.

Por su parte no han cubierto ninguna información Internacional fuera de las fronteras españolas con fotógrafos propios o contratados en todo el mes de septiembre. La información gráfica está cubierta por las agencias internacionales. En algún caso, es el propio redactor / enviado especial al país de turno, como Jorge Carrión quién publica la fotografía que acompaña

[36] “El denominado Pool Gráfico consiste en un fotógrafo o un grupo reducido de representantes de los medios de comunicación (fotógrafos y cámaras de televisión) que tendrán acceso para tomar imágenes en aquellos eventos en los que por falta de espacio o motivos de seguridad sea necesario y no se permita la entrada a la totalidad de los medios. Las fotografías e imágenes obtenidas mediante este método son cedidas sin coste alguno al resto de los medios” (Ballesteros, 2015, p. 217).

al texto. Por lo general estas fotografías tienen una carencia técnica evidente. Y también publican un reportaje en Brasil, encargado a un fotógrafo de la agencia internacional AFP.

A pesar de tener una de las políticas más estrictas en toda la prensa española en cuanto a la firma de la autoría de las fotografías se refiere, cometen muchos errores o imprecisiones a la hora de escribir dicha firma, sobre todo lo que respecta a los *handout*, que a veces no firman, otras no incluyen el nombre del autor y simplemente ponen las siglas, como es el caso de la Federación Española de Fútbol (FEB) o el Partido Popular (PP), cuando sí que saben el nombre completo porque suele constar en el envío, incluso en otro caso incluyen el nombre del fotógrafo del PP, Tarek, pero no especifican que pertenece al Partido Popular.

En cambio, casi siempre firman bien las fotografías propias y procuran poner la firma de la agencia de información, aunque en muchos casos no incluyen el nombre completo del fotógrafo, no existe un criterio claro a pesar de estar incluido en el libro de estilo. Durante seis días; del 9 hasta el 15 de septiembre, en la página de opinión publicaron una fotografía cada día del fotógrafo Daniel Mordzinski, una exposición en Madrid titulada Escritoras. Y del 17 al 22, en Opinión ponen 6 fotos de Chema Madoz; una cada día. Esta serie supone un ejercicio fuera de lo normal en la prensa diaria, a favor de la divulgación fotográfica, en este caso artística.

Un aspecto significativo del uso excesivo de la fotografía como mera ilustración se da a través de la fotografía de uno de sus fotógrafos de plantilla, Alvaro García, del ex comisario de la Policía Nacional, José Manuel Villarejo publicada más de seis veces a lo largo del mes, para ilustrar las noticias que iban publicando sobre el personaje en cuestión.

Por último, se han dejado fuera del análisis las fotografías de la programación por ser demasiado pequeñas y por entender que los responsables de incluir las fotografías en la maquetación han seguido las indicaciones del libro de estilo. Además, se han soslayado las imágenes de cualquier índole que no se podían incluir en ningún campo al estar mal firmadas o

llevar a equívocos y no poder establecer su trazabilidad de manera alguna (ya fuera por comparación con otros medios o por conocimiento empírico del autor).

Por otro lado, hay que señalar que se ha incluido en el análisis la revista del verano más la sección Madrid que tiene una paginación diferente. Por ello, y en función de la decisión editorial del propio periódico en cuanto a paginación, el número de páginas fluctúa a lo largo del mes entre 48 y 76 páginas.

EDICIÓN EN PAPEL

El protocolo de firma de fotografías propias en *El País* suele incluir el nombre completo del fotógrafo como en el caso **A1**[37]. Hay veces en que cuando el nombre no cabe en el pie de foto, sustituyen el nombre por las iniciales. Pero este criterio no se suele aplicar a los redactores, los cuales rara vez firman con sus iniciales, exceptuando cuando son ellos quienes toman las fotografías, como en el caso A2, y en estas ocasiones sí firman en el pie de foto con sus iniciales.

Un gran número de fotografías, (17 en el caso de las portadas del mes de septiembre de *El País*), publicadas en los medios españoles suelen ser de políticos del estilo de A1. Fotografías de reuniones, apretones de mano, políticos sentados en una mesa o dando un paseo solos y acompañados, imágenes que ilustran o documentan, pero que pueden perder su razón de ser informativa de novedad por su repetición extenuante. O la publicación incesante de fotografías de simples caras (*El País* es el menos caracterizado por su empleo respecto a sus tres rivales nacionales), de representantes públicos ampliamente conocidos más cercanas a un retrato de carnet que a cualquier acto de fotoperiodismo, que solo demuestran una carencia comunicativa intrínseca de las mismas. No compete a este estudio buscar las razones a este respecto, pero sí se cree necesario una investigación aclaratoria al respecto.

[37] Cada caso analizado se reproduce en las figuras al final de cada apartado con fotografías.

Por su parte, la calidad fotográfica de los redactores que suelen publicar fotografías en *El País* es bastante deficiente, tanto por la técnica empleada como por sus dotes comunicativas, ejemplo de ello es el caso A2. Una fotografía muy pobre compositivamente hablando, que necesita de un tiempo de lectura inusual a la media para entender lo que está ocurriendo en la imagen. Una imagen que en definitiva, no pasaría el filtro de calidad de ningún fotoperiodista profesional.

Las fotografías de las agencias internacionales deberían estar firmadas todas, según su libro de estilo, como en el caso B1, con el nombre del fotógrafo y entre paréntesis el de la agencia. Pero en muchas ocasiones acaban mal firmados, con imprecisiones u omisiones por razón de espacio como en la fotografía B2, firmada como Getty a secas pero sin nombre del autor y con la mitad del nombre de la agencia sin incluir: Getty Image.

Por lo que respecta a las *handout*, al tratarse de una categoría muy diversa y cada vez más utilizada, se han incluido cuatro ejemplos para su descripción. El primero y el segundo son casos de firma general sin nombre de autor. C1 es una fotografía cedida por el Astillero Navantia durante unas protestas por la posible pérdida de un contrato. No se incluye autor por un posible asunto de seguridad de la empresa o los empleados, pero en el caso C2 la fotografía la distribuye el Partido Popular y está hecha por uno de sus fotógrafos y no incluye el nombre cuando en otras ocasiones han publicado el nombre (Tarek), y no la procedencia: Partido Popular. Otra vez más cayendo en una falta de criterio y uniformidad.

El caso C3 es igual que el C2, pero a la inversa, incluyen el nombre del autor pero no la procedencia, en este caso el fotógrafo pertenece a la Unión Europea y debería incluir entre paréntesis dicha procedencia. Esta omisión da a entender que Mathieu Cugnot es fotógrafo colaborador o en plantilla de *El País*. Error deliberado o inconsciente que tienen responsabilidades éticas. En el *handout* C4 se incluyen las iniciales FEB a secas. Tienen

espacio de sobra en el pie de foto para escribir el nombre del fotógrafo y Federación Española de Baloncesto, pero prefieren que el lector haga uso de su imaginación y adivine qué significan esas siglas.

Por último se aborda la ausencia de firma en distintos casos paradigmáticos. El caso D1 muestra una imagen suministrada por el teatro dónde se va a proyectar *El pan y la sal* o por la compañía de teatro. No se puede saber si la ha realizado un fotógrafo en plantilla, ya que el pie de foto es inconcluso y no especifica nada al respecto. El segundo ejemplo (D2) muestra a la cúpula del banco Santander paseando. No aclaran en el pie a donde van, ni incluyen firma alguna. Podría ser una imagen suministrada por el propio banco o hecha por uno de los fotógrafos de *El País* pero llama la atención la ausencia de autor en la apertura de sección de economía. En la fotografía D3 sucede lo mismo que en los casos anteriores, pero conociendo que es una fotografía tomada en China y que el 100% de fotografías de la sección internacional son de agencia, se deduce que muy probablemente la fotografía la haya suministrado el propio laboratorio chino o es de una agencia internacional.

Figura nº 15. *Ejemplos de firma. El País. Edición Papel.*

A- Fotografía propia (A1, A2)


ESPAÑA

EL ESCENARIO

Pedro Sánchez recibe a Pablo Iglesias, ayer en La Moncloa. / SAMUEL SÁNCHEZ

Sánchez e Iglesias ensayan un pacto

A1. 07/09/2018. **Samuel Sánchez**


EL PAÍS

MADRID

JUEVES 27 DE SEPTIEMBRE DE 2018

Madrid@elpais.es | www.elpais.com/madrid

Adolescentes que esnifan disolvente

"Las condiciones en las que viven los menores que están en la calle son infrahumanas y no se están atendiendo bien sus necesidades. Algunos esnifan disolvente y están enganchados, se colocan muchas veces y eso les crea agresividad que ha desembocado en episodios de robos y agresiones a vecinos", dice Ana Hernández, administradora del grupo de Facebook Hortaleza con valores, que reúne a unos 1.500 vecinos.

La Comunidad responde: "Tenemos un programa específico para tratar estos problemas de drogas con estos niños. Pero es una atención voluntaria que exige la entrada a un centro y tiene que existir la voluntariedad del menor".

Dos menores del Centro de Primera Acogida de Hortaleza saltan ayer la valla del recinto. M. Á. M.

Tensión vecinal y conatos de patrullas ciudadanas en Hortaleza

MIGUEL ÁNGEL MEDINA Y PABLO LEÓN. Madrid

A2. 27/09/2018. **M.Á.M**: Siglas del redactor de la noticia

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)


DEPORTES

GRAN PRI

Dovizioso encabeza el grupo durante el Gran Premio de San Marino, celebrado ayer en Misano. / PASQUALE BOVE (EFE)

Lo que provoca una escapada

B1. 10/09/2018. **Pasquale Bove (EFE)**


ECONOMÍA Y TRABAJO

COSTE LABORAL

» EL COSTE LABORAL SUBE EL 0,7%

Los asesores de Merkel y Macron piden a la UE mano dura contra la deuda

Apple devuelve a Irlanda 14.300 millones de ayudas fiscales

El presidente de Francia, Emmanuel Macron, y la canciller alemana, Angela Merkel, el pasado junio. / GETTY

B2. 19/09/2018. **Getty**. Falta: autor e incluir **Images**

C- *Handout* (C1, C2, C3, C4)


ESPAÑA

CARGA DE TRABAJO ¡YA! NAVANTIA SAN FERNANDO

Trabajadores del astillero de Navantia en San Fernando protestan por la posible pérdida del contrato con Arabia Saudí. / ASTILLEROS NAVANTIA

El Gobierno se plantea reactivar la venta de bombas por la presión de Arabia Saudí

C1. 08/09/2018 **Astilleros Navantia**. Falta: autor.


EL PAIS

MADRID

MARTES 11 DE SEPTIEMBRE DE 2018

» JUICIO POR PARRICIDIO

» METROSUR REABRE EN OCTUBRE

Pablo Casado (en el centro) preside la reunión de ayer del comité de dirección del PP en la sede del partido en la calle de Génova. / PARTIDO POPULAR

Los alcaldes de Boadilla, Torrejón y Las Rozas, que coincidieron con el líder en las juventudes del PP, aplican su receta de patriotismo, menos impuestos y ayudas a la familia

C2 .11/09/2018 **Partido Popular**. Falta: firma del autor


CULTURA

El Parlamento de Estrasburgo, cuando votó el 5 de julio sobre la reforma de los derechos de autor. / MATHIEU CUGNOT

Europa afronta dividida el futuro

C3. 11/09/2018 **Mathieu Cugnot**. Falta: (Unión Europea)


MUNDIAL FEMENINO DE BALONCESTO

DEPORTES

La pívot de origen senegalés se desata con 22 puntos ante Puerto Rico y deja a la selección con un pie en cuartos

Astou Ndour, el verso libre de España

Astou Ndour, ayer ante Puerto Rico.

C4. 24/09/2018 **FEB**. Falta: autor y explicar las siglas FEB

D- Fotografía sin firma (D1, D2, D3)



CULTURA

El gran teatro del mundo real

De La Manada a Garzón o Pinochet, la nueva temporada escénica confirma la pujanza de los montajes basados en sumarios judiciales, titulares de diarios o la memoria histórica

Núria Espert y Andrés Lima, en un ensayo de *El pan y la sal*.

D1 06/09/2018 **Sin firma**



CIENCIA

Yun He (primero por la derecha), con su equipo en los laboratorios de la Universidad de Chengqing.

Científicos chinos sintetizan un antibiótico que mata a superbacterias

El equipo del profesor Yun He consigue producir en el laboratorio un antimicrobiano que una bacteria del suelo genera de una manera natural y que fue aislado en 1947

D2. 05/09/2018 **Sin firma**



ECONOMÍA Y TRABAJO

ÍNDICE DE PRECIOS INDUSTRIALES

Botín nombra 'número dos' del Santander a un banquero de UBS

Desde la izquierda, Andrea Orcel, consejero delegado del Santander; Ana Botín, presidenta, y José Antonio Álvarez, vicepresidente.

El gran baile de los

D1. 26/09/2018 **Sin firma**

PÁGINA WEB EL PAÍS. https://www.elpais.com

Las muestras analizadas en la página web siguen el mismo patrón que la edición en papel. Las fotografías propias suelen estar firmadas con el nombre completo del fotógrafo en plantilla o colaborador (A2), excepto cuando el propio redactor que firma el texto ha realizado las fotografías y sólo escribe sus iniciales en el pie de foto. En este segundo caso las fotografías suelen adolecer de una falta de calidad compositiva relevante (A1).

En cuanto a las fotografías de agencia tampoco tienen un criterio estandarizado a la hora de firmar la procedencia o el nombre del autor, a pesar de quedar fijado en su libro de estilo como es el caso B1. En ocasiones firman exclusivamente con el nombre de la agencia (EFE, REUTERS, Ap, etc.), o sólo incluyen el nombre del fotógrafo, pero sin especificar la agencia para la que trabaja, pudiendo dar a entender que el autor de la fotografía forma parte del periódico como en el caso B2 que trabaja para USA TODAY SPORTS/Reuters.

En el caso de los *handout*, *El País* ha recurrido a varias fuentes firmadas de forma incorrecta. El ejemplo C1 muestra una fotografía tomada por uno de los miembros del equipo científico del que trata la noticia, Sara Genicio. La firma da a entender que es un trabajador del periódico, ya que no especifican que se lo ha suministrado la propia fuente. El caso C2 es una fotografía sacada de la red social Twitter, pero no se menciona de que cuenta exacta, lo que puede llevar a pensar (hipótesis plausible, pero no corroborada), que no han obtenido permiso de la propia fuente para su uso.

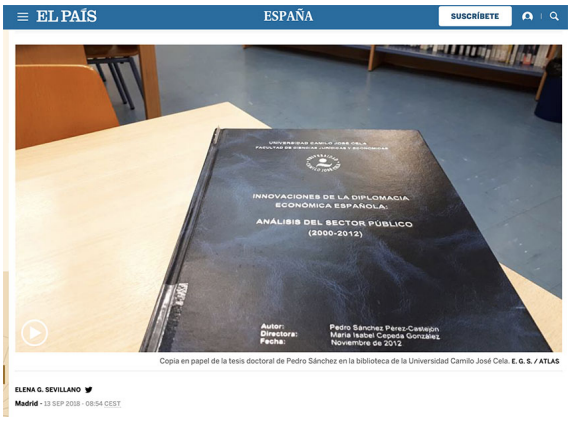
Por último, las fotografías sin firma suponen un mayor laxitud en su existencia con respecto al papel si nos atenemos tanto a la página principal como la fotografía que abre la noticia. De los cuatro casos mostrados ninguno tiene razón objetiva alguna, ya sea por espacio o salvaguarda de la identidad del autor (en cuyo caso deberían incluir las iniciales del medio), que justifique la ausencia de firma.

Además, se han incorporado dos pantallazos de la página principal para mostrar la variedad y discrepancia de criterio con respecto a la firma. En el caso E1 se publican cuatro fotografías sin autor y en las otras dos aparecen las siglas de la agencia de prensa. Pero en el caso de la noticia de Hugo Chavez, al abrir la noticia, sí está bien firmada con nombre y agencia entre paréntesis. Por su parte, la imagen E2 tiene dos fotografías sin firmar y en la

primera aparecen las siglas del fotógrafo V.J y la agencia entre paréntesis (GTRES), y en la segunda, las iniciales J.H que podrían corresponder a un fotógrafo en plantilla o un Handout.

Figura nº 16. *Ejemplos de firma. Página web El País.*

A- Fotografía propia (A1, A2)



A1. 13/09/2018. **E.G.S**: Siglas del redactor de la noticia

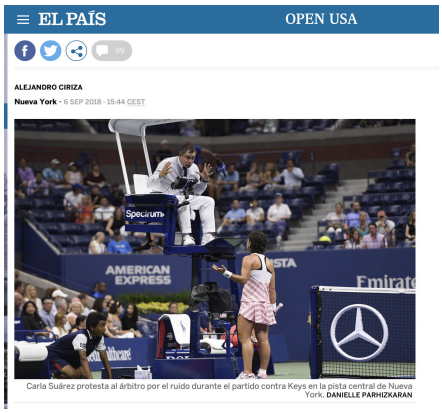


A2. 10/09/2018. **Luis Magán**

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)



B. 01/09/2018. **Odrigo Urzagast (Reuters) I Europa Press**



B2 10/09/2018. **Danielle Parhizkaran.** Falta agencia

C- *Handout*. (C1, C2)



C1. 5/09/2018 **Sara Genicio**. No aclaran procedencia.



C2. 23/09/2018 **Twitter**. No especifican procedencia.

D- Fotografía sin firma. (D1, D2)

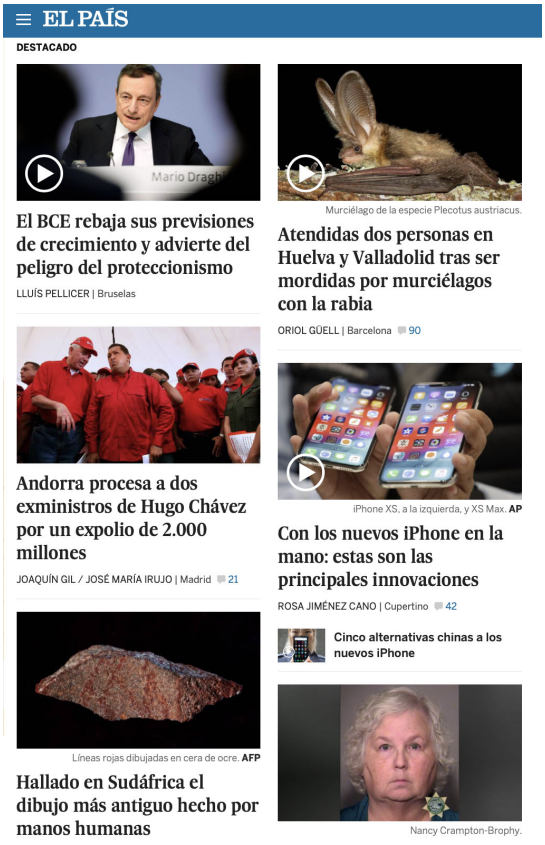


D1. 07/09/2018 **Sin firma**



D2. 13/09/2018 **Sin firma**

E- Portadas. (E1, E2)



E1. 13/09/2018 **Homepage**



E2. 13/09/2018 **Homepage**

CUENTA OFICIAL INSTAGRAM: @el_pais

El periódico *El País* posee varias cuentas oficiales como @elpaissemanal, @elpais_opinion, @elpaisamerica, sin embargo, solamente se ha utilizado para el análisis su cuenta principal @el_pais por considerarla la más relevante y paradigmática. Ésta cambia ligeramente la forma de firmar las fotografías con respecto a la página web y la edición en papel debido al formato de la red social. Ésta suele estar incluida en el cuerpo de texto, enlazando

con la cuenta personal del fotógrafo en cuestión o a la cuenta oficial de propia fuente si la tuviera.

En el caso de las fotografías propias incluye el nombre completo del fotógrafo si no tuviera a su vez cuenta de instagram (A1) o utilizan el nombre de usuario en la red social precedida por la arroba (@) para generar el enlace y publicitar a su vez al autor como se ha comentado sobre estas líneas. Este mecanismo también sucede con los *handout* y las imágenes de agencia.

Las fotografías de agencia suelen estar firmadas de varias maneras. Si no enlazan la cuenta de la agencia como en el caso B2, pueden mencionar solamente el nombre de la agencia o escribir el nombre del fotógrafo seguido de una barra y el nombre de agencia o viceversa. Las imágenes de agencia suponen un reto para los propios medios de comunicación porque su uso excesivo, como se podrá observar durante este análisis en varias ocasiones, llevan a los medios a publicar los mismos temas e incluso fotografías idénticas publicadas por otros diarios el mismo día, en sus respectivas cuentas oficiales como es el caso D1 y D2.

Por su parte, los *handout* también suelen estar firmados con el link a la cuenta oficial de turno de la fuente, pero sin incluir el nombre del autor de las fotografías, ya sea la Comunidad de Madrid, Unicef (C1), la Nasa o cualquier otro. Y los casos de la fotografías sin firma no hay una justificación a dicha ausencia como el caso D1, fotografía facilitada por La Casa Blanca y retuiteada a su vez por La Moncloa; o el D2, imagen de un fotograma de una película de Burt Reynolds distribuida por Getty Image tras la muerte del actor.

Figura nº 17. *Ejemplos de firma. Instagram*

A- Fotografía propia (A1)



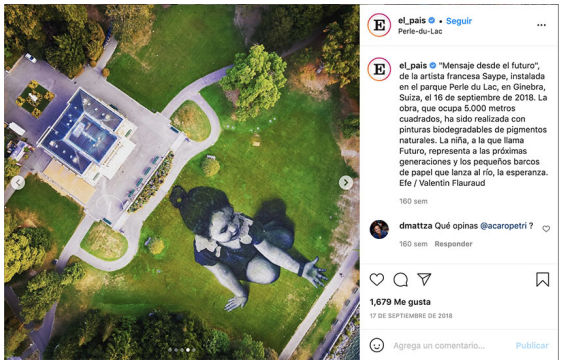
A1. 08/09/2018. Nuestro fotógrafo **Javier Hernández**

C- *Handout*. (C1)



C1. 25/09/2018. **@unicef.** Falta nombre fotógrafo

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)



B1. 17/09/2018 **EFE / Valentin Flauraud**



B2. 24/09/2018 **@efefotos Falta nombre fotógrafo**

D- Fotografía sin firma. (D1, D2)



D1. 25/09/2018 **Sin firma**



D2. 06/09/2018 **Sin firma**

4.4.2. La Vanguardia.

El periódico *La Vanguardia*, perteneciente al grupo Godó y fundado en febrero de 1881, ha sido una de los referentes fotográficos históricos de la prensa nacional. La Oficina de Justificación de la Difusión sitúa a esta histórica cabecera en segundo puesto de los periódicos españoles por detrás de *El País* con una difusión media en 2018, con 96.345 ejemplares (OJD, 2018). La empresa de medición digital comScore sitúa al medio catalán en el tercer puesto en el ranking de páginas web de periódicos en internet con 17,6 millones de usuarios únicos durante el mes de septiembre de 2018 (comScore, septiembre 2018). Además, su cuenta oficial de Instagram asciende a 582 mil seguidores hasta octubre de 2021 (@lavanguardia, 2021).

El libro de redacción de *La Vanguardia* (*La Vanguardia*, 2004, p. 63-69), como en el caso de *El País* y *El Mundo*, se ha utilizado de referencia para la constatación de la teoría oficial sobre el hecho concreto. Este manual dedica un apartado completo de seis páginas a la parte gráfica del medio, (Apartado 9. Elementos gráficos), a la que califica de “creciente” [sic] valor informativo.

La fotografía, comenta el libro, se ha convertido en una pieza fundamental del diario desde el siglo XX y nadie en la actualidad se imagina la prensa sin imágenes (excepto Le Monde a finales del siglo pasado). Por ello, la primera norma que establece es la recomendación enérgica de incluir como mínimo una imagen por página. Pero lo significativo es que la justifican al respecto debido a que “las fotografías son un complemento informativo y gráfico de gran relevancia”. Es decir, son un accesorio del texto, de gran importancia, pero complemento al fin y al cabo.

Las excepciones a la anterior norma quedan detalladas en el párrafo siguiente y son tres en total: cuando sean fotos irrelevantes, cuando se incluyan documentos, análisis o publicidad y a página completa. El punto siguiente entra en contradicción con la norma anterior ya que

recalca buscar la calidad sobre la cantidad, y sostiene que es mejor una foto que varias excepto los denominados álbumes de fotos.

Por otro lado, el manual hace especial hincapié en la inmediatez. Para ello sostiene que tiene más valor informativo una fotografía del día que una excelente imagen de hace dos meses. En relación directa con este aspecto se abordan las fotografías de archivo, el uso de las cuales debe estar justificado y debidamente explicitado en el texto. Por otro lado, hablan de las imágenes de recurso (en contradicción con la excepción de publicar fotos irrelevantes), que sólo se deben utilizar “cuando se carece de material del día”. Además refuerzan la idea de ser especialmente rigurosos en la selección de la foto para que no salgan repetidas y en la redacción del pie para no crear confusión.

Asimismo, dedica una página entera a la redacción de los pies de foto para continuar en el punto siguiente con las fotonoticias, las cuales, señala el texto, son noticias dónde el cuerpo principal de la información es una fotografía y la firma de la misma incluye una línea de crédito con el autor de la imagen.

El apartado número 9.1.3 versa sobre el crédito o firma de los elementos gráficos, dónde sostienen claramente que “en todas las imágenes ha de constar con claridad, en una línea adosada el autor o la procedencia (fotógrafo, agencia…)”. Además, en la siguiente línea vuelven a hacer hincapié en especificar de forma clara el origen de la fotografía para evitar cualquier confusión informativa o legal. Y concluyen con la siguiente frase: “Resulta contradictorio y poco profesional escatimar datos al lector” (*La Vanguardia*, 2004, p. 67).

Por otra parte, señalan que no se deberá firmar como *La Vanguardia* aquellas fotografías de origen desconocido o donde el autor prefiera conservar el anonimato (por seguridad del propio fotógrafo), en estos casos se suprimirá el crédito. Pero no esclarecen la ética de publicar fotografías de las que no sepan cual es su procedencia.

A su vez, extiende el apartado de fotografías de archivo e indican que las firmas en este tipo de material deberán incluir el nombre del autor seguido de la palabra Archivo separado por un barra entre los dos y se procurará también, añadir cuando se ha tomado dicha imagen para aportar una información que, aunque parezca nimia, puede resultar interesante para terceros.

En cuanto a las fotografías de agencia, se indica que debe figurar el nombre de autor, si la agencia lo facilita, seguido del nombre de la agencia separados los dos por una barra entre espacios. Por su parte, las fotografías extraídas de la televisión; sostiene el manual, que suelen tener mala calidad, habrá que evitar su uso excepto que la prioridad informativa lo justifique. En estos caso se debe citar la cadena de dónde ha salido el pantallazo en cuestión.

El libro de redacción de *La Vanguardia* es el único manual de estilo que aborda el asunto de las fotografías cedidas o *handout*, denominados por éste como 'fotos de promoción'. En estos casos, dice el texto que es lícito suprimir el crédito, pero si se considera pertinente puede citarse el nombre de la empresa y el autor. No menciona las connotaciones éticas de suprimir este particular. Por último, se hace una interesante mención a lo que llaman 'los caretos'; fotografías de primeros planos de personajes, las cuales no llevan crédito. Pero no hacen mención alguna al tamaño de esas imágenes ni a la calidad artística de las mismas. Dejan al redactor, editor, diseñador, etc., en la indefinición y el criterio personal de cada uno.

La fotografía posee un peso considerable en la maquetación del diario. Como se ha señalado con anterioridad prácticamente todas las páginas cuentan una imagen como mínimo, pero como sucede en el resto de periódicos españoles el protocolo de firmas no tiene una consistencia en ninguno de sus canales. A lo largo de las siguientes páginas se mostrará cómo las fotografías propias suelen firmarse correctamente con el nombre completo del autor, pero en el caso de las fotografías de agencia y los *handout* pueden aparecer firmadas con el nombre de

la empresa omitiendo el nombre del autor, las siglas de la agencia en cuestión exclusivamente, la identificación del autor sin especificar la procedencia, etc.

En el caso de las imágenes de archivo, sí tienden a recalcar la palabra archivo en el pie de firma, pero en pocas ocasiones señalan si pertenecen a una agencia de prensa, una fotografía cedida o el autor es un fotógrafo de la casa. Incluso hay fotografías de archivo que en papel se firman como archivo y en la página web aparecen sin firma. Además incluyen la firma LV o *La Vanguardia* cuando son fotografías hechas por el redactor, un fotógrafo contratado o colaborador o son fotografías cedidas.

Como en el caso de *El País* o *El Mundo*, las fotografías firmadas en internacional las realiza el redactor enviado especial o corresponsal como Josep Prat. Incluyen, a su vez, una sección de fotografías hechas por los lectores y se contabilizan como imágenes cedidas. Además, tratan casi todos los días cuentas de instagram de famosos y pasan a contabilizarse también como *handout*.

El día siete de septiembre anuncian una exposición en la sección de cultura de varias generaciones de fotoperiodistas en el Palau Robert e ilustran la noticia con dos fotografías de Daniel Ochoa de Olza y Samuel Aranda, respectivamente. La muestra está centrada, aunque no exclusivamente, en fotoperiodismo de guerra o de conflicto.

EDICIÓN EN PAPEL. LA VANGUARDIA

Las fotografías realizadas por fotógrafos en plantilla o colaboradores en la edición en papel del diario como en el resto de medios, se firman con el nombre completo del autor, como la imágen principal de la portada del día nueve de septiembre (A1). Pero en el caso de las fotografías de archivo el criterio, a pesar de su libro de estilo, no está claro.

El ejemplo A2, publicado en la portada de la sección de economía señala claramente Vicenç Llurba / Archivo, pero la fotografía de Internacional con el presidente electo de México, Andrés Manuel López Obrador (A3), sólamente se firma como Archivo, lo que conlleva a que el lector no sepa si la fotografía es propia, de agencias o cedida. Además, en este caso se da la circunstancia que en la página web del diario incluyen la misma fotografía de Obrador pero allí la única firma que emplean es: (.) [sic].

Por su parte, las fotografías de agencia pueden aparecer firmadas de diversas formas en la maquetación como se ha mencionado con anterioridad (B3), pero en alguna ocasión llegan a descuidar el nombre del fotógrafo de la agencia al indicar con un guión que falta el autor seguido de una barra y la siglas de AFP (B1). También llegan a firmar como autor de la fotografía: *handout* (B2). Las agencias de información a veces distribuyen fotografías cedidas pero siempre incluyen la procedencia por motivos legales. Por ello, además de *handout*, deberían haber incluido el nombre de la institución o empresa que ha suministrado la fotografía.

En el caso de los *handout* cedidos a los medios *La Vanguardia*, en varias ocasiones se firman estas fotografías con el nombre del autor, pero no incluyen la procedencia exacta, dando a entender que esa imagen podría pertenecer a un fotógrafo en plantilla o colaborador como es el caso de Dani Gago, fotógrafo de Podemos (C2); o Anna Biosca que trabaja para Rac1 (C3). Además incluye la firma de la red social en cuestión dónde han hecho un pantallazo pero sin indicar la procedencia específica (C1).

Por último, las fotografías sin firmar llegan a tener un peso específico en la maquetación y no parece que haya una razón aparente para olvidarse de la misma. En el caso D1 podría tratarse de una fotografía de stock, de agencias o de un fotógrafo propio pero el caso D2 se especifica claramente en el pié de foto que está hecha en el un sitio poco accesible, pero incomprensiblemente no mencionan el autor de la imagen.

Figura nº 18. *Ejemplos de firma. Edición Papel.*

A- Fotografía propia (A1, A2, A3)


DOMINGO, 9 DE SEPTIEMBRE DE 2018 / Número 49.204

www.lavanguardia.com 2,50 euros

LA VANGUARDIA

FUNDADA EN 1881 POR DON CARLOS Y DON BARTOLOMÉ GODÓ

Casado rechaza negociar una reforma de la Constitución

- El líder del PP se opone a cualquier diálogo con los partidos independentistas

POLÍTICA 17

Un Gobierno entre el cambio y la incertidumbre

- Pedro Sánchez cumple sus primeros cien días en Moncloa

POLÍTICA 18

L10: el fin de una injusticia. Tras décadas de espera el metro llegó ayer al barrio de la Marina de la Zona Franca de Barcelona, el único de la capital que aún no disponía de este servicio de transporte. VIVIR 1 Y 2

A1.09/09/2018. **Mané Espinosa**


...jeros en la estación de alta velocidad de Camp de Tarragona

...ble a los precios que la de los nacionales". Específicamente, prosigue, "cuando el número de noches o las noches nacionales son las variables endógenas, el efecto de la alta velocidad es mayor que el transporte aéreo, tal vez debido a la atracción de los congresos y el turismo de negocio". En cambio, cuando se parte de la cifra de visitantes y las pernoctaciones extranjeras, el impacto del avión es mucho mayor". Así, existe "un efecto complementario entre estos modos de transporte en la UE: el AVE para el turismo interno y el transporte aéreo para el exterior, especialmente para las rutas de cor...

LAS PERNOCTACIONES

Los visitantes foráneos no amplían sus días de estancia gracias al tren veloz

MEDIOS ESPECIALIZADOS

El AVE sí tiene impacto en el turismo interior; para el internacional, el avión

MÁS INTERMODALIDAD

El informe propone mejorar la colaboración entre tren y avión con productos combinados

A2. 02/09/2018. **Vicenç Llurba / Archivo**.


PANORA

Podem quitar planes

Italia pu la UE q con el d

Andrés Manuel López Obrador, presidente electo de México

A3. 02/09/2018. **Archivo**. Falta: autor

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)


MIÉRCOLES, 19 SEPTIEMBRE 2018

INTERNACIONAL

LA VANGUARDIA 9

Los líderes de las dos Coreas intercambian elogios en Pyongyang

El presidente del Sur viaja al Norte para desbloquear el diálogo entre Kim y Trump

...su hermana y fiel consejera Kim Yo Jong y el jefe de inteligencia, Kim Yong Chol, el mismo que envió en mayo a Washington para reunirse con el presidente de Estados Unidos, Donald Trump. Por su parte, el ...ministerio surcoreano acudía con su jefe de inteligencia, Suh Hun, y el director de la Oficina de Seguridad Nacional, Chung Eui Yong.

Al comienzo de la reunión, cuando todavía estaban presentes los periodistas, Kim agradeció a Mun su papel decisivo para impulsar la cumbre que mantuvo en junio en Singapur con Trump. "No es ninguna exageración afirmar que fueron los esfuerzos del presidente Mun lo que permitieron la histórica cumbre entre la República Popular Democrática de Corea (nombre oficial del país) y Estados Unidos. Gracias a ello, la situación política regional se ha estabilizado y esperamos que se produzcan más avances".

Mun respondió agradeciendo a ...

Ambos mandatarios se pasean en una limusina abierta mientras cientos de personas les aclaman

su vez a Kim su "valiente decisión" cuando anunció una distensión en su discurso de Año Nuevo y en febrero envió una delegación a los Juegos de Invierno de Pieongchang.

El contenido concreto de las negociaciones no se hizo público, aunque fuentes oficiales de Seúl dijeron que se concentrarían en cómo lograr la desnuclearización de la península, disminuir las tensiones militares en la frontera y mejorar ...

Los dos presidentes, Mun Jae In y Kim Jong Un, aclamados por la multitud en las calles de Pyongyang

PYONGYANG Agencias

recorrieron las calles abarrotadas con cientos de norcoreanos que en ...

19/09/2018. **- / AFP** Falta: autor

B1.


56 LA VANGUARDIA

ECONOMÍA

VIERNES, 28 SEPTIEMBRE 2018

PANORAMA

La economía de EE.UU. crece un 4,2% hasta junio

- La economía estadounidense subrayó su solidez con el tercer y último cálculo de crecimiento, que se mantuvo en un ritmo anual del 4,2% en el segundo trimestre de 2018, la mayor tasa desde 2014. Informó ayer el Departamento de Comercio de EE.UU. El gasto de los consumidores, que representa dos tercios de la actividad económica, se mantuvo también en un 3,8%, y fue uno de los impulsores de la expansión. Previamente, en el primer trimestre del año, la tasa ...ualizada de expansión se había situado en el 2,2%. / Efe

Petrobras pacta 728 millones de multa con EE.UU. y Brasil

- La petrolera estatal brasileña Petrobras pagará 728 millones de euros para poner fin a las investigaciones sobre soborno que involucran a políticos y ejecutivos de la compañía. El importe se destinará a la fiscalía de Brasil, al departamento de Justicia de EE.UU. y a autoridad bursátil SEC. En enero Petrobras acordó pagar 2.500 ...

La directora del FMI, Christine Lagarde, junto al ministro de Hacienda argentino, Nicolás Dujovne

MARCOS / REUTERS

El nuevo acuerdo con el FMI calma a la bolsa pero el dólar sigue subiendo

Macri se asegura que Argentina no caerá en quiebra antes de acabar su mandato

B2. 28/09/2018. **Handout / Reuters**. Falta: autor.

C- *Handout* (C1, C2, C3)



B3. 01/09/2018 **Eric Thayer / Reuters**.



C1. 03/09/2018 **Youtube**. Falta: procedencia



C2. 08/09/2018 **Dani Gago**. Falta: / Podemos



C3. 01/09/2018 **Anna Biosca**. Falta: / Rac 1

D- Fotografía sin firma (D1, D2)



D1. 10/09/2018 **Sin firma**



D2. 15/09/2018 **Sin firma**

PÁGINA WEB LA VANGUARDIA. https://www.lavanguardia.com

Las fotografías de las 11 primeras noticias de la página web de *La Vanguardia* tienden a seguir el mismo patrón en cuanto a firma se refiere que la edición en papel. Las imágenes de producción propia están firmadas, la gran mayoría, con el nombre completo del autor (A1), pero incluyen las siglas del medio LV (A2), o el nombre completo del diario cuando son fotografías propias, imágenes cedidas, etc., haciendo imposible saber la procedencia de las mismas.

En cuanto a las imágenes de agencias de prensa, ocurre como en los demás periódicos analizados, no hay un criterio fijo para la cita del autor. A veces incluyen el nombre del autor y la agencia, otras veces solo la agencia, pero en otras ocasiones, confunden el nombre del autor con la Agencia (B1). El fotógrafo Emilio Naranjo trabaja para la agencia EFE, pero *La Vanguardia* ha atribuido su fotografía a la agencia francesa AFP. La fotografía hecha por Emilio Naranjo está hecha en régimen de *pool* y distribuida al resto de medios, como AFP. El redactor o trabajador de diario ha olvidado incluir la palabra *pool* y el nombre de la agencia para la que trabaja el fotógrafo.

Esta falta de atención del responsable de poner los pies de foto y las firmas, no es un ejemplo aislado. En el caso B2 incluyen el nombre del fotógrafo de la agencia EFE, Julio Muñoz y colocan entre asteriscos (sin razón justificada), la palabra *pool* y el apellido del autor aparece escrito con una letra indescifrable.

Por otro lado, siguen empleando las fotografías cedidas sin especificar la procedencia o el autor como Moncloa, Fundación Felipe González, 324 [sic] o incluyen como firma ‘Otras fuentes’ (C2), que directamente no especifican nada. Incluso llegan a incluir una fotografía de Google Maps como fuente (C1).

Asimismo, cuando incluyen una fotogalería dentro de su página web, los criterios de firma también varían. Pueden aparecer, dentro de la misma galería, fotografías firmadas correctamente de un fotógrafo de plantilla o de agencia, pero otras imágenes pueden aparecer sin su correspondiente firma.

Por otro lado, siguen incluyendo fotografías sin firmar en contra del criterio de su propio libro de estilo y sin justificación como en los casos D1 y D2. Además se muestran dos pantallazos aleatorios de las portadas de la página web del 5 y 20 de febrero dónde se aprecia que ninguna fotografía está firmada, aunque por el contrario la mayoría de las informaciones de texto que incluyen sí llevan la firma del redactor o autor pertinente.

Figura nº 19.

Ejemplos de firma. Página web.

A- Fotografía propia (A1, A2)



A1. 03/02/2019. (**Dani Duch)**



A2. 12/02/2019. **LV** Falta: procedencia.

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)



TRIBUNAL SUPREMO

Los equilibrios de Marchena durante el juicio del 'procés'

• El presidente del tribunal ha reprendido en varias ocasiones al fiscal, a la abogada del Estado y a los letrados de la defensa

SERGI QUITIAN, BARCELONA
14/02/2019 19:01
Actualizado a 14/02/2019 19:53
Temas relacionados

El presidente del tribunal del juicio del 'procés', Manuel Marchena (Emilio Naranjo / AFP)

El **juicio del *procés*** tiene lugar entre las cuatro paredes del histórico salón de plenos del **Tribunal Supremo**, aunque su eco va más allá.

B1. 14/02/2019. **Emilio Naranjo / AFP** Error: / EFE o Pool



CONCENTRACIÓN CONTRA SÁNCHEZ

Barones significados del PP no acudirán a la concentración

• Feijóo, Moreno y Alonso tenían compromisos previos que impiden su asistencia

CARMEN DEL RIEGO, MADRID
07/02/2019 19:00
Actualizado a 07/02/2019 19:07

Núñez Feijóo felicita a Moreno el día de su toma de posesión, en presencia de Pablo Casado y Ana Pastor..EFE/Julio Muñoz ***POOL*** (Julio Mu|||z / EFE)

Al menos 20.000 personas. Es la previsión de asistencia que el PP ha

B2. 07/02/2019.***Pool*** **Julio Mu}{z / EFE** Ortografía

C- *Handout* (C1, C2)



CAN FEU

Varios detenidos por una supuesta violación múltiple en Sabadell

• La joven logró huir de la nave abandonada donde se habría producido la violación por parte de tres hombres

REDACCIÓN
03/02/2019 19:53
Actualizado a 03/02/2019 21:24

Imagen de la nave en la que se habría producido la violación en Sabadell (Google Maps)

La policía municipal de **Sabadell** ha detenido este domingo a

C1. 03/02/2019 **(Google Maps)**



POR CARTA

El Reino Unido revoca la ciudadanía de la 'novia de Estado Islámico' Shamina Begum

• La joven huida de Londres a los 15 años había sido localizada embarazada en Siria recientemente

REDACCIÓN
19/02/2019 20:22
Actualizado a 19/02/2019 20:55

Shamina Begum abandonando Londres en 2015 (Otras fuentes)

El ministerio de Interior del **Reino Unido** ha enviado una carta a la familia de **Shamina Begum** anunciando la **revocación** de su

C2. 19/02/2019 (**Otras fuentes)** Falta: especificar

D- Fotografía sin firma (D1, D2)



CONFLICTO DEL TRANSPORTE URBANO

La Comunidad de Madrid no se pliega al taxi

• La reunión mantenida esta tarde termina sin acuerdo para desesperación del sector

CELESTE LÓPEZ, MADRID
04/02/2019 20:01
Actualizado a 04/02/2019 20:06

El Gobierno de **Ángel Garrido** tiene contra las cuerdas a los taxistas de Madrid, que afrontan su tercer semana de **huelga indefinida**. La

D1. 04/02/2019 **Sin firma**



JUICIO AL 'PROCÉS'

El proceso va por dentro

• Las declaraciones de los líderes independentistas dibujan un abismo entre los discursos y la realidad del 27-O

ISABEL GARCIA PAGAN, BARCELONA
24/02/2019 01:02
Actualizado a 24/02/2019 11:22

"Todos los **juicios** empiezan bien. Es el momento del descargo.

D2. 24/02/2019 **Sin firma**

E- Portadas (E1, E2)



E1. 05/02/2019 **Sin firma**



E2. 20/02/2019 **Sin firma**

CUENTA OFICIAL INSTAGRAM @lavanguardia

La cuenta oficial de *La Vanguardia* (@lavanguardia), sigue la misma línea que el resto de medios españoles con sus respectivas cuentas: el protocolo de firma no es consistente en el tiempo, pero en el medio catalán se acentúa la poca difusión del material propio. Las dos entradas con fotografías propias están firmadas correctamente con el nombre completo del autor, como el día 16 de septiembre con una fotografía de Maluma en concierto firmada por Alex García, pero en alguna ocasión, como el caso A1, firman de la misma forma a Emily Garthwaite pudiendo dar a entender que la fotografía pertenece a un fotógrafo de la casa sin serlo.

Las fotografías suministradas por las agencias de información adolecen del mismo problema que en el resto de sus canales de difusión. En ocasiones firman solamente con el

nombre de la agencia como en el ejemplo B1 pero otras veces si incluyen el nombre completo del autor y la agencia (B2).

Los *handout* o imágenes cedidas, prácticamente en todos los casos se firman con el nombre de la institución, empresa o red social de turno, pero tienden a no incluir el nombre del autor o no especifican la procedencia exacta. En el ejemplo C1, donde aparecen dos guacamayos, indican que han tomado la imagen de la red social Pinterest, pero no señalan el nombre de la cuenta o autor. Lo mismo sucede con la imagen de Winnie Harlow, pero en esta ocasión, sí dan a entender en el texto que la fotografía está sacada de la cuenta oficial de la propia modelo.

Por último, han publicado ocho fotografías en total en su cuenta de instagram sin indicar su procedencia o autor, como una fotografía de la ministra de Sanidad, Carmen Montón, una imagen de archivo de las Torres Gemelas de Nueva York o el caso del retrato del rapero Mac Miller, que se incluye en el muestrario (D1).

Figura nº 20. *Ejemplos de firma. Instagram*

A- Fotografía propia (A1)



A1.10/09/2018. **Emily Garthwaite.** Falta: procedencia

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)



B1. 05/09/2018 **GETTY IMAGES.** Falta: nombre del autor.



B2. 04/09/2018 **Alberto Morante, EFE.**

C- *Handout*. (C1, C2)



C1. 07/09/2018 **Pinterest.** Falta: procedencia

D- Fotografía sin firma. (D1)



10/09/2018 **Instagram** Falta: especificar procedencia



C2.

D1. 08/09/2018 **Sin firma**

4.4.3 El Mundo

El diario *El Mundo* ocupa el tercer puesto en cuanto a difusión media en papel en 2018, con 89.580 ejemplares, según la Oficina de Justificación de la Difusión (OJD, 2018). El periódico, editado por Unidad Editorial, fue fundado en 1989 y dirigido por el periodista Pedro J. Ramírez hasta 2014, está considerado uno de los medios de comunicación más importantes de España y una cabecera de referencia en periodismo de investigación.

Además su página web, ocupa la primera posición en cuanto a usuarios únicos en internet durante el mes de Septiembre de 2018 (comScore, septiembre 2018), según la multiplataforma de medición digital comScore, con 18,926 millones. Y su cuenta oficial de Instagram alcanza los 604 mil seguidores en 2021 (@elmundo_es, 2021).

Como en el caso de *El País* se ha utilizado como referencia el libro de estilo de *El Mundo* (*El Mundo*, 1996, pp. 30-31) para contrastar la propia exigencia teórica del medio con la praxis. Éste dedica dos páginas; de 390, a la imagen. El apartado VIII, Información gráfica*,* aborda aunque de manera superficial la importancia de las fotografías, los gráficos e ilustraciones. El manual les confiere un valor superior al ornamental recalcando su función informativa, analítica y editorial equiparable a los textos.

Las fotografías, en su expresión más pura, pasan a convertirse en fotonoticias cuando tienen suficiente entidad para ser noticia por sí mismas. En este caso sólo será necesario incluir un pie de foto explicativo sin necesidad de acompañarlo de un cuerpo de texto. Por otra parte, menciona las llamadas foto-ilustraciones y especifica que suelen ser imágenes más antiguas de personajes, hechos o lugares que acompañan a una nueva información procedentes del Servicio de Documentación. El pie de estas fotografías debe aclarar, sin ambigüedad, si pertenecen a esta categoría y es anterior a la noticia del día, es decir, si son imágenes de archivo.

Incluye el libro de estilo la recomendación, siempre que sea posible, que la noticia del día esté acompañada de una fotografía del mismo día e incluir en el pie de foto que la instantánea es de “ayer”, resaltando que dichas fotografías son de actualidad para resaltar de este modo su función informativa. Como regla general, a pesar de que no aparece reflejado en el libro de estilo, las fotografías de archivo se suelen firmar con las iniciales del medio (EM),

aunque también usan esta figura en algunos *handout* o cuando quieren preservar la figura del autor de la instantánea.

Un punto reseñable del texto señala que, en *El Mundo*, los fotógrafos y los infógrafos son periodistas igual que los redactores literarios e incluso se considera deseable que un mismo periodista pueda comunicar tanto con una cámara de fotos, como con el teclado del ordenador. Además, se recalca que el fotógrafo debe hacerse responsable de las derivaciones de la propia información gráfica en relación a tareas accesorias como la identificación de los personajes que aparecen en sus fotografías, en especial si posan para ellos o ser consciente de que su trabajo también consiste en narrar historias cuya obligación es dar al lector, antes que el "deleite estético en la belleza de una imagen", elementos visuales suficientes para que el lector comprenda la noticia que se comunica. Para poder realizar su trabajo, insiste el manual, el fotógrafo debe conocer a fondo los detalles de la historia que va a cubrir e indica distintos ejemplos de coberturas diarias. Es por ello por lo que el redactor gráfico tendrá que ser consciente antes de hacer las fotografías de los antecedentes más polémicos, tensiones personales previas, expectativas de la información en cuestión, en definitiva tener un conocimiento lo más profundo posible para hacer su trabajo con el mayor acierto posible.

En cuanto a la responsabilidad ética del fotógrafo señala que las imágenes deben subrayar la realidad sin distorsionarla y los pies de foto tienen que servir para dar contexto sin caer nunca en la manipulación al servicio de una idea preconcebida. Por último, hacen hincapié en que cualquier fotografía puede publicarse en *El Mundo* siempre que sea informativamente relevante y no se recree en aspectos más truculentos.

Por su parte, el libro de estilo dedica un párrafo a la firma de las fotografías en el apartado XI Pies de fotografías, donde se señala que la firma del autor de la fotografía o en su caso el nombre de la agencia que la ha suministrado (dando por hecho que no se incluirá el

nombre del fotógrafo de la agencia), se incluirá en versalitas en un espacio separado del pie, bajo la esquina inferior derecha de la imagen.

El diario *El Mundo* se caracteriza por cubrir en mayor medida las informaciones de apertura de las secciones de nacional, o local a través de sus fotógrafos en plantilla o colaboradores, como sucede en los casos ya analizados, pero dejan en manos de agencias de prensa las noticias deportivas e internacionales. Además, hacen un uso mayor de los *handout* que *El País* y *La Vanguardia*.

Como sucede en los casos anteriores, las fotografías hechas fuera de España firmadas en la portada de Internacional por un profesional del propio medio, corresponden a su vez, al autor del texto que ha sido enviado al país en cuestión o colaborador con éste como ocurre el 15 de septiembre, con Salud Hernández-Mora. El resto de imágenes están realizadas por los fotógrafos de las agencias internacionales. A pesar del protocolo de firma existente en su libro de estilo, el criterio de firma de las imágenes varía de forma recurrente. Las fotografías propias prácticamente siempre se firman con el nombre completo, exceptuando los casos de falta de espacio en el pie de foto; en este caso, hacen uso de las iniciales.

En algunas ocasiones, la firma incluye solo las iniciales que no corresponden con el redactor de la noticia ni con ningún fotógrafo de plantilla. También se publican fotografías mal firmadas o con errores de bulto como “Firma de foto” [sic]. Todos estos casos, por la imposibilidad de conocer su procedencia, se han descartado para el análisis, igual que las siluetas o los montajes.

EDICIÓN EN PAPEL. EL MUNDO

Las fotografías de producción propia están firmadas en su gran mayoría con el nombre completo del fotógrafo (A1), solamente cuando el espacio del pie de foto es limitado incluyen

las iniciales. Los redactores también firman las fotografías con su nombre completo como en los casos de Internacional y Francisco Carrión (A3).

A pesar de que su libro de estilo obliga a la diferenciación entre las imágenes de actualidad y las realizadas tiempo atrás, son muchos los casos en los que no se lleva a cabo. El caso A1 y A2 es paradigmático al respecto; la fotografía tomada en los andenes del Metro de Madrid por un fotógrafo de *El Mundo* el viernes 21 de septiembre, se publica el lunes 24, en la portada de la sección Madrid (A1), y se indica claramente en el pie cuándo fue tomada la imagen. El problema surge cuando el jueves 27, deciden abrir la sección de Madrid otra vez con una noticia sobre el Metro y deciden utilizar una de las fotografías (A2), de la secuencia hecha por el fotógrafo el mismo día 21. Pero no sólo no incluyen, en esta ocasión, ninguna mención a cuando fue realizada, sino que tampoco mencionan la palabra archivo en ningún lugar del diseño.

Por lo que respecta a las fotografías de agencias los dos ejemplos demuestran la ausencia de un protocolo claro con la firma: El caso B2 muestra una fotografía de Federico Parra de Afp firmada correctamente con el nombre completo del autor y la agencia. En cambio, el ejemplo B1 solamente muestra el nombre de la agencia: Getty Image soslayando el nombre del fotógrafo.

Las fotografías cedidas o *handout*, muy utilizadas por el periódico *El Mundo*, tienen multitud de procedencias y variedades de firma. Pueden aparecer con el nombre de la fuente pero no el autor como Moncloa (sic) o REALMADRID.COM (C1), aparecer escritas las siglas del medio (EM) o *El Mundo*, incluso si la fotografía la han conseguido de una red social, a veces no indican su procedencia exacta o nombre de la cuenta (C2).En el caso de las imágenes sin firmar, suelen ser aquellas que las fuentes les han suministrado, aquellas que no interesa firmar

por motivos de seguridad para el propio autor o a errores del propio responsable del pie de foto (D2).

Figura nº 21. *Ejemplos de firma. Edición Papel.*

A- Fotografía propia (A1, A2, A3)



MUNDOMADRID

EL MUNDO LUNES 24 DE SEPTIEMBRE DE 2018

TRANSPORTE LA COMPAÑÍA NEGOCIA CON EL COMITÉ DE EMPRESA CONTRATAR MAQUINISTAS

Andenes atestados en el Metro

● Quejas de los usuarios por las aglomeraciones en estaciones y vagones ● Los sindicatos alertan del riesgo que supone ● La dirección del suburbano asegura «no haber observado problemas» en una respuesta parlamentaria

VIRGINIA GÓMEZ MADRID

«Suelo coger la Línea 6 y siempre va llena, pero a las nueve es un caos total, andenes y vagones repletos, no es que no te puedas sentar, es que no puedes ni entrar», relata Diana Cid. «Ahora mismo hay una señora desmayada en el andén de Plaza de Castilla», alerta José Díez. «Me acabo de bajar de un tren en la Línea 1 en Atocha por avería. El andén, petado a muerte y el siguiente metro, en ocho minutos», denuncia José María Álvarez. «8.30 de la mañana... a lo mejor mayor frecuencia de los trenes evitaría estas aglomeraciones», critica Adrián Torres. «Hemos aguantado dos meses de cierre para tener mejoras... pues andenes llenos e intervalos de ocho minutos en hora punta no lo son», replica Marta.

Son algunas de las decenas de quejas que los usuarios del Metro de Madrid realizan a diario a través de las redes sociales por las aglomeraciones en los andenes del suburbano provocadas por las largas esperas. Los sindicatos alertan de la «peligrosidad» que ello supone y denuncian que la compañía incumple la normativa de seguridad, que marca un máximo de seis personas por metro cuadrado. Metro lo niega y en una respuesta parlamentaria al diputado de Podemos Alberto Oliver asegura que «no se han observado problemas concretos de aglomeraciones».

Acumulación de pasajeros en los andenes de la estación de Avenida América el pasado viernes a primera hora de la mañana. SERGIO GONZÁLEZ VALERO

QUEJAS POR LA FALTA DE AIRE ACONDICIONADO

la «falta de mantenimiento», ya que el «desmantado» de algunos convoyes «ha dejado inmovilizados muchos trenes y los que circulan no pueden parar para hacer las tareas de

incidencia en un coche concreto, pero cuando se detecta ese vagón es retirado y sustituido por otro», dice.

«No hay problemas de mantenimiento, si-

A1. 24/09/2018. **Sergio González Valero**



MUNDOMADRID

EL MUNDO JUEVES 27 DE SEPTIEMBRE DE 2018

TRANSPORTES LOS SINDICATOS SEÑALAN QUE EL PROBLEMA ES LA FALTA DE PLANTILLA

Metro enfrenta a Garrido y Carmena

● El presidente de la Comunidad culpa de las aglomeraciones en el suburbano a la «nefasta gestión» del Consistorio, que «tiene colapsado» el tráfico de la capital ● El Ayuntamiento replica que esa acusación es «el colmo del cinismo»

VIRGINIA GÓMEZ / ISABEL F. LANTIGUA MADRID

El asunto de las aglomeraciones y molestias que sufren a diario los usuarios de Metro de Madrid en andenes y vagones por la caída de la frecuencia de los trenes saltó ayer al ring político. El presidente de la Comunidad de Madrid, Ángel Garrido, no tuvo reparo en cúpublicar a Manuela Carmena y a su equipo de Gobierno de estas acumulaciones de personas en el suburbano, tras indicar que el «colapso» del tráfico en la ciudad, provocado por la «torpeza» del Consistorio, ha aumentado el número de viajeros «más de lo normal».

«El colapso de Madrid es una realidad, el tráfico es absolutamente imposible por la nefasta gestión de Podemos en el Ayuntamiento y muchas personas más de lo normal están recurriendo al metro», señala Garrido ante los medios de comunicación, en referencia a las obras que el Gobierno municipal está realizando, sobre todo, en el centro de la capital, con los cortes al tráfico pertinentes.

Estas acusaciones del presidente de la Comunidad sorprendieron mucho en el Palacio de Cibeles. La delegada de Medio Ambiente y Movilidad, Inés Sabanés, calificó las palabras de Garrido como «el colmo del cinismo». Visiblemente enfadada, Sabanés indicó, durante el Pleno municipal, que el escu-

Aglomeraciones en un andén en la estación de Metro de Avenida de América a la hora de mayor afluencia de pasajeros. SERGIO GONZÁLEZ VALERO

tanto, es difícil que pueda asumir las frecuencias necesarias», recalcó la edil. El insistió en que esa situación «es sólo un problema de

DATOS

100.000

movilidad y yo no he dicho nada, porque entendí que las incidencias hay que repararlas y todos tenemos que trabajar coordinadamente».

Sabanés también criticó que Ge-

los autobuses de la EMT (Empresa Municipal de Transporte) han disminuido un 3%. No obstante, en el Consistorio matizan que esa cifra no es real y que el descenso

A2. 27/09/2018. **Sergio González Valero**



24 EL MUNDO. VIERNES 14 DE SEPTIEMBRE DE 2018

MUNDO

LA MIRADA DEL CORRESPONSAL

POR FRANCISCO CARRIÓN

Alejandría, la otrora ciudad cosmopolita de Egipto, pretende convertir el acceso al mar exclusivo de los extranjeros, y no de los locales, en un afán por recuperar el turismo

recuperación del turismo, un sector clave de la economía local, arruinado por la agitación política que sucedió al derrocamiento de Hosni Mubarak y una cadena de desastres aéreos y atentados contra la minoría cristiana. Según datos gubernamentales, el número de visitantes a la tierra de los faraones se ha incrementado un 30% desde principios de año.

Ni siquiera la condena a ocho años de cárcel a una turista llamada por «ofender» al país en las redes sociales –subjetó a un día entre rejas tras el recurso– ni la represión de las libertades públicas, con decenas de miles de presos políticos, han ahuyentado el regreso de los peregrinos. «Han vuelto pero ya no es lo mismo. Ahora todo el mundo puede viajar pero no todo el mundo tiene dinero para gastar», desgracia Mahmud Mohamed, apodado el Jedi y celebre por ofrecer en su pequeña tienda del turístico bazar de Jan el Jalili baratijas y recuerdos hinchados de regreso.

Por su local desfilan, de nuevo, los turistas españoles en busca de papiros, pirámides en miniatura y piezas de alabastro. «Era un desastre, no perdieron», recuerda Rubén Sáinz, un riojano de 35 años recién llegado del sur del país, desde un sinfín de tareas y tempos vuelven a recibir la visita del gentío que alegró durante años una truncada primavera.

«Lo más llamativo es la seguridad. A cualquier hora nos acompaña un policía armado

VUELTA AL ESPLENDOR. Los playas de Alejandría, vuelven a recuperarse las visitas de extranjeros perdidos en los últimos años. FRANCISCO CARRIÓN

oportunidad de impulsar el turismo de sol y playa en Alejandría».

Quienes han recibido con recelo la ocurrencia recuerdan que existen en la ciudad playas privadas y

A3. 10/09/2018. **Francisco Carrión.** Redactor

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)


18 EL MUNDO. JUEVES 20 DE SEPTIEMBRE DE 2018

MUNDO

De izquierda a derecha, el ministro ruso de Exteriores, Sergui Lavrov; su homólogo israelí, Avigdor Lieberman; el presidente ruso, Vladimir Putin, y el israelí, Simon Peres, en 2012 (Netanya). GETTY IMAGES

De la trama rusa al 'Israelgate'

El ex jefe de campaña de Trump admite haber lanzado una guerra sucia junto a un alto cargo del Gabinete Netanyahu

B1. 20/09/2018. **Getty Image**. Falta: autor


EL MUNDO. MIÉRCOLES 26 DE SEPTIEMBRE DE 2018 35

MUNDO

El presidente venezolano, Nicolás Maduro, junto a su esposa y «primera combatiente revolucionaria», Cilia Flores, en Caracas. FEDERICO PARRA / AFP

2,3 Millones de venezolanos. Han abandonado su país por la crisis social, política y económica.

EEUU castiga al círculo de Maduro

B2. 26/09/2018. **Federico Parra / AFP**

C- *Handout* (C1, C2)


El show de Vinicius

Marca con el Castilla y dibuja una jugada espectacular / Tres goles en tres partidos

J. R. MADRID

Vinicius Júnior sigue aprovechando las oportunidades en el Castilla para demostrar su talento y apetito, a la espera de que Julen Lopetegui lo reclute para el primer equipo. Ayer por la mañana, con buena entrada en el Alfredo di Stéfano –seguramente en parte por su culpa–, el filial madridista se llevó por delante al Unionistas de Salamanca (8-0), brillando en la goleada el joven delantero brasileño. El doblete de Cristo y la falta ajustada del carioca dieron el segundo triunfo de la temporada al Castilla, que suma ocho puntos en el Grupo I de Segunda B. Con brío ha comenzado el conjunto de Santiago Solari, gracias sobre todo al impacto del fichaje procedente del Flamengo. En tres partidos suma tres goles y unas cuantas acciones golosas para emitir en los resúmenes televisivos.

Ayer después de colocar un tiro libre desde la frontal, el 3-0, dibujó un eslalon, ya en la segunda parte, que levantó al público del estadio de la Ciudad Deportiva de Valdebebas. Tras interceptar un pase de la zaga rival en el centro del campo, salió disparado hacia la portería, vertical y veloz, con la pelota pegada al pie. En su carrera regateó hasta tres rivales antes de encarar al portero, al que evitó con un nuevo amago. Los suspiros de la grada acompañaban la galopada, mientras los defensas caían como fichas de dominó. Al brasileño le faltó el remate, porque a puerta vacía estrelló con violencia el balón en el larguero. El chico de 18 años se quedó un rato lamentando el broche final de su fabulosa jugada, visionada de inmediato en su país, donde se sigue con atención su aterrizaje en el fútbol europeo. Lopetegui también tomó buena nota de la actuación de su habilidoso atacante.

Vinicius celebra su gol, ayer, al Unionistas de Salamanca. REALMADRID.COM

C1. 17/09/2018 **REALMADRID.COM** Falta: autor


EL MUNDO. DOMINGO 16 DE SEPTIEMBRE DE 2018 11

UN AÑO DEL GOLPE EN CATALUÑA LA ESTRATEGIA INDEPENDENTISTA | ESPAÑA

Los CDR acosan a los Tous en su propia casa

La vivienda de los empresarios aparece rodeada por osos con un lazo amarillo

GERMÁN GONZÁLEZ BARCELONA

«Hemos diseñado la nueva joya Tous para este otoño». Se trata del osito tradicional de los joyeros Tous con un lacito amarillo y ayer se pudieron ver decenas de ellos, hechos con cartón, no con metales preciosos, bordeando la finca que la familia tiene en Cadaqués (Gerona). Es la forma que los Comités de Defensa de la República (CDR) utilizaron para buscar un amplio eco mediático a sus reivindicaciones soberanistas: colgar 34 osos de cartón, similares a las icónicas piezas de joyería de esta marca, con un lazo amarillo pintado y publicitarlo en las redes sociales para no dejar a nadie indiferente.

Los independentistas llenaron la nos». La acción reivindicativa no dejó indiferente a nadie. Las redes sociales y algunos medios empezaron a recordar que en noviembre de 2017 la familia Tous había decidido sacar como patronas de la fundación que lleva su nombre a Helena Rakosnik, esposa del ex presidente de la Generalitat Artur Mas, y a la periodista Pilar Rahola, quien ayer mostró su satisfacción, también usando las redes sociales, por la actuación de los CDR de Cadaqués en casa de los joyeros colgando los osos de cartón con el lazo.

La polémica obligó a los organizadores de la acción en casa de los Tous a salir a explicar en las redes

Uno de los osos de cartón con un lazo amarillo que los CDR han puesto rodeando la casa de los Tous en Gerona. TWITTER

PREPARATIVOS DEL 1-O

Puigdemont. El Govern celebrará el primer aniversario del 1-O con una reunión extraordinaria en Sant Julià de Ramis (Gerona). Estaba

También afirmaron que su labor «no tiene nada que ver ni con Rahola ni con Rakosnik». Lo cierto es que cuando se conoció que la fundación en la que participaban los Tous sacaba a estas patronas, los independentistas hicieron un llamamiento a no comprar sus productos y «catalana y española» durante un acto en Sevilla.

Incluso, la presidenta de la empresa, Alba Tous, envió una carta a sus franquiciados en la que aseguraba: «No dejéis que nadie os diga que no somos una marca española, orgullosa de serlo» y admitía la

C2. 16/09/2018 **Twitter**. Falta: especificar procedencia

D- Fotografía sin firma (D1, D2)


SÁBADO, 1 SEPTIEMBRE 2018 LA VANGUARDIA 3

Internacional

El futuro de Europa

Kosovo, fronteras en juego

Pristina y Belgrado se plantean un intercambio de territorios y población

Guerra y paz en los Balcanes

1991 Inicio de la disolución de Yugoslavia. En Kosovo hace su aparición clandestina el Ejército de Liberación de Kosovo (UÇK).

1996 El Ejército de Liberación de Kosovo lanza una ofensiva contra las autoridades serbias, que intervienen militarmente.

8/3/1997 La OTAN bombardea objetivos serbios ante la escalada de la violencia y el éxodo de albanokosovares.

9/3/1999 Acuerdo de paz en Rambouillet. Retirada de Kosovo y la ONU asume la administración temporal.

10/6/2008 Independencia unilateral. Cinco países de la UE –entre ellos– no reconocen el nuevo Estado kosovar.

Este planteamiento tan abierto –que, como ven, se puede ampliar a todos los países de esta región– por parte del primerísimo hacia un Ejecutivo de la UE, ya muy afectados con la propia independencia de Kosovo, que no quiso aceptar los de Estados Unidos John Bolton, el asesor más fuerte de Donald Trump, ha dicho que "si las dos partes llegan a un acuerdo, y ese acuerdo implica fronteras nuevas, no nos corresponde protestar/decir/ y no nos opondremos". El conocido habitualmente incendiario de los argumentos de Bolton (la Gran Albania, la partición de Bosnia del Norte) son conocidos.

¿Por qué es importante la opinión de Washington? Porque EE.UU. goza de gran influencia en Bosnia, dirigió los bombardeos de la OTAN durante la guerra de Kosovo contra la brutal represión de Slobodan Milosevic y, por fin, la creación del Estado de Kosovo fue obra de Bill Clinton. Al menos en teoría, Washington es, por tanto, uno de los padres políticos de Kosovo siempre ha estado muy cerca de Washington que de Bruselas, y no es una novedad que el Gobierno de Pristina –el primero en reconocer la independencia– quiere ser un aliado incondicional de Estados Unidos en Europa, Camp Bondsteel.

Del otro lado, Serbia siempre ha tenido en Rusia –Moscú– un aliado incondicional en el Consejo de Seguridad de la ONU. No apoya un intercambio de fronteras, que además podría redundar en un mayor acercamiento de Serbia a la UE, pero la perspectiva de que Bruselas tenga problemas no nos desdeñables. Son conocidas las actitudes hostiles de Donald Trump –como de la Administración Trump hacia una


SEPTIEMBRE DE 2018 49

MMADRID

UNIVERSIDAD

Rebajas del 5% en los másteres públicos tras la polémica

M. B. MADRID

El curso universitario en la Comunidad de Madrid quedó inaugurado oficialmente ayer en un acto en la Facultad de Medicina de la Autónoma con el que se quiso pasar la página del escándalo académico que le costó el puesto a la ya ex presidenta regional Cristina Cifuentes. Su sucesor en la Puerta del Sol, Ángel Garrido, ejerció de maestro de ceremonias recordando que este año será un 5% más barato estudiar un máster.

Pie de foto para todas las páginas del periódico. FIRMA DE FOTO

Dirección General de Industria, Energía y Minas
CONSEJERÍA DE ECONOMÍA, EMPLEO Y HACIENDA
Comunidad de Madrid

Anuncio de la Dirección General de Industria, Energía y Minas de convocatoria para el levantamiento de Actas Previas a la Ocupación de determinadas fincas afectadas por el proyecto "Antena de suministro de gas natural en MOP 16 al Término Municipal de Arroyomolinos". Expediente: EXG-01/18. Proyecto: 2015PG496.

Por Resolución de la Dirección General de Industria, Energía y Minas de fecha 18 de enero de 2018 se ha autorizado y aprobado la ejecución del proyecto de referencia y por resolución de fecha 5 de junio de 2018 (B.O.C.M. nº 152, de 27 de

D1.01/09/2018 **Sin firma**

D2. 08/09/2018 **Firma de foto.**

PÁGINA WEB EL MUNDO. https://www.elmundo.es

La página web del periódico *El Mundo* se caracteriza por una amplia variedad de modalidades de firma. Las imágenes de producción propia pueden aparecer firmadas a veces con el nombre completo del profesional como en el caso A2, pero sin especificar que trabaja para el diario, otras veces incluyen en el pie: / Mundo. En otras ocasiones solo incluyen el nombre del medio en distintas variantes: El Mundo, E.M. o El Mundo (foto).

Además, como ocurre con la edición en papel, si una fotografía es de archivo no suelen indicar cuándo ha sido tomada como en el caso A1; que fue publicada por primera vez el 2 de septiembre y la vuelven a publicar al día siguiente pero sin especificar que fue realizada el día anterior, ni incluir la palabra archivo. Por su parte, las fotografías de agencia pueden aparecer firmadas con el nombre completo seguido de una barra y la agencia a la que pertenece, pueden incluir sólo la agencia, sólo la iniciales de la agencia o el nombre del fotógrafo de la agencia sin incluir el nombre de la agencia.

Asimismo, cometen varios errores a la hora de especificar a quién pertenecen dichas fotografías. En ocasiones atribuyen una imagen a un fotógrafo de una agencia, pero pertenece a otra como el caso B1; Ángel Díaz, fotógrafo de la agencia EFE, le firman la fotografía como Reuters; o la protesta de activistas del grupo feminista Femen a Albert Rivera, atribye la imagen al propio medio *El Mundo,* cuando la instantanea está tomada por Daniel Pérez/EFE y el video tambíen es de agencias.

Los *handout* o fotografías cedidas también adolecen de imprecisión en las firmas en la mayoría de los casos. En algunos casos firman correctamente el nombre del autor seguido de la empresa o institución a la que pertenecen, pero en otros sólo incluye el ente en cuestión como el caso C1 (Presidencia del Gobierno, en papel firman Moncloa) o cuando se trata de redes sociales, sólo la denominación sin especificar la cuenta o autor (C2).

Por lo que respecta a la fotografías sin autoría, pueden aparecer imágenes hechas durante una rueda de prensa o cualquier acto relevante como sucede en el caso (D1), fotografías personales de los propio personajes protagonistas de la noticia (D2), o instantáneas de bancos de imágenes o archivo. Como se ha mencionado en el análisis cuantitativo la portada del diario *El Mundo* prácticamente no incluye fotografías con su correspondiente autoría como en los casos E1 y E2, exceptuando casos puntuales como la imagen de apertura de la página de inicio (A2).

Figura nº 22. *Ejemplos de firma. Página web.*

A- Fotografía propia (A1, A2)



A1. 03/09/2018. **Marga Cruz / Mundo.** Foto de archivo



A2. 11/09/2018. **Alberto Di Lolli.**

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)



B1. 07/09/2018. **Ángel Díaz / Reuters.** Error: la agencia EFE



B2 08/09/2018. **El Mundo**. Error: Daniel Pérez / EFE

C- *Handout* (C1, C2)



C1. 04/09/2018 **Presidencia del gobierno** Falta: autor



C2. 25/09/2018 **Facebook**. Falta: especificar procedencia

D- Fotografía sin firma (D1, D2)



D1. 20/09/2018 **Sin firma**



D2. 12/09/2018 **Sin firma**

E- Portadas (E1, E2)



E1. 06/09/2018 **Sin firma**



E2. 10/09/2018 **Sin firma**

CUENTA OFICIAL INSTAGRAM. @elmundo_es

Aunque el periódico *El Mundo* es el único medio que posee una cuenta oficial denominada “Cuenta de la sección de fotografía del diario *El Mundo*” (@elmundofoto), se ha descartado para el análisis debido a que el resto de medios no tiene una similar y se ha estudiado la cuenta principal del resto de periódicos, por tratarse de la de mayor difusión y visibilidad.

Asimismo, se ha creído conveniente recalcar que, a pesar de autonombrarse la cuenta de la misma sección de fotografía de *El Mundo*, prácticamente no incluyen material de producción propia y exclusiva, por lo que se entiende que esta cuenta de Instagram se centra en la edición, más que en la publicación de fotografías de sus fotógrafos contratados o colaboradores.

La cuenta oficial de Instagram del diario de Unidad Editorial adolece de la misma ausencia de criterio en cuanto a la firma, que el resto de canales analizados. Las fotografías propias suelen estar firmadas con el nombre completo del fotógrafo (A1), o con el enlace a la cuenta personal del autor (@antheredia).

Como este periódico es el único que ha mezclado en un mismo *post* fotografías propias y de otras procedencias (A1), los pies de foto pueden llevar a equívoco si no están bien redactados. En ocasiones no indican claramente la pertenencia de cada una de las imágenes y pueden dar a entender que, como en el caso seleccionado (EFE / Javier Barbancho - El Mundo), el fotógrafo Javier Barbancho trabaja para los dos medios o trabaja para la agencia EFE o para *El Mundo*. Las fotografías de agencia en su cuenta de Instagram vuelven a aparecer firmadas con un protocolo aleatorio. Pueden aparecer con el nombre de la agencia exclusivamente (B1), en mayúsculas o minúsculas, con el autor y el nombre de la agencia (B2), o sin especificar en el *post* qué fotografía pertenece a quién dentro de la galería.

Por su parte los *handout* publicados por *El Mundo* suelen aparecer firmados como en la versión de papel casi siempre con el nombre de la institución, organización, red social (C2), etc. pero no el del fotógrafo. Y en ocasiones, como se ha explicado en el capítulo de Naturales de las fuentes, publican *handout* suministrados por las agencias de información. Aunque las agencias casi siempre lo indican, los medios como en este caso *El Mundo* C1, no lo aclaran.

El inconveniente de publicar en exceso material de terceros, es que no se consigue una diferenciación y se terminan publicando los mismo temas que el resto de medios, como sucede en el caso de Instagram con B2 de *El Mundo* y B1 de *El País* e incluso se llega a difundir la misma fotografía como C1 de *El Mundo* y D1 de *El País*. Por último, las fotografías sin firmar no han supuesto un número significativo y no se ha podido identificar la fuente original en ningún caso, como el ejemplo D1.

Figura nº 23. *Ejemplos de firma. Instagram*

A- Fotografía propia (A1)



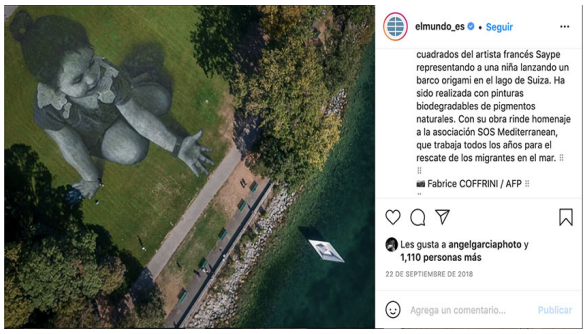
A1. 11/09/2018. **EFE / Javier Barbancho - El Mundo.**

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)



B1. 07/09/2018 **Reuters.** Falta: nombre del autor.

C- *Handout*. (C1, C2)



B2. 22/09/2018 **Fabrice COFFRINI / AFP**



C1. 25/09/2018 **Andrea Hanks / EFE.** Es una foto cedida

D- Fotografía sin firma. (D1)



C2. 18/09/2018 **INSTAGRAM** Falta: especificar procedencia



D1. 11/09/2018 **Sin firma**

4.4.4. ABC.

El periódico centenario *ABC*, fundado en enero de 1903, ha sido históricamente uno de las cabeceras que más ha apostado por la imagen gracias a su fundador Torcuato Luca de Tena y entre otras singularidades, a su transgresora portada con una imagen, generalmente una fotografía, a página completa. Las páginas de *ABC* han sido ilustradas por más de 3.000 fotógrafos, algunos de ellos considerados los mejores de la historia de España como Diaz Casariego, Alfonso, Santos Yubero, Ortiz Echagüe, etc. Además, cuenta con uno de los archivos fotográficos más importantes de España y del periodismo nacional con más de 20 millones de imágenes y aproximadamente cuatro millones de ellas publicadas en el periódico y sus suplementos.

La Oficina de Justificación de la Difusión sitúa al periódico del grupo Vocento en el cuarto puesto de los periódicos españoles por detrás de diario *El Mundo* con una difusión media en papel de 74.271 ejemplares en 2018 (OJD, 2018), muy próximo a sus dos siguientes competidores: *La Razón* y *El Periódico*. Asimismo, la empresa de referencia mundial para la medición digital de medios comScore señala que el periódico *ABC* cuenta con 16,3 millones de usuarios únicos durante el mes de septiembre de 2018 (comScore, septiembre 2018), situándose en el cuarto lugar de diarios online en España. Por otro lado, su cuenta oficial de Instagram asciende a 400 millones de seguidores hasta octubre de 2021 (@abc_diario, 2021).

El libro de estilo de *ABC* (Vigara, 2001), al contrario de lo que sucede con el resto de medios analizados, no ha podido servir de referencia para su estudio descriptivo. El manual de 376 páginas, se centra en las normas de redacción, gramática y estilo del texto pero no incluye entre su temática ni en las diversas cuestiones de índole periodística, ninguna referencia a la fotografía.

Los fotógrafos Eduardo Diéguez de San Bernardo (fotógrafo colaborador) y Chema Barroso (ex fotógrafo en plantilla), han corroborado sobre este particular que el único manual del que tienen constancia, es el libro de estilo aludido. Pero sí han comentado la existencia de indicaciones expresas (de manera verbal), de los jefes de fotografía o la dirección del diario sobre la importancia de la fotografía de portada. Al respecto, estos fotoperiodistas, señalan la necesidad de hacer fotografías verticales o dejar "aire" por encima de la fotografía cuando se hace cualquier cobertura con posibilidad de publicarse en la portada del periódico, debido al formato de la maquetación, con la intención de poder incluir el nombre de la cabecera y/o poder incluir texto para titular (Barroso, C., y Diéguez, E., Entrevista personal nº 14 y 16, 22 de febrero de 2017).

La fotografía en el diario *ABC* tiene un peso considerable en la maquetación de todas sus páginas, entre 104 y 72, dependiendo del día en el mes estudiado. A pesar de la importancia de su peso específico, como ocurre en el resto de periódicos españoles analizados, no se puede establecer un criterio suficientemente claro en lo que a la firma de fotografías se refiere.

Este diario es el único que apuesta por los fotomontajes e ilustraciones para abrir la portada. La firma en estos casos puede incluir el nombre del autor que ha realizado la fotografía, pero en líneas generales suelen firmar con el nombre del medio (*ABC*), o el nombre del ilustrador que ha realizado la imagen final (JJGK / ABC), y en ocasiones firman con el nombre del diseñador y el fotógrafo separados por una barra.

Prácticamente todas las imágenes de producción propia en todos sus canales están firmadas con el nombre completo del fotógrafo de la casa. En cambio, el resto de fotografías pueden aparecer con el nombre de la agencia exclusivamente, el del fotógrafo y la agencia,

sólo el nombre de un fotógrafo de una imagen cedida o exclusivamente el nombre de la institución, empresa o red social, sin indicar la procedencia.

Por su parte, tienden a firmar, en muchas ocasiones, fotografías con el nombre de *ABC* para la autoría de fotografías cedidas por las propias fuentes de información. Además, emplean este tipo de firma para las siluetas, las fotografías hechas por el redactor o fotografías de archivo. Incluso llegan a publicar la fotografía de la contraportada del día 9 de septiembre o en páginas interiores el día 25, con la firma: Firma de foto. Un ejemplo de mezcla de criterio con respecto a la firma se encuentra en una noticia del 7 de septiembre, sobre una exposición fotográfica (MAD about Hollywood), sobre famosos visitando la capital en los años 50, que incluye tres fotografías y ninguna de ellas aparece firmada, pero dentro del cuerpo de texto si indican que a lo largo de la exposición se pueden observar fotografías de las agencias EFE o GETTY, colecciones particulares, etc.

Por último, *ABC* es el medio que más uso hace de las siluetas fotográficas. A pesar de que algunas imágenes están correctamente firmadas y otras carecen de firma, se ha decidido, al igual que ocurre con el resto de cabeceras, no incluirlas en el análisis debido a que se considera una manipulación de la propia imagen al eliminar el contexto de dónde ha sido tomada.

EDICIÓN EN PAPEL.

Como se ha mencionado anteriormente *ABC* firma la gran mayoría de las fotografías propias con el nombre completo del fotógrafo como se aprecia en el caso A1 de Guillermo Navarro, pero tienden a no especificar, cuando hay muchas fotografías, cual pertenece a cada fotógrafo. En la portada acompañan el nombre del fotógrafo con el nombre del diario: Ignacio Gil / ABC.

En algunas ocasiones incluyen la palabra “Fotos:” seguido del nombre del fotógrafo como deberían haber incluido en A1. La importancia de atribuir a cada fotógrafo la autoría de cada imagen se debe a que puede darse el caso que en una fotografía determinada se pueda entender que pertenece a otro autor. En el caso A2, la imagen principal ha sido distribuida por la Policía y publicada en otros medios como *El Mundo*, pero se firma a Maya Balanya / ABC soslayando al lector la autoría real de cada fotografía. En cuanto a las fotografías de agencia, el diario de Vocento suele incluir el nombre de la agencia como el caso de Reuters (B1) pero es menos habitual encontrar el nombre del fotógrafo en este tipo de imágenes. Además, en algunas ocasiones firman con el nombre del medio (*ABC*), en esta imágenes como en el ejemplo B2, que pertenece a la agencia EFE.

Las fotografías cedidas por las mismas fuentes de información pueden aparecer firmadas de distintas maneras. Este diario firma a veces los *handout* con el nombre del fotógrafo sin especificar la procedencia como en el caso C1; imagen sobre el ensayo de la obra Fuenteovejuna realizada por Iván Martínez, fotógrafo de la Ópera de Oviedo, pero el diario no incluye su origen. Y en otras ocasiones sí que firman la procedencia, pero no incluyen el autor (C2). A su vez, el hecho de que algunas de las fotografías no incluyen firma, puede deberse a olvidos como en en el caso D1, que incluye como firma de la fotografía principal de la contraportada: Firma foto. En otras ocasiones, aparecen las fotografías sin mención alguna a la autoría.

Además se ha incorporado al muestrario un ejemplo de portada (E1), en la que se ha utilizado una fotografía del rey de Marruecos hecha por un fotógrafo de AFP, pero con un fondo ilustrado por un trabajador de la casa (JJGK). En estos casos se ha incluido en ‘Otros’ al considerarse que es un fotomontaje.

Figura nº 24. *Ejemplos de firma. Edición Papel.*

A- Fotografía propia (A1, A2)



A1. 07/09/2018. **Guillermo Navarro.** Falta: Fotos de



A2. 29/09/2018. **Maya Balanya / ABC** Especificar

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)



B1. 01/09/2018. **Reuters.** Falta nombre del autor



B2. 23/09/2018. **ABC** Error: Agencia EFE

C- *Handout* (C1, C2)



C1. 07/09/2018 **Iván Martínez.** Error: Handout



C2. 06/09/2018 **RFEF**. Falta: nombre del fotógrafo

D- Fotografía sin firma (D1)



ABC DOMINGO 9.9.2018 vocento

EL BATALLÓN DE LOS PERPLEJOS

Por Álvaro Martínez

Esa «sanidad universal» donde no valen las recetas de otra región

A ver si la «sanidad universal» de la ministra se amplia también a todos los españoles y se dispensan medicinas prescritas en otra comunidad

«Pasión, convencimiento y emoción. Palabras con las que defino esta jornada. La atención sanitaria universal vuelve a ser un derecho básico de toda persona». Más contenta que unas pascuas estaba la ministra de Sanidad, Carmen Montón, el otro día cuando se ufanaba de haber recuperado para España la llamada «sanidad universal», terminando con la reforma de 2012, llevada a cabo en lo más duro de la crisis, que restringía la atención a los extranjeros en situación irregular a casos de accidente y urgencias, embarazadas y menores de 18 años. En realidad, antes de 2012 tampoco era del todo «universal» ni amparaba a todos los inmigrantes, solo a aquellos irregulares que estaban empadronados en los censos municipales.

Pero anda Montón tan contenta que es no es cuestión de amargarle la fiesta, las albricias y el hito que sacaba a España del lugar oscuro donde le había colocado el perverso Mariano... Bien es cierto que no hay un solo país europeo en el que exista el derecho a la protección y asistencia sanitaria integral, universal y sin condiciones como el que, al parecer, nos ha traído el «Gobierno bonito». Todos recogen, en mayor o menor grado, limitaciones. Según un informe del Observatorio Eu-

Carmen Montón, ministra de Sanidad TERESA FOTO

quidada «caprichosamente», según los socialistas, por el «maligno» PP, pues sostiene la progresía que es «una falacia que la sanidad universal cueste más dinero que la que no lo es». Veremos.

El Gobierno de Sánchez está logrando avances sociales realmente extraordinarios. Al sindicato

CECILIA GIMÉNEZ «RESTAURADORA» DEL «ECCE HOMO» DE BORJA

Creando escuela

Primero fue el «Ecce Homo» de Borja, luego el «San Jorge» de Estella y ahora «La Virgen con el Niño y Santa Ana», una talla del siglo XV que otra disparatada restauración en una aldea asturiana convirtió en carne de cualquier bazar chino, entre la figurita de reno navideño que se ilumina y el Doraemon de plástico. Por eso esta semana ha vuelto a la actualidad la precursora de este movimiento neo-restaurador. Cecilia Giménez (Borja, Zaragoza, 1931), que se convirtió en una celebridad mundial al desfigurar el «Ecce Homo» de una manera tan aparatosa que al final consiguió un movimiento internacional de simpatía, sobre todo cuando se confesó abrumada por el revuelo que había provocado, con toda su buena intención, y la mujer confesaba que «el cura lo sabía, el cura lo sabía...».

Poco podía sospechar Cecilia que aquella desfiguración iba a cuajar de manera tan rotunda que, además de multiplicar las visitas al santuario de la Misericordia y por ende a dinamizar extraordinariamente el turismo en Borja, iba a ser objeto de imitación. Pero no ya sobre ese fresco de poco valor artístico e histórico, sino sobre obras más notables. El «San Jorge» navarro, una joya de la imaginería tardomedieval navarra, hoy parece el último muñequito de Airgam Boys tras su disparatada paso por una tienda de bricolaje. La «Virgen y el Niño con Santa Ana» no ha tenido mejor suerte después de que Marisa, la del estanco, se pusiese manos a la obra «porque las imágenes tenían mucha falta de pintarse». Cecilia ha creado escuela.

D1. 09/09/2018 **Firma foto**

E- Otros (E1)



6 SEPTIEMBRE 2018 Jueves

ABC

ABC.es

La decisión de Mohamed VI beneficia a un puerto marroquí y provocará pérdidas para Melilla de más de cien millones de euros

MARRUECOS ASFIXIA A MELILLA SIN QUE EL GOBIERNO REACCIONE

La aduana lleva cerrada 38 días y amenaza con pérdidas millonarias a la ciudad

El presidente melillense avisa a Sánchez: «Un Gobierno débil es presa fácil»

worten
con tu nuevo PC
Hasta 200€ de descuento
Procesadores Intel
Windows

E1. 06/09/2018**. JJGK (ABC) / Fadel Senna (AFP)**

PÁGINA WEB. www.abc.es

La fotografía en la página web del diario *ABC* sigue la misma línea en cuanto a autoría de imágenes que su edición en papel. La inmensa mayoría de fotografías propias incluyen el nombre completo del autor como el caso A1 con Álvaro Ybarra Zabala, pero en ocasiones firman con el nombre del diario instantáneas que han sido tomadas por los protagonistas de la información (A2). Por otro lado, las imágenes fijas como vídeos suministrados por las distintas agencias de prensa, rara vez son atribuidas al autor de las mismas. *ABC* tiene como criterio incluir en el pie de foto exclusivamente en su versión web el nombre de la agencia como en el ejemplo B1.

Por lo que respecta a las fotografías cedidas por las propias fuentes utilizan una disparidad de criterios. Por regla general no suelen escribir el nombre de los autores, pero sí

incluyen la procedencia sin especificar el canal o cuenta, si es una red social la utilizada. Pueden emplear como fuente de información la Wikipedia (C1), como instituciones de una comunidad autónoma con un firma imprecisa (C3), o marcar claramente que la fotografía ha sido cedida, pero no aclarar la fuente exacta (C2). El diario *ABC* además, ha incluido dos fotogalerías entres sus 11 noticias de apertura durante el mes de septiembre. La primera, el día diez, mezcla fotografías de dos de sus fotógrafos con otras de agencia y una fotografía firmada: *ABC*. La segunda, el día 25, sobre "Las peor vestidas de los Oscar" no incluyen firma alguna en las ocho imágenes publicadas.

Por lo que respecta a la ausencia de autoría entre sus fotografías, pueden tratarse imágenes suministradas por las agencias de información como en el caso de Donald Trump (D1), o imágenes de procedencia incierta como el ejemplo D2. Además, la página inicial del diario se caracteriza por no firmar ninguna fotografía exceptuando dos vídeos los días 3 y 6 de febrero a pesar de que los textos sí suelen incluir la firma del autor y es igual en las páginas interiores.

Figura nº 25. *Ejemplos de firma. Página web.*

A- Fotografía propia (A1, A2)

A1.



22/02/2019. **Álvaro Ybarra Zabala.**



A2. 13/02/2019. **ABC** Falta: procedencia.

B- Fotografía de agencias. (B1)



B1.13/02/2019. **EFE I Vídeo: EP** Falta: autor

C- *Handout* (C1, C2, C3)



C1. 19/02/2019. **Wikipedia**



C2. 17/02/2019 **Foto cedida a ABC.** Falta: procedencia



C3. 10/02/2019 **Comunidad.** Falta: precisión

D- Fotografía sin firma (D1, D2)



D1. 03/02/2019 **Sin firma**



D2. 24/02/2019 **Sin firma**

E- Portadas (E1, E2)



E1. 2/02/2019 **Sin firma**



E2. 21/02/2019 **Sin firma**

CUENTA OFICIAL DE INSTAGRAM. @abc_diario

El diario del grupo Vocento tiene en su haber varias cuentas oficiales de Instagram, como la edición de Sevilla, Gente o Estilo, pero como en los casos anteriormente analizados, se ha empleado para el estudio y el presente muestrario su cuenta oficial principal: @abc_diario. Como sucede en el resto de canales del periódico las fotografías realizadas por fotógrafos en plantilla o colaboradores están firmadas con el nombre completo del autor (A1), y no se han contabilizado siglas del autor o medio en sustitución del nombre en los treinta días de septiembre.

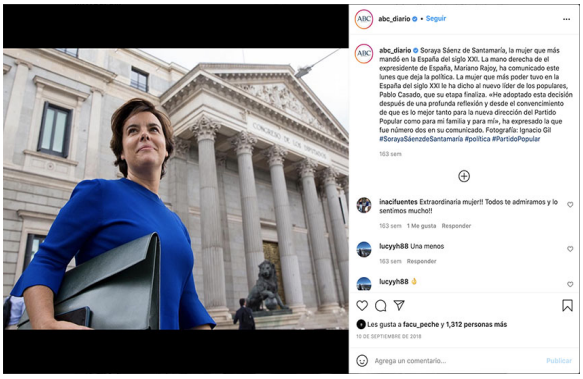
Por su parte, la gran mayoría de imágenes de agencias de información aparecen firmadas exclusivamente con el nombre de la empresa (B1), pero en casos menos habituales como el caso B2 incluyen el nombre del autor seguido de la agencia. En algún caso puntual,

escriben mal el nombre de la agencia como el día 24, que en vez de escribir AFP (Agence France Presse) ponen en la firma: FP.

Asimismo, se debe reseñar que el diario *ABC*, junto con *The New York Times*, son los únicos medios que no han incluido ninguna fotografía cedida entre sus entradas durante el mes de septiembre, pero en contraposición, *ABC* es el diario que más fotografías sin firmar ha incluido en su cuenta oficial, como el caso D1. Por último, este periódico es el medio entre los cinco analizados, que más uso ha hecho de otro tipo de imágenes no fotográficas entre sus *post*. A lo largo de todo el mes ha incluido viñetas de humor (caso E2), las portadas del periódico como reclamo de venta (E1), o ilustraciones de diferente índole.

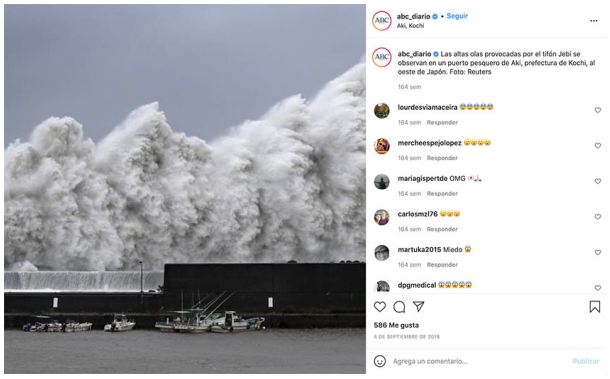
Figura nº 26. *Ejemplos de firma. Instagram*

A- Fotografía propia (A1)



A1. 10/09/2018. **Ignacio Gil.**

B- Fotografía de agencias. (B1, B2)

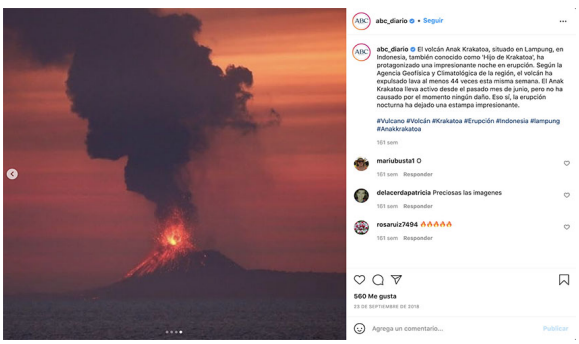


B1. 04/09/2018 **Reuters.** Falta: nombre del autor.

D- Fotografía sin firma. (D1)



B2. 08/09/2018 **EFE/ Juan Carlos Hidalgo**

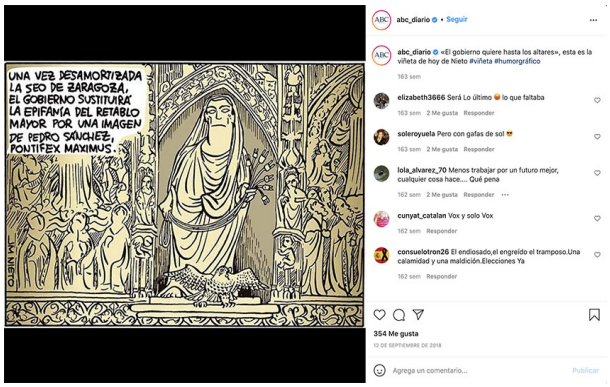


D1. 23/09/2018 **Sin firma**

E- Otros. (E1, E2)



E1. 14/09/2018 **Portada**



E2. 12/09/2018 **Viñeta de Nieto.**

4.4.5. The New York Times

The New York Times, fundado en 1851 por Henry Jarvis Raymond y Geroge Jones, está considerado por la industria periodística como uno de los periódicos más relevantes y prestigiosos del mundo (Britannica, 2021). El diario neoyorquino es el medio de comunicación que más premios Pulitzer ha ganado en la historia (*The New York Times*, 2021). Así pues, este medio se encuentra entre los diarios que más premios *World Press Photo, Picture of The Year*, entre otros galardones internacionales al trabajo fotoperiodístico, posee en el mundo.

El periódico norteamericano tiene una circulación en papel dentro de Estados Unidos, según su Informe Anual 2018 (*The New York Times*, 2018), de 487.000 ejemplares entre semana pero ascienden a 992.000 los domingos. Además cuenta con aproximadamente 4,3 millones de suscriptores de pago en 217 países, entre sus productos en papel y formato digital.

Los suscriptores exclusivos de su plataforma digital llegan a 3,4 millones y según la empresa de auditoría digital comScore Media Metrix, tiene una media de usuarios únicos de 94 millones al mes, durante 2018, en Estados Unidos y 134 millones si se incluyen los usuarios del

resto del mundo (*The New York Times*, 2018, pp 2-3). Además, su cuenta oficial de instagram @nytimes, alcanza los 13,7 millones de seguidores.

Como sucede con el diario *ABC*, el libro de estilo y uso de *The New York Times* no incluye referencia alguna a la fotografía (Connolly y Siegal, 2002), éste se centra en la gramática, vocabulario, topónimos, etc para guiar a los redactores y editores, pero no se ha podido recabar el protocolo de firma en ningún caso.

A pesar de ello el *handbook* o libro de los valores y prácticas de la ética periodística del NYT, sí recalca la importancia y reputación de la firma de sus periodistas. En consonancia con dicho valor queda acreditado con el aumento, lento pero inexorable, de la autoría de las informaciones a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, por razones reputacionales, legales, de propiedad intelectual, etc (Reich, 2010, p. 21). Un ejemplo de la relevancia de la autoría en el diario neoyorquino se produjo con el nuevo rediseño de su página web y la controvertida decisión respecto a la página de inicio (Schmidt, 2018). La dirección de *The New York Times* tomó la apuesta editorial de suprimir la firma de los textos, por razones de diseño y tráfico de sus contenidos (sí incluidas en el interior de cada noticia), pero las únicas firmas que sí decidieron mantener fueron las fotografías e ilustraciones.

Esta decisión contrasta con la política editorial de los cuatro periódicos españoles analizados. Las páginas principales o de inicio de *La Vanguardia, ABC, El Mundo* y, en menor medida *El País*, tienden a incluir fotografías sin su autoría correspondiente pero, en cambio, la mayoría de textos sí están debidamente firmados.

The New York Times tiene un protocolo de firma definido y estricto en todos sus canales de difusión. A diferencia de los medios españoles, este diario hace una clara diferenciación entre el material fotográfico propio y material encargado o comprado a sus colaboradores. Prácticamente siempre firma con el nombre del autor y empresa las fotografías de agencia y en

su cuenta oficial de instagram enlaza la entrada en cuestión, con la cuenta personal del fotógrafo.

Las fotografías realizadas por los profesionales contratados están firmadas con el nombre del autor seguido de una barra y el nombre del diario como sucede en el caso A2. Pero las imágenes de los *stringers* o *freelances* aparecen firmadas con el nombre del reportero seguido de la palabra “FOR” [para] y el nombre del periódico “THE NEW YORK TIMES” como aparece en el ejemplo A1. De esta forma se ofrece al lector un dato significativo del origen de cada instantánea.

Las fotografías suministradas por las agencias de información están firmadas por el nombre completo del autor seguido de una barra y el nombre de la agencia. Pero si la fotografía ha sido recogida por un tercero, ya sea otra agencia o empresa ajena de la fuente principal, se indica a través de la palabra “via” como sucede en el caso B1 (Peter Foley / EPA, via Shutterstock).

Por lo que respecta a las imágenes cedidas o *handout,* la mayoría de las fotografías están debidamente referenciadas como sucede en el caso B2 indicando la fuente original e incluso señalando en el pie de foto que se trata de una imagen suministrada por terceros, como en el ejemplo B4 con una fotografía del FBI (Federal Bureau of Investigation).

También hay que reseñar, como se ha mencionado en el análisis comparativo, que este diario también ha incluido fotografías sin la autoría debida (tres en su página web), pero como se muestra en el caso B5, en una fotografía sobre cocina, son una excepción dentro de la política general del medio. Por su parte, la página inicial del sitio web del periódico norteamericano, como ya se ha perfilado al inicio, a diferencia de los textos (excepto los artículos de opinión) firma todas las fotografías que aparecen en la portada excepto, por maquetación o diseño, la imagen más pequeña en la esquina superior derecha (B3).

Por su parte se ha considerado relevante mencionar que el diario norteamericano no ha incluido ninguna fotogalería entre sus 11 primeras noticias durante todo el mes de septiembre. En cambio, a diferencia de los periódicos españoles, sí han publicado reportajes eminentemente fotográficos como se puede apreciar en los anexos documentales. Para finalizar, las fotografías que *The New York Times* incluye en todas las entradas de su cuenta oficial de Instagram, no suelen aparecer firmadas con el nombre completo del fotógrafo, ya sea de plantilla o de un colaborador externo. En su lugar, procuran enlazar la firma; usando la @, con la cuenta personal del fotógrafo para darle mayor visibilidad.

Figura nº 27.

Ejemplos de firma. Papel, página web e instagram.

A- Edición Papel (A1, A2)



"All the News That's Fit to Print"

The New York Times

Late Edition

Today, periods clouds and sunshine, humid, high 77. Tonight, mostly clear, humid, low 69. Tomorrow, sunshine and patchy clouds, warm, high 79. Weather map is on Page C8.

VOL. CLXVII . . . No. 58,086 © 2018 The New York Times Company NEW YORK, SATURDAY, SEPTEMBER 15, 2018 $3.00

MANAFORT AGREES TO HELP MUELLER AS PART OF DEAL

REVERSAL BY AN EX-AIDE

Witness in Crucial Areas: 2016 Campaign and Foreign Lobbyists

By SHARON LaFRANIERE and KENNETH P. VOGEL

WASHINGTON — Paul Manafort agreed on Friday to tell all he knows to the special counsel, Robert S. Mueller III, as part of a plea deal that could shape the final stages of the inquiry into Russian interference in the 2016 election.

The deal was a surrender by Mr. Manafort, President Trump's former campaign chairman, who had vowed for months to prove his innocence in a case stemming from his work as a political consultant in Ukraine. And it was a decisive triumph for Mr. Mueller, who now has a cooperating witness who was at the center of the Trump campaign during a crucial period in 2016 and has detailed insight into another target of federal prosecutors, the network of lobbyists and influence brokers seeking to

Surging Seas and Flooding Rains as Deadly Storm Roars Ashore

Carolinians Trapped on Rooftops and in Cars — 5 Killed

This article is by Jack Healy, Amy Harmon and David Zucchino.

WASHINGTON, N.C. — After slamming into the Carolina coast on Friday with powerful winds and torrential rains, Hurricane Florence left a trail of devastation as it crawled over the southeastern part of the state, posing what may be its greatest threat in the days ahead as it roars inland with what are shaping up to be record-setting quantities of water.

The storm, whose destructive power was unlike any the area has seen in a generation, had already caused at least five fatalities as of Friday afternoon, and rescue crews across a wide region were attempting to pluck distressed residents from rooftops. The victims included a mother and her infant in Wilmington, N.C., who were killed when a tree fell on their house, the police department said.

Rescuers spent hours trying to reach the mother and infant, who were trapped by the tree and a portion of the roof that had collapsed on them, said Deputy Fire Chief J.S. Mason.

VICTOR J. BLUE/THE NEW YORK TIMES

Wading through the streets of New Bern, N.C., on Friday. Hurricane Florence swamped the town of 30,000 in several feet of water.

A1. 15/09/2018. **Victor J. Blue for The New York Times**



In South Africa's Governing Party, Members Are Killing Members

By NORIMITSU ONISHI and SELAM GEBREKIDAN

UMZIMKHULU, South Africa — Their fear faded as they raced back home, the bottle of Johnnie Walker getting lighter with each turn of the road. Soon, Sindiso Magaqa was clapping and bouncing behind the wheel of his beloved V8 Mercedes-Benz, pulling into familiar territory just before dark.

Minutes later, men closed in with assault rifles. Mr. Magaqa reached for the gun under his seat — too late. One of his passengers saw flashes of light, dozens of them, from the spray of bullets pockmarking the doors.

The ambush was exactly what Mr. Magaqa had feared. A few months before, a friend had been killed by gunmen in his front yard. Then, as another friend tried to open his front gate at night, a hit man crept out of the dark, shooting him dead. Next came Mr. Magaqa, 34. Struck half a dozen times, he hung on for weeks in a hospital before dying last year.

All of the assassination targets had one thing in common: They were members of the African National Congress who had spoken fearing for his life, is in hiding.

"We broke the rule of omertà," he added, saying that the party of fied, democratic nation.

But unlike much of the political violence that upended the country members in an all-or-nothing fight over money, turf and power, A.N.C. officials say.

JOAO SILVA/THE NEW YORK TIMES

KwaZulu-Natal, a South African province where 80 party officials were killed from 2011 to 2017.

A2. 30/09/2018. **Joao Silva / The New York Times**

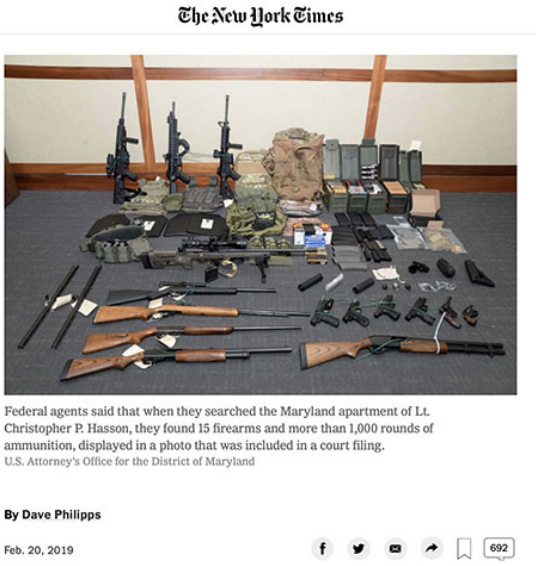
B- Página web. www.nytimes.com (B1, B2, B4, B5)


The New York Times

Democrats Formally Call for a Green New Deal, Giving Substance to a Rallying Cry

Representative Alexandria Ocasio-Cortez at the Women's March in Manhattan last month. Peter Foley/EPA, via Shutterstock

B1. 07/02/2019. **Peter Foley / EPA, via Shutterstock**


The New York Times

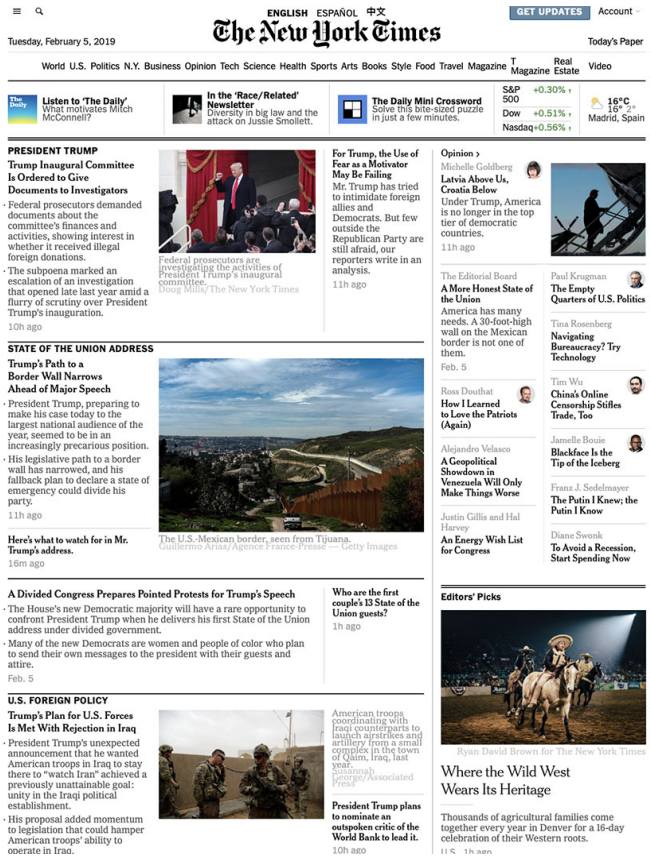
Federal agents said that when they searched the Maryland apartment of Lt. Christopher P. Hasson, they found 15 firearms and more than 1,000 rounds of ammunition, displayed in a photo that was included in a court filing.
U.S. Attorney's Office for the District of Maryland

By Dave Philipps

Feb. 20, 2019

692

B2. 20/02/2019. **U.S. Attorney's Office for the District of MAryland**


ENGLISH ESPAÑOL 中文 The New York Times GET UPDATES Account

Tuesday, February 5, 2019 Today's Paper

World U.S. Politics N.Y. Business Opinion Tech Science Health Sports Arts Books Style Food Travel Magazine T Magazine Real Estate Video

Listen to 'The Daily' What motivates Mitch McConnell?

In the 'Race/Related' Newsletter Diversity in big law and the attack on Jussie Smollett.

The Daily Mini Crossword Solve this bite-sized puzzle in just a few minutes.

S&P 500 +0.30% Dow +0.51% Nasdaq +0.56%

16°C 16° 2° Madrid, Spain

PRESIDENT TRUMP

Trump Inaugural Committee Is Ordered to Give Documents to Investigators

- Federal prosecutors demanded documents about the committee's finances and activities, showing interest in whether it received illegal foreign donations.
- The subpoena marked an escalation of an investigation that opened late last year amid a flurry of scrutiny over President Trump's inauguration.

10h ago

Federal prosecutors are investigating the activities of President Trump's inaugural committee.
Doug Mills/The New York Times

For Trump, the Use of Fear as a Motivator May Be Failing

Mr. Trump has tried to intimidate foreign allies and Democrats. But few outside the Republican Party are still afraid, our reporters write in an analysis.

11h ago

Opinion ›

Michelle Goldberg
Latvia Above Us, Croatia Below
Under Trump, America is no longer in the top tier of democratic countries.
11h ago

The Editorial Board
A More Honest State of the Union
America has many needs. A 30-foot-high wall on the Mexican border is not one of them.
Feb. 5

Paul Krugman
The Empty Quarters of U.S. Politics

Tina Rosenberg
Navigating Bureaucracy? Try Technology

Tim Wu
China's Online Censorship Stifles Trade, Too

Ross Douthat
How I Learned to Love the Patriots (Again)

Alejandro Velasco
A Geopolitical Showdown in Venezuela Will Only Make Things Worse

Jamelle Bouie
Blackface Is the Tip of the Iceberg

Franz J. Sedelmayer
The Putin I Knew; the Putin I Know

Justin Gillis and Hal Harvey
An Energy Wish List for Congress

Diane Swonk
To Avoid a Recession, Start Spending Now

STATE OF THE UNION ADDRESS

Trump's Path to a Border Wall Narrows Ahead of Major Speech

- President Trump, preparing to make his case today to the largest national audience of the year, seemed to be in an increasingly precarious position.
- His legislative path to a border wall has narrowed, and his fallback plan to declare a state of emergency could divide his party.

11h ago

The U.S.-Mexican border, seen from Tijuana.
Guillermo Arias/Agence France-Presse — Getty Images

Here's what to watch for in Mr. Trump's address.
16m ago

A Divided Congress Prepares Pointed Protests for Trump's Speech

- The House's new Democratic majority will have a rare opportunity to confront President Trump when he delivers his first State of the Union address under divided government.
- Many of the new Democrats are women and people of color who plan to send their own messages to the president with their guests and attire.

Feb. 5

Who are the first couple's 13 State of the Union guests?
1h ago

U.S. FOREIGN POLICY

Trump's Plan for U.S. Forces Is Met With Rejection in Iraq

- President Trump's unexpected announcement that he wanted American troops in Iraq to stay there to "watch Iran" achieved a previously unattainable goal: unity in the Iraqi political establishment.
- His proposal added momentum to legislation that could hamper American troops' ability to operate in Iraq.

American troops coordinating with Iraqi counterparts to launch airstrikes and artillery from a small complex in the town of Qaim, Iraq, last year.
Joseph Eid/Agence France-Presse — Getty Images

President Trump plans to nominate an outspoken critic of the World Bank to lead it.
10h ago

Editors' Picks

Ryan David Brown for The New York Times

Where the Wild West Wears Its Heritage

Thousands of agricultural families come together every year in Denver for a 16-day celebration of their Western roots.

U.S. 1h ago

05/02/2019 **Portada**.


The New York Times

Former Air Force Intelligence Agent Charged With Spying for Iran

An image provided by the F.B.I. shows Monica E. Witt in 2012.

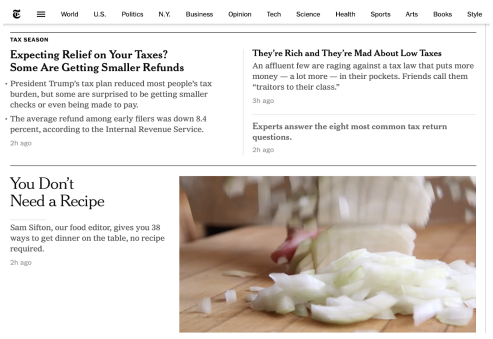
By Adam Goldman

Feb. 13, 2019

114

WASHINGTON — A former United States Air Force counterintelligence agent was charged with espionage after she

B4. 13/02/2019. **An image provided by the FBI**


World U.S. Politics N.Y. Business Opinion Tech Science Health Sports Arts Books Style

TAX SEASON

Expecting Relief on Your Taxes? Some Are Getting Smaller Refunds

- President Trump's tax plan reduced most people's tax burden, but some are surprised to be getting smaller checks or even being made to pay.
- The average refund among early filers was down 8.4 percent, according to the Internal Revenue Service.

2h ago

They're Rich and They're Mad About Low Taxes

An affluent few are raging against a tax law that puts more money — a lot more — in their pockets. Friends call them "traitors to their class."

3h ago

Experts answer the eight most common tax return questions.

2h ago

You Don't Need a Recipe

Sam Sifton, our food editor, gives you 38 ways to get dinner on the table, no recipe required.

2h ago

B3.

B5. 13/02/2019 **Sin firma**.

C- Instagram @nytimes (C1, C2)



C1. 03/09/2018 **@brett_gundlock**



C2 .10/09/2018 **@nytchangster**

4.5. Análisis Estructural del Fotoperiodismo en las Redacciones de los Principales Medios de Comunicación Escritos en España

La crisis económica, de credibilidad e identidad que atraviesa el periodismo mundial no ha soslayado, en esta huida hacia adelante, a la profesión fotoperiodística; más bien ésta ha golpeado especialmente a uno de los sectores históricamente más precarios dentro de la industria informativa. Esta crisis ligada al abandono de la publicidad en busca de otros canales más beneficiosos y mensurables, se ha traducido en la rendición del poder económico a las presiones de las cuentas de resultados en menoscabo de la función social y profesional del periodista, todo ello unido a la ausencia de visión y parálisis de los propios periodistas (Baeza, 2001, p. 42).

Las redacciones se van constriñendo inexorablemente, las nóminas siguen un camino menguante y crece, sin apariencia de cambio a corto o medio plazo, el número de colaboradores en las redacciones en detrimento de los contratos. Todo ello consecuencia directa del descenso progresivo de los ingresos en el sector de la prensa, que no de las

televisiones y radios en 2018, y los años anteriores (APM, 2018, p. 65), y también los seis primeros meses de 2019 (APM, 2019, p. 57).

Igualmente, la búsqueda de un nuevo modelo de financiación para la prensa está transformando las redacciones de los periódicos en un intento de los editores y directores de estos medios para encontrar el equilibrio presupuestario o rentabilidad tan ansiada desde la irrupción de la era digital.

Esta transformación ha abocado a la prensa a efectuar cambios de diversa índole, tanto de personal como editoriales, con el objetivo de subirse al tren de la digitalización. Una reacción a este contexto de crisis y adaptación ha sido que “la función del editor [fotográfico] va paulatinamente perdiendo competencias, lo que afecta directamente al fotógrafo y a su capacidad para influir en las decisiones de postproducción de sus fotografías y reportajes” (Armengol, 2004, pp. 520-523), señala Guillermo Armengol para acabar sentenciando que “la edición gráfica en España ha sido relegada a la cuneta del proceso informativo”.

El presente estudio se ha centrado en la respuesta visual, como estructura empresarial, que las principales cabeceras españolas están tomando en la actualidad, focalizando el análisis en la situación específica de la fotografía dentro de la redacción. Para ello, el procedimiento de recogida de datos se ha realizado a través de una encuesta con 13 preguntas (adjunta en Anexos), dirigida a los jefes de fotografía, editores jefe de multimedia o portavoces oficiales de 23 medios nacionales o con base en territorio español, tanto digitales como convencionales. El sistema de confección de la muestra analizada está sustentado en los datos ofrecidos tanto por la Oficina de Justificación de la Difusión de 2018, para los medios tradicionales como los ofrecidos por comScore, la multiplataforma digital más prestigiosa a nivel mundial en este campo.

Tabla 2.

Periodismo visual en las redacciones.

	Mesa de Edición	Selección fotografías	Motivos NO Contrato	Redactor Contrato	Vídeo	IG
El País	Si (8)	E	No son necesario +	/	Si (/)	Redes
La Vanguardia	No	R	/	/	/	Redactor
El Mundo	Si (4)	E J	E A P	P	Si (/)	Foto
ABC	Si (1)	E R J	E A P	R	Si (4)	Web
La Razón	Si (5)	EJ	/	S	Si (/)	Redes
La Voz de Galicia	No	E J	No son necesario +	/	Si (2)	Redactor digital
Expansión	Si (2)	J	P	R	2	Redes
Cinco Días	No	F E. J	E	S	No	No
Marca	Si (1+)	R F	E A P	/	10	Redes
As	Si (11)	E	E A	/	Si	Redes
El Confidencial	No	R J	E A P	R	Si (2)	Redes
20 minutos	No	R J E	E A P	/	Si (4)	Redes
El Español	No	J	EA	R	3	Redes
El Diario	No	R	EA	R	3	Redes
Ap	Si	/	/	/	/	/
Afp	Si (3)	E	E	R	/	/

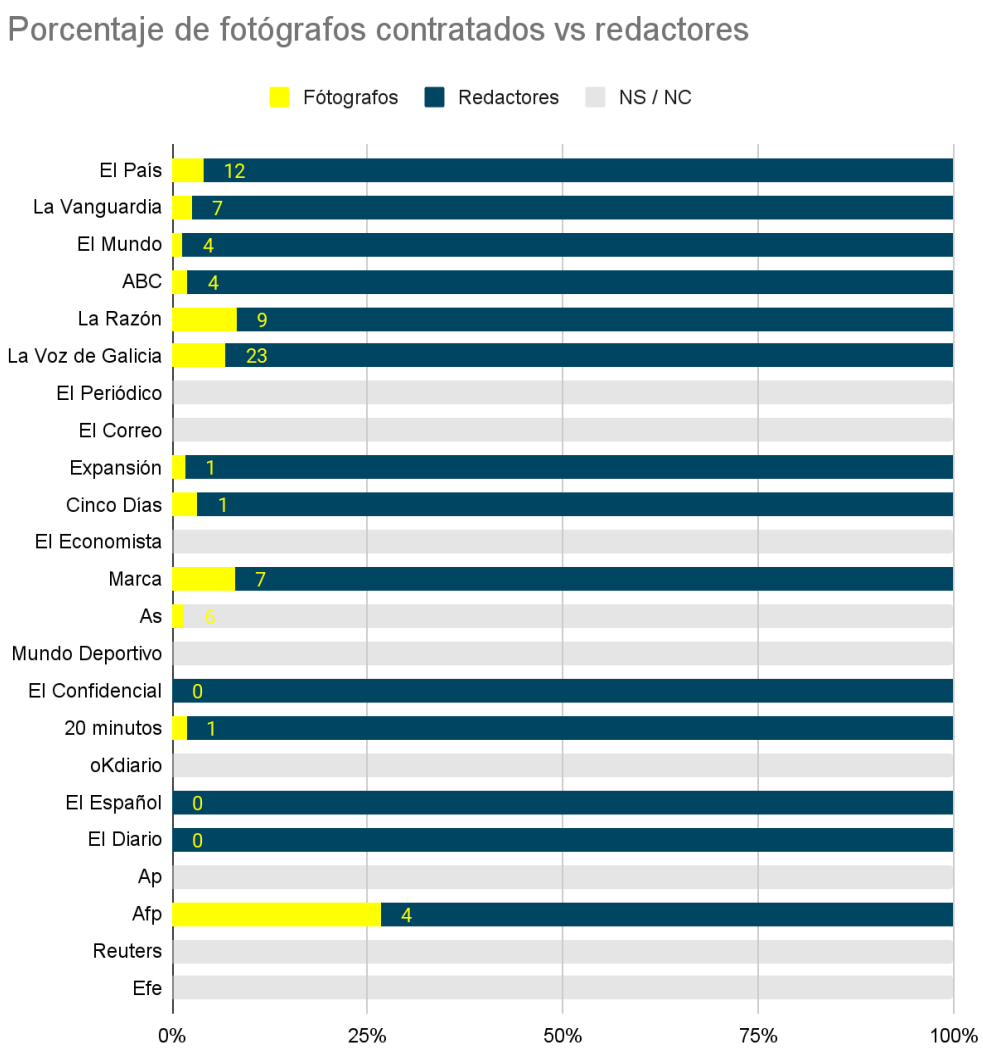
Leyenda: E: motivos económicos A: agencias cubren sus necesidades P: política de empresa /: no sabe no contesta. J: jefe sección. R: redactor. F: fotógrafo. D: editor foto o jefe de foto R: reforzar plantilla. S: suplir una baja.

Para poder acotar el estudio, se han seleccionado los 15 medios impresos (con versión digital) con mayor difusión en función de su especificidad (OJD, 2018); ocho generalistas, tres económicos, tres deportivos y uno gratuito, los cuatro periódicos nativos digitales con mayor número de usuarios únicos (comScore, septiembre 2018), y las cuatro agencias de información "más importantes en el mundo de la comunicación por su peso específico" (Vilamor, 2000). El listado completo queda establecido de la siguiente forma: *El País*, *La Vanguardia*, *El Mundo, ABC*, *La Razón*, *La Voz de Galicia*, *El Periódico*, *El Correo*, *Expansión*, *Cinco Días*, *El Economista*, *Marca*, *As*, *El Mundo Deportivo*, *20 Minutos*, *El Confidencial*, *Ok Diario*, *El Español*, *El Diario.es,* Associated Press, Agence France Presse, Reuters y EFE.

Debido a la complejidad en recabar las respuestas de los responsables de cada medio de comunicación, la remisión y recepción de las encuestas se ha dilatado en el tiempo desde octubre de 2018 hasta noviembre de 2019. Se debe precisar que siete medios (*El Periódico de Cataluña, El Correo, El Economista, El Mundo Deportivo, oKdiario*, Reuters y EFE) no han contestado a la encuesta. Los motivos esgrimidos para declinar su participación han fluctuado entre la política de privacidad, la coyuntura económico-empresarial o la negativa sin razonamiento alguno.

Por último, se debe precisar que, a pesar de que se han incluido las respuestas de las dos agencias de prensa que sí han contestado al cuestionario, la escasez de datos en las contestaciones (Associated Press, por ejemplo, apenas ha respondido a un 20% de la encuesta) y la idiosincrasia de su estructura empresarial, la comparativa con el resto de medios se ha considerado inconclusa.

Figura nº 28



Fuente: Elaboración Propia.

Los resultados arrojan datos muy similares entre los dieciséis medios analizados, tanto en las tendencias audiovisuales, como en las comparativas de personal. El porcentaje de fotógrafos contratados en los periódicos nunca supera el 10% del total de la redacción. El diario con mayor porcentaje de fotoperiodistas en plantilla ha sido *La Razón* con un 8,3% (9 fotógrafos sobre 100 redactores), muy seguido por *La Voz de Galicia* con el mayor número de redactores gráficos (23), pero con un porcentaje ligeramente inferior (6,8%) respecto al resto de

trabajadores[38]. El diario *El País* es el segundo medio con mayor número de fotógrafos en plantilla (12), aunque solo un 4% de fotógrafos en plantilla superado en porcentaje por el periódico deportivo *Marca*, con un 8% del total de la plantilla.

Otro de los datos más relevantes en relación a la contratación de fotógrafos en las redacciones de los periódicos en España es que ningún diario nativo digital analizado tiene un sólo fotógrafo contratado. Sobre este particular se ha preguntado a los fotógrafos entrevistados para la presente tesis [ver anexos] y ninguno tiene constancia de que este tipo de diarios haya contratado a algún fotoperiodista desde su fundación, en tareas exclusivamente fotográficas, exceptuando el caso de *El Español* y *MadridDiario* (Dani Pozo en 2015 y Kike Rincón en 2015).

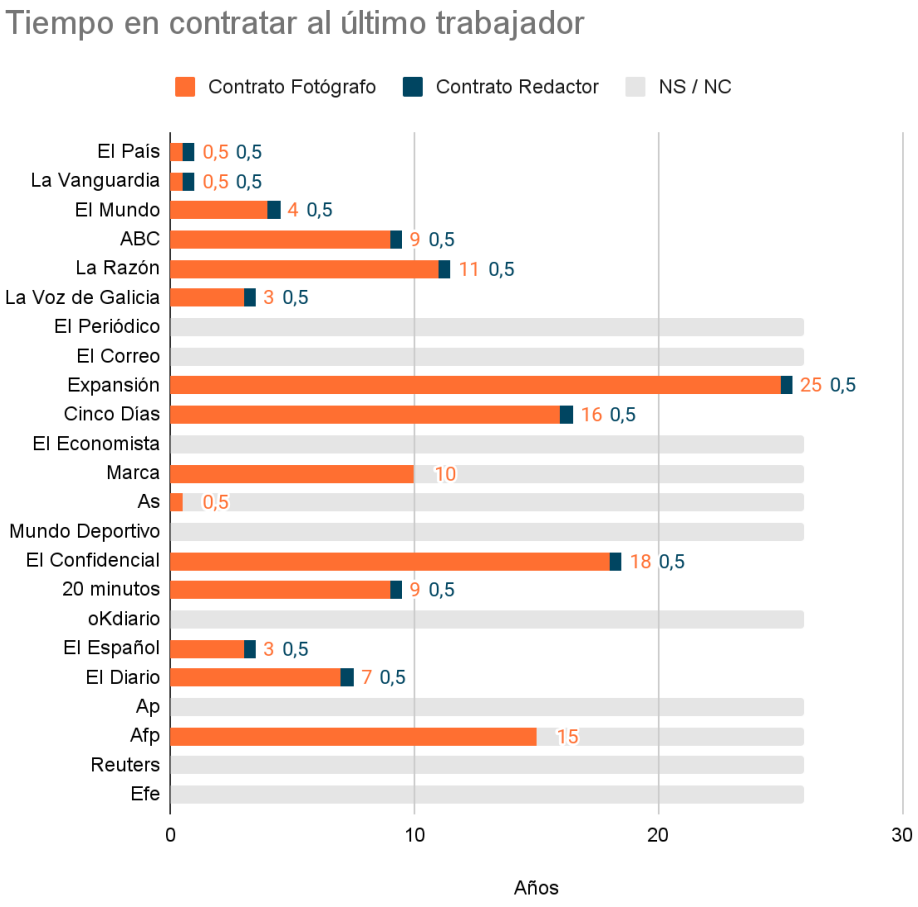


Figura nº 29

Fuente: Elaboración Propia.

[38] Es necesario reseñar que *El País, El Mundo y La Voz de Galicia* no han facilitado datos sobre el total de trabajadores de manera oficial a través de la encuesta pero se ha recabado dicha información a través de fuentes internas fiables.

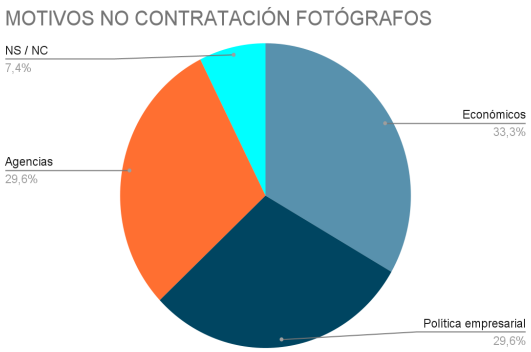
Por otro lado, el tiempo de contratación del último fotógrafo en los periódicos españoles contrasta drásticamente con el del último redactor contratado. El único caso de contratación regular a corto plazo ha sido el diario deportivo *As* en octubre de 2019. Asimismo, se ha contrastado que *La Vanguardia* y *El País* tuvieron que contratar a varios fotógrafos por convenio o inspección laboral[39] en 2018. El resto de medios llevan más de tres años sin contratar fotoperiodistas en sus plantillas, llegando al extremo *Expansión* que lleva 25 años sin incorporar a ningún redactor gráfico a su organigrama empresarial.

Los motivos argumentados por los diferentes medios para justificar esta dilación en en el proceso de contratación siguen una misma tendencia, pero en la mayoría de los casos no existe un razonamiento único. El fundamento principal se basa en razones económicas con un 33,3%, seguido de las Agencias de información (29,6%), ya que cubren las necesidades gráficas del medio y con el mismo porcentaje se encuentra la política editorial. Diseccionando esta última razón, hay que mencionar que tanto *El País* como *La Voz de Galicia* han indicado que el número de fotógrafos en plantilla es suficiente para cubrir sus necesidades.

En contraposición con las cifras de contratación de fotógrafos, el tiempo máximo transcurrido por todas las cabeceras analizadas en contratar al último redactor desde la contestación a la encuesta no ha superado los seis meses. Preguntados por las razones de dichas contrataciones, un poco menos de la mitad de los encuestados (43%), no sabe o no contesta a este particular pero el resto de respuestas oscilan entre la necesidad de reforzar la plantilla (cinco diarios), suplir una baja (dos) y un único caso por política editorial.

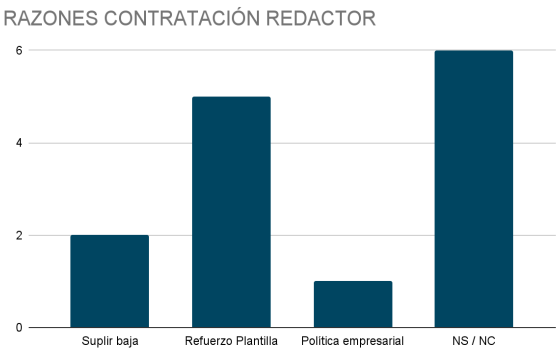
[39] Fuentes internas no oficiales de los dos diarios.

Figura nº 30



Fuente: Elaboración propia.

Figura nº 31



Fuente: Elaboración propia.

Sostiene el experto en medios de comunicación, Juan Antonio Giner, que los fotoperiodistas deben estar siempre a pie de calle: “no hay mejor forma de matar a un fotoperiodista que tenerlo en la redacción” (Giner, J. A., Entrevista personal nº 33, 9 de febrero de 2017), ya que la idiosincrasia de su trabajo no permite, más que en ocasiones puntuales como la realización de un retrato, desempeñarlo en las redacciones.

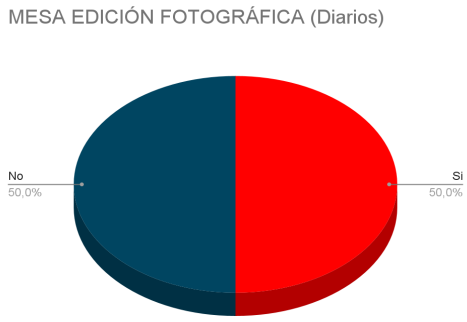
La segunda vertiente del fotoperiodismo, tras la toma fotográfica, es la edición del material fotográfico; la toma de decisión sobre qué fotografía se publica, en qué orden y con qué importancia. A la pregunta de si su periódico cuenta con mesa de edición, de un total de 14 diarios el 50% ha respondido no contar con una.

Por su parte, las dos agencias de información (AP y AFP) sí cuentan con *Picture desk*[40] debido a la naturaleza de su trabajo y son ellos los que seleccionan las imágenes que se pasan por la línea a sus clientes. En el caso de los periódicos analizados, la selección final de las fotografías que se incluyen en sus páginas depende en un 36% de los jefes de sección, le siguen los editores o editor jefe de fotografía con un 32%, con un 24% los propios redactores y

[40] Denominación común en inglés a la mesa de edición fotográfica de las agencias de noticias y diarios.

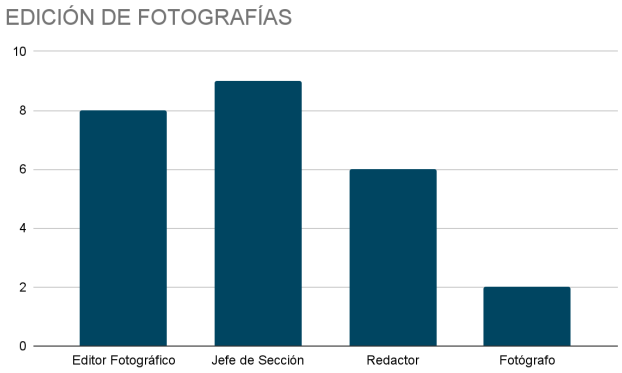
por último con un 8% (sólo dos diarios: *Marca* y *Cinco días*) los fotógrafos que han cubierto la información.

Figura nº 32



Fuente: Elaboración propia.

Figura nº 33



Fuente: Elaboración propia.

Un dato paradigmático acerca del nivel de exigencia de los directores o jefes de sección de los periódicos analizados sobre el trabajo fotográfico de su plantilla, se ha obtenido a través de las respuestas a la pregunta 12 ¿Los redactores de su periódico han hecho o hacen fotografías / vídeo para acompañar sus informaciones?, ¿en qué situaciones?

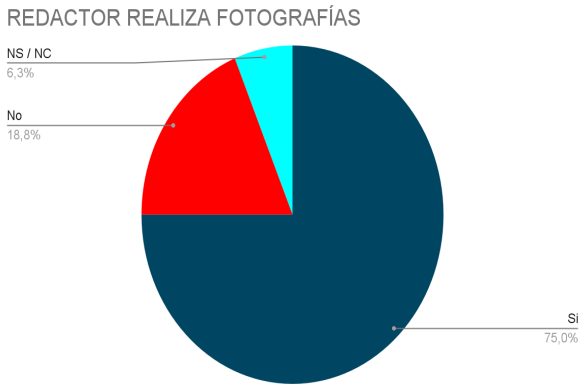
El 75% de los encuestados han contestado que los redactores sí realizan fotografías, pero todos ellos exclusivamente en ocasiones puntuales. Por su parte, solo tres medios han señalado que sus redactores no hacen nunca fotografías (*La Razón*, *Expansión* y AFP) y uno de ellos no ha emitido respuesta alguna.

Por otro lado, con la irrupción de la era digital y la aparición de otros canales de comunicación multimedia, como el vídeo o la aparición de las redes sociales, se ha preguntado a los distintos medios informativos encuestados por este particular para pulsar la apuesta de los mismos por las nuevas tecnologías en su política editorial.

La abrumadora mayoría de los periódicos, con un 92,3%, tienen un departamento de vídeo en sus redacciones, solamente el diario *Cinco días* no cuenta con sección de audiovisual en su redacción. Por último, la proporción de medios que tienen una cuenta oficial de Instagram es exactamente igual que la de vídeo, con el diario económico de Prisa como excepción a la norma.

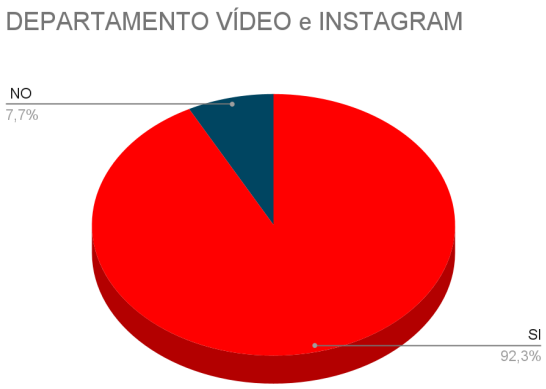
Para finalizar, los trabajadores en plantilla responsables del contenido fotográfico de esta red social norteamericana son principalmente los miembros de el departamento de redes sociales con nueve casos, seguido por los profesionales del sitio web ajenos al departamento de fotografía (dos), los redactores en el caso de *La Vanguardia* y solamente existe un único diario cuya gestión corre a cargo de la sección de fotografía: *El Mundo*.

Figura nº 34



Fuente: Elaboración propia.

Figura nº 35



Fuente: Elaboración propia.

5- STATU QUO DE LA PROFESIÓN FOTOPERIODÍSTICA EN ESPAÑA

5.1. La Fotografía de Prensa Hoy: la Profesión

El periodismo fotográfico, como así define lacónicamente la Real Academia de la Lengua al fotoperiodismo, sintetiza de forma clara el ejercicio de una profesión incorporada tardíamente al proceso informativo, pero enraizada de tal forma al mismo, que el uso de fotografías en los medios de comunicación es un requerimiento sine qua non (Castellanos, 2011, p. 19), en casi toda publicación periodística.

Los teóricos de la imagen fotográfica e incluso otros tantos profesionales de esta disciplina periodística, no acaban de consensuar una denominación común de la profesión: prensa fotográfica, reporterismo gráfico, fotografía informativa, periodismo gráfico, etc. A lo largo del presente estudio se ha considerado apropiado afianzar el término de fotoperiodismo, acuñado por el decano de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Missouri, Frank L. Mott a mediados del siglo XX (Lester, 2015, p. 4), debido a su peso específico, economía del lenguaje y dignidad semántica.

El fotoperiodismo como disciplina periodística, que recoge mediante el lenguaje fotográfico, hechos novedosos de relevancia social, política, económica, etc. para ser difundidos al público a través de un medio de comunicación, permanece imperturbable al igual que el periodismo. Su esencia desde el origen, no ha cambiado, pero la profesión ha mutado adaptándose a las innovaciones tecnológicas, las distintas coyunturas históricas y la propia evolución del lenguaje fotográfico.

No es objeto de esta investigación entrar en las discusiones y/o diferenciaciones entre fotógrafo de prensa como mero ilustrador y fotoperiodista como periodista dominador del lenguaje y gestor del trabajo informativo. Esta diferencia se antoja esteril en tanto en cuanto existe una valoración altamente subjetiva a la hora de diseccionar a un profesional u otro. La calificación radica en el resultado, no en el ente.

Es por ello por lo que se ha considerado conveniente hacer un análisis de la condición profesional del fotoperiodismo español, para fijar en el tiempo el estado de la cuestión de este oficio. A pesar de tener la generación de fotoperiodistas más galardonados de la historia, con tres premios *Pulitzer* y un *World Press Photo* del año en la última década, que se suman a los conseguidos por Javier Bauluz (1995), y Manuel Barriopedro (1981), respectivamente, la situación laboral de los fotógrafos de prensa vive una crisis enquistada que va in crescendo.

Debido a las pocas fuentes bibliográficas existentes (Vilches, 1997, p. 14), se ha procedido a recopilar la mayor parte de la información a través de testimonios de profesionales en la materia, conocedores y protagonistas de la situación real de la profesión fotoperiodística en España, desde los años 60 hasta la actualidad.

La metodología empleada es de carácter analítico-descriptivo y ha consistido en la realización de 32 entrevistas a fotoperiodistas y editores gráficos de reconocido prestigio, dos directores de periódico, un experto en innovación periodística y un catedrático en fotografía. Las preguntas se han llevado a cabo a través de un modelo abierto donde los entrevistados han podido dar sus respuestas sin el corsé de un cuestionario cerrado.

Cada entrevista sigue la misma estructura discursiva, quedando dividida en tres partes bien diferenciadas: la primera son los inicios y formación fotográfica del profesional en cuestión; en la segunda, se profundiza en las posibles causas de la crisis permanente del fotoperiodismo español; y en la última, se abordan las perspectivas de futuro de la profesión.

Para facilitar la comprensión del estudio y sintetizar la información compilada, se ha procedido a agrupar los resultados en un cuadro con los 32 fotoperiodistas y editores gráficos entrevistados. Cada apartado se ha completado con la respuesta mayoritaria o recurrente dada por el personaje durante la entrevista y se ha añadido al cuadro un cuarto apartado sobre los principales temas tratados por cada entrevistado.

Debido a la extensión y al número de datos recogidos, no se incluyen en el cuerpo de la tesis todas las respuestas de cada profesional, sino que se ha hecho una selección de las más representativas. En todo caso, se ha decidido incluir las transcripciones completas de las 36 entrevistas en los anexos[41] debido a su alto valor histórico y documental, para no sustraer del estudio elementos que puedan ser de ayuda para una comprensión global de la presente tesis.

Asimismo la división estructural de este último capítulo de la investigación, ha venido condicionada indefectiblemente por los resultados de los mismos. Es por ello por lo que a pesar de que puedan existir otras temáticas o explicaciones del statu quo de la profesión del periodista gráfico, como la crisis del propio periodismo (Sopena, 2012, pp. 32-38), o coyunturas económicas determinadas, sólo se han incluido las abordadas específicamente por los propios profesionales en las entrevistas.

Tabla nº 3

Esquema temático de cada fotoperiodista y editor gráfico.

	Estudios	Crisis	Futuro	Temática
1. Cesar Lucas Fotógrafo y Editor gráfico	Autodidacta.	Falta de cultura fotográfica.	Calidad fotográfica.	Historia del fotoperiodismo. *El País*. Estatus del fotógrafo. Falta de formación fotográfica.
2. Bernardo Pérez Fotógrafo *El País*	Farmacia. Autodidacta.	Asociacionismo. Carencia formativa.	Información de calidad. Adaptarse a los nuevos medios.	Historia *El País*, Cebrián. Carencia formativa. Las fuentes distribuyen. Sindicado fuerte.
3. Carlos García Pozo Jefe de fotografía *El Mundo*	Autodidacta.	Intrusismo laboral. Atraso Histórico.	Reconvertirse, hacer vídeo. Apostar por la calidad.	Estatus del fotógrafo. Museo de Fotografía, desprecio a la fotografía.

[41] Se debe precisar que las 36 entrevistas incluidas en los anexos están editadas de tal forma que no se han incluido anécdotas o conversaciones que no fueran objeto de la materia.

4. Carlos Miralles Fotógrafo, ex jefe de fotografía de *El Mundo*	Autodidacta.	Digital. Carencia formativa. Democratización f. Asociacionismo.	-------	FotoCentro: escuela para aprender fotografía, no había más. Todos los f. autodidactas y laboratorio.
5. Daniel Gluckman Sales director Getty Images	Autodidacta. Curso de fotografía.	Carencia formativa. Reducción de presupuestos.	Mercado corporativo en comunicación periodística. Nuevos canales. Contar historias.	Aprendizaje autodidacta. Estatus del fotógrafo, educación. Cover: Calidad versus cantidad.
6. Dani Pozo Fotógrafo Freelance	FP: Imagen y Sonido.	Intrusismo. Democratización f.	Formación global. Periodista orquesta.	Carencia de formación. Fotógrafo como mensajero. Reciclarse.
7. José Luis Cuesta. Fotógrafo freelance (Cordon Press)	Autodidacta.	No dignificamos la profesión. Carencia formativa. Asociacionismo.	Cooperativismo Periodismo ético y de calidad.	Crisis de ética en la prensa. No se firman las fotos.
8. Daniel Ochoa de Olza Fotógrafo AP	Escuela de Arte.	Crisis social. Carencia formativa. Falta de credibilidad.	Sindicarse. Formación.	Importancia de la formación. Ejemplo: Chicago despidos. Cultura fotográfica.
9. Samuel Aranda Fotógrafo Freelance (*The New York Times*)	Autodidacta.	Falta de calidad. Falta cultura fotográfica. Las fuentes y la gratuidad de las fotografías.	Cambiar la mentalidad para hacer nuevos proyectos. La calidad.	Comparación con prensa extranjera. El caso NYT. Desarrollo comercial
10. José Manuel Baliellas Fotografo Freelance	Autodidacta.	No hay presupuesto para reportajes.	Adaptación al multimedia.	Aspectos negativos de las Asociaciones. Falta de calidad. Sindicato mejor que una asociación.

11. Pablo Blázquez Fotógrafo Freelance Getty Image	Autodidacta. Curso de fotografía.	Material gratis en los medios de comunicación.	Diversificación: videoperiodismo y multimedia.	Problema de las fotografías gratis. Dejación de funciones. Cambio de discurso de los medios.
12. Sergio Pérez Fotógrafo staff Reuters	Autodidacta.	Material gratis. Intrusismo. debido al nivel de exigencia de los medios.	Crear una asociación fuerte. Pocas perspectivas. Reinventarse en multimedia.	Estatus del fotoperiodista. Habla de la formación autodidacta. Periodista multimedia.
13. Susana Vera Fotógrafa Freelance Reuters	Licenciada en Periodismo y Comunicación Audiovisual.	Falta cultura f. Calidad. Credibilidad de los medios.	Multimedia y vuelta a los orígenes. Trabajo corporativo no multitarea.	Diferencias de formación entre España y EE.UU. Diferencia estatus fotoperiodista.
14. Chema Barroso Fotógrafo Madridiario	Autodidacta.	Intrusismo. Falta de asociacionismo.	—---------	Fotógrafos como técnicos.
15. Bernardo Paz Fotógrafo freelance	Autodidacta.	Carencia formativa.	Periodismo de calidad. Reconversión de la prensa.	Carencia formativa.
16. Eduardo Dieguez de San Bernardo Fotógrafo freelance *ABC*	Autodidacta.	Falta un sindicato fuerte.	El redactor total.	Relación entre fotógrafo y redactor.
17. Álvaro García Fotógrafo *El País*	Periodismo. Cursos fotografía en EE.UU.	La banalización de la fotografía. Falta de editores fuertes en periódicos.	Periodismo de calidad. Cambiar modelo.	Valor histórico de la fotografía. Falta de respeto por la profesión de los fotógrafos. Modelo de negocio obsoleto.
18. Bernat Armangue Fotógrafo Associated Press	Escuela de Fotografía.	Dejación de funciones del F. Falta de editores gráficos.	Fotógrafo multidisciplinar Ser periodista Periodismo de calidad.	Fotoperiodismo internacional. Falta de formación. Periodista orquesta.

19. Jorge París Responsable Multimedia 20 Minutos	FP Imagen.	Estatus inferior del f. Falta de formación integral.	Apostar por la formación fotográfica. F. proveedor de contenidos multimedia.	Periodismo multimedia. Problema temáticas en los medios. Sinergias en la redacción.
20. Manuel Barriopedro Fotógrafo EFE	Autodidacta.	Dejación de funciones del f. Las fuentes suministran las imágenes gratis.	El video y el cambio de mentalidad y lenguaje.	Fotoperiodismo en el tardofranquismo. Firma de fotos en EFE. Creación de la ANIGTV. Curso de formación en la facultad.
21. Manuel Hernández de León Fotógrafo de EFE	Autodidacta.	Las fuentes suministran las imágenes gratis.	Asociaciones. Ley de propiedad intelectual.	Curso de formación en la facultad. Estatus del f. Fotoperiodistas y la ANIGTV.
22. Eduardo Parra Fotógrafo Europa Press	FP Imagen.	Falta de cultura fotográfica. Intrusismo en la profesión. Asociacionismo	Reconversión del f. Formación integral.	La inmediatez de la información. Sobrecarga de trabajo en la prensa diaria. Falta de valoración f.
23. Pedro Armestre Fotógrafo Freelance	FP. Imagen.	El propio fotógrafo. Intrusismo dentro de la f.	Formar en marketing, gestión periodística.	Formación empresarial Estatus fotógrafo. Cambio de modelo de negocio.
24. Agustín Catalán Ex fotógrafo *El Periódico de Cataluña*	Licenciado Perito Agrónomo. Escuela Fotografía.	Dejación de funciones del F. Falta de editores gráficos	Dependerá de cada segmento Adaptación a nuevos soportes.	Escuela agencia COVER Asociacionismo. Ego.
25. Diego Crespo Fotógrafo Presidencia del Gobierno de España	FP Imagen.	Falta de asociacionismo Responsabilidad del propio f.	Adaptarse al mercado y los nuevos soportes.	Fotografías cedidas y comunicación institucional.
26. Andres Ballesteros. Fotógrafo agencia EFE. Profesor Complutense	Periodismo / Escuela de fotografía.	Digital. Ausencia de editores. Carencia formativa.	Autogestión.	Falta de formación. Status del fotógrafo. Importancia fotos. Calidad Las fuentes manipulan.

27. Cristobal Manuel Sánchez Jefe de fotografía *El País*	Escuela de Arte.	Falta de cultura fotográfica. Saturación de imágenes. Redes sociales.	Fotografía de calidad. Temas propios.	Fotoperiodismo en *El País* Asociacionismo. Sindicalismo Inmediatez. Multimedia. Crisis de los medios.
28. Antonio Heredia Fotógrafo *El Mundo*.	Licenciado en Periodismo. Autodidacta.	Falta de credibilidad de los medios. Handouts fuentes.	Multimedia. Periodismo especializado. Ser más periodistas.	Formación y cultura fotográfica. Asociacionismo. Imágenes cedidas.
29. Enrique Shore Fotógrafo y editor gráfico	Fotoperiodismo en la U. de Columbia.	Crisis presupuestaria.	Multimedia.	La calidad no hace la diferencia en el aspecto económico.
30. Pepe Baeza Fotógrafo y profesor universitario	Licenciado en Periodismo. Curso de fotografía.	Carencia formativa. Dejación funciones del propio fotógrafo.	Planes de estudio desde primaria sobre imagen. Cambio de mentalidad Comunicadores visuales.	Formación en la Universidad. Importancia de la enseñanza. Estatus de la asignatura de Fotoperiodismo en la facultad.
31. Diego Caballo Ex redactor jefe EFE	Doctor en Periodismo. Autodidacta.	Falta de formación. Ausencia de corporativismo.	Formación. Llevar el Fotoperiodismo a la Universidad.	Formación el la Universidad Importancia de la enseñanza. Status de la asignatura de Fotoperiodismo en la facultad.
32. Matías Nieto Jefe de Fotografía *ABC*	Autodidacta.	Falta de formación. Dejación funciones del F.	Especialización. Adaptación al mercado.	Estatus del fotógrafo en las redacciones. Autocrítica sobre la profesión.

Fuente: Elaboración propia. Entrevistas Anexos.

5.2. Formación y Experiencia del Periodista Gráfico

Mientras en 1942 la Universidad de Missouri creaba los primeros estudios de fotoperiodismo separados del periodismo y el histórico profesor Cliff Edom creaba el primer curso de periodismo gráfico del mundo, el Missouri Photographic Workshop, en 1949 (Sterling,

2009, p. 1062), España se encontraba inmersa en un régimen dictatorial, donde el acceso a la profesión estaba limitado al Registro Oficial de Periodistas gestionado por el Ministerio de Información y Turismo vía Escuela Oficial de Periodistas.

Con la excepción del curso de redactor gráfico, mencionado en capítulos anteriores, impartido por la EOP desde 1953 a 1957, la formación de los aspirante a fotoperiodistas de la época, era autodidacta y a través del laboratorio de los medios, como recuerda Manuel Hernández de León, fotógrafo histórico de la agencia EFE:

> Yo entro en la Agencia con 13 años en 1964. Entré como aprendiz de laboratorio, como muchos otros, esmaltando fotografías. Empecé porque un primo de mi padre trabajaba en la Agencia EFE y hacía falta un chaval para el laboratorio. Fue entonces cuando comienzo a vivir el mundillo del fotoperiodismo. (Hernández de León, M., Entrevista personal nº 21, 14 de diciembre de 2017)

Hernández de Leon explica cómo ya entonces el redactor tenía un estatus superior al del fotógrafo, vinculado a la falta de formación específica para los periodistas gráficos:

> El fotógrafo en aquella época era el tonto de la película. El 'plumilla' era Dios debido a que no teníamos estudios, ni preparación… Luego hicimos un curso en la Facultad de Ciencias de la Información y con este curso entramos en la Asociación de la Prensa. Es Ansón el que abre la puerta, todos los presidentes anteriores no nos habían dejado entrar porque no teníamos estudios.

El profesor Diego Caballo, explica cómo fue este curso de perfeccionamiento para fotoperiodistas, que impartió la Universidad Complutense:

> Con Antonio Alcoba como presidente de la ANIGP se crearon unos cursos de 'Perfeccionamiento periodístico' para profesionales, para pulir a los fotógrafos en periodismo los fines de semana y se dio un diploma sin ninguna validez, pero sí

> justificaba la asistencia. Se llegaron a hacer dos cursos, aunque se intentaron extender los estudios no prosperó por las reticencias; que por otro lado yo entendía, de los académicos de la universidad de dar un título sin pasar por los 5 años de carrera reglamentario. (Caballo, D., Entrevista personal nº 31, 15 de diciembre de 2017)

En la misma sintonía formativa se encuentra Cesar Lucas; uno de los grandes maestros del fotoperiodismo español y primer editor gráfico de *El País*, que comenzó a formarse de forma autodidacta en 1957:

> Yo empiezo en el laboratorio de una amiga y cuando me lo enseña me quedo enganchado. La primera foto que hice fue de un australiano que iba recorriendo el mundo y había llegado a Madrid, le hice sólo una foto y se la vendí a *ABC* por 25 pesetas en 1956. Poco tiempo después me enteré que había una agencia nueva [Europa Press] que estaba buscando fotógrafos jóvenes para formarlos y trabajar para ellos. Allí me encontré con Paco Ontañón. Y a través de la agencia empecé a colaborar mucho con *Pueblo* que fue la mejor escuela aunque la formación era totalmente autodidacta. (Lucas, C., Entrevista personal nº 1, 6 de marzo de 2017)

Por su parte ,Manuel Pérez Barriopedro, fotoperiodista ganador del *World Press Photo* del año 1981, por la fotografía de Tejero en el Congreso de los Diputados durante el Golpe de Estado del 23-F, recuerda su autoformación fotográfica en 1961:

> Un amigo de mi padre le dijo que necesitaban un aprendiz en el laboratorio en la agencia EFE. Ahí estuve tres o cuatro años, luego pasé a oficial de tercera y oficial de segunda… Aún no había empezado a hacer fotos pero observaba a los fotógrafos. Todo era rutinario, el 80% eran fotografías de Franco. Mi formación era totalmente autodidacta, pero tuve ocasión de ver miles de fotografías, incluso las que nos llegaban

> de fuera de España y me di cuenta de la diferencia. Eso con el paso del tiempo me ayudó mucho. (Barriopedro, M., Entrevista personal nº 20, 13 de diciembre de 2017)

Asimismo muchos de los fotógrafos que siguieron los pasos de Cesar Lucas, Barriopedro y Hernández de León en los años setenta, provenían de otros campos o estudios ajenos al periodismo y acabaron en el periodismo casi por casualidad, como le ocurrió a Bernardo Pérez, fotógrafo histórico de el diario *El País* que empezó a trabajar en el laboratorio del departamento de Bioquímica y Química orgánica de su universidad:

> Yo estudié Farmacia en 1974, y me ofrecieron trabajar haciendo ampliaciones, revelado, lo básico [en el laboratorio de la facultad]... Yo no sabía nada de fotografía, pero tenía dos amigos que eran super aficionados. Un día estaba en la Facultad y me llama mi padre para decirme que Juan Luis Cebrián iba a dirigir un periódico nuevo [*El País*] que iban a sacar y me dijo que tenían un problema en fotografía. Yo no entré directamente a hacer fotografía, me colocaron en el laboratorio; en realidad para que montara el laboratorio. (Pérez, B., Entrevista personal nº 2, 2 de marzo de 2017)

Esta tónica imperante en los años sesenta y setenta, continuó durante la transición y la instauración de la democracia. La formación fotográfica continuaba siendo autodidacta en laboratorio o consumiendo muchas fotografías en publicaciones de diversa índole, con la salvedad de que empiezan a aparecer los primeros cursos y formación profesional sobre fotografía en los años ochenta y noventa.

Agustín Catalán, ex fotógrafo de *El Periódico* en Cataluña, también cursó estudios universitarios ajenos al periodismo, pero con una formación posterior en fotografía:

> Yo estudié la carrera de Perito Agrónomo pero decidí estudiar dos cursos de fotografía en Madrid: uno de fotografía general básica de cinco meses y otro de especialización más avanzado de laboratorio color y técnica pero enfocado a la fotografía artística.

> Cuando terminé la carrera decidí que quería ser fotógrafo y no ejercer de perito. Así que cursé otro curso de fotografía de moda y cuando estábamos en clase nos dijeron que en el Palacio Real, en Patrimonio Nacional, estaban buscando fotógrafo y allí empecé haciendo reproducciones de objetos de arte. Luego me fui a Estocolmo y empecé a colaborar con un periódico vespertino que se llamaba *Expressen*. Al volver a España es cuando me apunto a un curso de fotoperiodismo organizado por Diego Caballo, a través de la ANIGP TV, en la universidad. (Catalán, A., Entrevista personal nº 24, 14 de diciembre de 2017)

Por su parte Daniel Gluckman, ex director de la agencia COVER y actual jefe ventas de Getty Images, señala cuál era la formación general de los fotoperiodistas en la época en la que él comienza a formarse:

> Empecé a hacer fotos con 17 años por casualidad a través de un amigo. Y cuando acabé el colegio decidí que quería hacer fotografía. Empecé colaborando con una agencia en Buenos Aires. Hice un curso de fotografía, gané un premio y luego colaboré con otra Agencia argentina, hasta que después del golpe de Estado, me fui de Argentina. Allí aprendí mucho sobre lenguaje y técnica. Aún funcionaba la vieja escuela. Yo nunca fui a la Universidad. Creo que en esa época todos los fotoperiodistas nos formábamos solos. Trabajando generalmente gratis. (Gluckman, G., Entrevista personal nº 5, 5 de enero de 2018)

Entre los pocos casos de formación específica universitaria en periodismo gráfico en los años ochenta, que desarrolló parte de su carrera profesional en España, aunque nació en Argentina, destaca Enrique Shore, ex jefe de fotografía y Media Manager para la agencia Reuters en España durante principios del siglo XX , quien comenta al respecto: “Yo empecé trabajando como fotógrafo en Buenos Aires hace muchos años. Trabajé en un periódico y en el

año 1981, fui a estudiar fotoperiodismo a EEUU dónde estudié en la Universidad de Columbia, Missouri, que era y sigue siendo un lugar muy importante, una de las muchas universidades que ofrecen cursos de fotoperiodismo a un nivel muy alto" (Shore, E., Entrevista personal nº 9, 1 de febrero de 2017).

La carencia de centros formativos queda retratada en las palabras del jefe de fotografía de el periódico *El Mundo*, Carlos García Pozo, cuando comienza su carrera en el País Vasco en 1989:

> Mi formación fue prácticamente autodidacta, porque no había medios, ni un marco de referencia donde se pudiera estudiar, salvo que salieras fuera de España. No existían escuelas de fotografía, todo lo que se aprendía era por otro fotógrafo o por revistas o libros. También por los foto clubes en los que conocías a otros fotógrafos. No había formación reglada, pero sí había formación a través de lo que se veía en la calle. (García Pozo, C., Entrevista personal nº 3, 22 de febrero de 2017)

Uno de los antecesor de García Pozo, como jefe de fotografía en *El Mundo* a finales de los años ochenta, Carlos Miralles, incide también en su formación autodidacta y recuerda la existencia de la única academia para la enseñanza de la fotografía: "Mi formación fue toda autodidacta. Entonces no había cursos. Sólo existía el Fotocentro que era la única academia que había. Era un chalet en El Viso que tenía sala de exposiciones. Aprendí al lado de gente que sabía y tenía experiencia. Después de estar en el pueblo, volví a Madrid a colaborar y empecé en *Diario 16* a través de un conocido, cinco años antes de entrar en *El Mundo* [año 84/85]. (Miralles, C., Entrevista personal nº 4, 5 de marzo de 2017)

El acceso a la profesión fotoperiodística desde sus inicios, ha fluctuado de manera considerable desde finales del siglo XX hasta la actualidad. Algunos fotoperiodistas

comenzaron su formación a través del mundo del arte. El jefe de fotografía de *El País* (2021), Cristobal Manuel Sánchez, proviene de esta disciplina:

> Desde niño me sentía un artista y quería pintar. No era mal estudiante. Vengo de una familia humilde de Almería. Tuve mucho contacto con amigos pintores y pintaba con ellos en sus estudios. Uno de ellos tenía cámara de fotos y pintaba sobre las fotos. Yo empecé a hacer fotografías para pintar temas, pero las llevaba a revelar a un estudio de un auténtico virtuosos de la fotografía. Un día me llama y me dice que trabaje con él. Tenía diecisiete años. Me dijo que él me enseñaría. Empecé a hacer bodas con dos Hasselblad que eran auténticos reportajes de fotografía social de prensa, aunque yo no lo sabía. Pasé a la prensa, porque estaba estudiando en la escuela de Arte y trabajando en un bar. Allí conocí al corresponsal del diario *El País* en 1985… (Sanchez, C. M., Entrevista personal nº 27, 17 de enero de 2019)

Pero es a partir de los años 90 y principio de los 2000, cuando los aspirantes a fotógrafos empiezan a acceder a la formación técnica a través de la formación profesional y las distintas escuelas van apareciendo con cuentagotas por el territorio nacional. Pedro Armestre, fotógrafo freelance colaborador de Greenpeace y ex colaborador de AFP, narra sobre este particular:

> Los únicos estudios que había cuando decidí estudiar fotografía eran el módulo de Imagen y Sonido de la FP en el Centro de Estudios del Video y la Imagen (CEV) a principios de los años 90. Pero sólo había tres escuelas en todo Madrid para estudiar fotografía. Los estudios duraban dos cursos de siete meses; el primero era de técnica fotográfica y el segundo de especialización sobre periodismo gráfico. Y salió una oferta para trabajar en el laboratorio de Europa Press y empecé a trabajar allí. (Armestre, P., Entrevista personal nº 23, 14 de diciembre de 2017)

Daniel Pozo, fotógrafo con una dilatada carrera en la prensa española (*El Mundo, Público,* AFP*, El Español*), coincide con Armestre en la formación específica a través de la formación profesional:

> Al llegar a EGB vi que no tenía buena base y decidí hacer algo que me gustara y en este caso fue la fotografía. No hay un porqué, simplemente me gustaba. Así que me fui a un instituto que tuviera Formación Profesional. Aquí, en Madrid, había solo dos que tuvieran Imagen y Sonido y elegí el más cercano porque se especializaba en fotografía y el otro se especializaba en vídeo. Estudiabas cinco años; los dos primeros eran sobre Fotografía, Sonido e Imagen y los tres años restantes te especializabas en fotografía, que entonces era analógica. No existía digital. La fotografía estaba enfocada a la cámara de placas y medio formato. (Pozo, D., Entrevista personal nº 6, 22 de agosto de 2017)

Además Pozo, recalca la escasez de estudios fotográficos en aquella época y cómo se nutrían los medios de comunicación de estudiantes de formación profesional: “Los periódicos en aquellos momentos se nutrían normalmente de los alumnos de la FP. La mayoría no eran fotógrafos profesionales. Los periódicos aprovechaban a los de FP, porque no había ninguna carrera de fotografía como tal, los fotógrafos de entonces [Entre los años 1992 al 1996] que trabajaban en los medios tenían otras carreras, como Biólogos, etc.”

Aún así, otros tantos seguían procediendo de estudios artísticos, como uno de las referentes actuales del fotoperiodismo nacional, Daniel Ochoa de Olza, fotógrafo en plantilla de Associated Press, quien tiene su formación en el mundo del arte:

> En el año 2000, hago cursillos para saber revelar en blanco y negro y exponer correctamente una fotografía. Es un curso de la Asociación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra, que dura dos semanas pero un día un amigo me dice que

> va a estudiar fotografía artística, que va a hacer la prueba de ingreso y que le acompañe, que sólo había que hacer un dibujo. Yo dibujaba y me gustaba pintar. Se me daba bien estudiar fotografía así que cambié de cámara y pensé que a través de una Agencia de noticias, podría hacer lo que me gustaba e ir a los sitios que quería ir. Así que hice primero y segundo en la Escuela de Arte [...] Al mismo tiempo empiezo a viajar a Barcelona para tener contacto y asistir a algunas clases de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. (Ochoa de Olza, D., Entrevista personal nº 8, 18 de septiembre de 2017)

Con el apogeo de los estudios de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la universidad española a finales del siglo pasado, una nueva generación de fotoperiodistas comienza a acceder a la profesión a través de estudios superiores, como es el caso de la fotógrafa navarra y premio *Pulitzer*, Susana Vera:

> Hice una doble licenciatura en la Universidad de Navarra, en Periodismo escrito y Ciencias de la Información, con Comunicación Audiovisual. El último año de carrera existía la posibilidad de hacer un intercambio con Estados Unidos y yo tuve la oportunidad de ir a la Universidad de Missouri, en Columbia. Mientras hacía eso, tomé una clase de fotoperiodismo, que me recomendó mi tutor, por las ventajas que me daría la visión de las noticias desde ese ángulo, para luego redactarlas. Yo sólo había hecho un pequeño curso de fotografía con una cámara réflex y no compacta y pensé que sería interesante. (Vera, S., Entrevista personal nº 13, 3 de marzo de 2017)

Vera, comenta a su vez la diferencia sustancial entre la formación norteamericana y la española, que pudo observar cuando estuvo en Estados Unidos:

> “La principal diferencia estaba en la parte práctica. La parte teórica que recibí en España me sirvió mucho, pero la parte práctica era casi inexistente. En Estados Unidos se trabajaba en medios reales. El periódico de la Universidad, competía con los medios

> locales. Eso era una forma fantástica de saber lo que querías y no querías hacer antes de terminar la carrera. En este aspecto la formación en ambos países era radicalmente distinta".

Además, esta fotógrafa navarra hace hincapié en la importancia de las prácticas y cómo los propios medios iban a las facultades a buscar futuros profesionales: "Allí iban a buscarte editores de periódicos que tenían programa de prácticas,iban cada cierto tiempo y había sesiones de portfolio; estoy hablando concretamente respecto al fotoperiodismo y de ahí salieron mis primeras prácticas".

En una línea similar, aunque con una formación anterior; a mediados de los años 90, se posiciona el fotógrafo de *El País*, Álvaro García. Durante sus estudios de periodismo tuvo la oportunidad de hacer una estancia de formación en Texas (Estados Unidos) y pudo contrastar las diferencias formativas en fotografía, entre los dos países:

> Yo estudié periodismo en 1992-93, pero no hice nada de fotografía porque no había formación visual. Aunque me gustaba la fotografía, en ningún momento me planteé mi carrera profesional como fotógrafo. Consigo una beca de trabajo en Texas para enseñar español en la universidad y asistí de oyente a asignaturas como historia de la fotografía, iniciación a la fotografía, con un laboratorio y todos los medios. Cuando aquí teníamos el curso CCC por correo y alguna escuela, pero muy poco. Allí me di cuenta que tenían una formación, unos estudios, que tenían cultura fotográfica. En clase podías pasarte una semana hablando de una fotografía, de su contexto, de cómo se había realizado, con qué finalidad, se creaba un foro de discusión, con corrientes, con autores, con escuelas y se iban hilando historias, algo impensable aquí. Y cuando regreso vuelvo con ganas de dedicarme a la fotografía. Y empiezo a currar como laborante en *El Mundo*. (García, A., Entrevista personal nº 17, 2 de marzo de 2017)

Por su parte el fotógrafo de *El Mundo*, Antonio Heredia, recuerda el carácter técnico de la formación visual a mediados de los 90 y la dificultad para cursar fotoperiodismo:

> Fotográficamente estudié por mi cuenta, pero en mil novecientos noventa y cinco empecé a estudiar periodismo en la Complutense. Había un plan nuevo que incluía la asignatura de fotoperiodismo, era optativa y yo nunca conseguí plaza, porque había muy pocas optativas con muy pocas plazas. En segundo había una obligatoria que incluía radio, televisión y fotografía, pero era todo muy técnico, nunca vimos una cámara ni hicimos prácticas. (Heredia, A., Entrevista personal nº 28, 24 de febrero de 2017)

A pesar del desarrollo residual de los estudios sobre fotoperiodismo en las facultades de Comunicación en la universidad española, muchos de los más prestigiosos fotoperiodistas españoles siguen encontrando en la formación autodidacta la vía para acceder a la cadena informativa. Uno de estos casos es el del ganador del *World Press Photo* del año 2011, el fotógrafo Samuel Aranda:

> Acabé de rebote en la Escuela de Bellas Artes, pero también me expulsaron. Yo pintaba grafitis y empecé a hacer fotos de los grafitis, sin intención periodística, sólo para documentar lo que pintaba. A partir de ahí empezaron a pasar cosas en el barrio y yo empecé a hacer fotos de lo que pasaba y casi desde el principio con vídeo. Era para sacarme un sobresueldo. Nunca hubo realmente una vocación. El primer libro de fotografía que vi fue el de William Penn de Nueva York, que me hizo plantearme en serio la fotografía. Entonces tenía 17 años. Al principio fue en *El Periódico de Cataluña*, donde había un editor (Agustín Carbonell) que es quien más me ha ayudado [a formarme]. (Aranda, S., Entrevista personal nº 9, 20 de diciembre de 2017)

Sergio Pérez, fotógrafo en plantilla de la agencia inglesa Reuters, resume la formación de los fotógrafos desde principios del siglo XX, hasta la actualidad:

> De la época anterior a la mía, todos eran autodidactas. De mi época muchos somos hijos de ellos y creo que ninguno hemos estudiado algo específico para esto porque no había. Ahora la nueva generación está mucho más preparada, han hecho cursos y han mamado más la tecnología. Esto es como un oficio en que además de tener una base teórica, hay que mirar mucho lo que hacen los demás, tener experiencia, que se gana con el tiempo. (Pérez, S., Entrevista personal nº 12, 2 de marzo de 2017)

Una gran mayoría de los fotoperiodistas entrevistados han puesto de manifiesto el carácter autodidacta de su formación, en algunos casos procedentes del mundo de las Bellas Artes, la Formación Profesional (Imagen y Sonido) o carreras ajenas a la comunicación. Solamente seis de ellos tienen como común denominador haber cursado estudios superiores de Periodismo, pero todos ellos han recalcado el escaso contenido en materia fotográfica o visual.

Por lo que se desprende de las entrevistas, una parte importante de los medios de comunicación han priorizado la formación de sus fotoperiodistas en sus propios medios o la contratación de fotoperiodistas con una experiencia dilatada en la profesión. A consecuencia de ello, un alto porcentaje de los mismos valoran e inciden positivamente en su formación en los laboratorios, trabajando con otros fotógrafos de los propios periódicos y de la competencia o adquiriendo cultura / ojo fotográfico viendo trabajos de otros fotoperiodistas.

5.3. Situación del Fotoperiodista en las Redacciones y Cultura Fotográfica dentro de los Medios de Comunicación

Como ya se ha mencionado a lo largo de la aproximación histórica a la profesión fotoperiodística del presente trabajo, la integración del redactor gráfico en los periódicos desde su inicios hasta la actualidad fue compleja y minoritaria. Ya en la revista especializada *Nueva*

Lente, el fotógrafo y periodista Manuel López Rodríguez, remarcaba en 1981, durante la denominada edad de oro del fotoperiodismo, que los fotoperiodistas: “no han ganado aún la batalla de la imagen dentro de las redacciones. Marginado en el propio periódico, el profesional de la información visual pinta poco” (López Rodríguez, 1981, pp. 107-108).

Esta situación parece haber sido una tónica general en los medios de comunicación españoles, con momentos esporádicos de fortalecimiento interno como señala Bernardo Pérez durante la fundación de *El País*:

> Tuvimos la suerte; que no se ha vuelto a repetir, de que era un hombre (Juan Luis Cebrían) con una enorme cultura visual, fotográfica, con una sensibilidad especial para valorar los contenidos y las fotografías. Desde entonces ha habido cinco directores y desafortunadamente debo decir que sus conocimientos y valoración de la fotografía como información, distaba mucho de la de Juan Luis Cebrián e incluso en algunos casos deja bastante que desear. (Pérez, B., Entrevista personal nº 2, 2 de marzo de 2017)

A este respecto este histórico fotógrafo del diario del grupo Prisa da una explicación de la posible causa:

> Durante muchos años he pensado que lo que ocurre en las redacciones en España, viene de un problema de carencia formativa. El fotoperiodismo en España no se enseña y básicamente, no se les enseña a los periodistas, de modo que los periodistas tienen una muy pequeña cultura fotográfica y una muy pequeña cultura visual, de modo que son bastante impermeables a la emoción que puede transmitir una fotografía.

Jorge París, fotoperiodista y responsable multimedia del diario *20 Minutos*, coincide y desarrolla esta carencia de formación como consecuencia del desequilibrio laboral: “Creo que siempre hemos tenido un estatus inferior al redactor, en el aspecto académico. Esto viene dado a que no ha habido nunca una formación integral del fotoperiodista, no se ha estudiado en las

universidades porque esto era un oficio. Esto ha llevado a que al no estar colegiados siempre haya una desunión en la profesión" (Paris, J., Entrevista personal nº 19, 23 de julio de 2017).

En la misma línea, en relación a la diferencia de status entre España y los países más desarrollados fotográficamente, Bernardo Paz, consagrado fotógrafo de origen argentino que llegó a España en 1981, señala:

> El status del fotoperiodista estaba por debajo dónde yo he trabajado. Los redactores eran licenciados y nosotros nos considerábamos técnicos al fin y al cabo. En algún momento te lo iban a lanzar a la cara [...] En España el fotoperiodismo no tuvo el valor que si ha tenido en otras sociedades, como puede ser la inglesa, la francesa o la americana donde los fotógrafos eran profesionales con una sólida formación intelectual y pudieron enfrentarse a estos problemas laborales y fundar agencias como Magnum dónde se pudieron reivindicar cosas. (Paz, B., Entrevista personal nº 15, 22 de enero de 2017)

El doctor en Ciencias de la Información y fotógrafo de la agencia EFE, Andrés Ballesteros, incide en el estigma del fotógrafo como un añadido al redactor en la cadena periodística:

> En la actualidad, lo normal es que el redactor sea la persona que ha estudiado y el que no ha tenido la capacidad de realizar estudios superiores quedó para manejar un aparatito, que era la cámara. Eso fue hace 50 años, y ahora. Aunque va cambiando un poco porque hay gente que maneja una cámara y tiene estudios superiores. Pero como esto no era así hasta hace dos días, la imagen que aún perdura es la de la pareja, en la que uno es el listo y el que escribe y el otro el de la cámara. La gente se dirige de forma distinta al redactor y al fotógrafo, dentro y fuera de los medios. El hecho de ser fotógrafo aunque tengas cinco carreras es como un estigma. Paradójicamente, en lo que se fijan

> al día siguiente al ver el periódico, es en las imágenes. (Ballesteros, A., Entrevista personal nº 26, 1 de marzo de 2017)

Por su parte el jefe de fotografía de el diario *ABC*, Matías Nieto, confirma esa diferencia de estatus entre el fotógrafo y el redactor con ejemplos precisos:

> Es una cosa muy clara, puedo darte hasta papeles. Cover era distinto, porque trabajamos de forma independiente. Pero eso ha sido así, sigue siendo así y siempre ha sido así, por una cuestión muy concreta, primero porque la mayor parte de los fotógrafos no son licenciados y en la mayoría de las empresas, ese estatus tiene mucho que ver porque los licenciados tienen unos derechos que no tienen otros. En *ABC*, de los cuatro fotógrafos que hay en plantilla, sólo uno tiene estatus de redactor, los demás son redactores auxiliares, aunque ninguno es licenciado. (Nieto, M., Entrevista personal nº 32, 1 de enero de 2019)

Pero además añade otras posibles causas a la ecuación, como la propia idiosincrasia del fotoperiodista, que no está en las redacciones por la naturaleza de su trabajo y su indefensión en las propias redacciones: “Los fotógrafos pisan poco las redacciones y eso conlleva que no defienden bien su trabajo, porque no están. La imagen la tienes que defender y argumentar con palabras y mucho más en un contexto informativo. Debe haber un debate dialéctico para que el redactor no acabe eligiendo la foto que le gusta y sólo porque le gusta. Eso sería responsabilidad de los editores gráficos, pero no nos da la vida. Debería haber un debate continuo igual que lo hay entre redactores. Cuando sales vencedor en ese debate dialéctico, te cargas mucho más de razones y respeto”.

Fernando Rayón[42], director de *Ars Magazine*, ex director de *La Gaceta de los Negocios* y ex subdirector del *XL Semanal*, da una clave de esta diferenciación, focalizándose en la

[42] RAYÓN, Fernando: Entrevista 36. 28-11-2017. Anexos.

propia cultura fotográfica de los directores y redactores: “Porque los directores no tienen la formación que he tenido yo [en imagen], creen que el texto es la palabra de Dios y el resto es relleno, no ven la información que hay en una fotografía y hay mucha. Pero también creo que los fotoperiodistas no han defendido su terreno” (Rayón, F., Entrevista personal nº 35, 28 de noviembre de 2017). E incide en el problema de la ausencia de valor y conocimiento en fotografía de la propia sociedad: “El español medio veía la fotografía como algo carente de interés. Cuando yo estaba en Europa Press, se tiró todo el archivo fotográfico en blanco y negro (transición, etc…) que era enorme porque ocupaba mucho espacio y no resultaba rentable mantenerlo. Esto indica que no se valoraba la fotografía en España”.

El ex director de *El Mundo*, David Jiménez, hace una reflexión sobre la accesibilidad y falsa apariencia de la fotografía como disciplina en la sociedad:

> Yo creo que hay una falsa idea de la fotografía; como que es más fácil, que es más difícil escribir dos mil palabras en un reportaje, que hacer fotos creo que el problema está en que si le preguntas a cualquiera en la calle si sabe hacer fotografías, la mayoría te dice que sí, pero si le preguntas si sabe hacer una crónica política, la mayoría te dice que no. La fotografía parece más accesible [...] Yo creo que antes tenía más importancia la fotografía, aunque nunca estuvo igualada al valor que tenía el periodista que escribía. Es curioso que en España el valor que se le ha dado a la fotografía ha sido incluso menor, sin embargo en Francia por ejemplo con *Paris Match*, siempre ha tenido publicaciones donde la fotografía era esencial y en el periodismo anglosajón también. (Jiménez, D., Entrevista personal nº 36, 31 de enero de 2017)

Asimismo, Jiménez considera que una de las posibles causas de la infravaloración de la fotografía en los medios, puede tener un origen histórico: “¿Por qué en España se ha valorado menos? Habría que irse al origen. Habría que ir muy atrás, hay que pensar que durante la

época del franquismo estuvimos muy aislados y la prensa apenas viajaba, sólo había algunos y por eso cuando se produce el boom de la fotografía en el mundo, España se lo pierde y una de las razones está ahí. La fotografía como gran formato periodístico para contar una historia, nos pasa de largo. Y cuando nos incorporamos, ya no hay una cultura periodística".

Por su parte, Eduardo Parra, fotógrafo en plantilla de Europa Press y crítico fotográfico en varios portales de fotografía online, reitera la poca cultura fotográfica:

> En España la cultura fotográfica es muy cercana al 0 [...] Cuando empecé a trabajar en *Quesabesde* y me tocó cubrir muchas exposiciones fotográficas fue cuando empecé a conocer la historia de la fotografía y otros fotógrafos, reconocer estilos, etc. La gente no valora la fotografía porque no sabe cómo hemos llegado hasta aquí. La gente cree que ellos son fotógrafos por tener un móvil con cámara en la mano y no entiende lo complicado que es hacer una fotografía de verdad. (Parra, E., Entrevista personal nº 22, 5 de septiembre de 2018)

Según Parra, esto ha afectado indefectiblemente al valor que se da a la fotografía en el proceso informativo:

> Los jefes en los medios no valoran la fotografía porque no entienden de fotografía y si lo hay son pocos y con muy poca fuerza. Cuando preguntas en los medios porque se ha publicado una fotografía te dicen que es la primera que ha llegado o nos la ha pasado el partido de forma gratuita. Hay un desprecio tan grande hacia la imagen, que algunas veces es muy insultante. Falta cultura y eso ya no tiene remedio.

A pesar de la percepción habitual de que cualquier tiempo pasado fue mejor, la experiencia de uno de los mayores exponentes del fotoperiodismo español de la edad de oro del fotoperiodismo durante la transición y los primeros años de democracia, Cesar Lucas, desmiente en parte la situación más o menos idílica de la época:

> Yo te voy a hablar de aquella época y de todas, porque no ha cambiado. La fotografía de prensa entonces en España, no era lo mismo que la fotografía de prensa a nivel internacional. Fuera, la fotografía tenía una independencia del fotógrafo. Aquí el fotógrafo es como un auxiliar de redacción, es el que tiene que hacer una foto de lo que el redactor quiere hablar. Era un puro notificador de la información del redactor. Yo fui el primer fotógrafo jefe de fotografía y editor de un periódico, que fue *El País* y las luchas eran permanentes con el redactor jefe de nacional, de deportes o cultura y era decir: esta es la foto que va a cuatro columnas y el redactor argumentaba que tenía mucho texto, yo le contestaba que esa foto contenía más información que el texto, pero no entendían que un fotógrafo tomara esas decisiones. (Lucas, C., Entrevista personal nº 1, 6 de marzo de 2017)

Lucas desgrana también la situación profesional vivida con los propios directores de medios, durante su dilatada carrera profesional: “Yo solamente he visto dos directores que tenían un interés especial en la fotografía de prensa. Fue a finales de los años 50 y 60, y eran el director de *Gaceta Ilustrada* y el director de la *Actualidad Española*”. Y continúa con la disertación: “Los directores no lo entienden, cuando había que hacer la selección de fotos que había que publicar te decían: yo esta foto la veo muy bonita y cuando les argumentaban lo contrario te decían: venga venga, como sois los artistas. Este lenguaje lo he vivido yo toda mi vida de profesión, en el año 2000 también”.

Ante la posible explicación a este fenómeno, Cesar Lucas señala que el mayor problema:

> Se debe principalmente a una falta de cultura visual, fotográfica. Por otro lado, no se reconocía la función del fotógrafo, no se firmaban las fotos de agencia con el nombre del fotógrafo. El primero en hacerlo fue *El País*, o las fotos de archivo se firmaban como

> foto: Archivo. No había un reconocimiento de autor, pero al que escribe un artículo siempre se le firma. Hubo un momento en el que el fotoperiodismo español tuvo un esplendor durante la transición, con unos fotógrafos magníficos, cuando surge la agencia Cover. Pero cuando queríamos empezar a parecernos a las grandes revistas gráficas de la época (*Life, Paris Match, Stern…*) éstas ya están desapareciendo por culpa de la televisión. Pero nosotros queremos ahora, 40 años después parecernos a ellos y hemos tenido 40 años de mudez y eso nos está repercutiendo.

5.4. Asociacionismo e Intrusismo

Desde la formalización en Barcelona de la primera asociación para la defensa de los fotoperiodistas en 1921, (Agrupación de Reporteros Gráficos), pasando por la Unión de Informador Gráficos de Prensa (UIGP), en Madrid durante la II República española, muchos han sido los intentos y apuestas por aglutinar al colectivo de fotógrafos de prensa, que se desarrollaron con suerte desigual.

En la actualidad como principal asociación para la defensa de los derechos del profesional del fotoperiodismo a nivel estatal se sitúa la Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa y Televisión (ANIGP TV), con alrededor de 800 asociados distribuidos por toda España. Pero existen otras organizaciones y sindicatos con este mismo fin, como la Unió de Professionals de la Imatge i la Fotografia de Catalunya (UPIFC), que agrupa desde 1994, a los técnicos y profesionales de la imagen en el ámbito territorial de Cataluña.

Asimismo, existen diez Colegios de periodistas en 2020, como el de Andalucía, Galicia, Navarra, Murcia, Aragón o La Rioja, todos aprobados a través de leyes por sus respectivos parlamentos autonómicos, pero en la práctica poco se diferencian de las simples asociaciones de derecho privado, ya que “su tipo de colegiación voluntaria limita claramente los fines

esenciales y funciones que los Colegios tienen encomendados legalmente" (Real-Rodríguez, E., 2020, p. 240).

Por su parte existen asociaciones de periodistas en todas las comunidades autónomas federadas a su vez en la FAPE, pero no existe en España un organismo oficial estatal que regule la profesión periodística a través de un estatuto, por lo que no se puede exigir una titulación para su ejercicio en el territorio español.

A pesar de ello, tanto los colegios como las asociaciones periodísticas han demandado históricamente una titulación para la adscripción voluntaria de sus integrantes. Manuel Pérez Barriopedro desgrana esta problemática sobre el momento en que fundaron la ANIGP TV en 1978/79:

> Un grupo de ocho o diez fotógrafos jóvenes nos organizamos como una asociación profesional y lo hicimos como Asociación Nacional de Periodistas Gráficos y lo registramos en el Ministerio del Interior. Nuestra primera batalla fue entrar en la Asociación de la Prensa, que nos denunció y nos demandó. Nosotros creíamos que nuestro colectivo debía estar agrupado en el colectivo de periodistas, pero no estábamos titulados y aunque habíamos puesto 'periodistas gráficos', nos denunciaron por usar la palabra 'periodistas'. Tuvimos que retirar esa palabra y pasar a llamarnos Asociación Nacional de Informadores Gráficos. (Barriopedro, M., Entrevista personal nº 20, 13 de diciembre de 2017)

Durante la época de Luis María Ansón como presidente de la Asociación de la Prensa de Madrid (APM), se abre una vía para dar acceso a periodistas que llevaban años trabajando en los medios. Diego Caballo recuerda sobre este particular que: "en la época de Ansón se abre la "tercera vía" para poder entrar en la APM de profesionales de reconocido prestigio que demostraran que llevaban viviendo al menos tres años de la profesión, pero que no eran

titulados como por ejemplo Paco Umbral" (Caballo, D., Entrevista personal nº 31, 15 de diciembre de 2017).

Chema Barroso, ex fotoperiodista histórico de *ABC*, narra la singularidad que sufrieron los fotógrafos del periódico del grupo Vocento en aquel momento: "Cuando la APM abre la asociación a los fotógrafos [...] tuvieron un problema con los siete fotógrafos de *ABC* porque figurábamos como técnicos y la APM pidió unos certificados al periódico para de una forma u otra relacionarnos con *ABC*, pero esos certificados no llegaron nunca porque la jefa de personal no los quiso hacer" (Barroso, Ch., Entrevista personal nº 14, 22 de febrero de 2017).

A través de este mecanismo y de los ya mencionados cursos de perfeccionamiento periodístico de la Universidad Complutense, los fundadores de la ANIGP intentaron acceder a la APM. Como señala Barriopedro:

> Para aceptarnos nos dijeron que teníamos que tener algún tipo de paso por la facultad y nosotros estábamos encantados, porque en el mejor de los casos sólo teníamos el bachillerato. No teníamos una base sólida sobre periodismo. Así que durante dos años y pagándolo nosotros, se organizaron una serie de clases en la facultad los fines de semana, a ver si eso nos podía servir para entrar como asociación. (Barriopedro, M., Entrevista personal nº 20, 13 de diciembre de 2017)

En los años 90 del siglo pasado, volvió a resurgir la idea de crear una asociación con fuerza para reivindicar los derechos e intereses del colectivo de fotógrafos, pero volvieron a surgir reticencias dentro de la profesión. Bernardo Pérez recuerda cómo:

> En una reunión de fotógrafos de estas que se montan porque ha ocurrido algo, no sé si fue a raíz de la muerte de Juantxu [Juantxu Rodríguez], o alguna de esas cosas que nos hacen reunirnos y plantearnos las cosas, planteé que había que crear un sindicato de fotógrafos duro, reivindicativo. Lo propongo al conjunto de los fotógrafos y lo defiendo

> durante meses y me decían que estaba loco porque eso iba a provocar una posición beligerante frente a las empresas y las redacciones [...] Creo que los compañeros no lo apoyaron porque entonces las posiciones eran muy cómodas y había mucho trabajo y como había tanto trabajo, enfrentarse en una época de vacas tan gordas a las redacciones y direcciones de los periódicos para defender, blindar y consolidar la profesión, era muy arriesgado. (Pérez, B., Entrevista personal nº 2, 2 de marzo de 2017)

En las ocasiones señaladas, en que los fotógrafos de prensa se unían para tomar una acción de protesta determinada, podían sufrir represalias, como señala Pérez :

> Cuando hicimos los plantes, el grupo de fotoperiodistas tenía una fuerza muy significativa y contra los 'plantes'[43], las direcciones de los periódicos se volvieron muy furibundas, nos dijeron que quiénes éramos nosotros para decir que no hacíamos una foto y dejáramos las cámaras en el suelo, que nosotros no éramos nosotros sino el medio de comunicación. Se nos estaba negando la identidad en aquella época. Y a mucha gente se la amenazó muy seriamente si volvían a hacer 'plantes'.

Muchos han sido los fotógrafos de prensa que, desde entonces, han buscado la unión de una profesión "especialmente maltratada a causa, entre otras razones, de su poca tradición sindical" (UPIFC, 2021), pero se han encontrado con diversos elementos adversos, comunes a épocas pasadas. José Luis Cuesta, fotoperiodista freelance y ligado a la lucha sindical y la ANIGP-TV durante años, se lamenta de la desunión del colectivo:

> En España, cambiamos el modelo de carnet y muchos nos lo criticaron. Hicimos chalecos identificativos, reconocidos por la Policía Nacional y en vez de comprarlos en la Asociación [ANIGP], se iban al rastro, los compraban y los imprimían. Cada paso que dábamos era un debate, no venían a hablar con nosotros, sólo criticaban lo que

[43] Acción reivindicativa de los fotógrafos consistente en abandonar una cobertura o dejar de fotografíar un evento determinado en señal de protesta.

> hacíamos [...] No lo sé. Si no les gustaba la Asociación, podían crear otra, pero de hecho estaba el Sindicato de Periodista de Madrid y tampoco se apuntaba nadie y además todos dicen que hay que asociarse. (Cuesta, J.L., Entrevista personal nº 7, 24 de noviembre de 2017)

José Manuel Baliellas, jefe de fotografía de *El Mundo* en Cataluña durante 14 años, desarrolla su visión sobre la importancia de que haya una sola asociación fuerte en España:

> Lo que tendría que haber es un sindicato único, un colegio de periodistas no es viable porque vetaría a quienes no tienen la carrera, aunque lleven muchos años ejerciendo como tales y tener muchos pequeños organismos no sirve de nada. Ni siquiera las tres o cuatro asociaciones que hay, son capaces de unirse entre ellas. Tendría que haber una buena asociación nacional que acogiera a todo el mundo que trabajara en el mismo campo. Aquí los diferentes colegios y asociaciones, tienen estatutos diferentes, no trabajan conjuntamente, sino cada una va por su lado y así no van a servir de nada. (Baliellas, J.M., Entrevista personal nº 10, 10 de abril de 2017)

Algunas de las claves sobre la desunión del colectivo de fotoperiodistas las perfila Cristobal Manuel, cofundador del Sindicato de Periodistas de Madrid y jefe de fotografía de *El País*:

> Cuando creamos el sindicato, pasábamos todo el tiempo quejándonos de lo mal que nos trataban a los fotógrafos en todas partes. Cuando montamos el sindicato de periodistas de Madrid; que todavía existe, el sindicato ya existía en Barcelona. Tratamos de atraer a los fotógrafos y nos costó Dios y ayuda, les decíamos que iban a tener un carnet de prensa y eso era un buen gancho, porque la Asociación de la Prensa, por ejemplo, no admitía fotógrafos, pero a las asambleas no venía ningún fotógrafo y no sé por qué es, complejos a lo mejor…Es que no hay sentimiento de colectivo y no somos participativos.

> Quizá un complejo por pertenecer a una profesión no colegiada y era un problema de toda la prensa, porque los redactores tampoco se asociaban. (Sanchez, C. M., Entrevista personal nº 27, 17 de enero de 2019)

Por su parte, Agustín Catalán enfoca la falta de unión de los fotoperiodistas en la competitividad basada en la valoración excesiva de uno mismo por encima de los otros:

> Probablemente por el ego. ¿Porque los taxistas sí defienden sus derechos como colectivo y nosotros no? Porque el taxista pelea por el dinero y su puesto de trabajo pero el fotógrafo lo hace además por su ego. El ego no permite hacer un colectivo, incluso si tu vas a currar con un compañero del mismo medio hay rivalidad [...] Y cuando uno destaca por encima del otro crea suspicacias, provoca un tapón generacional que no deja que las generaciones que vienen por detrás crezcan. (Catalán, A., Entrevista personal nº 24, 14 de diciembre de 2017)

Edu Dieguez de San Bernardo, fotógrafo colaborador de *ABC*, incluye en la ecuación de las posibles causas de ausencia de una asociaciones o colegios de periodistas, a las reticencias de las propias empresas informativas por la consiguiente regulación de las salarios de los trabajadores: “El problema está en los editores de los periódicos que no quieren que los fotógrafos tengamos ni sindicato, ni colegio de fotógrafos porque eso obliga a que haya unas tarifas mínimas establecidas y registradas” (Dieguez, E., Entrevista personal nº 16, 22 de febrero de 2017).

Daniel Ochoa relaciona la necesidad de una enseñanza de los propios fotógrafos de prensa con la colegiación: “La formación por tanto puede servir para que haya un órgano colegial, al que sólo se pueda acceder a través de una formación, como el Colegio de Médicos y que regule el trabajo de los fotoperiodistas y obligue a cumplir determinadas normas y expectativas” (Ochoa de Olza, D., Entrevista personal nº 8, 18 de septiembre de 2017).

Eduardo Parra exculpa, en parte, a las propias asociaciones de fotógrafos por la naturaleza de las mismas y los recursos limitados que tienen a su disposición:

> Las asociaciones podrían hacer más, pero también llegan hasta donde llegan porque hay un problema de precariedad. La mayoría de los puestos directivos de las asociaciones están ocupados por freelance y no pueden tener la misma fuerza que alguien de plantilla a la hora de negociar con las instituciones del estado. Si se vuelven incómodos en las reivindicaciones, es más fácil prescindir de ellos que de alguien de plantilla. Antes las asociaciones no tenían problemas tan grandes porque la situación económica era mejor, pero ahora tienen problemas económicos y tampoco tienen ningún tipo de apoyo. (Parra, E., Entrevista personal nº 22, 5 de septiembre de 2018)

Una de las principales consecuencias de la división de los profesionales del periodismo, remarcada por los propios fotoperiodistas, es la llamada intrusión de personas ajenas a la fotografía ejerciendo labores fotográficas sin estar dados de alta en la seguridad social, o sin reunir las condiciones profesionales mínimas para su realización.

Parra hace una reflexión en profundidad al respecto:

> Sin duda, el intrusismo es un cáncer terrible. Yo entiendo que tenemos una profesión muy elitista porque es muy complicado gastar 10.000 euros en un equipo y estar un año sin tener ingresos hasta que consigues meter la cabeza. Muchos empiezan a trabajar gratis sin hacerse autónomos y se conforman con que el famoso o medio de turno les firme o etiquete. El problema radica en que los clientes se dan cuenta que para qué van a contratar a un fotógrafo si tienen fotografías gratis. Pero la cuestión es que esta gente dura lo que dura, igual te aguantan un año dos años trabajando, luego se dedican a otra cosa pero luego viene otro y otro. En muchas ocasiones los clientes les buscan, no porque sean buenos, que podría ser, sino porque son gratis.

El fotoperiodista Sergio Pérez hace hincapié en la democratización de la fotografía y en cómo cualquier persona de la calle con una cámara, puede ver publicadas sus fotografías en los medios de comunicación hoy en día:

> Ahora mismo, nuestra profesión es la más generalizada del mundo, porque todos tienen una cámara a mano, en el móvil fundamentalmente, que ofrece una calidad bastante decente. En cualquier sitio perdido, te encuentras a dos profesionales y como a quinientos amateurs, con buenas cámaras muchos de ellos y que en bastantes ocasiones, pese a que lo hagan por hobby, pueden levantar el teléfono y enviar las fotos a los medios. (Pérez, S., Entrevista personal nº 12, 2 de marzo de 2017)

Siguiendo el mismo argumento, el fotógrafo Dani Pozo sostiene que: “hay un claro intrusismo. La era digital ha sido buena para el fotoperiodismo, pero también mala. Antes las cámaras analógicas y los equipos de revelado, costaban mucho dinero y era difícil que la gente tuviera acceso a ellas, ahora las nuevas tecnologías han democratizado la fotografía y los medios se aprovechan de ello” (Pozo, D., Entrevista personal nº 6, 22 de agosto de 2017). Pone como ejemplo los partidos de fútbol y la publicación de todo tipo de fotografías en los portales digitales.

Se ha generalizado en muchos medios de comunicación el hecho de pagar a la persona que envía sus fotografías, simplemente con mencionar su nombre adjunto, este hecho que debería darse por hecho a razón del copyright, lo utilizan los medios como moneda de cambio, como señala el fotoperiodista colaborador de Getty Images, Pablo Blazquez:

> A mí me han llegado mails en ese sentido, pero aquí en España se espera que funcione y de hecho funciona porque hay mucha gente que se siente pagada con eso y gente que siente que ha pagado por poner el nombre. La crisis ha hecho que mucha gente simplemente coja la cámara y sean felices sin tan siquiera publicar. También hay mucha

> gente que sueña con hacer esto aunque sea sin cobrar. En España culturalmente nos gusta mucho 'lo gratis' y se ha fomentado mucho tener imágenes gratis, incluso de profesionales. (Blazquez, P., Entrevista personal nº 11, 13 de septiembre de 2017)

El fotoperiodista Pedro Armestre ofrece otra perspectiva del intrusismo y sostiene que los propios profesionales tienen una parte de responsabilidad:

> El intrusismo está dentro. ¿Por qué en esta profesión no hay unión? Porque cada uno va a lo suyo, no hay unión. Te encuentras que nadie quiere poner unas tarifas mínimas porque cada uno defiende el tarifario que le conviene, luego están los que no están dados de alta como autónomos. Y el primer intruso es el que no está de forma legal en la profesión y no paga impuestos. (Armestre, P., Entrevista personal nº 23, 14 de diciembre de 2017)

5.5. Fuentes como Suministrador Gratuito de Material Fotográfico y Credibilidad de los Medios

Entroncado con el intrusismo y la generalización de fotografías de carácter gratuito ofrecido por fotógrafos amateurs o incluso profesionales, se sitúa uno de los fenómenos más polémicos dentro del colectivo de fotoperiodistas y cada vez más extendido dentro de los medios de comunicación: el uso de material gráfico suministrado o cedido (*handout*) por una fuente externa al proceso informativo y sujeto de la propia información.

Como se ha mencionado en capítulos anteriores, los *handout* pueden ser fotografías suministradas por instituciones del Estado como la Casa Real, Presidencia del Gobierno de España, las Comunidades Autónomas, Ayuntamientos pero también Bomberos, SUMMA, Protección Civil, Guardia Civil, etc. También pueden ser empresas u organizaciones privadas o

sin ánimo de lucro, las que ofrezcan a los medios sus propias imágenes; como La Federación Española de Fútbol, Endesa, Greenpeace, Médicos sin Fronteras o Bankia.

La polémica no parece afectar por el momento a los responsables de los medios de comunicación, en tanto en cuanto no entran o no quieren entrar en las ramificaciones y consecuencias deontológicas de su uso. El fotoperiodista Antonio Heredia, expone su criterio sobre la influencia directa de los *handout* en el statu quo de la profesión: “A mi me parece que lo que más ha influido en la crisis es que ahora casi todos los organismos tienen su gabinete de prensa que distribuye fotografías. Controlan y restringen las imágenes, convirtiéndose en proveedor gratuito” (Heredia, A., Entrevista personal nº 28, 24 de febrero de 2017).

Y continúa incidiendo en las consecuencias profesionales de los *handout*:

> El problema es que cuando un fotoperiodista de un medio va a cubrir una acto, se encuentra restringido porque hay fotógrafos de cada organismo o partido político que participa en ese acto. Los medios además no ponen filtros a esas fotografías aunque sepan que claramente están siendo dirigidas y cuando nos damos cuenta, hemos ido perdiendo parcelas de trabajo. Yo creo que con el tiempo los ciudadanos han empezado a percibir estas cosas y de momento nadie ha querido reflexionar sobre ellas, aunque han pasado factura a la hora de que el público valore la independencia y veracidad de los medios de comunicación.

El que fuera fotógrafo de Mariano Rajoy durante sus años como Presidente del Gobierno, Diego Crespo, señala los posibles peligros de la fotografía política o institucional y señala el caso estadounidense ocurrido con el fotógrafo Barack Obama en la Casa Blanca:

> Sí es evidente que una foto en la que sale el presidente con la lengua fuera o con el pelo mal, no la voy a enviar, pero a mi nunca me han dicho que no haga una foto y tenía libertad para enviar directamente mis fotografías a los medios. Aunque sí que es cierto

> que depende de cómo se tome cada fotógrafo el trabajo, puede ser peligroso. Por ejemplo, el fotógrafo que nunca ha trabajado en prensa y acaba en un gabinete de prensa, va a hacer lo que le diga su jefe y será el mayor forofo. Pete Souza al principio publicaba en todos lados hasta que hubo un evento histórico con los presidentes y solo Souza hizo esa foto. A raíz de ello los medios norteamericanos dejaron de publicar sus fotografías. (Crespo, D., Entrevista personal nº 25, 6 de julio de 2018)

Por su parte, Sergio Pérez recalca el grave problema de la gratuidad de este tipo de material:

> Hay tanta oferta relativamente barata, por no decir gratis, que los medios no se casan con nadie, ni siquiera con sus propios empleados. Como empresarios tienen una oferta barata y muy amplia, que les hace pensar en para que quieren mantener a esos trabajadores, si con la mitad de ellos y toda la oferta gratuita que tienen, pueden cubrir la misma cantidad de fotografías de una información.También es muy fácil conseguir fotos de las redes sociales. (Pérez, S., Entrevista personal nº 12, 2 de marzo de 2017)

Para testear la situación fuera de España, Samuel Aranda, da una perspectiva internacional a través de su experiencia trabajando para medios extranjero:

> Está claro que la gratuidad es algo muy de aquí. Se hacen muchos publireportajes e incluso publicidad encubierta, sobre todo en los dominicales. Esto en Estados Unidos no se puede hacer. Yo en *The New York Times* no puedo hacerlo por contrato. El nivel de control de imagen que tienen allí es mucho más alto que en España. Se miden al milímetro incluso las imágenes de campaña o presidenciales, llevan al extremo la cultura visual [...] Yo creo que en España, a nivel medios de comunicación, estamos como unos diez años atrás. Creo que en cinco ó diez años se darán cuenta de que tienen que

cambiar e invertir en calidad. (Aranda, S., Entrevista personal nº 9, 20 de diciembre de 2017)

El fotógrafo Daniel Ochoa de Olza relaciona el material fotográfico gratuito con la exigencia de calidad y credibilidad de la información:

> Los medios malos van a utilizar fotos gratis y normalmente lo gratis no suele ser excelente sino mediocre, pero se han hecho experimentos como en Chicago, de despedir a los fotógrafos y que los periodistas redactores se ocuparan de las fotografías y en seguida los volvieron a contratar. A veces, como después de un atentado, se utilizan fotografías de los ciudadanos, pero si lo que se busca es calidad de información, los ciudadanos no son los garantes de la veracidad. Eso se espera de las Agencias o fotoperiodistas de conocida trayectoria y que tienen una fidelidad y lealtad. (Ochoa de Olza, D., Entrevista personal nº 8, 18 de septiembre de 2017)

Manuel Barriopedro señala, a su vez, que la clave está en la cuenta de resultados de las empresas:

> El problema es que, por encima de nuestros compañeros, hay directivos que quieren tener imágenes a coste cero. Ahora muchos medios no están dirigidos por periodistas sino por empresarios, así que luchar contra esto es muy difícil. ¿Cómo se puede luchar contra el hecho de que los bomberos, la policía o el Samur, envíen fotografías de un accidente? Yo creo que en el momento en que se produce un acontecimiento grave, como un atentado, aparecen inmediatamente bomberos, policía, Samur, etc. (Barriopedro, M., Entrevista personal nº 20, 13 de diciembre de 2017)

Por otro lado, Bernardo Perez señala cómo los medios están perdiendo el monopolio de la información, en beneficio de las propias estructuras políticas:

> El poder está sustituyendo a los medios de comunicación por las redes sociales. El otro día en un acto de Podemos, probablemente había más gente de Podemos soltando noticias en redes, que periodistas cubriendo la información del acto in situ. El poder está dejando de necesitar a los medios de comunicación porque utiliza las redes con la absoluta docilidad de los transmisores, porque ya no son transmisores críticos, ya que son ellos mismos quienes distribuyen la información. (Pérez, B., Entrevista personal nº 2, 2 de marzo de 2017)

La credibilidad de los medios, zanja Susan Vera, repercute indefectiblemente en la crisis de toda la profesión:

> Hay una crisis de credibilidad, la ciudadanía ya no cree en los medios de comunicación y hay una crisis de recursos. La profesión es de las más denostadas, porque la gente es consciente de que la información en muchos casos no está ni contrastada. No se fían de la información que están leyendo, pero tampoco de la información que están viendo y no me extraña, porque antes de la crisis ya nos hemos encargado nosotros de hacer montajes y la gente lo ha visto y no se fía. El periodismo y el fotoperiodismo, como servicios públicos, lo único que tienen es la credibilidad y cuando se empieza a perder… Incluso hay estudios que dicen que la gente joven ya empieza a no diferenciar lo real de lo falso. (Vera, S., Entrevista personal nº 13, 3 de marzo de 2017)

5.6. La calidad de la Imagen Publicada y el Editor Fotográfico. Dignificación del Fotoperiodista como Periodista

La esencia del fenómeno fotográfico como describe Boris Kossoy al proceso que sintetiza el origen de una fotografía (Kossoy, 2001, p.31), permanece invariable. Asunto / fotógrafo / tecnología y coordenadas de espacio tiempo, han constituido el hecho fotográfico

que paradójicamente queda reducido, por una gran mayoría, al elemento constitutivo de la tecnología.

La fotografía suele quedar despojada “del ojo, la cabeza y el corazón”[44], del sujeto activo del proceso fotográfico. Y solo queda la máquina como único factor determinante generador de documentos. Los medios de comunicación inundan sus páginas de estos documentos gráficos como meros elementos ilustrativos o testigos visuales, pero no como lenguaje.

El catedrático Sanchez Vigil asevera al respecto: “En la prensa hoy no tienen conciencia de lo que significa la fuerza que tiene una imagen para el lector y que esa imagen se puede interpretar. Eso es una falta de conciencia del significado de la foto como lenguaje” (Sánchez Vigil, Entrevista personal nº 34, 18 de junio de 2018). Un hecho insólito de la infravaloración de la propia fotografía es, como señala el profesor Vigil, la inexistencia de una encuesta sobre el valor de ésta en los medios de comunicación y la sociedad en España.

El periodista y colaborador de *The New York Times*, David Jiménez, hace un análisis de la poca exigencia fotográfica que tienen los medios españoles:

> El problema aparece cuando los medios creen que da lo mismo ofrecer un periodismo gráfico de calidad o no, cuando creen que económicamente no hay diferencia y se van a lo cutre, a lo barato, o directamente roban las fotografías. En el periodismo anglosajón, por ejemplo *The New York Times*, hace una apuesta brutal por el periodismo gráfico, pero es que forma parte de su cultura, es una tradición periodística incomparable con lo que tenemos en España. (Jiménez, D., Entrevista personal nº 36, 31 de enero de 2017)

La raíz del problema la formula Pepe Baeza al establecer quién debería ser el garante máximo de la calidad del producto: “[A los dueños de los medios] no les importa la calidad en la fotografía de prensa por eso nunca le piden a un director de prensa ninguna explicación sobre

[44] “Fotografías es colocar la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo eje”. CARTIER-BRESSON, Henri: La fotografía del natural. Gustavo Gili. 2003. Barcelona. 100 págs.

la ausencia de calidad fotográfica porque la calidad no les hace falta. Quien paga no lo exige". (Baeza, Entrevista personal nº 30, 20 de diciembre de 2017)

Por su parte Fernando Rayón incide en la exigencia y responsabilidad de los directores de los periódicos :

> La fotografía tiene un lenguaje propio. Lo que yo considero muy serio es la calidad, la técnica. Creo que la fotografía está viva. No quiero que un fotógrafo haga arte. Hay gente que nunca será fotoperiodista simplemente porque no son periodistas. Creo que la fotografía va a existir y el fotoperiodismo también, porque dan mucha más información que cualquier otra cosa. El problema es que hay muy pocos fotoperiodistas que transmitan el núcleo de la noticia. De esto tienen la culpa los directores de periódicos y la información de los medios de comunicación; que no puede ser peor. (Rayón, F., Entrevista personal nº 36, 28 de noviembre de 2017)

En cuanto al contraste de exigencia de calidad y recursos puestos al servicio de la información gráfica entre España y los países más desarrollados en este sentido (Estados Unidos, Francia, Alemania o Reino Unido), Daniel Gluckman reafirma el desequilibro español:

> Creo que en otros países tienen gente muy buena, más dinero y saben también la importancia que tiene la fotografía. Históricamente ha sido así. Tienen equipos de edición muy preparados y aquí no. No hay organización de soporte. No están dispuestos a pagar más por la calidad aunque hay excepciones. Allí también tienen claro que invertir en calidad acaba generando dinero. Aquí si vendes a un medio de comunicación que no sea del corazón un tema por mil euros te acabas dando con canto en los dientes. (Gluckman, G., Entrevista personal nº 5, 5 de enero de 2018)

La fotoperiodista de Reuters, Susana Vera, incide, a través del paradigma del uso de las agencias de información, en el anómalo desconocimiento en fotografía de los medios españoles:

> Las agencias internacionales tienen un chollo en España, donde se cree que todo lo que viene de fuera es mejor y tienen un mercado que no tienen en otros países. No necesariamente porque las fotografías sean mejores, sino porque si se pone una fotografía de Reuters o Agence France Presse, probablemente no se equivoquen y no se plantean que no están haciendo bien su trabajo al proporcionarle al lector exactamente lo mismo, el mismo punto de vista, el mismo ángulo, no le ofrezco ningún valor añadido, que es lo que podría fidelizar al lector, sólo piensan: qué bien, no me he equivocado. Pero con esto se ha agudizado la crisis de credibilidad y esto se ha unido al resquebrajamiento del modelo de negocio, por la llegada de Internet y la bajada de la publicidad. (Vera, S., Entrevista personal nº 13, 3 de marzo de 2017)

A pesar del carácter histórico del menosprecio hacia la fotografía, éste también es extensible a las nuevas generaciones por la falta de formación visual en las propias universidades. Periodistas, que tras acceder al medio, serán los futuros responsables del contenido multimedia. Como afirma Bernardo Pérez: “Es muy lamentable, que periodistas recién formados, con una magnífica formación académica, incluso con formaciones paralelas o complementarias, tengan cero sensibilidad y cero valoración de la fotografía como elemento de la información y como elemento paralelo al texto o a la palabra en general” (Pérez, B., Entrevista personal nº 2, 2 de marzo de 2017).

Uno de los graves síntomas de esta ausencia de exigencia y calidad fotográfica, se halla en la práctica desaparición de una figura clave dentro de los medios de comunicación, el editor gráfico, nexo de unión entre la redacción y los fotógrafos, y último garante de la calidad

fotográfica en el proceso informativo. Ejemplo de ello es el manifiesto firmado por los principales editores fotográficos del panorama español en 2004 (Armengol, 2004, p. 595) en defensa y reivindicación de esta figura fundamental en el proceso informativo.

El prestigioso consultor en innovación periodística, Juan Antonio Giner, diagnostica el problema: “creo que [...] es la formación o los criterios desfasados que puedan tener algunos medios o algunos editores de diarios y revistas que están un poquito obsoletos y siguen pensando que un texto es mejor que una foto” (Giner, J.A, Entrevista personal nº 33, 9 de febrero de 2017). Por ello, indica que el dilema está en la exigua representación de editores gráficos en los medios y la cultura visual:

> [La cuestión] es que hay muchos fotoperiodistas y muy poco foto editor, no hay nadie que os defienda, tenéis muy pocos interlocutores, no hay suficientes en relación a estos temas. Hoy hay más fotoperiodismo que nunca, pero es clave tener en las cúpulas directivas de los medios, sean digitales o sean impresos, editores con una enorme cultura fotográfica.

De igual forma, Andres Ballesteros reivindica la figura capital del editor en las redacciones, llevada a cabo por expertos en la materia:

> Yo considero esencial la labor del editor gráfico, pero en muchos casos no está realizada por profesionales con los conocimientos necesarios. El propio editor no tiene muy bien definido que su función sea filtrar la información gráfica que le llega al consumidor. [...] Saber elegir qué fotografía tiene un mensaje claro y cuál no, que pueda elegir una fotografía entre veinte iguales y que sea la mejor. Creo que igual que no se valora el trabajo del fotógrafo, tampoco se le da valor a quien debe valorar ese trabajo. (Ballesteros, A., Entrevista personal nº 26, 1 de marzo de 2017)

Además Ballesteros aborda el hecho de que un mayor números de fotografías publicadas, no guarda una correlación directa con mayor calidad o mejor información:

> Creo que porque se piensa que se puede suplir la calidad por la cantidad. Se cree que si la gente recibe mucha cantidad de información está mejor informada y eso es totalmente falso. No estamos mejor informados ahora que podemos hacer miles de fotografías de un suceso, que cuando hacíamos 36 exposiciones en analógico, pero se siguen generando miles [de fotografías], porque no todas las redacciones tienen ese editor preparado para determinar qué fotografía informa mejor.

Asimismo, Álvaro García pone el acento en la responsabilidad de los editores actuales de los medios :

> Cuántos periódicos hay en los que tú como fotógrafo, sientes que tu principal enemigo es el editor gráfico, cuando realmente debería ser el que ampararse, protegiese, respetara tu trabajo [...] Pero ahora los editores gráficos van cediendo y la fotografía va perdiendo. Lamentablemente creo que es un punto sin retorno, excepto que alguien se atreva a cambiar el modelo de negocio. (García, A., Entrevista personal nº 17, 2 de marzo de 2017)

El fotoperiodista de Associated Press, Bernat Armangue, se lamenta del ilógico vacío de editores gráficos en las redacciones de los medios:

> De la misma manera que para mí fue un atropello y algo inexplicable que se suprimieran los correctores, en fotografía hay una gran ausencia de editores gráficos y algunos de los que trabajan en esto, no tienen la preparación necesaria. Hay una ausencia absoluta de voz para el fotoperiodismo en la mesa de edición. Creo, por tanto, que no tenemos derecho a criticar si no empezamos por nosotros mismos. (Armangue, B., Entrevista personal nº 18, 6 de octubre de 2020)

Esta crítica al propio colectivo de fotoperiodistas la comparte Alvaro García, enlazando con el individualismo y el ego:

> La perspectiva histórica de nuestro trabajo queda enterrada en la superación laboral y el ego personal. Se ha hecho muy buena fotografía para los medios que había y la situación. Los primeros que no valoramos nuestro trabajo somos nosotros, el problema de nuestro trabajo es que perdió la referencia en sí, porque lo importante es la fotografía no el fotógrafo, lo importante es a quién o a qué hacemos fotos, no nosotros. Nosotros mismos somos la piedra angular de la falta de respeto a nuestro trabajo. Hemos puesto nuestros egos por encima del trabajo. Todos tenemos ego, el problema es el ego desmedido. (García, A., Entrevista personal nº 17, 2 de marzo de 2017)

Por otro lado, los medios de comunicación buscan la rentabilidad a toda costa y el trabajo que antes hacían tres personas se ha reducido a una sola, repercutiendo ésto directamente en la calidad y como damnificado: el fotoperiodista. Dani Pozo, ex fotógrafo de El Español, explica al respecto cómo antes, fotógrafo, videógrafo y redactor solían ser profesionales independientes:

> Creo que hay que poder adaptarse y hacerlo todo. Ahora parece que se reclama más el vídeo y los periódicos en vez de enviar fotógrafo, video y redactor, envían a una sola persona que sepa hacerlo todo…o no. El [denominado] periodista ‘orquesta’. Haría falta tener una formación global. Pero, evidentemente, con esto no se primará la calidad, sino que se abaratan los costes. (Pozo, D., Entrevista personal nº 6, 22 de agosto de 2017)

La reducción de presupuestos en los medios, repercute directamente en el aumento de competencias que asume el redactor, unido a la pérdida de calidad y credibilidad. Cristobal Manuel lo razona:

> Yo creo que el problema con que se encuentran los fotógrafos es la crisis de los medios, en cuanto a la digitalización, el problema de la prensa en papel, la caída de ventas. Cada vez hay menos fotógrafos y son suplantados por redactores que hacen fotografías. Esto es muy peligroso, se pierde calidad. También es peligroso que los medios digitales, para obtener publicidad, se metan en temas frívolos. También hay menos mercado y más competencia. (Sanchez, C. M., Entrevista personal nº 27, 17 de enero de 2019)

Por su parte, Carlos García Pozo, señala cómo una de las posibles salidas a la crisis presupuestaria puede ser la apuesta por la calidad gráfica:

> Antes había mucho dinero para enviar gente a cubrir noticias, ahora es muy difícil. La única salida que veo a la profesión es que los medios que sobrevivan por su calidad gráfica, harán que el público demande esa calidad y la calidad sólo te la ofrecen cuatro. Hay un reducto donde la calidad si es necesaria. Por eso la esperanza es que lo que quede sea de calidad. Eso es minoritario y puede que sobrevivan muy pocos pero sobrevivirán y el resto no. (García Pozo, C., Entrevista personal nº 3, 22 de febrero de 2017)

El contrapunto a la valoración de la importancia de la calidad fotográfica en los medios de comunicación lo expone Enrique Shore:

> Yo no estoy diciendo que no importe la calidad, sino que la calidad de ahora es suficiente, evidentemente no será igual que la foto o el vídeo de un señor cualificado, pero es cierto que una persona sin preparación puede levantar un dedo, apretar un botón y obtener un resultado perfectamente válido. El lector no hace diferencias, lo que le importa no es que tu hayas ido a la universidad muchos años y tengas una gran cultura visual, el lector lo que busca es una foto representativa que le haga vivir el

> momento [...] no digo que no importe la calidad, sino que no hace diferencia en el aspecto económico. (Shore, E., Entrevista personal nº 9, 1 de febrero de 2017)
>
> Y prosigue enlazando su tesis, con la crisis económica que sufren los periódicos:
>
> Han cerrado una cantidad enorme de diarios y otros están luchando por sobrevivir y buscan cómo seguir adelante con el menor coste posible y aunque todo el mundo dice que la calidad sí importa, es mentira; bueno mentira a medias, porque al que edita puede que sí le importe la calidad, pero el que paga acaba diciendo que hay que reducir los costes porque los ingresos han bajado estrepitosamente. Esa es la realidad y además ahora hay muchas más cosas disponibles de forma gratuita.

Juan Antonio Giner por su parte defiende la repercusión de la calidad fotográfica en el lector: “Se ha demostrado que es muy difícil pasar rápido sobre una imagen, no sólo cuando es impactante sino también cuando contiene belleza. Un ejemplo es el *National Geographic*, que combina muy bien la estética visual con el interés informativo, no es puro esteticismo, sino que transmite mucha información” (Giner, Entrevista personal nº 33, 09 de febrero de 2017).

Es por ello por lo que, el convencimiento sobre la importancia capital de la repercusión que tiene la calidad fotográfica, muchos profesionales de la fotografía periodística como Samuel Aranda creen necesario que haya que “apostar por hacer un trabajo de calidad, que los medios de comunicación no puedan conseguir de otra manera. Menor volumen de trabajo, pero mayor calidad. En vez de ir a cubrir una manifestación con una cámara digital donde haya 4000 personas, muchas de ellas con cámara, sabiendo que al final se ofrecerán muchas fotografías gratis al medio de comunicación, pues yo me dedico a trabajar con medio formato y en blanco y negro” (Aranda, S., Entrevista personal nº 9, 20 de diciembre de 2017).

De esta manera otros profesionales sostienen la necesidad de potenciar la figura del fotógrafo de prensa como autor / periodista. Eduardo Parra aborda esta perspectiva:

> El fotógrafo se tiene que reconvertir, el fotoperiodista tiene que evolucionar y convertirse en periodista sin más. Es decir: igual que ahora el redactor sale de la facultad y escribe más o menos bien, le dan una camarita y le piden que ya que está haga fotos. Yo me temo, o no sé si será una esperanza, que al final los periodistas saldrán de la facultad y harán un curso y sabrán hacer fotos y grabar en vídeo, y tendremos a un profesional que sabrá hacer de todo. (Parra, E., Entrevista personal nº 22, 5 de septiembre de 2018)

Pepe Baeza relaciona la reconversión ulterior del fotógrafo, como agente activo de la información, con la importancia de la formación:

> Es que el fotoperiodista debería ser periodista. La licenciatura no garantiza nada, pero sí el hecho de haber entrado en contacto con la problemática del mundo de la comunicación, la historia del periodismo… La licenciatura debería ser un requisito, pero los que tienen la licenciatura prefieren estar en posiciones de privilegio. Los licenciados no aceptarían posiciones de inferioridad de sueldo o de prestigio, así que cuentan con otras personas que a veces no tienen el nivel de formación suficiente. Quizá una licenciatura no sea indispensable pero una formación sí lo es [...] Si tienes formación adicional fuera del aula, mejor, pero la base es fundamental, la historia de la fotografía, la historia de la edición gráfica… Ninguno de los fotoperiodistas de la historia pertenece a la categoría de los iletrados. (Baeza, Entrevista personal nº 30, 20 de diciembre de 2017)

5.7. Perspectivas y Propuestas para el Futuro del Fotoperiodismo

Los futuribles siempre se deslizan sobre una delicada línea de imprecisión, debido a su propia naturaleza, que no debe ser óbice para poder bosquejar el posible camino a transitar por el fotoperiodismo de vanguardia. Caso paradigmático fue la predicción de Joan Fontcuberta

sobre la incipiente incorporación de cámaras fotográficas a los teléfonos móviles, a mediados de los años noventa, a la que no le auguraba ningún éxito y calificaba tajantemente como “una solemne estupidez” (Fontcuberta, 2016, p. 14).

El Nieman Lab de la Universidad de Harvard, una de las instituciones más importantes del mundo, destinadas a investigar sobre el futuro de periodismo en la era digital, en su informe anual sobre predicciones para el periodismo de 2022, hace análisis a corto plazo que pueden tomar el pulso a la encrucijada actual, pero una idea clara sobrevuela la mayoría de los análisis, como sostiene uno de los expertos entrevistados para el estudio; el profesor de la Universidad de Pennsylvania (Annenberg School for Communication), Victor Pickard: “El momento de transición del periodismo podría ser transformacional, pero solo si reinventamos nuestros medios de comunicación, sin resucitar modelos comerciale fallidos” (Nieman, 2021).

Esta idea debería invitar a un cambio profundo del sistema por parte de periodistas y empresas informativas. El fotoperiodista del diario *El País*, Álvaro García, clama en esta dirección:

> Hay un problema importante y es que se sigue trabajando sobre la base de un modelo que está obsoleto, intentando mantener ese modelo en un soporte que no va a ningún lado [papel]. Es decir, hay que generar contenidos y hay que tener en la agenda 40 informaciones al día, porque es así, pero no debería ser así. El soporte actual no va a más y se mantiene porque la gente lo sigue comprando, pero no te da el dinero que quieres que te de y eso hay que cambiarlo. Pero todo lleva a hacer algo mucho más elaborado y menos “fast food”, más tipo dominical o semanario. (García, A., Entrevista personal nº 17, 2 de marzo de 2017)

Desde una perspectiva más enconada de la necesidad de reconversión del modelo periodístico, se posiciona Bernardo Paz:

> El periodismo como lo hemos conocido hasta ahora está muerto y todo lo que podemos hacer, es intentar resucitar un cadáver, no hay posibilidad porque no es viable económicamente. El periodismo se ha convertido en grupos de poder. Hoy por hoy tendríamos que ir a un tipo de periodismo para el que sí hay mercado, el de calidad, hecho por profesionales, artículos de opinión, de investigación y para eso no se necesitan becarios, se necesita personal ultra especializado. Los que tienen que reconvertirse, no son los fotoperiodistas, lo que tiene que reconvertirse es el mercado de la prensa. (Paz, B., Entrevista personal nº 15, 22 de enero de 2017)

La adaptación a las tendencias y evolución constante de internet, puede ser una opción para Daniel Gluckman:

> El mundo de los medios de comunicación, está ahora mismo en una crisis brutal, ni siquiera saben cómo van a ser en el futuro. Creo que el fotoperiodista debe tener los ojos puestos en la evolución de la realidad para poder adaptarse. Nosotros no podemos crear el modelo, sino que debemos adaptarnos para subirnos al carro que se vaya creando, poniendo el foco en Internet. (Gluckman, G., Entrevista personal nº 5, 5 de enero de 2018)

A nivel práctico, Gluckman enumera las distintas vías a seguir:

> Fotografía y vídeo sí, por supuesto. Saber montar y tener capacidad de edición, sí. Ser capaz de meter un texto o alocución en una producción, sí. Es una teoría multidisciplinar pero depende también de lo que cada uno sea o quiera hacer. Se ha abierto un mercado corporativo que realmente invierte en comunicación periodística y mensaje documental y va a más. Los fotógrafos pueden subirse a ese carro. La publicidad se traduce ahora en contar historias y esas historias deben ser documentadas en imágenes

contadas por fotoperiodistas. Hay ahora muchos canales nuevos de comunicación que abren nuevas posibilidades al fotoperiodismo.

En la misma línea de adaptación al mercado se sitúa Bernardo Pérez pero haciendo hincapié en la deontología del periodismo:

> No nos queda más remedio que evolucionar hacia donde la ola nos lleve, pero con el mismo espíritu crítico y la misma necesidad de traducir en imágenes lo que creemos que debe llegar a los ciudadanos, con la voluntad de informar con honestidad, con independencia y con rigor periodístico. Para el futuro, soy optimista y pesimista porque la necesidad de una información de calidad no se va a acabar, va a seguir existiendo la necesidad de informadores veraces e independientes y eso lo vamos a buscar, pero vamos a degustar cada vez más, la información manipulada y dirigida. (Pérez, B., Entrevista personal nº 2, 2 de marzo de 2017)

Agustín Catalán comparte esta adaptación insoslayable a los nuevos soportes, pero sostiene que, en el caso de la eclosión del vídeo, la situación se ha estabilizado y dependerá de la condición de cada profesional:

> El fotógrafo en plantilla dependerá del modelo de negocio de futuro de su periódico, un freelance dependerá de la viabilidad de su proyecto y de sus contactos. Al final, cada modelo de negocio dependerá de cada individuo. Yo creo que el soporte dónde publiquemos, o la herramienta que utilicemos es indiferente. El video por ejemplo, tuvo un pico muy alto hace cinco años, pero ya ha desaparecido aunque la memoria colectiva es una imagen fija, por eso es tan importante y no desaparecerá. Del colectivo de fotógrafos avanzará quien trabaje en diferentes soportes. (Catalán, A., Entrevista personal nº 24, 14 de diciembre de 2017)

Por su parte, Antonio Heredia augura un futuro complicado basado en el multiformato, los nichos de mercado y la transversalidad:

> Las cosas no van a ser más fáciles, sino mucho más difíciles. En esta crisis de la que tanto se habla, habría que plantear varias cosas: una puede ser el marco económico laboral; tendrán que ser multimedia y posiblemente especializados. Habrá quienes decidan hacer un poco de todo y ser un todoterreno y quienes decidan especializarse y ser muy buenos en su parcela y quizá ambas cosas no sean incompatibles. (Heredia, A., Entrevista personal nº 28, 24 de febrero de 2017)

Además, Heredia incide en la necesidad de potenciar a todos los niveles al fotoperiodista como periodista en su *strictu sensu*: “También deberían ser más protagonistas en su terreno, decir qué hacer y cómo hacerlo, ser más periodistas. Podrían producir y difundir, ahora que es más fácil. La experiencia audiovisual se debería tener en cuenta. Y por supuesto las decisiones de qué, cómo y cuándo, no deberían ser exclusivas del redactor, al menos deberían ser consensuadas y que el fotoperiodista tuviera más peso en las secciones multimedia”.

La versatilidad del futuro fotoperiodista y la apuesta por la credibilidad podría contribuir a su equilibrio laboral y proyección dentro de las propias empresas informativas, como apunta Susana Vera:

> Que desaparezca el fotoperiodista, no lo veo tanto, pero sí que se vaya transformando en un profesional más versátil, tipo multimedia; cosa que ya está haciendo, pero mi opción es que para que sobreviva el fotoperiodismo tiene que volver un poco a sus orígenes y recuperar la credibilidad, contando historias con substancia, que no puedan hacer el resto de la población. (Vera, S., Entrevista personal nº 13, 3 de marzo de 2017)

De igual modo, Vera considera que la vía a seguir debe asentarse en la calidad y el trabajo en profundidad diferenciado del multiformato y buscando las sinergias entre profesionales:

> Para poder trabajar en varios formatos, se necesita una elevada formación y mucho tiempo y el porcentaje de profesionales que puede hacerlo, es pequeño. Yo creo que el momento del periodista multiformato, ya se ha producido y no ha funcionado tan bien. Creo que el formato multimedia es excelente y hay muchas cosas que se benefician de ello, pero a mí me gusta ver buenos reportajes y si son multimedia, se ha de tener un grupo de gente especializada en cada área y eso se nota en el producto final. Los vídeos en Internet, tuvieron su auge, pero ahora la gente no aguanta ni diez segundos de vídeo porque lo que ve tiene una calidad técnica y narrativa mala. Lo que acaba funcionando bien, es el trabajo colaborativo, hay que trabajar en equipo, porque para hacer todo bien hace falta muchísimo tiempo.

En la misma sintonía se encuentra Pablo Blazquez, quien aboga por la compartimentación del trabajo, para su dignificación y potenciación:

> Todavía se puede hacer sólo fotografía pero te cierra muchas puertas. El vídeo es una manera más de contarlo. Yo no soy partidario de funcionar intentando hacer todo al mismo tiempo, porque lo que haces es cargarte tu trabajo, quitarle trabajo a otros y ahorrarle trabajo y dinero a otros. Aunque puedes desarrollarte más haciendo trabajos multimedia y puedes hacerlo trabajando con un equipo, en el que tu haces fotografía o vídeo o edición y otros lo que tu no hagas y luego venderlo. Hay que poner ciertos límites a los clientes, porque ellos siempre van a querer que cuanto más hagas, mejor, así que creo que hay que poner límites. (Blazquez, Entrevista personal nº 11, 13 de septiembre de 2017)

Del mismo modo, José Luís Cuesta rompe una lanza en favor del vídeo, pero controlando sus posibles usos perniciosos: “Estoy convencido de que el cooperativismo sería una salida. Yo sigo creyendo que la imagen fija es muy poderosa, el problema es que el país no lo cree Comercialmente el vídeo puede ser una salida, es una herramienta más, aunque habría que revisar el tema de la publicidad explícita o subliminal de los vídeos” (Cuesta, Entrevista nº 7). Pero al igual que Vera, cree imperiosa la puesta en valor de la deontología de la profesión: “Habría que recuperar el periodismo ético y de calidad, crítico con los poderes. Las fotografías tendrían que estar hechas por fotoperiodistas que asumieron las posibles consecuencias legales e incluso penales de sus publicaciones” .

Sergio Pérez disecciona, a su vez, la importancia de la actualización permanente del profesional de la fotografía de prensa: “Ahora mismo creo que es muy importante ver, estudiar, estar al tanto de lo último que haya salido a nivel tecnológico, desde la última cámara hasta el último aparato para acoplar al móvil y mejorar la imagen, ver tutoriales, bucear en la red” (Pérez, S., Entrevista personal nº 12, 2 de marzo de 2017).

A pesar de hacer una de las predicciones más pesimistas acerca del futuro del fotoperiodista como tal, Pérez confía en la reconversión dentro del proceso informativo:

> Creo que el fotoperiodismo, debido a la proliferación de móviles y cámaras de coste relativamente asequible para todo el mundo y a la política de los medios de que casi cualquier cosa les vale, nosotros estamos condenados a desaparecer, aunque me desgarre el corazón decirlo. Creo que lamentablemente, pocos de nosotros vamos a sobrevivir. Pero hay que reinventarse [...] en ser un periodista multimedia, un servidor de contenidos. Montar una empresa propia y ofrecer paquetes sobre reportajes, que incluyan fotos, texto y vídeo. Eso se puede vender a empresas para su página web o subirlo a una página web propia.

El periodista multiplataforma podría convertirse en el futuro profesional integral, abasteciendo a los medios, como gestor de contenido externo o como plantilla de los mismos, pero sin caer en el menoscabo de la calidad informativa, como señala Eduardo Dieguez de San Bernardo: “En *ABC* lo llaman el redactor total; aquel que hace vídeo, escribe y hace fotos. El problema es que mientras a los editores les valga cualquier cosa esto no tendrá futuro” (Dieguez, E., Entrevista personal nº 16, 22 de febrero de 2017).

Para Pedro Armestre, uno de los caminos a seguir para poder subsistir y afrontar la coyuntura de crisis económica, podría ser formar a los futuros fotoperiodistas, la gran mayoría abocados al mundo *freelance*, en marketing y venta:

> Un problema importante es que no se enseña marketing en las escuelas, ni te enseñan cómo gestionar, producir y vender tu trabajo. Yo he sido autónomo toda mi vida excepto dos años y tengo mucho trabajo, pero no es porque sea buen fotógrafo, es más yo en la charlas que doy digo que ni siquiera soy fotógrafo. ¿Por qué? Porque el 80% del tiempo lo empleo en otras cosas; cómo gestionar reuniones, en presentar proyectos, en desarrollar ideas, hacer una estrategia, etc. El problema es que nadie te enseña cómo se vive de esta profesión. Yo cuando doy conferencias, no hablo de mis fotografías, yo enseño cómo rentabilizar mi trabajo y doy un conocimiento que nadie da. (Armestre, P., Entrevista personal nº 23, 14 de diciembre de 2017)

Desde otra perspectiva, pero en el campo formativo, Daniel Ochoa de Olza propone una enseñanza para el fotoperiodista como mecanismo para la colectivización laboral del gremio: “Pero creo que como en otras profesiones, es muy necesario sindicarse, colegiarse y formarse. Es fácil decir que a los fotógrafos nos tratan como a chusma, como si fuésemos menos que los periodistas, pero el problema es que debemos tener en cuenta qué tipo de formación tenemos

para hacer lo que hacemos" (Ochoa de Olza, D., Entrevista personal nº 8, 18 de septiembre de 2017).

Pero Ochoa de Olza puntualiza que no es una cuestión meramente formativa, sino integral para la futura defensa de los intereses y derechos de los fotógrafos de prensa:

> No es sólo cuestión de estudios, sino de toda una serie de elementos que hacen una formación. Creo que todos deberíamos tener una formación para saber qué es lo que debemos y no podemos hacer. También deberíamos estar todos colegiados para ejercer nuestra labor y quien no esté colegiado, no debería poder ejercerla, excepto de forma puntual. Establecer unos precios mínimos para evitar la competencia entre nosotros. Hay que reforzar la profesión, tanto desde dentro hacia fuera como desde fuera hacia adentro. Para todo esto hace falta apoyo.

En este sentido asociativo como herramienta de mejora profesional, Manuel Hernández de León, propone sondear la vía legal impulsando una ley de propiedad intelectual:

> Yo creo que hay que seguir luchando, sobre todo a través de las Asociaciones. En la mía ahora mismo hay 700 tíos y 700 tienen mucha fuerza. ¿Qué es difícil? Sí. Hay que seguir luchando y perseverando con los políticos para que lleven estos problemas a la Comisión. Y hay que luchar por los derechos de todos. Cuando lo planteamos [en la SGAE], nos dijeron que sí con buenas palabras, pero luego se diluyó el tema. Yo lo he hablado personalmente y pese a que me dicen que sí [...] políticamente no tienen ningún apoyo. (Hernández de León, M., Entrevista personal nº 21, 14 de diciembre de 2017)

Retomando las posibilidades formativas, Jorge París aboga por explorar y reforzar la enseñanza integral del periodista en la universidad, ya que "no se enseña este tipo de lenguaje y hay una carencia absoluta de formación visual y por lo tanto un periodista nunca estará preparado" (París, Entrevista personal nº 19, 23 de julio de 2019). Además diagnostica que "las

redacciones siguen compartimentadas y diferenciadas, no hay sinergias y por último, la guerra entre el papel y el digital por ver quién se lleva los recursos" no ayuda al cambio de modelo de negocio.

Por ello, París sugiere cuál podría ser el camino a seguir:

> Hay que ir a un modelo en el que el fotoperiodista se convierta en un proveedor de contenidos multimedia (texto, video, audio y fotografía). Si a un periodista le das una formación en lenguaje audiovisual en la Universidad, conseguiremos que en 20 o 30 años se respete el mundo de la fotografía, o al menos que se valore de otra manera. Se debe formar en las universidades y escuelas a periodistas en lenguaje multimedia de forma integral. Los medios deben apostar por el departamento multimedia, porque es el único departamento en cualquier periodico a día de hoy, que está dando dinero al medio.

La apuesta por el conocimiento en las aulas de la comunicación visual, como medio de potenciación y promoción de la cultura fotográfica, parece ofrecer una ventaja insoslayable para el futuro del fotoperiodismo; como asevera Diego Caballo: "apostar porque los grandes profesionales vayan a la universidad a compartir sus conocimientos, no a contar anécdotas. Llevar estos conocimientos a las aulas nos hará triunfar. Mientras haya comunicación habrá fotoperiodismo" (Caballo, D., Entrevista personal nº 31, 15 de diciembre de 2017). La formación deberá ser una herramienta de transformación, como sentencia Pepe Baeza: "En algún momento dejaremos de ser fotoperiodistas para ser comunicadores visuales" (Baeza, Entrevista personal nº 30, 20 de diciembre de 2017), ya que, como poéticamente concluye Bernardo Pérez: "me da igual que instrumento toque cualquier músico, lo que quiero es buena música" (Pérez, B., Entrevista personal nº 2, 2 de marzo de 2017).

6- CONCLUSIONES

La disección y análisis de las distintas hipótesis planteadas al inicio de la investigación, cuyas premisas han fluctuado desde su desaparición hasta su final confirmación, han arrojado las siguientes conclusiones:

C1- La profesión fotoperiodística en España ha estado en crisis o ha vivido de forma precaria desde su mismo nacimiento, hasta el día de hoy. A lo largo de sus más de 150 años de existencia ha experimentado dos momentos de apogeo debido a la coyuntura social, cultural o económica: la II República española junto a los inicios de la Guerra Civil y la Transición a la democracia durante la llamada edad de oro del fotoperiodismo español. A pesar de ello, la condición de los fotoperiodistas dentro de la cadena periodística, se ha caracterizado, en la gran mayoría de las ocasiones, por ser meramente subsidiaria del proceso informativo y no tener margen como elemento activo y primordial de las redacciones.

C2- La enseñanza de la fotografía en España ha sufrido una constante dejación institucional a lo largo de la historia. Las únicas vías de acceso al conocimiento fotográfico hasta la llegada de la Transición, fueron a través de las enseñanzas técnicas y prácticas de fotógrafos ya consagrados, tanto en sus laboratorios como a pie de calle, gracias a las agrupaciones fotográficas de cada región que impulsaron esta disciplina de una manera más voluntariosa que metódica, con charlas o exposiciones y por último, mediante un aprendizaje totalmente autodidacta.

C3- Por su parte el sistema educativo español en Primaria, Secundaria y Bachillerato no ha ofertado ninguna asignatura exclusiva sobre fotografía desde la Ley de Ordenación de las Enseñanzas Medias de 1953, hasta la actualidad, a excepción de su inclusión dentro de las Enseñanzas y Actividades Técnico- Profesionales (EATP), en 1970. Aún así, la Ley General de Educación, que otorgaba a éstas un marcado carácter técnico, desapareció junto a las EATP, con la implantación de la LOGSE en 1990.

Es por ello por lo que, las únicas áreas con potencialidad para abordar la disciplina fotográfica en este periodo de la enseñanza reglada; hasta la aparición de las asignaturas de Imagen (1990), Cultura Audiovisual (2006-2015), Fundamentos del Arte II (2015), e Imagen y Sonido (2015), han sido la Historia del Arte, las Ciencias Sociales, la Educación Artística, Historia de España e Historia del Mundo Contemporáneo.

La Educación Artística sí tratará la fotografía en sus temarios a partir de 1990, pero casi siempre será, una vez más, desde un punto de vista técnico, pasando a ser una asignatura optativa a partir de 4º de la ESO con la LOGSE y desaparecer su obligatoriedad, también en primaria y el resto de secundaria con la LOMCE (2013). Asimismo, mientras las leyes de educación no contemplan de manera expresa, en sus planes de estudio, a la fotografía en la asignatura de Ciencias Sociales, Historia de España e Historia del Mundo Contemporáneo, la Historia del Arte será el último reducto de cultura fotográfica en el sistema educativo con una entrada más bien tardía en el Boletín Oficial del Estado a partir de 1990.

A pesar de que con la última ley en vigor; la LOMCE, existe una mayor cantidad de contenido fotográfico gracias al número de asignaturas que abordan algún aspecto de esta disciplina (en general de manera superficial), sólo permanece una materia obligatoria que incorpora la fotografía en sus planes de estudio: Fundamentos del Arte II, en la modalidad de Artes del Bachillerato. Es decir, un estudiante que no ha elegido esta rama en su última etapa formativa, a día de hoy, puede entrar en el sistema educativo español y salir con 18 años sin haber recibido enseñanza alguna sobre fotografía.

C4- El recorrido histórico de los libros de texto de Historia del Arte, Educación Plástica y Ciencias Sociales, demuestra que la primera vez en la historia que un alumno pudo leer en un material didáctico del sistema educativo español, que la fotografía era un arte, fue en 1979, pero incluso en 2016, todavía existía una polémica, reflejada en algún libro de historia del arte,

sobre la existencia o no de un autor/creador detrás de la cámara. Por otro lado, en las Ciencias Sociales, Historia del Mundo Contemporáneo y de España la fotografía ha quedado relegada a menciones aisladas, superficiales o accesorias y los libros de Educación Artística se han centrado prácticamente siempre en su faceta técnica. Solamente con la llegada de las asignaturas de Cultura Audiovisual y Fundamentos del Arte en 2015, ha comenzado un leve despertar de la cultura fotográfica en la educación reglada básica y media.

C5- La primera incorporación del fotoperiodismo a los estudios superiores en España, se produce en 1953, a través de la rama de redactor gráfico en la Escuela Oficial de Periodismo, dependiente del Ministerio de Información y Turismo. Sin embargo tuvo un recorrido muy corto, ya que cuatro años después, esta modalidad quedó derogada en beneficio del periodista redactor. Los dos siguientes hitos hasta la llegada del periodismo a las facultades de Ciencias de la Información en 1971, fueron la incorporación de sendas asignaturas sobre periodismo gráfico en el Instituto de Periodismo de la Universidad de Navarra y la Escuela de Periodismo de la Iglesia en los años sesenta.

A lo largo de estos 50 años de formación académica universitaria en las facultades españolas, la asignatura de fotoperiodismo ha oscilado entre la obligatoriedad y el carácter optativo de su enseñanza, decantándose por la segunda en un número considerable de ocasiones. Además, la gran mayoría de universidades han optado por destinar a esta asignatura solamente un semestre (ni anual ni troncal), tanto en las primeras licenciaturas como en las actuales carreras de grado dentro de sus planes de estudios. De igual manera, los estudios de 2º y 3er grado en España no han destacado, ni se caracterizan, por una apuesta sustancial hacia el fotoperiodismo, tanto en su oferta de cursos o másteres, como en la cantidad de investigaciones científicas sobre esta disciplina a través de tesis doctorales.

C6- Ha existido una dejación de las instituciones hacia la fotografía en general, tanto en su incorporación a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como en el estado de la conservación del patrimonio fotográfico y su puesta en valor en el sistema educativo, y en la histórica ausencia de un museo nacional de fotografía, posible aglutinador de todas las voces que reclaman la justa dignificación de la fotografía nacional. Factores todos ellos, que muy lentamente, las autoridades del estado parecen empezar a tomar en cuenta aunque con resultados abiertamente mejorables.

C7- Una parte sustancial de los periódicos españoles adolecen de una considerable infravaloración hacia la fotografía como lenguaje en todos sus canales de distribución, aún cuando el uso de imágenes en todos ellos se ha vuelto ingente y aparentemente imprescindible. El tratamiento que los medios nacionales más importantes, en función de su difusión, dispensan en general a la fotografía de prensa, no tiene una equilibrada correspondencia con su peso específico en el producto final. Se hace un empleo mayoritario de fotografías ajenas al medio; ya sea de agencias o cedidas, en detrimento del material fotográfico propio, renunciando conscientemente al elemento diferencial para captar o fidelizar al público. Tienden además, en líneas generales, a utilizar fotografías cedidas por las propias fuentes de información como norma, socavando la independencia y credibilidad del propio medio. Y por último, la dejadez respecto a la firma de las imágenes se traduce en que en el mejor de los casos, no menos de un 10% de las fotografías publicadas en papel carecen del nombre de su autor, lo que pone de manifiesto la indiferencia de los diarios hacia el creador de las imágenes.

Las líneas editoriales de estos medios respecto a sus cuentas oficiales de Instagram (una de las redes sociales más importante del mundo y con mayor proyección basada principalmente en fotografías), son el paradigma del poco aprecio que otorgan al fotoperiodismo propio. Los periódicos siempre se han caracterizado por buscar la exclusividad de sus

informaciónes para diferenciarse de la competencia, pero en este caso específico han decidido ofrecer a sus seguidores la inmensa mayoría de fotografías procedentes de agencias o cedidas, imágenes todas ellas que pueden encontrarse en cualquier otro medio. En el caso contrario se sitúa *The New York Times*, ya que todas las entradas a su cuenta oficial de Instagram analizadas, están hechas con material gráfico de fotoperiodistas en plantilla o colaboradores.

C8- Se ha podido constatar que actualmente en España casi no se contratan fotoperiodistas en las redacciones y la causa por la que unos pocos sí lo hacen se debe a inspecciones laborales o convenios colectivos, casi nunca por razón de una apuesta editorial por el fotoperiodismo. Sin embargo, pese a la crisis del periodismo y los despidos masivos en las redacciones, los periódicos todavía contratan redactores como política empresarial o para reforzar plantillas. Asimismo, los nuevos diarios nativos digitales, dónde la fotografía y el vídeo podrían parecer una prioridad evidente, han conformado plantillas desde cero sin un sólo fotoperiodista contratado o en algunos casos, cuentan con una limitada sección multimedia para embellecer el producto y no como medio para narrar verdaderas historias a través de este tipo de formatos.

C9- Las preocupaciones latentes en el colectivo de fotógrafos de prensa, ante los retos del fotoperiodismo del siglo XXI, discurren en torno a la falta de unión entre los propios profesionales de la cámara, la credibilidad de los medios y la dignificación de la profesión de periodista/editor gráfico. La histórica escasez de formación reglada en el periodismo fotográfico, ha lastrado en muchos aspectos la valoración de los fotógrafos en relación al redactor, debido al estatus académico. A pesar de contar con la generación de fotoperiodistas mejor preparada y más reconocida a nivel internacional, los medios españoles les vetan un reconocimiento y posición acorde al peso de la imagen en todas sus plataformas y a la importancia real de la imagen en una sociedad invadida por lo visual (publicidad, Instagram, TikTok, Youtube,

televisión, etc). Por su parte, la escasez de sentimiento de pertenencia a un colectivo, unido a la ausencia de un Colegio Oficial de Periodistas estatal y la poca fuerza del asociacionismo y sindicalismo en el mundo del fotoperiodismo, han lastrado históricamente la defensa y/o reivindicación de los derechos del periodista gráfico de cara a las empresas informativas.

C10- La puesta en valor de un nuevo modelo de periodismo basado en lenguajes multimedia, podría situarse como una salida factible para hacer frente a la crisis de una profesión noqueada por la dispersión de la publicidad hacia otros formatos y el aumento de su descrédito entre la población. El público joven y no tan joven; consumidores en potencia de medios de comunicación, reclama nuevos medios más enfocados a la era visual imperante, de la cual las redes sociales más seguidas en el mundo son un buen ejemplo de ello. Mientras que los periódicos no afronten el fracaso de un modelo obsoleto, las universidades no apuesten de forma inequívoca por potenciar una formación en lenguajes multimedia y las instituciones educativas no promuevan la alfabetización visual y mediática de la sociedad, revertir el estado de un fotoperiodismo a la deriva parece antojarse de difícil solución.

III- REFERENCIAS

Referencias.

Acaso, M. (2014). *La educación artística no son manualidades* (3ª Edición). Los libros de la catarata. Madrid.

AFAL. (1956). *Revista Agrupación fotográfica Almeriense* (Nº1). Editorial. Enero-Febrero.

Aguirre, I. (2000). *Teorías y prácticas en educación artística*. Universidad Pública de Navarra. Pamplona.

Alcaide, E. (2017). *Fotoperiodismo 3.0*. Libros.com. Jaén.

Alcoba López, A. (1988). *Periodismo gráfico: fotoperiodismo*. Fragua. Madrid.

Alcoba López, A. (2013). *De Periodista a periodismo: Mi sento inutile*. Fragua. Madrid.

Alcoba López, A. (2004). *El reportaje fotográfico*. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid.

Alonso Erausquin, M. (1995). *Fotoperiodismo: Formas y Códigos.* Editorial Síntesis. Madrid.

Amar, Pierre-J. (2005). *El fotoperiodismo*. La Marca. Buenos Aires.

ANEF. (3 de octubre de 2021). Asociación Nacional para la Enseñanza de la fotografía. https://fotoanef.com/

APM. (2019). Informe Anual de la Profesión Periodística. Madrid.

Armengol, G. (2004). Fotoperiodismo y Edición Gráfica. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Araujo-Costa, L. (1946). *Biografía de "La Época"*. Libros y Revistas Madrid.

Azcárate Ristori, J. M. (1979). *Historia del arte*. Editorial Anaya. Madrid.

Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona. Gustavo Gili.

Ballesteros, A. (2017). Gestión de los contenidos gráficos generados por las agencias internacionales de información: caso del servicio gráfico de la Agencia EFE. Tesis. Universidad Complutense. Madrid.

Barceló, I. (1952). *Revista Arte Fotográfico* (Número 10). Madrid.

Barnechea, E., González, A. y Haro, J.R. (1998). *Artis*. *Historia del Arte*. Vicens Vives. Barcelona.

Barrera, C. (2000). *El periodismo español en su historia*. Ariel Practicum. 2000.

Barrera, C. (2009). *Historia de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Medio siglo de enseñanza e investigación (1958-2008)*. Eunsa. Pamplona.

Basset, L. (2013). *El último que apague la luz*. Taurus. Madrid.

Baudelaire, Ch. (1988). *El público moderno y la fotografía. Curiosidades Estéticas*. Ediciones Jucar. Madrid. pp. 225-232 (original 1858).

Benjamin, W. (2018). *Breve historia de la fotografía*. Casimiro. Madrid.

Beas Miranda, M. y González García, E. (2019). *Fuentes para la elaboración de un mapa editorial de libros de texto en España*. Revista RHE. V. 23.

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. (29 Octubre 2021). "The New York Times". Encyclopedia Britannica, https://www.britannica.com/topic/The-New-York-Times

Caballo Ardilla, D. (2003). *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*. Editorial Universitas. Madrid.

Caballo, D. (2007). *Informe Anual de la profesión periodística*. APM.

Calvo Serraller, C. (1997). *Historia del Arte 2.* Humanidades y Ciencias Sociales. Santillana.

Camps, M. (2004). *Libro de redacción de la Vanguardia*. La Vanguardia Ediciones. Barcelona.

Carrero De Dios, M. (2001). *Historia de la industria fotográfica española*. Biblioteca de la edición. L'arc de Bera. Girona.

Cartier-Bresson, H. (2003). *La fotografía del natural*. Gustavo Gili. Barcelona.

Casademont, J. M. (1978). *Historia de la fotografía en el siglo XX : de la fotografía artística al periodismo gráfico.* Barcelona. Gustavo Gili, D.L.

Castellanos, U. (2011). *Manual del fotoperiodismo: retos y soluciones*. Universidad Iberoamericana. México DF.

Caveda, J. (1867). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*. Imprenta de Manuel Tello. Madrid.

ComScore. (2018). Medición de contenido multiplataforma. Informe septiembre 2018.

Costa, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid.

Decreto 1408/1964, de 6 de mayo que aprueba el Estatuto de la Profesión Periodística. https://www.boe.es/boe/dias/1964/05/15/pdfs/A06307-06310.pdf

Decreto 2070/1971, de 13 de agosto por el que se regulan los estudios de Periodismo y demás medios de comunicación social en la Universidad. https://www.boe.es/boe/dias/1971/09/14/pdfs/A14944-14945.pdf

Dolores Saiz, M. y Seoane, M. C. (2007). *Cuatro siglos de periodismo en España*. Alianza Editorial. D.L.

Doménech Fabregat, H. (2005). La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital. Tesis doctoral. Universidad Jaume I. Castellón.

Fernández, A. y Barnechea, E. (1979). *Historia del arte*. COU. Editorial Vicens-Vices. Barcelona.

Flusser, V. (1990). *Hacía una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas. México.

Fontanella, L. (1981). *Historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. El Viso. Madrid.

Fontcuberta, J. (2008). *Historia de la fotografía española*. Escritos 1977-2004. Fotografía.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Barcelona.

Gaceta de la Prensa Española, La. (1953). Nº 66. 2ª Época. Año VII. Publicación Oficial de la Dirección General de Prensa. Agosto de 1953. Vol 53, 60, 61, 70, 71, 72 Madrid.

Gluckman, D. (1993). *16 años de Fotoperiodismo*. Diario 16. Barcelona.

Gómez Aparicio, P. (1967-81). *Historias del Periodismo Español* (1967, 1971, 1974, 1981. Tomo I, II, III, IV. 638, 776, 735). Editora Nacional. Madrid.

Grence Ruiz, T. (2016). *Historia del Arte*. Santillana. Madrid.

Guallar, J., Rovira, C. y Ruiz, S. (2010). *Multimedialidad en la prensa digital* (Vol 19. Nº 6. pp. 620-631). Profesional de la información.

Gútiez Carrión, A. (2015). Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico. Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid.

H. Sterling, C. (2009). *Encyclopedia of Journalism*. SAGE Publications. United States of America.

Herrera Oria, Á. (2004). *Obras Completas. V: Discursos y conferencias* (1º BAC). Madrid.

IAB Spain. (2018). Estudio Anual Redes Sociales 2018. Elogia. Madrid. Resumen.

Iglesias, C., Azumendi, G. y Retolaza, J. Mª. (1996). *La guía del fotógrafo freelance*. Universidad Complutense de Madrid.

Jiménez Díaz, P. (2019). *El Patrimonio fotográfico en la encrucijada digital*. Tres fronteras ediciones. Murcia.

Keene, M. (1995). *Práctica de la fotografía de prensa: una guía para profesionales*. Paidós. Barcelona.

Kerns, R. (1977). *Today, Tomorrow and Beyond*. AEJ Annual Convention.

Kobre, K. (2006). *Fotoperiodismo: el manual del reportero gráfico*. Omega. Barcelona.

Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. La marca. Biblioteca de la mirada. Buenos Aires.

Langford, M. (1999). *Tratado de fotografía*. Barcelona. Ediciones Omega.

Lee, E. (2020). *Worldwide Image Capture Forecast: 2019-2024*. Rise Above Research. Digital.

Lester, P. (2015). *Photojournalism: An ethical approach*. Routledge. New York.

Ley de 26 de febrero de 1953 de Ordenación de las Enseñanzas Medias. http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1953/058/A01119-01130.pdf

Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12525-12546.pdf

Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. https://www.boe.es/boe/dias/1990/10/04/pdfs/A28927-28942.pdf

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-7899&b=29&tn=1&p=20060504#a17

Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa. https://www.boe.es/buscar/pdf/2013/BOE-A-2013-12886-consolidado.pdf

Ley de Prensa del 22 de abril de 1938. https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1938/550/A06938-06940.pdf

Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital.* Paidós. Barcelona.

Llanos Palacios, L. (2018). *Informe Anual de la profesión periodística*. APM. 2018.

López Mondéjar, P. (2000).*150 años de fotografía en España*. Lunwerg Editores. Barcelona.

López Mondéjar, P. (2001). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona. Lunwerg Editores.

López Mondéjar, P. (2008). *La fotografía como fuente de memoria.* Lunwerg editores. Madrid.

López Rodríguez, M. (1981). *Fotógrafos, ergo periodistas*. Nueva Lente. (Nº 107-108). Julio.

Luca de Tena, T. (1926). *Hablando con don Torcuato Luca de Tena*. ABC. 18 de septiembre de 1926.

Malpica Ruiz, J. J. (2017). El proyecto periodístico de Ángel Herrera Oria. Tesis doctoral. Universidad San Pablo CEU. Madrid.

Marzal, J. y Soler M. (2011). *Hábitos de consumo y usos de la fotografía en la era digital entre estudiantes de Comunicación* (Nº37 v. XIX). pp. 109-116 Revista Comunicar.

Ministerio de Educación Cultura y Deporte (2004). *El Sistema Educativo español*. Madrid: MECD/CIDE.

Moholy-Nagy, L. (1928). *Fotografie ist licht-gestaltung* (artículo). Vol 2. 1 de enero de Dessau. pp. 2-9. Bauhaus.

Moreno, M. del C. (2001). *Sobre la fotografía en la E.S.O*. Arte, Individuo y Sociedad 13. (pp. 203-209). Madrid.

Morris, J. G. (2013). *Consigue la foto: una historia personal del Fotoperiodismo*. La Fábrica. Madrid.

Mundo, El. (1996). *Libro de estilo*. Unidad Editorial. Madrid.

Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

New York Times, The. (29 Octubre 2021). *New York Times. Annual Report*. 2018. https://www.nytco.com/company/prizes-awards/

New York Times, The (1 de noviembre de 2021). *Ethical Journalism. A handbook of Values and Practices for News and Opinion Department.* https://www.nytimes.com/editorial-standards/ethical-journalism.html#

Newman, N., Fletcher, R., Kalogeropoulos, A., Levy, D., y Kleis Nielsen, R. (2018). *Digital News Report 2018*. Reuters Institute.

Olaguer-Feliú Alonso, F. (2016). *Historia del Arte*. SM. Madrid.

Olivera Zaldua, M. y Salvador, A. (2014). *Del Artefacto Mágico al Píxel Estudios de Fotografía*. XXIII Jornadas Fadoc. I Congreso Internacional de Documentación. Universidad Complutense de Madrid.

Olmeda, F. (2011). *Gyenes. El fotógrafo del optimismo*. Ediciones Península. Barcelona.

Orden ECI/2211/2007, de 12 de julio, por la que se establece el currículo y se regula la ordenación de la Educación primaria.
https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-13972

Orden ECD/686/2014, de 23 de abril, por la que se establece el currículo de la Educación Primaria para el ámbito de gestión del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2014-4626

Orden Ministerial de 19 de noviembre de 1941 para la creación de la Escuela de Periodismo.
https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1941/323/A09064-09064.pdf

Orden Ministerial de 7 de marzo de 1953 por la que se regulan los estudios de periodismo de la Escuela Oficial de Periodismo.
https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1953/086/A01619-01621.pdf

Orden Ministerial de 20 de julio de 1957 por la que se modifica la de 7 de marzo de 1953 sobre el funcionamiento de la Escuela Oficial de Periodismo.
https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1957/190/A00628-00628.pdf

Orden de 9 de julio de 1969 por la que se dictan normas sobre la Ordenación de los estudios en la Escuela Oficial de Periodismo.
https://www.boe.es/boe/dias/1969/07/14/pdfs/A11105-11110.pdf

Orden Ministerial de 14 de Septiembre de 1974 por la que se aprueba el primer plan de estudios provisional de periodismo de las Facultades de Ciencias de la Información.
https://www.boe.es/boe/dias/1974/09/24/pdfs/A19534-19535.pdf

Orden Ministerial de 22 de marzo de 1975 por la que se desarrolla el Decreto 160/1975 que aprueba el Plan de Estudios del Bachillerato y regula Curso de Orientación Universitaria.
https://www.boe.es/boe/dias/1975/04/18/pdfs/A08049-08068.pdf

Orientaciones pedagógicas para la Educación General Básica del año académico 1970-1971.

https://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/74229/00820073008567.pdf?sequence=1&isAllowed=y

País, El. (2014). *Libro de estilo*. Aguilar. Madrid.

Palacio Llanos, L. (2018). *Informe Anual de la Profesión Periodística 2018*. Madrid. APM Ediciones.

Parra Parras, A. (2015). El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

Pestano Rodríguez, J. (2009). *La enseñanza de las Ciencias de la Información y de la Comunicación en Canarias ante la convergencia europea. Antecedentes y situación actual. Boletín Millares Carlo* (Nº28). pp 363-383. Las Palmas de Gran Canaria.

Pérez, D. (1927). *Cosas del oficio: El reporter gráfico* (Nº 2.192). La Libertad. Madrid. 8 págs.

Pickard, V. (11 de diciembre de 2021). *The local rise of Public Media Centers. Predictions for journalism 2022.* Nieman Lab. https://www.niemanlab.org/2021/12/the-local-rise-of-public-media-centers/

Popper, K. (1972). *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Paidós. Barcelona.

Ramón y Cajal, S. (1912). *La fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas*. Librería de Nicolás Moya. Madrid.

Ramón y Cajal, S. (1976). *Mi infancia y juventud*. Espasa-Calpe. Madrid.

Real Decreto 1006/1991, de 14 de junio, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la educación primaria. https://www.boe.es/boe/dias/1991/06/26/pdfs/C00003-00033.pdf

Real Decreto 1007/1991, de 14 de junio, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la educación secundaria obligatoria.

https://www.boe.es/boe/dias/1991/06/26/pdfs/C00035-00077.pdf

Real Decreto 1178/1992, de 2 de octubre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas del Bachillerato.
https://www.boe.es/eli/es/rd/1992/10/02/1178

Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria.
https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-238

Real Decreto 1467/2007, de 2 de noviembre, por el que se establece la estructura del bachillerato y se fijan sus enseñanzas mínimas.
https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-19184

Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato.
https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2015-37

Real Decreto 1101/1987, de 10 de julio, sobre reforma parcial de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1987-21074

Real-Rodríguez, E. (2018). *La profesión periodística ante sus retos éticos: autorregulación profesional y comunicativa frente a la regulación. La situación en España*. Estudios sobre el Mensaje Periodístico. 24 (1). 341-360 págs.

Real-Rodríguez, E. (2020). *Las debilidades de la Colegiación Profesional de Periodistas en España*. pp. 237-247. Historia y comunicación social 26 (1).

Redacción. (1972). *Periódico del Instituto de Periodismo de Navarra*. Julio de 1972. Pamplona.

Reich, Z. (2010). *Constrained authors: Bylines and authorship in news reporting*. Jerusalem.

Resolución de 3 de Noviembre de 1986, de las Direcciones Generales de Enseñanzas Medias y de Enseñanzas Universitarias por las que se establecen los contenidos de las materias del Curso de Orientación Universitaria. https://www.boe.es/boe/dias/1986/12/02/pdfs/A39750-39755.pdf

Rodríguez Merchán, E. (1992). La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la Fotografía y la evolución de su uso informativo. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Rojas, A.J. y Fernández, J.S. (1996). *Manual para encuestadores*. Ariel Practicum.

San Martín Pascal, Mª. A. (1996). Análisis ético y deontológico del fotoperiodismo y de la imagen informativa periodística. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Sánchez Vigil, J. M. (2013). *La fotografía en España: otra vuelta de tuerca.* Trea. Gijón.

Sánchez Vigil, J. M. (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Trea. Gijón.

Sánchez Vigil, J M. (2008). *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Trea. Gijón.

Sánchez Vigil, J. M. y Olivera Zaldua, M. (2014). *Fotoperiodismo y República*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Sánchez Vigil, J.M., Marcos-Recio, J.C., y Olivera-Zaldua, M. (2014). *Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)*. 37(1):e034. Revista española de Documentación Científica.

Sánchez Vigil, J. M., Marcos Recio, J. C., y Olivera Zaldua, M. (2016). *Análisis de las tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española (enero de 2013- marzo de 2016)*. 10:2. pp. 13-20. Ibersid.

Sánchez Aranda, J.J. y Barrera, C. (1992). *Historia del Periodismo Español*. Ediciones Universidad de Navarra.

Schmidt, C. (5 de Octubre 2018). *Bylines on the homepage? Not The New York Times' priority anymore in the latest homepage redesign.* NiemanLab. 2018. https://www.niemanlab.org/2018/08/bylines-on-the-homepage-not-the-new-york-times-priority-anymore-in-the-latest-homepage-redesign/

Schommer, A. (1998). *Elogio a la Fotografía*. Madrid. Gráficas Arabí.

Seoane, M. C. (1998). *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*. Alianza Editorial. D.L. Madrid.

Sousa, J. P. (2011). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Comunicación visual. Sevilla.

Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía.* Edhasa. Barcelona.

Sopena Daganzo, E. (2012). *La crisis del periodismo. El siglo de Europa* (Nº 972). pp.32-38 España.

Susperregui, J. M. (2000). *Fundamentos de la fotografía*. Servicio editorial Universidad del País Vasco.

Torregrosa Carmona, J-F. (2009). *La fotografía de prensa. Una propuesta informativa y documental.* Servicio de publicaciones Universidad Rey Juan Carlos. Madrid.

UPIFC. (8 de diciembre de 2021). *Les nostres finalitats*. http://upisindi.cat/cat/lorganitzacio/

Valdeiglesias, M. de (1952). *70 años de periodismo. Memorias III*. Biblioteca nueva. Madrid.

Vega, C. (2017). *Fotografía en España. 1839-2015: Historia, tendencias, estéticas.* Manuales Arte Cátedra. Madrid.

Vega Pérez, C. (2014). *Del Artefacto Mágico al Píxel. Estudios de Fotografía*. XXIII Jornadas Fadoc. I Congreso Internacional de Documentación. Universidad Complutense de Madrid.

Videla Rodriguez, J. J. (2002). La formación de los periodistas en España: perspectiva histórica y propuestas de futuro. Tesis. Universidad Complutense de Madrid.

Vigara Tauste, A. Mª. (2001). *Libro de estilo de ABC*. Ariel. Barcelona.

Vilamor, J. R. (2000). *Redacción periodística para la generación digital*. Editorial Universitas. Madrid.

Vilches, L. (1997). *Teoría de la imagen periodística*. Paidós. Barcelona.

We are social. (23 de Octubre de 2021). *Digital 2021. Global Overview Report*. 2021.

Whiting, J. R. (1979). *Photography is a Language*. Arno Press. New York.

IV- ANEXOS DOCUMENTALES

Anexo A- Libros de texto consultados (por asignatura y orden cronológico).

- Historia del Arte:

1961-1970

S.M. Sáiz Conde y Arenaza Lasagabaster. Historia del arte y de la cultura.1961. 220 págs. Sexto curso de bachillerato.

Hechos y dichos. García Manrique y Fernández, Marco. Historia del arte y de la cultura. Plan de 1957. Tercera Edición. 1963. 228 págs. Sexto curso de bachillerato.

Compañía Bibliográfica Española. Garcia Tolsa, Jesús. Historia del arte y de la cultura. Plan aprobado en 1964.1964. 247 págs. Sexto curso de bachillerato.

Jover. Tejedor Sanz, Ignacio. Historia del arte. 1965. Texto adaptado al nuevo cuestionario oficial. Plan 1957. 228 págs. Sexto curso de bachillerato.

Librería General. Ramón Castro, José. Historia del arte y de la cultura. 1966. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Orden ministerial de 25-V-1964. 236 págs. Sexto curso de bachillerato.

Bruño. Historia del arte y de la cultura. 1968. Texto aprobado por el Ministerio de Educación Nacional. Orden ministerial de 18-V-1965. 294 págs. Sexto curso de bachillerato.

Librería General. Ramón Castro, José. Historia del arte y de la cultura. 1969. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Orden ministerial de 25-V-1964. 236 págs. Sexto curso de bachillerato.

Editorial Teide. Bagué, Enrique y Vicens Vives, J. Historia del arte y de la Cultura. 1969. Barcelona. 238 páginas.

Bruño. Historia del arte y de la cultura. 1970. Texto aprobado por el Ministerio de Educación Nacional. Orden ministerial de 18-V-1965. 294 págs. Sexto curso de bachillerato.

1971-1980

Everest. Álvarez Villar, Julian. Historia del Arte y de la Cultura.1975. León. 223 págs. Texto aprobado en 1966. Séptima edición. 6º Curso.

S.M. Sáiz Conde, V. Historia del Arte y de la Cultura. 1975. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1966. Sexto curso de bachillerato. 236 págs.

Santillana. Historia del Arte. Área de historia de las Civilizaciones y del Arte. 1977. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1977. 1 curso de bachillerato. 96 págs.

Anaya. Valdeón, Julio. Historia de las civilizaciones y el arte. Primero de bachillerato. 1977 . Este libro ha sido aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia con fecha 29-IV-1977.

S.M. Garmendia, José y Rastrilla, Juan. Historia del Arte y de las Civilizaciones. 1977. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1976. Primer curso de bachillerato. 367 págs.

Santillana. Antonio Sánchez, Juan y García-Sauco. Historia de las civilizaciones y el arte. Madrid. Primero de bachillerato. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia en O. M. de 13 de abril de 1978.

Bruño. Cruz Valdovinos, J.M. Historia del arte. COU. Editorial Bruño. 1978. Madrid. 494 pàgs.

Anaya. Azcárate Ristori, José María. Historia del arte. 1979. Libro concebido de acuerdo con la programación del Curso de Orientación Universitaria (COU) 995 págs.

Edelvives. Esteban Leal, Paloma. Historia del arte. COU. Edelvives. 1979. Zaragoza. 399 págs.

Vicens-Vives. Fernández, A. Y Barnechea, E. Historia del arte. COU. Editorial Vicens-Vices. 1979. Barcelona. 505 págs. 1ª Edición.

1981-2000

S.M. Garmendia, Jose A. y Rastrilla, Juan. Historia del Arte y de las Civilizaciones. 1981. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1976. Primer curso de bachillerato. 367 págs.

Anaya. Domínguez Ortiz, Antonio. Historia de las civilizaciones y el arte. 1981. Primero de bachillerato. Este libro ha sido aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia con fecha 29-IV-1977.

Anaya. Azcarate Ristori, José María. Historia del arte. 1981. 1023 págs. Libro concebido de acuerdo con la programación del Curso de Orientación Universitaria.

Vicens Vives. A. Fernández, E. Barnechea y J. Haro. Historia del Arte. 1981. 521 págs.

Santillana. Nieto Alcaide, Victor. Historia del arte. 1983. 448 págs.

Anaya. Valdeón, Julio. Historia de las civilizaciones y el arte. Primero de bachillerato. 1983. Este libro ha sido aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia con fecha 29-IV-1977

Anaya. Domínguez Ortiz, Antonio. Historia de las civilizaciones y el arte. 1985 Primero de bachillerato. Este libro ha sido aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia con fecha 29-IV-1977

S.M. Portela Sandoval, Francisco; Trinidad de Antonio y Péreaz, Carlos. Historia del Arte. 1985. Madrid. 502 págs.

Santillana. Álvarez Osés, José Antonio. Historia de las civilizaciones y del arte. Primero de Bachillerato. 1986. 351 páginas.

Anaya. Domínguez Ortiz, Antonio. Historia de las civilizaciones y del arte. 1986 Primero de bachillerato. Este libro ha sido aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia con fecha 29-IV-1977

Santillana. Nieto Alcaide, Victor. Historia del arte. 1986. El copyright es de 1983. COU.

Vicens Vives. A. Fernández, E. Barnechea y J. Haro. Historia del Arte. 1989. 568 págs.

Anaya. María Azcárate, José. Pruebas selectividad Historia del arte. 1991.

Edelvives. Herguedas Lorenzo, Miguel Ángel. Historia del Arte. 1992. 419 págs.

Vicens Vives. A. Fernández, E. Barnechea y J. Haro. Historia del Arte. 1993. 568 págs.

Santillana. Antonio Álvarez Osés, José. Historia de las civilizaciones y el arte. 1994. Copyright 1994. 1 de Bachillerato.

Anaya. Azcárate Ristori, José María. Historia del Arte. 1995. 675 págs. COU.

Santillana. Calvo Serraller, Francisco. Historia del Arte 2. Humanidades y Ciencias Sociales. 1997. 544 páginas.

Vicens Vives. Fernández, Antonio; Barnechea, Emilio; R. Haro, Juan y González, Ana. Artis. Historia del Arte. Barcelona. 1998. 488 págs.

S.M. Ramirez, Juan Antonio; Arias, Manuel; García Fuertes, Mª Antonio; y del Castillo, Beatriz. Historia del Arte 2. 1999. Madrid. 527 págs.

Edebé. Guerrero Román, M. C.; López Martínez, I.; y Rubio Lapaz, J. Historia del arte. 1999. 511 págs.

2001-2016

Santillana. Reyero, Carlos. Historia del arte. 2o Bachillerato. 2001. Santillana. 311 págs.

Vicens Vives. Fernández, Antonio; Llorens, Montserrat; Ortega, Rosa; y Roig, Juan. Historia de las Civilizaciones y del Arte. Occidente. 1o de Bachillerato. 2002. 391 páginas.

Anaya. Álvaro López, Milagros. Historia del arte. 2o de Bachillerato. 2003. 461 págs.

Vicens Vives. Llacay Pintat. M. Viladevall Valldeperas. Misrahi Vallés y Gómez Cacho. Historia del Arte. Arterama. 2o Bachillerato. Humanidades y Ciencias Sociales. Artes. T. 2003. 416 páginas.
Edebé. Garrido González, Antonio. Historia del arte. 2o de Bachillerato. 2003.
S.M. Ramirez, Juan Antonio; Arias, Manuel; García Fuertes, Mª Antonio; y Castillo, Beatriz del. Historia del Arte 2. 2006. Madrid. 527 págs.
Anaya. Álvaro López, Milagros. Historia del arte. 2o de Bachillerato. 2008. 461 págs.
Santillana. Redal, Enrique Juan; Aguilar Diaz, Carmen; y Ferrer Orts, Albert . Historia del Arte. 2o de Bachillerato. 2009. 462 págs.
Anaya. Álvaro López, Milagros. Historia del arte. 2o de Bachillerato. 2009. 478 págs.
Vicens Vives. Triadó, Joan-Ramon. Historia del Arte. 2010. 417 páginas. Primera edición.
Vicens Vives. Triadó, Joan-Ramon. Historia del Arte. 2010. 433 páginas. Segunda edición.
Vicens Vives. Triadó, Joan-Ramon. Historia del Arte. 2016. 471 páginas.
Edelvives. P. Trigueros, Belén. Historia del Arte. 2016. 335 págs.
Santillana. Grence Ruiz, Teresa. Historia del Arte. 2016. 485 págs.
S.M. Olaguer-Feliú Alonso, Fernando. Historia del Arte. 2 Bachillerato. 2016. Madrid. 472 págs.

- Expresión artística, educación plástica:

1971-1980

Anaya. Amo Vázquez, Juan. Expresión plástica 6. Anaya. 1972. 79 págs.
Vicens-Vives. Medina Benavente, F. Expresión plástica 7. EGB. 1973. Barcelona. 136 págs.
S.M. García Álvarez-Escarpizo, Benito. Expresión plástica 7. EGB. S.M. 1973. Madrid. 107 págs.
Anaya. Amo Vázquez, Juan. Expresión plástica 8. Anaya. 1974. 79 págs.
Bruño. Falconer Reus, Pedro. Expresión plástica 8. EGB. Bruño. 1974. Madrid. 119 págs.
Anaya. Amo Vázquez, Juan. Expresión plástica 8. Anaya. 1975. 79 págs
S.M. García Álvarez-Escarpizo, Benito. Expresión plástica 8. EGB. S.M. 1975. Madrid. 127 págs. Texto aprobado por el M de E. y C. en 12 de Julio de 1972.
S.M. García Álvarez-Escarpizo, Benito. Expresión Plástica 6. EGB. 1976. Madrid. 79 págs.
Anaya. Amo Vázquez, Juan. Expresión plástica 7. Anaya. 1976. Madrid. 80 págs.
Vicens-Vives. Vela, María José. Línea 8. EGB. Área de expresión plástica 1976. Barcelona. 159 págs.
Santillana. Roldán, Gloria. Expresión plástica 2. Santillana. 1976. 157 págs.
Santillana. Roldán, Gloria. Expresión Plástica 4. Santillana. 1976. 157 págs.
Bruño. Falconer Reus, Pedro. Expresión plástica 8. EGB. Bruño. 1976. Madrid. 119 págs. Copyright 1974. Aprobado en 1975.
S.M. García Álvarez-Escarpizo, Benito. Expresión plástica 8. EGB. S.M. 1977. Texto aprobado por el M de E. y C. en 19-V-1977 Madrid. 127 págs.
Santillana. Roldán, Gloria. Expresión plástica 6. Santillana. EGB. 1977. Madrid. 174 págs.
Santillana. Roldán, Gloria. Expresión plástica 7. Santillana. 1977. Madrid. 174 págs.
Santillana. Roldán, Gloria. Expresión plástica 8. Santillana. 1977. Madrid. 175 págs.
Edelvives. Guijarro Calleja, Tomás. Expresión plástica 5. Edelvives. 1978. 116 págs.
Anaya. Amo Vázquez, Juan. Expresión plástica 8. Anaya. 1978. 88 págs.
S.M. García Álvarez-Escarpizo, Benito. Expresión plástica 7. EGB. S.M. 1979. Texto aprobado por el M de E. y C. en 7-II-1979. Madrid. 111 págs.

S.M. García Álvarez-Escarpizo, Benito. Expresión plástica 8. EGB. S.M. 1979. Madrid. 127 págs.
Anaya. Amo Vázquez, Juan. Expresión plástica 6. Anaya. 1980. 79 págs. Texto aprobado en 18-IV-1977.

1981-2000

Anaya. Amo Vázquez, Juan. Expresión plástica 7. EGB. Anaya. 1981. Madrid. 88 págs. Este libro ha sido aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia el 4-VII-1977.
S.M. García Álvarez-Escarpizo, Benito. Expresión plástica 8. EGB. S.M. 1981. Texto aprobado por el M de E. y C. en 19-V-1977 Madrid. 127 págs.
Bruño. Falconer Reus, Pedro. Expresión plástica 7. EGB. Bruño. 1983. Madrid. 115 págs.
S.M. Sanjuán, Emilio. Expresión Plástica 6. EGB. 1984. Madrid 175 págs.
Luis Vives. Barnechea, Emilio. Plástica 8. EGB. Guía. Luis Vives. 1985. Zaragoza. 39 págs.
Bruño. Falconer Reus, Pedro. Expresión plástica 6. Bruño. 1986. Madrid. 95 págs.
Santillana. Ledesma Matas, Juan Bautista. Expresión plástica 3. Santillana. 1987. Madrid. 64 págs.
Santillana. López Ochoa, Encarnación. Expresión plástica 1. Santillana. 1987. Madrid. 64 págs.
Santillana. Ledesma Matas, Juan Bautista. Expresión plástica 5. Santillana. 1987. Madrid. 64 págs. Texto aprobado en 1982.
S.M. Sanjuán, Emilio. Expresión Plástica 6. EGB. 1988. Madrid 175 págs.
Bruño. Falconer Reus, Pedro. Expresión Plástica 8. Editorial Bruño. 1989. Madrid. 118 págs.
Edelvives. Barnechea, Emilio. Plástica 6. EGB Edelvives. 1990. Zaragoza. 94 págs.
Edelvives. Barnechea, Emilio. Plástica 7. EGB. Edelvives. 1990. Zaragoza. 94 págs.
Edelvives. Barnechea, Emilio. Plástica 8. EGB Edelvives. 1990. Zaragoza. 94 págs.
S.M. Sanjuán, Emilio. Guía didáctica. Expresión Plástica 6. EGB. 1990. Madrid 48 págs.
Anaya. Amo Vázquez, Juan. El color y la forma. Plástica 6. EGB. Anaya. 1991. Madrid. 104 págs. Texto aprobado con fecha 29-VII-1983. (BOE del 22-IX-1984).
Anaya. Amo Vázquez, Juan. El color y la forma. Plástica 7. EGB. Anaya. 1991. 104 págs. Texto aprobado con fecha 29-VII-1983. (BOE del 12-IX-1984).
Anaya. Amo Vázquez, Juan. El color y la forma. Plástica 8. EGB Anaya. 1991. 127 págs. Texto aprobado con fecha 26-VI-1984. (BOE del 12-IX-1984
Santillana. Giménez Rodríguez, Dolores. Educación Plástica y visual 3. ESO Santillana. 1995. Madrid. 143 págs.
Editorial Donostiarra. García Martín, Julio. Educación Plástica y visual 3. ESO. Editorial Donostiarra. 1995. San Sebastián. 148 págs.
Santillana. Giménez Rodríguez, Dolores. Educación Plástica y visual 4. ESO Santillana. 1995. Madrid. 143 págs.
Santillana. Giménez Rodríguez, Dolores. Educació visual i plástica 1. ESO Santillana. 1995. Madrid. 141 págs.
Anaya. González, M. Educación plástica y visual 4. ESO. Anaya. 1995. Madrid. 155 pags.
Edelvives. Alberola Martínez, Nieves. Educación Plástica y visual I. ESO. Edelvives. 1996 Madrid. 123 págs.
Edelvives. Alberola Martínez, Nieves. Educación Plástica y visual II. ESO. Edelvives. 1996 Madrid. 159 págs.
S.M. Rodríguez, Isabel. Educación plástica y visual 1. ESO. S.M. 1996. Madrid. 144 págs.
S.M. Rodríguez, Isabel. Educación plástica y visual 2. ESO. S.M. 1996. Madrid.
Santillana. Giménez Rodríguez, Dolores. Educación plástica y visual 1. ESO Santillana. 1996. Madrid. 127 págs.

Santillana. Guillén García, Pedro. Educación plástica 3. ESO. Santillana. 1998. Madrid. 111 págs.
Santillana. Giménez Rodríguez, Dolores. Educación Plástica y visual 4. ESO Santillana. 1998. Madrid. 143 págs.
Santillana. Fuentes Alzu, Malena. Educación plástica. Cuadernos. Prácticas 4. ESO. Santillana. 1998. Madrid. 79 págs.
Santillana. Areal Álvarez, Irene. Educación plástica y visual. Cuadernos. 4. ESO. Santillana. 1998. Madrid. 111 págs.
Edelvives. Barnechea, Emilio. Educación plástica y visual 3. ESO. Edelvives. 1998. Zaragoza. 175 págs.
Edelvives. Barnechea, Emilio. Educación plástica y visual 4. ESO. Edelvives. 1999 Zaragoza. 183 págs.
Santillana. Giménez Rodríguez, Dolores. Educación Plástica y visual 2. ESO Santillana. 1999. Madrid. 127 págs.

2001-2016

S.M. Rodríguez, Isabel. Educación plástica y visual 1. ESO. S.M. 2002. Madrid. 159 págs.
Anaya. Richart, Rafael. Educación plástica y visual 1. ESO. Anaya. 2002. Madrid. 159 págs.
S.M. Rodríguez, Isabel. Educación plástica y visual 2. ESO. S.M. 2002. Madrid. 159 págs.
S.M. Rodríguez, Isabel. Educación plástica y visual 3. ESO. S.M. 2008. Toledo. 223 págs.
Anaya. Pérez Sanjuán, Fernando. Educación plástica y visual 3. ESO. Anaya. 2002. Madrid. 167 págs.
Anaya. Pérez Sanjuán, Fernando. Educación plástica y visual 4. ESO. Anaya. 2002. Madrid. 143 págs.
Anaya. Richart, Rafael. Educación plástica y visual 2. ESO. Anaya. 2003. Madrid. 159 págs.
Santillana. Martín Baró, Alberto. Educación plástica 2. ESO. Santillana. 2003. Madrid. 127 págs.
Santillana. Giménez Rodríguez, Dolores. Educación Plástica y visual 4. ESO Santillana. Serie Trazos. 2003. Madrid. 143 págs.
Santillana. Giménez Rodríguez, Dolores. Educación Plástica y visual 1. ESO Santillana. Serie Trazos. 2003. Madrid. 143 págs.
Santillana. Giménez Rodríguez, Dolores. Educación Plástica y visual 3. ESO Santillana. Serie Trazos. 2003. Madrid. 143 págs.
S.M. Rodríguez, Isabel. Educación plástica y visual 4. ESO. S.M. 2004. Madrid. 221 págs.
Santillana. Redal, Enrique Juan. Educación Plástica y visual 1. ESO Santillana. Proyecto La casa del saber. 2004. Madrid. 127 págs.
Anaya. Pérez Sanjuán, Fernando. Educación plástica y visual 3. ESO. Anaya. 2006. Madrid. 167 págs.
Santillana. Redal, Enrique Juan. Educación Plástica y visual 1. ESO Santillana. Proyecto La casa del saber. 2007. Madrid. 151 págs.
Edelvives. Gadea Miguel, Elvira. Educación Plástica y visual 4. ESO. Edelvives. 2008. Zaragoza. 143 págs.
S.M. Rodríguez, Isabel. Educación plástica y visual 2. ESO. S.M. 2008. Madrid. 221 págs
S.M. Rodríguez, Isabel. Educación plástica y visual 4. ESO. S.M. 2008. Madrid. 237 págs.
S.M. Rodríguez, Isabel. Educació plástica i visual 1. ESO. S.M. 2010. Madrid. 173 págs.
S.M. Rodríguez, Isabel. Educación plástica y visual 2. Cuaderno de expresión ESO. S.M. 2010. Madrid. 125 págs.

Edebé. Garrido González, Antonio. Plástica y Visual 4. ESO. 2010. Edebe. Barcelona. 151 págs.
Santillana. Redal, Enrique Juan. Educación Plástica y Visual 1. Serie Perfiles. Proyecto los caminos del saber. ESO. Santillana. 2010. Madrid. 223 págs.
Santillana. Núñez Madrid, Lola. Educación Plástica y Visual II. Serie Matices. Volumen 1. ESO. Santillana. 2010. Madrid. 85 págs.
Santillana. Núñez Madrid, Lola. Educación Plástica y Visual II. Serie Matices. Volumen 2. ESO. Santillana. 2010. Madrid. 74 (90-159) págs.
Edelvives. Díaz Jiménez, María Sonia. Educación Plástica y visual II. ESO. Guía didáctica visual. Edelvives. 2011. Zaragoza. 219 págs.
Edelvives. Gadea Miguel, Elvira. Educación Plástica y visual 4. ESO. Guía didáctica visual. Edelvives. 2011. Zaragoza. 183 págs.
Edelvives. Belmonte Paccini, Cristina. Educación Plástica y visual I.Guía didáctica visual. Edelvives. ESO. Edelvives. 2011. Zaragoza. 189 págs.
Santillana. Redal, Enrique Juan. Educación Plástica y Visual I. Serie Perfiles. Volumen 1. ESO. Santillana. 2011. Madrid. 79 págs.
Santillana. Calderón, Rosario. Educación Plástica y Visual I. Serie Perfiles. Volumen 2. ESO. Santillana. 2011. Madrid. 151 págs.
Santillana. Grence Ruiz, Teresa. Educación Plástica y Visual 4. Serie Perfiles. Proyecto los caminos del saber. Volumen 1. ESO. Santillana. 2011. Madrid. 87 págs.
Santillana. Grence Ruiz, Teresa. Educación Plástica y Visual 4. Serie Perfiles. Proyecto los caminos del saber. Volumen 2. ESO. Santillana. 2011. Madrid. 96 págs.
Edelvives. Belmonte Paccini, Cristina. Educación Plástica, Visual y Audiovisual I. ESO. Edelvives. 2015. Zaragoza. 143 págs.
Edelvives. González Herrero, Emma. Educación Plástica, Visual y Audiovisual II. ESO. Edelvives. 2015. Zaragoza. 175 págs.
Anaya. Callejón Chinchilla, María Dolores. Educación plástica, visual y audiovisual Primer ciclo ESO Nivel 1. Anaya. 2015. Madrid. 135 págs.
Anaya. Callejón Chinchilla, María Dolores. Educación plástica, visual y audiovisual I. ESO. Propuesta didáctica. Anaya. 2015. Madrid. 103 págs.
Anaya. Callejón Chinchilla, María Dolores. Educación plástica, visual y audiovisual. ESO 1. Anaya. 2015. Madrid. 135 págs.
Anaya. Callejón Chinchilla, María Dolores. Educación plástica, visual y audiovisual 4. ESO. Anaya. 2016. Madrid. 135 págs.
Edelvives. Gadea Miguel, Elvira. Educación Plástica, Visual y Audiovisual 4. ESO. Edelvives. 2016. Zaragoza. 155 págs.
Santillana. Etxebarría Orella, Lourdes. Educación Plástica, Visual y Audiovisual 1. Serie Crea. Andalucía. ESO. Santillana. 2016. Madrid. 111 págs.
Santillana. Etxebarría Orella, Lourdes. Educación Plástica, Visual y Audiovisual 2. Serie Crea. Andalucía ESO. Santillana. 2016. Madrid. 111 págs.
Santillana. Etxebarría Orella, Lourdes. Educación Plástica, Visual y Audiovisual 3. Serie Crea. Andalucía ESO. Santillana. 2016. Madrid. 111 págs.
Santillana. Grence Ruiz, Teresa. Educación visual i plástica. 4 Serie Crea. ESO. Santillana. 2016. Madrid. 151 págs.
SM. Rodríguez, Isabel. Educación plástica, visual y audiovisual, I ESO. SM. Madrid 2016. 175 páginas.
SM. Rodríguez, Isabel. Educación plástica, visual y audiovisual, II ESO. SM. Madrid 2016. 223 páginas.

- Ciencias Sociales. Geografía e Historia:

1961-1980

S.M. Lasagabaster Arenaza, J.J. y Gastaminza Ibarburu, F. Historia Universal y de España. 4o Curso. Bachillerato Elemental. S.M. 1961. 306 págs.

Luis Vives. Edelvives. Historia Universal. 4o Curso. 1961. 304 págs. Aprobado por O. M. con fecha 26-XI-1960.

Vicens vives. Pericot García, Luis: Polis. Historia Universal. Vicens Vives. Décima edición. 1965. 523 págs.

Vicens vives. Pericot García, Luis: Polis y Del Castillo. Historia Universal. Vicens Vives. Decimotercera edición. 1968. 523 págs.

S.M. Lasagabaster Arenaza, J.J y Gastaminza Ibarburu, F. Historia Universal y de España. 3o Curso. Bachillerato Elemental. S.M. 1961. Plan 1967. Obra aprobada por el Ministerio de E. y C. con fecha 25-III-1969.

Bruño. Blasco Cea, Juan. Historia 4o. Texto aprobado por Orden Ministerial del 10 de junio de 1970. 227 págs.

Vicens vives. Fernández, Antonio y Ortega, Rosa. Demos II. Historia Universal. Moderna y Contemporánea. Vicens Vives. Segunda edición. 1970. 523 págs.

Vicens vives. Pericot García, Luis. Polis. Historia Universal. Vicens Vives. Decimoctava edición. 1972. 523 págs.

Anaya. Mañero Monedo, Mariano. Ciencias Sociales. 8 EGB. Anaya. 1974. 271 págs.

Santillana. Díez Picazo, Mercedes. Ciencias Sociales. 8 EGB. Santillana. 1977. 352 págs. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia el 13 de mayo de 1977.

Santillana. Albacete Sánchez, Juan. Sociedad 80. 8 EGB. 1979. Santillana. 319 págs. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia en O.M de 11-7-1979.

1981-2000

Anaya. Mañero Monedo, Mariano. Ciencias Sociales. 8 EGB. Anaya. 1983. 365 págs. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia con fecha 30-VII-1980.

Santillana. Ramos, Antonio. Sociedad 8. 8 EGB. Santillana. 1984. 223 páginas. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia en O.M de 16-7-1984.

Santillana. Castejón, Pablo. Sociedad 8. 8 EGB. Santillana. 1985. 223 páginas. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia en O.M de 15-7-1984.

Anaya. Equipo Aula 3. Bóveda. C. Sociales. Catalunya 5 EGB. Anaya. 1990. 141 págs. Texto aprobado por la Generalitat de Catalunya en fecha de 08-V-1984.

Anaya. Equipo Aula 3. Bóveda. C. Sociales. Andalucía 8 EGB. Anaya. 1987. 256 págs.

Anaya. Equipo Aula 3: Bóveda. C. Sociales. 8 EGB. 1990. 255 págs. Este libro ha sido aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia con fecha 16-VII-1984.

Edebé. Garulo, Carlos: Sociales. 8 EGB. 1990. 190 págs. Texto aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia en fecha de 28-3-1989.

Santillana. Abad, Julián. Conocimiento del medio 2. V.1, V.2 y V.3 63, 63 y 63 págs. 1992 Santillana.

Santillana. Ramos, Antonio. Sociedad 8. 8 EGB. Santillana. 1993. 205 páginas.

Santillana. Ortega, José Luis. Conocimiento del medio 4. V.3. 63 págs. 1993. Santillana.

Edelvives. Dolores González, María. Conocimiento del medio 3. Edelvives. 1993. 167 págs.

Anaya. Negro, Adolfo. Conocimiento del Medio 1. Anaya. 1993. 153 págs.

Edebé. Escoda, Josep M. Socials. 8 EGB. 1994. 205 págs. Edebé. Texto aprobado por la Generalitat de Catalunya en fecha de 17 de septiembre de 1990.
Santillana. Cerezo, José Manuel. Conocimiento del Medio 5. V1. V.2 V.3 79, 63 y 64 págs. Santillana. 1994.
Edelvives. Martín Rubio, Juan Alfonso. Conocimiento del medio 6. Edelvives. 1994. 199 págs.
Edelvives. Piedrola Sala, J. Eduardo. Geografía e historia 3. Secundaria. 1995. Edelvives. 367 págs.
Edelvives. Piedrola Sala, J. Eduardo. Geografía e Historia. 4o ESO. 1995. Edelvives. 351 págs.
Vicens Vives. Fernández, A. Geografía e Historia. 4o ESO. 1995 Vicens Vives. 225 págs.
Santillana. Tusell, Javier. Geografía e Historia. 4o ESO. Andalucía. 302 págs. Santillana. 1995.
Anaya. Brotons Vitoria, Juan Ramón. Conocimiento del medio 6. Anaya. 1995. 207 págs.
Anaya. Hernández, María del Carmen. Conocimiento del Medio 5. Castilla-La Mancha. Anaya. 1998 199 págs.
Vicens Vives. Tiempo 4. Ciencias Sociales. Geografía e Historia. 4o ESO. Primera edición. 377 págs. Navarra. 2000.

2001-2017

Santillana. Díaz Hernández, Carlos. Sociedad, Cultura y Religión. 4o ESO. 2001. 103 págs. Santillana. El arte se reduce a la Pintura, Escultura y Arquitectura).
Edebé. Gómez Gejo, Miquel. Historia. 2n Cicle. ESO. 2001. 238 págs. Edebé. Cataluña.
Edebé. Garrido González, Antonio. Conocimiento del Medio 6. Comunidad Madrid. Edebé. 2002. 200 págs.
Anaya. Burgos, Manuel. Historia. Ciencias Sociales. Propuesta Didáctica. 4o ESO. Anaya. 2003. Castilla y León. 397 págs.
Anaya. Burgos, Manuel. Historia. Ciencies Socials. 4o ESO. Anaya. 2003. Islas Baleares. 293 págs.
Vicens Vives. García Sebastián, M. Limes 4. Ciencias Sociales, historia. 4o ESO. Vicens Vives. 2003. 323 págs.
Vicens Vives. Limes 4. Ciencias Sociales, historia. Historia de la Comunidad Valenciana. 4o ESO. Vicens Vives. 2004. 31 págs.
Anaya. Burgos Alonso, Manuel. Historia. Ciencias Sociales. 4o ESO. Anaya. Comunidad Valenciana. 2006. 293 págs.
Anaya. Burgos Alonso, Manuel. Historia. Ciencias Sociales. 4o ESO. Anaya. Castilla y León. 2008. 294 págs.
Edebé. Garrido González, Antonio. Ciencias Sociales. Historia. 4o ESO. 2008. 296 págs.
Anaya. Gómez Gil, Ricardo. Conocimiento del Medio 6. Comunidad Madrid. Anaya. 2010. Madrid. 215 págs.
Anaya. Burgos Alonso, Manuel. Historia. Ciencias Sociales. 4o ESO. Volumen 3. Anaya. Galicia. 2012. 333 págs.
Edebé. Piera Vilardell, Jordi. Ciencias Sociales. Historia. 4o ESO. 2012. Bloque I. 146 págs.
Edebé. Piera Vilardell, Jordi. Ciencias Sociales. Historia. 4o ESO. 2012. Bloque II. 298 págs.
Anaya. Burgos Alonso, Manuel. Historia. Ciencias Sociales. 4 Educación Secundaria. Propuesta didáctica. Anaya. C. Valencia. 2013. 353 págs.
Edelvives. Pujolás Maset, Pere. Geografía e historia, ESO 4. Comunidad Foral de Navarra. 2016. Edelvives. 347 págs.
Anaya. Burgos Alonso, Manuel. Geografía e historia. 4 ESO. Propuesta didáctica. Anaya. C. Madrid. 2016. 341 págs.

Vicens Vives. García Sebastián, M. Geografía i História. 4 História. Vicens Vives. 2016. Cataluña. 347 págs.
S.M. Cortés Salinas, Carmen. Geografía e historia. 4 ESO. C Madrid. 2016. S.M.
Edebé. Garrido González, Antonio. Geografía e Historia. 4 ESO. Bloque I. Andalucía. 2017. Edebé. 191 págs.
Edebé. Garrido González, Antonio. Geografía e Historia. 4 ESO. Bloque II. Andalucía 2017. Edebé. 364 págs.

- Historia de España:

1977-2016

Anaya. Domínguez Ortiz, Antonio. Geografía e historia de España y de los países hispánicos. 3º Bachillerato. 1977. Anaya. 551 págs.
Santillana. Centeno, Enrique. Geografía e historia de España y de los países hispánicos. 3º Bachillerato. 1977. Santillana. 464 págs.
SM. Garmendia, José A. Geografía e historia de España. 3º Bachillerato. 1982. SM. 429 págs.
Santillana. Tussell, Javier. Historia de España Contemporánea. 2º Bachillerato. 1998. Santillana. 479 págs.
SM. Carrión Fernández, Esther. Historia de España. 2º Bachillerato. 1999. SM. 447 págs.
Santillana. Francisco, José María de. Historia de España. 2º Bachillerato. 1999. Santillana. 96 págs.
Anaya. García de Cortázar, Fernando. Historia de España. 2º Bachillerato. 2001. Anaya. 407 págs.
Anaya. Navas, Jesús. Historia de España. 2º Bachillerato. 2006. Anaya. 463 págs.
Vicens Vives. Arostegui, J. Historia de España. 2º Bachillerato. 2006. Vicens Vives. 377 págs.
Edelvives. García Parody, Manuel Ángel. Historia de España. 2º Bachillerato. 2009. Edelvivies. 312 págs.
Anaya. Prats, Joaquín. Historia de España. 2º Bachillerato. 2009. 399 págs.
SM. Bahamonde, Ángel. Historia de España. 2º Bachillerato. 2009. SM. 351 págs.
Santillana. Fernández Ros, José Manuel. Historia de España. 2º Bachillerato. 2009. 448 págs.
Anaya. García de Cortázar, Fernando. Historia de España. 2º Bachillerato. 2016. 438 págs.
SM. Pereira, Juan Carlos. Historia de España. 2º Bachillerato. 2016. 383 págs.
Vicens Vives. Álvarez Rey, L. Historia de España. 2º Bachillerato. 2016. 435 págs.
Santillana. Uriarte, Joseba Santxo. Historia de España. 2º Bachillerato. 2017. 407 págs.

- Historia del Mundo Contemporáneo:

1975-2015

Bruño. Montero Díaz, Julio. Historia del Mundo Contemporáneo. COU. 1975. Santillana. 423 págs.
Librería general. Gallego, José Andrés. Historia del Mundo Contemporáneo. COU. 1976.
Anaya. Palomares, Jesús María. Historia del Mundo Contemporáneo. COU. 1978. 711 págs.

SM. Fernández Sanz, Juan J. Historia del Mundo Contemporáneo. COU. 1979. 446 págs. SM.
Santillana. Zapater, Ismael. Historia del Mundo Contemporáneo. COU. 1981 414 págs.
Anaya. Palomares, Jesús María. Historia del Mundo Contemporáneo. COU. 1985. 711 págs.
SM. Fernández Sanz, Juan J. Historia del Mundo Contemporáneo. COU. 1985 446 págs. SM.
Santillana. Villares, Ramón. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 1996. 407 págs.
Anaya. Prats, J. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 1996. 343 págs. Anaya.
SM. Tussel, Javier. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 1997. 383 págs. SM.
Anaya. Prats, J. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 1996. 452 + 39 págs. Anaya.
SM. Otero Carvajal, Luis Enrique. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 2008. 415 págs. SM.
Santillana. José Manuel, Fernández Ros. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 2008. 423 págs. Santillana.
Edelvives. Medina, Raquel. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 2008. Edelvives. 312 págs.
Vicens Vives. Álvarez Rey, L. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 2015. 353 págs.
Vicens Vives. Álvarez Rey, L. Historia del arte de la Edad Contemporánea. Anexo. Bachillerato. 2015. 23 págs.
SM. Otero Carvajal, Luis Enrique. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 2015. 415 págs. SM.
Anaya. Navas, Jesús. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 2015. 407 págs. Anaya.
Santillana. Grence Ruiz, Teresa. Historia del Mundo Contemporáneo. Bachillerato. 2015. 423 págs.
Santillana. Grence Ruiz, Teresa. El arte en la historia contemporánea. Anexo. Bachillerato. 2015. 30 págs.

- Imagen:

Ministerio de Educación y Ciencia. García Sipido-Martínez, Ana. Materiales didácticos. Imagen. Bachillerato. 1993. Madrid. 72 págs.
Ecir. Baldó, Felip. Imagen. Cuadernos. Bachillerato. Editorial Ecir. 2006. Valencia. pp. 32. 154 págs.

- Cultura Audiovisual:

Laberinto. Arroyo Almaraz, Isidoro: Cultura audiovisual. Bachillerato. Editorial Laberinto. 2009. España. pp. 49. 255 págs.
Paraninfo. Castillo, José María: Cultura Audiovisual. Bachillerato. Editorial Paraninfo. 2012. Madrid. 354 págs.
Paraninfo. Castillo, José María: Cultura Audiovisual I Bachillerato. Editorial Paraninfo. 2017. Madrid. pp. 87. 258 págs.

- Fundamentos del arte:

Vicens Vives. Triadó Tur, J. R.: FDA2, Fundamentos del arte. Editorial Vicens Vives. 2018. España. 265 págs.

Anexo B- Plan de estudios de la Escuela Oficial de Periodismo de 1953. Orden de 7 de marzo de 1953. Gaceta de Madrid.

E) De los planes de estudio

Art. 17. Los exámenes de ingreso tendrán lugar en la segunda quincena de septiembre y consistirán en pruebas escritas, sobre Historia de la Cultura y de la Literatura, y orales, sobre Geografía, Sociología y Problemas de Actualidad, ante un Tribunal designado por la Dirección General de Prensa, en el que figuren el Director de la Escuela, el Subdirector y el Secretario y dos Profesores de la Escuela. Se exigirá la traducción de un idioma y se puntuarán los conocimientos taquigráficos. El aspirante deberá presentar una memoria autobiográfica, en los términos que señale la convocatoria.

Art. 18. La Escuela Oficial de Periodismo desenvolverá sus actividades con arreglo al siguiente plan:

En la capital del Estado se darán las enseñanzas completas. En ella tendrá lugar la colación de grados y el funcionamiento de sus órganos superiores de gobierno.

En la Sección de Barcelona se establecerán las enseñanzas propias de los dos primeros cursos normales.

La Escuela podrá organizar cursos de verano con las equivalencias académicas que en cada caso se determinen.

Art. 19. Para la obtención del título de Periodista se seguirán los estudios que figuran en el siguiente cuadro:

Primer curso:

Teoría del Movimiento Nacional y doctrina Nacional-Sindicalista. — Sistemas políticos históricos y actuales.—Estructura económica y Economía para periodistas.—Lexicología, Lengua y Literatura.—Teoría de la noticia y sus fuentes.—Técnica de las Artes gráficas. —Seminarios de Tipografía, titulación e ilustración y prácticas de literatura periodística.

Segundo curso:

Dogma y moral católicos. Etica profesional. Apologética.—Estructura y Psicología social.—Teoría de la Opinión y de la información pública. — Legislación de prensa y Derecho para periodistas.—Redacción.—Técnica de la dirección.—Seminarios de Confección y armado del periódico y prácticas de reportaje y redacción.

Tercer curso:

A. Enseñanzas de especialización:

1. Especialización en Prensa.—Organización de la empresa periodística.—Historia del Periodismo.—Seminario de Crítica Hemerográfica.

2. Especialización en Ilustración.—Fotomecánica y técnica de la ilustración.—Teoría e historia del periodismo gráfico. Seminario de Crítica de la prensa ilustrada.

3. Especialización en Radio. — Teoría de la Radio-información. — Organización del periodismo radiofónico. — Seminario de Crítica Radiofónica y preparación de noticiarios e informaciones radiadas en conexión con los servicios de Radio Nacional de España.

4. Especialización en televisión y noticiarios cinematográficos.—Filmología. — Técnica y organización de la televisión. Seminario de Crítica fílmica, en conexión con el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, y prácticas de radiodifusión de la imagen en conexión con los servicios de televisión.

5. Especialización en publicidad y turismo.—Teoría de la publicidad.—Técnica de la propaganda y del turismo.—Seminario de Crítica del anuncio y estudio concreto de campañas publicitarias de atracción comercial y turística.—Los alumnos elegirán dos especialidades.

B. Cátedras de Documentación:

Estas enseñanzas tenderán a dar una visión completa de la realidad española en los terrenos cultural y económicos que parezcan interesantes al periodista, así como una interpretación de las formas de vida de la sociedad actual.

El cuadro correspondiente será determinado por la dirección de la Escuela al iniciarse el año académico, y la dotación del profesorado podrá ser atendida por colaboraciones extrapresupuestarias o mediante fundación por los organismos que patrocinan la difusión de estas obras.

Los alumnos tendrán que aprobar tres asignaturas de Documentación.

Art. 20. Para la obtención del título de Redactor gráfico se seguirán los estudios que figuran en el siguiente cuadro:

Primer curso:

Teoría de la noticia y de sus fuentes. Técnicas de las Artes gráficas.—Fotomecánica y técnica de la ilustración.—Física y Fotocromía.—Optica y Cámara.—Seminario de Tipografía, titulación e ilustración y prácticas de literatura periodística.

Segundo curso:

Química fotográfica y del laboratorio. Teoría de la Opinión y de la información pública.—Moral católica y ética profesional. — Redacción. — Técnica de la dirección. — Teoría e Historia del periodismo gráfico. — Práctica del reporterismo gráfico.

Los alumnos deberán asistir a dos cátedras de la Documentación.

Art. 21. Las enseñanzas de la Escuela atenderán al desarrollo de sus programas en períodos lectivos desde el 1 de octubre al 15 de junio de cada año.

La asistencia a las clases es obligatoria para el alumno oficial y sometido al régimen de oyentes. La pérdida de un 20 por 100 del horario obligará a la repetición del curso, con revocación de los beneficios que se hayan podido obtener.

Art. 22. Se establece la dispensa de escolaridad para aquellos alumnos que excediendo los límites de edad previstos en la convocatoria de ingreso, tengan títulos de enseñanza superior o experiencia periodística documentada. Estas dispensas podrán ser concedidas por la Dirección de la Escuela y procederán a las pruebas correspondientes. Igualmente se podrá determinar con efectos libratorios un ejercicio de reválida para aquellos casos que hayan sido objeto de consideración por el Director de la Escuela y de informe favorable de la Junta Académica.

Art. 23. Los exámenes ordinarios tendrán lugar en la primera quincena de junio, y los extraordinarios, en los últimos días de septiembre.

Los profesores deberán hacer durante el curso tres pruebas escritas, de las cuales se dará conocimiento a la Subdirección.

Además de los exámenes que cada profesor realice, al término de cada año académico tendrá lugar una prueba de conjunto que determinará el paso de un curso a otro, de acuerdo con los criterios propuestos por la Junta Académica.

Art. 24. La colación del grado será precedida de la aprobación de cada uno de los cursos con puntuación mínima de conjunto, y consistirá en un ejercicio que acredite el conocimiento de dos idiomas y la práctica taquigráfica, la realización de un examen de conjunto y del trabajo periodístico señalado por el Tribunal. Este será designado por el Ministro de Información y estará constituído por el Director de la Escuela, los Subdirectores de las Secciones y dos Directores de periódicos propuestos por el Director general de Prensa. A los solos efectos de las pruebas procedentes se agregará un vocal intérprete y otro taquigráfico.

Art. 25. La labor académica ordinaria será complementada mediante cursillos monográficos, coloquios, debates y conferencias. Se organizarán visitas de prácticas y viajes de estudio, y la Escuela se preocupará de que los alumnos más sobresalientes participen en los cursos de extensión periodística y de alta cultura informativa que se vayan estableciendo.

F) De la extensión académica

Art. 26. Para el adiestramiento de los alumnos en las tareas periodísticas existirá un Departamento de prácticas, dependiente directamente del Director de la Escuela.

En él se editarán periódicos, revistas y libros o colecciones especializadas de estos, ofreciendo a los alumnos la posibilidad de ejercitar su preparación en la redacción del periódico y en la colaboración de las revistas.

La administración de estas publicaciones, que podrán ser vendidas al público, se llevarán con independencia del régimen económico de la Escuela.

Art. 27. Se impulsarán también por la Dirección de la Escuela el intercambio de publicaciones y el incremento de los fondos de la Hemeroteca Nacional, así como la formación de una Biblioteca especializada en materia periodística y el fomento de la vida de relación social de sus antiguos alumnos y profesores.

A los fines indicados, la Escuela ejercerá el Patronato de la Asociación de Antiguos Alumnos y del Seminario de estudios de posgraduados, e investigación de ciencias informativas que funcionan en el Círculo de Periodismo «Jaime Balmes».

Disposiciones transitorias

1.ª Los alumnos que en la actualidad cursen su primer año en la Escuela, terminado éste, acomodarán sus estudios a lo dispuesto en esta Orden, adoptando para ello el Director las medidas necesarias.

2.ª Por la Dirección de la Escuela se propondrá al Ministro de Información y Turismo el plan de estudios para el último curso y obtención del título por los alumnos que actualmente cursan el segundo año en la Escuela.

Lo que comunico a VV. II. para su conocimiento y demás efectos.

Madrid, 7 de marzo de 1953.

ARIAS SALGADO

Ilmos. Sres. Subsecretario de este Departamento y Director general de Prensa.

ADMINISTRACION CENTRAL

PRESIDENCIA DEL GOBIERNO

Dirección General de Marruecos y Colonias

Convocando concurso para proveer una plaza de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos de la Delegación de Obras Públicas y Comunicaciones de la Zona de Protectorado de España en Marruecos.

Se anuncia a concurso la provisión de una plaza vacante en la Delegación de Obras Públicas y Comunicaciones de la Zona de Protectorado de España en Marruecos, con el sueldo de 16.800 pesetas, más 12.000 pesetas de gratificación, más una mensualidad extraordinaria en el mes de diciembre, más las indemnizaciones reglamentarias, con arreglo a las siguientes bases:

Primera.—Podrán tomar parte en este concurso los españoles o marroquíes ori-

Anexo C- Plan de estudios de la Universidad de Navarra (1972) Recorte periódico universitario 'Redacción'.



PRIMER CICLO

PRIMER CURSO (Selectivo)

	Clases	Número de horas Seminarios	Prácticas
H.ª de los Sistemas Filosóficos	84	28	—
Introducción a la Economía	56	—	28
H.ª Universidad Contemporánea	84	—	—
— Redacción I.—Análisis de formas de expresión	84	—	56
— Teoría General Información	84	26	—
— Inglés I	—	—	140
— Teología	60	—	—
TOTAL: 730	452	54	224

SEGUNDO CURSO

	Clases	Seminarios	Prácticas
H.ª España Contemporánea	84	28	—
Literatura española	84	—	—
Geografía humana	84	—	—
Estructuras económicas españolas y mundiales	56	28	—
— Redacción II (Estilos periodísticos)	84	—	56
— Tecnología de la Información I: Confección de periódico	40	—	84
Realización y análisis de fotografía	—	—	48
— Inglés II	—	—	84
TOTAL: 760	432	56	272

TERCER CURSO

	Clases	Seminarios	Prácticas
— Derecho de la Información	48	24	—
Literatura universal	84	28	—
— Instituciones Políticas	84	28	—
Sociología	84	28	—
— Redacción III (Géneros periodísticos)	28	—	112
— Tecnología de la Información II: Cine, radio, TV informativos	56	—	112
—Inglés III	—	—	84
TOTAL: 800	384	108	308

SEGUNDO CICLO

CUARTO CURSO

	Clases	Seminarios	Prácticas
— Política Internacional	84	—	—
— Historia del Periodismo	84	28	—
— Teoría de la comunicación	56	—	—
— Empresa informativa	84	28	—
— Redacción IV (Sistemas y organización).	28	—	56
— Tecnología de la Información III	—	—	—
Prensa (confección especializada)	—	—	84
Radio (programas informativos y especiales)	—	—	112
— Inglés IV	—	—	84
TOTAL: 728	336	56	336

QUINTO CURSO

	Clases	Seminarios	Prácticas
— Deontología periodística	20	92	—
— Periodismo especializado:			
Agencias de noticias	—	—	40
Prensa	—	—	196
Televisión	—	—	196
TOTAL: 554	20	92	432

Trabajo de licenciatura.—Se realiza bajo la dirección de un profesor y se ajusta a lo establecido por las normas relativas al caso, vigentes en la Universidad de Navarra.

TERCER CICLO

Se orienta a la especialización en alguna de las áreas de conocimiento propias de las ciencias de la información, en orden a la investigación y la docencia. Los alumnos deben elaborar una tesis doctoral y realizar los trabajos prácticos que la Facultad señala cada curso académico.

NOTA.—Las disciplinas marcadas con un guión tienen carácter obligatorio. Las demás pueden ser sustituidas por otras de igual duración integradas en el mismo Departamento.

Anexo D- Dario Pérez. La libertad. 1 de abril de 1927. El "reporter" gráfico.



La libertad.

COSAS DEL OFICIO

El "reporter"-fotógrafo

La fotografía es el arte que más rápidamente se ha popularizado. La sencillez de sus procedimientos; la perfección de las imágenes impresionadas en el misterio de la cámara obscura; la fidelidad en la reproducción; la delicadeza de las tonalidades; la precisión de los juegos de luz, y lo asequible a todas las manos y a todas las fortunas, logró su divulgación.

Del daguerreotipo a Talbot, que fija la imagen en el papel; desde Talbot a Edmundo Begnesi, que fija el color en la reproducción; desde Begnesi a las maravillas del detalle y del tono, que llevan al cartón, no sólo las facciones, sino el reflejo del alma que las anima, presintiendos expresión y movilidad, la fotografía ha realizado una labor de cultura artística alcanzada por su aprovechamiento de la Prensa, singularmente en su aspecto de periódico diario, al cual la información gráfica se le hizo indispensable. Tal necesidad ha producido el «reporter»-fotógrafo.

*

El «reporter»-fotógrafo es un elemento virtual y substancial de la Prensa moderna. No se concibe ya el diario de alguna importancia sin el grabado. La nota gráfica, sobre darle amenidad, lo engalana y golpea nerviosamente en la puerta de la curiosidad. El escenario del suceso palpitante; el paisaje de moda; el accidente dramático; el crimen que emociona a la opinión; el hombre que momentáneamente la absorbe; el torero que la seduce; la artista que la encanta; la actitud del futbolista; las peripecias del «match»; el avión que cruza los aires; el barco que surca los mares; la revuelta de la calle; la sesión académica; cuanto refleja la vida en sus múltiples aspectos y tiene su lugar en la información periodística, lo avalora y destaca, dándole calor de vida, el «reporter»-fotógrafo.

Sin embargo, el «reporter»-fotógrafo carece del relieve de la visualidad... Es un obrero obscuro, consagrado a sus agitadas y rudas faenas informativas. Cargado con la máquina, busca, acecha, para obtenerla y aprisionarla, la actualidad fugitiva, que él retiene y fija, dándola duración y fuerza de realidad. Su trabajo es a veces minucioso; a veces áspero, a veces peligroso, a veces pintoresco...

Un día atravesábamos el Estrecho de Gibraltar con rumbo a Túnger. El barco se entregaba frenético a la locura del «match». En el punto de cerrar el grito de los chistes de aquel ingenio madrileño que se llamaba Bonafé. Los pocos pasajeros que se mantenían sobre cubierta revoloteaban en la angustia del mareo. Firme sobre sus largas piernas abiertas, el «reporter»-fotógrafo de «The Times» resistía, sonriendo, los fuertes vaivenes del barco, y apuntando con su máquina inasequible, gritaba: «¡Quietos! ¡Quietos!...»

Otro día de 1907, franceses y moros estaban empeñados en sangriento combate en las estribaciones del Mediuna. Dos corresponsales extranjeros, a caballo, y un representante de una Empresa francesa de películas para cine, acompañados, a pie, por Campos, el entonces fotógrafo de moda, avanzaban por la hondonada de Heracln, hacia Uad-Naddú. De pronto, a unos dos kilómetros, se divisa un grupo de 300 moros, que a toda brida de sus caballaduras se lanzan en dirección a los corresponsales. Estos vuelven grupas. Campos, en un ambiente de sol africano y bajo las balas enemigas, corre sin abandonar su máquina. Un repecho atrasa a los moros, que disparan y chillan, y da tiempo a la artillería francesa para proteger a los fugitivos, que se libran milagrosamente. Campos volvió a nacer aquel día; pero el percance no enfrió, antes agudizó, aquella actividad profesional que legitimaba su renombre.

Mucho más reciente fué la hazaña del pequeño Alfonso y de Díaz, que aconteceron la aventurada empresa de obtener, acompañando a Oleyza, la información gráfica de Axdir, cuando acercarse a la residencia de Abd-el-Krim era tanto como desafiar a la muerte. Los dos jóvenes fotógrafos dieron repetidas y arriesgadas pruebas del dominio de su arte y de serenidad, que en Alfonsito son, por cierto, aptitudes de herencia, pues su padre, el popular Alfonso, ha sido un modelo de «reporter»-fotógrafo.

Apenas practica ya. Su trabajo le ha creado una posición. Se aburguesa en el gabinete en que expone la muestra de su amplia y celebrada labor. Dirige a los colaboradores de su taller, en el cual se cultiva, con abundantes medios, la información gráfica que tantos éxitos le proporciona y le proporciona en los periódicos españoles.

*

Generalmente, este oficio de escribir periódicos, semejante al vi-

El popular Alfonsito

rialice. Sus nuevas formas son manifestaciones de riqueza. El periódico pobre era de otros tiempos. Ahora el periódico es rico, o ha de parecerlo. Y una expresión de posibilidades económicas es el «reporter»-fotógrafo, como una exteriorización de abundancia es la información gráfica. Alfonso, trabajando por las calles, el hombro la máquina de los tiempos heroicos, no es el silueta de la plaza, que retrata en un salón mitad «espiñol, mitad Luis XIV, unidas por una linda chimenea sevillana, y, un obsiante, siempre fué símbolo de prosperidad: ahora, de la suya, y antes, de la de los periódicos que ingresan éxitos con sus informaciones gráficas.

DARÍO PÉREZ

EL ACTO DE ANOCHE

BANQUETE A FLETA

La Asociación de la Prensa ha sabido corresponder dignamente a la magnífica cooperación que el gran tenor Miguel Fleta prestó a la función de esta año cantando en Apolo una «Martina» inolvidable, y anoche celebró en honor del eminente artista, y como su despedida de soltero, una comida íntima, con la que la Asociación de la Prensa y unos guantes amigos testimoniaron al ilustre diva su cariño, su amistad y su admiración.

Todo fué simpático y amable en la fiesta de anoche de la que Fleta llevará un recuerdo imborrable.

A la hora del champaña, los populares Pompoff y Thedy entraron en el comedor ataviados con sus trajes del circo para dar un abrazo al agasajado. La emotividad fué recibir y despedir con aplausos apasos.

La orquesta que amenizó la comida intervinió a los postres en «Himno a Fleta», que cantó magistralmente la señorita Caridad Calderón, siendo muy aplaudida.

El Sr. San Germán leyó las adhesiones, y el insustituible secretario de la Asociación, Eduardo Palacio Valdés, ofreció la comida a Fleta, haciendo constar que no se trataba del merecido homenaje, que se le debe y se le tributará, sino de un agasajo con el que se le dice «hasta la vuelta», y en el que se sumaban las voluntades de todos para desearle nuevos triunfos en su carrera y muchas felicidades en su matrimonio.

Habló después el presidente de la Peña Fleta, testimoniando el cariño de aquella entidad a su paisano, que honrando, y puso término a los discursos el gran tenor con uno muy sentido y emocionado, en que dió las gracias y reiteró su afecto para la Asociación de la Prensa y su amor hacia España y al público madrileño.

Como espléndido regalo y digno remate a tan agradable fiesta, cantó Fleta, superándose a sí mismo, lo join de «El trist de los Tenorios», acompañándole al piano ese otro coloso del arte que se llama Pepe Serrano.

La ovación fué formidable.

A derecha e izquierda de Fleta se sentaron en la mesa presidencial el ilustre Francos Rodríguez, y señoritas de belleza y de elegancia, las señoras de Morán, de Torres Flores, Vizcarrondo y Caballitas.

En la LIBRERIA FERNANDO FE
Puerta del Sol, 15
se admiten anuncios y suscripciones para
LA LIBERTAD

PANORAMAS

Los vimos muy repantigado en un sillón en la terraza de un café de la calle de Alcalá. Era un mozo fuerte, hercúleo... Estaba allí, con gesto de aburrido, viendo cómo desfilaba presurosa la gente, cada cual a sus afanes.

Volvimos a cruzar por el mismo sitio unas horas después. El mismo seguía en un sillón de mimbre, con las manos metidas en los bolsillos, los pies estirados y una nueva de atención desdeñosa para el amigo que, a su lado, le dirigía la palabra.

—¿Quién será este hombre?—nos preguntamos—. ¿A qué dedicará su fortaleza física?

Día tras día hemos vuelto a ver al mozo en su imperturbable actitud.

—¿Quién es este hombre fuerte?—le preguntamos, por fin, a un amigo, a uno de esos amigos que conocen a todo el mundo—. ¿Quién es este hombre que se pasa las horas ahí sentado, como si que se entrega a laboriosos ejercicios espirituales?

Y el amigo nos responde:

—Es un profesional del volteado.

Claro que, como nuestro amigo es un poco bromista, no le hicimos caso.

*

¡El guiñol! ¡El guiñol! ¡Ya está aquí el guiñol con los primeros días de la primavera! ¿Dónde se esconde el guiñol en invierno? ¿Dónde se esconde el bululú con sus fantoches de cartón y de trapo cuando la nieve y la lluvia impiden la calcetera faena infantil?

Vemos al farsante imaginando nuevos trucos en su buhardilla, al calor de un mangado brasero; probando a emitir nuevas voces guturales, como pájaro viejo que ensaya una nueva canción...

Luego se asoma al ventanuco y contempla el cielo.

—¡Cuándo vendrá el buen tiempo!—suspira.

¡Ya está aquí el buen tiempo! Ya el guiñol se ha lanzado a la calle!

Vedlo. Son los mismos fantoches de siempre: el lorero, el escribán, la comadre, el mancebo, la guapa moza, el zapatero remendón... Y el mismo público, fiel a su espectáculo a través de las generaciones: niños, niños, niños y algún hombre que no quiere dejar de ser niño.

¡El guiñol! ¡Ya está aquí el guiñol! Los golfillos, de pies descalzos y cara mugrienta, se rascan y se ríen confundidos con los niños de casa rica que se cobijan bajo el halda de sus niñeras como falderillos temerosos del perro bravío, y ríen, y ríen, y ¡ay, ríen!

Pero la fuerza del espectáculo se impone, y en una misma risa se pierden temores y recelos.

El guiñol se ha detenido ante la ventana de una mansión señorial, y tras el vistón se ve la cara pálida de la enferma y los ojos tristes de un niño.

El único que no ríe.

EN EL COLEGIO DE DOCTORES

Conferencia de Ovejero

«Historia de las ideas estéticas»

La séptima conferencia del curso organizado por el Colegio de Doctores de Madrid sobre la personalidad de Menéndez y Pelayo, estuvo a cargo del doctor D. Andrés Ovejero, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, quien disertó anoche en la Real Academia de la Historia, desarrollando el tema que encabeza estas líneas.

Comenzó la conferencia señalando el lugar que ocupa el tema de ella, «Historia de las ideas estéticas», en la producción intelectual de Menéndez y Pelayo.

Enlazado ya en ésta, señala desde luego los precedentes españoles y españoles de la «Historia de las ideas estéticas», las obras de Zimmermann, Lotze, 1868, y Max Schasler, 1872, en el Extranjero; en España, las indicaciones sobre la estética alemana, especialmente sobre Schiller en «El Europeo», portaestandarte del romanticismo en Cataluña, y algunos otros trabajos, entre los cuales dedica particular e interesante exposición a las teorías estéticas de Milá y Fontanals, maestro de Menéndez y Pelayo en la Universidad de Barcelona. Continúa el estudio literal de novedad de la génesis de la ma aparición en 1883.

Después de un esquema de los contenidos en los nueve volúmenes de esta obra, en que quedan apreciarse las líneas generales de su estructura, pasa el conferenciante a recoger todas cuantas observaciones se han hecho con motivo de revisión a las obras de don Marcelino. Los juicios de D. Juan Valera, «Azorín», Alomar, Cejador, Gómez Restrepo, Farinelli, Croce, etc., son expuestos y quedan reducidas las objeciones formuladas a dos especies: las que se refieren a lo incompleto de la obra y las que se refieren a la lógica interna de la misma. Acepta las primeras y rechaza las segundas. Advierte el triple carácter de la obra como parte de la historia de la Filosofía española, como introducción a la historia de la literatura patria y como historia de las teorías estéticas y de los hechos artísticos llevados particularmente. Después de una extensa exposición de los numerosos pasajes de la obra, que confirman la existencia en la misma de una idea central, la de «armonismo», exposición seguida por el público con anhelante interés, a pesar de su extensión documental, analiza la inclinación ecléctica y la conclusión sincrética de las doctrinas de Menéndez Pelayo sobre Filosofía del arte. Inquiriendo las motivaciones de este proceso, las halla en la independencia crítica de Menéndez Pelayo, con un criterio cada vez más amplio, generoso y humano, que le lleva a proclamar la existencia del arte, la teoría estética llamada de la finalidad sin fin (a la que pertenecen los precedentes españoles), y proclamándose él con fórmula felicísima de su independencia intelectual, echa dadano libre de la República de las Letras». El estudio de la advertencia preliminar que precede al último volumen de la obra pone de tonos de emoción al comparar las palabras de Cicerón sobre el «monólogo desesperante» del escritor en España, a comienzos del siglo XIX, con la exposición de estos términos a fines del mismo siglo, en que Menéndez Pelayo atribuye a su obra la misma condición de monólogo.

El final de la conferencia estuvo consagrado a tratar justamente lo que pudiera llamarse un autorretrato intelectual de nuestro maestro de las letras hispánicas, con los rasgos mismos que él emplea para caracterizar a otros grandes intérpretes de la obra de arte, verdaderas páginas de lírica, que en ellos como en Menéndez Pelayo, es creación de este y de la vez grandeza y reflexión, fundiéndose en su obra la máxima erudición y la poesía de las ideas, por lo que habrá que volver constantemente a sus obras, por la cantidad de los datos y la calidad del estilo.

El ilustre conferenciante, que había sido muy aplaudido en diversos pasajes de su hermosa conferencia, y muy calurosamente al terminarla, recibió muchas y muy efusivas felicitaciones.

VIDA DEPORTIVA

Hoy, Uzcudun-Heeney

Los últimos preparativos

Nueva York, 31.—Para mañana está fijado el encuentro entre el campeón de Europa, Paulino Uzcudun, y el australiano Tom Heeney.

Paulino Uzcudun ha terminado su entrenamiento y se halla en excelentes condiciones para el combate.

Este se ha verificado en la granja de Mme. Bey, en Summit, N. J., donde se preparó para su pelea con Knute Hansen.

Como «sparring partners» ha tenido a Johnny Grosso, Bud Gorman y Martín Burke, con los cuales trabajó diariamente, haciendo seis asaltos divididos entre distintos ejercicios gimnásticos.

Uzcudun espera pesar 201 libras al subir al ring.

Interrogado por los periodistas, Paulino ha hecho las siguientes declaraciones:

—El viernes por la noche subiré al ring decidido a vencer. Lucho por el nombre de España y estoy seguro de dejar bien puesto nuestro pabellón. Espero triunfar en el primer «round» y haré todo lo posible porque sea por k. o.

Heeney no me preocupa gran cosa como adversario. Con quien quiero combatir cuanto antes, mañana mejor que pasado, es con el campeón Tunney. No espero más sino que nuestros empresarios ultimen los contratos para esta lucha, que considero decisiva en mi carrera de boxeador.

Paulino declara que se encuentra en perfecto estado físico.

¿La dentadura?—le preguntó alguien—. Y Paulino respondió: «¡Es que no habéis leído más de veinte veces que eso pasó ya? Si quedaba probarlo, metedme un dedo en la boca, que dé lo demás se encargarán los aguantadores que me pasó mi amigo el doctor Wolfe. Y digo «amigo» ahora, porque mientras me estaba operando las encías, de buena gana hubiera querido encontrármele en un «ring».

¡La mano derecha! Bastante bien ya, pero no como yo querría que estuviera. La utilizaré con alguna restricción mientras esté por completo, pero con la suficiente frecuencia para hacerle a Heeney las averías que le causé en los riñones y la cabeza.

Declara que el nuevo puente que le pusieron en la mandíbula superior aguantó sobremos golpes de Hansen y que aguantará cuanto venga en su dirección en sus próximas combates.

Arthus, su entrenador, confía en una victoria por «knock out» antes de cinco asaltos, y asegura que Paulino utilizará su mano derecha contra Heeney para lograr ese propósito.

Molina vence a Coelins

Londres, 31.—En un «match» de boxeo celebrado ayer, el campeón francés de pesos medios, Molina, derrotó por k. o., en el segundo «round», al australiano Coelins.

Tunney, a Europa

Nueva York, 31.—Gene Tunney piensa embarcar con rumbo a Europa el 15 del próximo Mayo, con objeto de realizar una «tournée» de exhibición que iniciará en Londres el día 2 de Junio, visperas del «derby» de Epsom.

ATLETISMO

Reliegos, perdonado

La Federación Castellana de Atletismo en reciente junta ha levantado la descalificación que pesaba sobre el atleta Reliegos, de la Asociación Deportiva Ferroviaria, por estimar ser suficiente el castigo que se le impuso, y con su buen comportamiento durante la descalificación se hizo acreedor a dicha gracia.

Labor preparatoria

También trató la Federación Castellana sobre los campeonatos nacionales, que, como se sabe, este año le corresponde a Castilla su organización, y aunque hay bastante tiempo hasta su celebración, los federativos castellanos procuran ir resolviendo todos los detalles que hay en su organización.

Los campeonatos de Castilla

Los campeonatos atléticos de Castilla tendrán lugar los días 1 y 2 del próximo Mayo, y los cuales serán, a no dudar, interesantísimos, pues tomarán parte los nuevos valores salidos del Universitario.

A través del campo

El próximo domingo, día 3 de Abril, celebrará Natura una carrera a través del campo, cuya salida tendrá lugar en el paseo de Rosales, a las diez de la mañana.

BALOMPIE

Los árbitros para el domingo

Los partidos de campeonato que se jugarán el domingo serán juzgados en la siguiente forma:

En Barcelona, el asturiano Mencheo.

En Madrid, el vizcaíno Saracho.

En Bilbao, el madrileño Escartín, con jueces de línea del Centro.

En Gijón, el vizcaíno Fausto Martín.

En Valladolid, el gallego Risso.

En San Sebastián, el catalán Vallalta.

En Castellón, el sevillano Balaguer.

En Sevilla, el valenciano Lozarre.

En Vigo, el vallisoletano Amos Fernández.

En Torrelavega, el asturiano Blanco.

A excepción de Escartín, Saracho y Balaguer, los demás árbitros han sido designados de común acuerdo por los Clubs contendientes.

Ante el partido Portugal-España

Lisboa, 31.—Ha sido definitivamente aceptada por la Federación portuguesa la fecha del 29 de Mayo próximo para el quinto partido Portugal-España.

LOS TEATROS

LARA

«Las muñecas», comedia dramática en tres actos, por Rafael Martí Orbera

Ha'ael Martí Orberá es de aquellos autores que se han de tratar con el espacio y el tiempo necesarios. En nuestro próximo folletón del Teatro se los dedicaremos.

Hoy queremos hacer constar que el drama «Las muñecas» obtuvo en cada completo y que al final de los tres actos el autor hubo de salir a escena, reclamado por los aplausos del auditorio.

Y no podemos silenciar tampoco que una buena parte del éxito correspondió a los excelentísimos artistas de Lara, muy especialmente a Hortensia Gelabert, verdaderamente admirable en el papel de la protagonista, magnífica de expresión y de emoción en las escenas dramáticas de la obra.

Muy bien, también, Emilio Thuillier, Concha Catalá, Salvador Soler, los personajes no tan fuertemente dibujados, y Pepe Isbert en el suyo, episódico y vagamente cómico.

M. M.

IRREGULARIDADES

En el Ayuntamiento de Zaragoza

Zaragoza, 1.—El alcalde ha manifestado hoy a los periodistas que se había advertido alguna irregularidad administrativa en la Caja municipal.

Añadió que en el mes de Enero, Aiza Hermanos, los contratistas del cubrimiento del Huerva, retiraron de la Caja municipal 150.000 pesetas de los valores depositados para responder del cumplimiento de las obras, y dejaron únicamente el recibo que justificaba la retirada del depósito.

Para instruir el expediente, fueron designados el teniente alcalde Sr. Tapiador y el concejal jurado Sr. Asensio, que comenzaron las diligencias.

Los periodistas interrogaron a los hermanos Aiza, que se mostraron extrañados, pues desconocían que se hubieran retirado los valores y afirmaron que estas operaciones las efectuaba con su autorización el corredor de comercio D. Modesto Sanz.

Este ha manifestado que retiró el depósito para aprovechar la circunstancia conveniente de la conversión de obligaciones del Tesoro, añadiendo que poseía el resguardo y que no lo había remitido al depositario municipal por un olvido; pero que lo efectuará inmediatamente.

El asunto se presenta embrollado y se supone que dará juego.

Lea usted todos los domingos el suplemento literario de LA LIBERTAD. Se publican en él las novelas más famosas

EL PRESIDENTE DE LA ASOCIACION DE LA PRENSA, D. JOSE FRANCOS RODRIGUEZ, ENTREGANDO AL INSIGNE TENOR FLETA UN RECUERDO DEL HOMENAJE QUE ANOCHE SE LE RINDIO EN EL BANQUETE CELEBRADO EN EL HOTEL REINA VICTORIA (Fot. Alfonso.)

2009 Ministerio de Cultura

Anexo E. Entrevista a Torcuato Luca de Tena de El Pueblo Vasco reproducida por ABC el 18 de septiembre de 1926.

MADRID DIA 18 DE SEPTBRE. DE 1926 NUMERO SUELTO 10 CENTS.

ABC

DIARIO ILUSTRADO. AÑO VIGESIMOSEGUNDO N.° 7.400

FUNDADO EL 1.° DE JUNIO DE 1905 POR D. TORCUATO LUCA DE TENA

HABLANDO CON DON TORCUATO LUCA DE TENA

Nuestro querido colega *El Pueblo Vasco*, de San Sebastián, ha publicado la siguiente conversación, que uno de sus más distinguidos redactores ha tenido en la capital de Guipúzcoa con el director de A B C:

Ha sido un verdadero atraco el que hemos cometido con D. Torcuato Luca de Tena. Le habíamos rogado hace tiempo unos minutos de charla para que nos hablara de la fundación y desarrollo de sus empresas periodísticas. El tema no era sólo interesante para el periodista, sino también para el público en general. La figura de Luca de Tena ha de ir siempre unida al máximo progreso alcanzado por el periodismo español en los últimos veinticinco años. El entusiasmo, el laborar incansable, el talento claro y la voluntad de acero derrochados por D. Torcuato Luca de Tena, se han traducido, no sólo en la creación de una formidable empresa periodística, sino en el progreso de la Prensa nacional. Luca de Tena no ha sido sólo creador, sino acicate; no fué sólo fundador de una gran revista y de un gran diario, sino estímulo de competencias, gracias a las cuales una renovación ha venido a valorizar los periódicos españoles.

Don Torcuato Luca de Tena se resistía a nuestros deseos, escudado en una sinceríssima modestia. Pero el *reporter* no podía detenerse en tal resistencia, y, cuando menos podía esperarlo D. Torcuato, le hemos sorprendido, y mientras anotábamos en unas cuartillas, le requeríamos:

—Hoy no se libra usted. Venga una confesión de su actuación periodística.

El primer periódico de Luca de Tena

El Sr. Luca de Tena no puede resistir a nuestro ruego. Hombre del oficio, sabe que un día u otro hubiéramos logrado nuestro deseo y que le habríamos "consagrado", quisiera o no quisiera, y se dispone amablemente a contestarnos.

—¿Cuál fué—le preguntamos—su primera actuación como periodista?

—Desgraciadamente, va siendo remota. Desde chico sentí una gran afición al periodismo.

Cuando tenía catorce años de edad fundé el primer periódico. Era una publicación semanal impresa, titulada *La Educación*. Conmigo la redactaban, entre otros condiscípulos, Luis Romea, Luis León y Gabino Tejada.

Vivió tres años nuestro periódico, y llegó a tirar varios miles de ejemplares.

La fundación de «Blanco y Negro»

—¿A qué se debió la fundación de *Blanco y Negro*?

—Acerca de ella se han hecho circular infinidad de versiones, tejiéndose una novela inexacta. *Blanco y Negro* no se fundó para publicar anuncios determinados ni indeterminados. Es prueba de ello que en su primer año no tiene una sola línea dedicada a la publicidad.

Mis aficiones periodísticas habían sido atenuadas por razón de mi carrera diplomática y mi destino en Tánger. Años después realicé un viaje a Munich, donde conocí varias interesantes revistas, entre ellas *Fliegende Blätter*. Al regresar a Madrid me lamenté ante varios dibujantes de que en España no se hiciera algo igual. Me contestaron que no se podía hacer un buen periódico ilustrado por falta de editores. Yo, sin vacilar, me ofrecí a ser ese editor. Así nació, el 10 de Mayo de 1891, *Blanco y Negro*.

—¿Cuál fué su éxito?

—Mayor del previsto. Desde el primer número imprimimos 25.000 ejemplares. Pero el gran triunfo logrado por *Blanco y Negro* es el siguiente: Los primeros números se vendieron a quince céntimos, y conseguimos ir aumentando este precio, dando siempre cinco céntimos al vendedor. Esto determinó una huelga en Barcelona, pues al elevar a veinte céntimos el precio, querían los vendedores que eleváramos también su comisión. Al plantearse la huelga marché a Barcelona, y personalmente en las Ramblas me dediqué a vender el periódico. Luego aumenté el precio a treinta, cuarenta y cincuenta céntimos, y siempre seguíamos pagando la misma comisión de cinco céntimos, lo que dió lugar a otras huelgas y a la lucha que hube de sostener con los Sindicatos de vendedores; pero éstos son ahora los que reconocen la justicia de mi actitud, pues lo que importa al que expende un periódico es que lo pida el público, pues "valen más muchos pocos que pocos muchos".

—¿Dónde tuvo mayor éxito el periódico?

—La finalidad que yo perseguí siempre fué vender muchos números en América, para dar a conocer allí nuestra literatura y nuestro arte. Este propósito se ha logrado de manera tan rotunda, que de la tirada actual de *Blanco y Negro*, treinta mil ejemplares se venden en América, y de ellos diez mil en la Argentina.

Lo que cuesta «Blanco y Negro»

—¿Cuánto viene a costarle a usted la edición de *Blanco y Negro*?

—Actualmente los gastos puede decirse que son los siguientes:

Originales artísticos y literarios, por número, 10.000 pesetas.

Costo del papel, 25.000.

Gastos generales y de impresión, 15.000.

Si no fuera por los considerables ingresos que tiene por publicidad *Blanco y Negro*, habría de venderse a un precio muy superior al actual de una peseta.

Desde el primer número trabajan en *Blanco y Negro* los más afamados dibujantes y caricaturistas. La colaboración literaria está representada por los más eminentes literatos y poetas. Además de los tres fotógrafos a sueldo, hay otros cuarenta en las distintas ciudades españolas y extranjeras, que envían constantemente originales. Finalmente, y aparte el personal de administración, existen unos sesenta obreros especializados en la impresión de fotograbados en negro y en color, huecograbado y en la encuadernación de la revista.

La fundación de A B C

—¿Quiere usted hablarme de la fundación de A B C?

—A B C se hizo después del éxito de *Blanco y Negro*. Yo pensé, desde el primer momento, en un periódico diario, que se vendiera a 10 céntimos. Lo hice a este precio semanal, luego bisemanal, y después alterno. Cuando ya creí que el público estaba acostumbrado al periódico a 10 céntimos y me proponía publicarlo diario una competencia que surgió entonces me impidió realizar mi propósito. El público acogió A B C con un éxito que ni yo ni nadie había sospechado, influyendo en él la información gráfica, hecha muy cuidadosamente desde el primer día.

Un célebre periodista español me dijo por entonces que A B C no prosperaría, porque un periódico político no podía ser a la vez un periódico de *monos*. Le contesté que el antiguo refrán español de "la letra con sangre entra" iba a ser substituído por otro que dijera: "la letra con *monos* entra". Y así ha sido, y así ha quedado demostrado por la abundancia de "monos" que hoy publican todos los diarios españoles.

Las actuales reformas

—¿Qué reformas más importantes ha hecho usted en el periódico?

—Desde el primer momento me propuse que fuera A B C un periódico muy bien impreso. Alentado por ese deseo y por el favor del público, estudié, y llevé a sus talleres, todas las innovaciones tipográficas. El período de mejoras no ha cesado de hecho ni un solo día. Ahora mismo, poseyendo, como posee A B C, la maquinaria más perfecta para la impresión del "fotograbado", la hemos substituido por otra, modernísima, de "huecograbado".

—¿Cuánto ha costado esta última reforma?

—Solamente el valor de la maquinaria y su instalación ha pasado de un millón de pesetas. La obra en los talleres, con la nueva fachada a la Castellana, valdrá otro tanto. Hace unos años, una elevada personalidad que honró la casa de *Blanco y Negro* y A B C, al visitar la nave de máquinas, que mide más de 60 metros de largo por 25 de ancho, me dijo que parecía hecha para fundir cañones más que para una imprenta. Pues bien; en esta nave no cabe ya un alfiler, y han sido precisas hacer importantes obras de reforma.

Lo que cuesta A B C

—¿Qué gastos tiene la publicación de A B C?

—Sólo en papel, empleamos más de dos mil duros al día, y en sueldos, jornales, telégramas, etc., varios millones al año. A esto hay que añadir informaciones extraordinarias, que elevan considerablemente el presupuesto de imprevistos.

—¿Y la tirada del diario?

—Ya sabe usted que con los periódicos ocurre lo contrario de lo que con la edad de las mujeres. Estas se quitan años, y los periódicos aumentan su tirada. Así que es difícil ser creído al fijar una cifra. Pero lo que sí puedo asegurarle es que ningún periódico en España igualó al A B C en difusión ni en anuncios, pues en muchos números el valor de éstos pasa de 30.000 pesetas. Pero antes de llegar a esta prosperidad estuve a punto de arruinarme, pues la pérdida de A B C, en sus dos primeros años, rebasó la cifra de ochocientas mil pesetas.

Algunas suscripciones realizadas

—¿Cuáles son las suscripciones que, iniciadas por A B C, han alcanzado mayor éxito?

Anexo F- Cuestionario dirigido a los jefes de fotografía o responsables multimedia de los medios de comunicación en España.

1- ¿Cuántos fotógrafos tienen contratados en plantilla?
2- ¿Cuándo se contrató a los dos últimos fotógrafos en su medio de comunicación?
3- ¿Cuál considera que es el motivo principal por el que no se contratan más fotógrafos en su medio de comunicación?
- Política de empresa.
- Razones económicas.
- Las agencias de noticias cubren nuestras necesidades.
- Otro:
4- ¿Cuántos fotógrafos freelance colaboran con su periódico normalmente? ¿Cuándo empezó a colaborar en su periódico el último de ellos?
5- ¿Tienen mesa de Edición fotográfica en su diario? ¿Cuántas personas la componen?
6- ¿Qué formación fotográfica tienen los editores de la mesa de edición fotográfica?
- Eran/son fotógrafos.
- Formación académica. (Fotografía, Comunicación, Imagen, etc.).
- Ninguna específica.
- Otra:
7- ¿Quién elige por regla general las fotografías que van en página / online en su medio de comunicación? (puede seleccionar varios)
- El fotógrafo.
- Editor fotográfico.
- Redactor.
- Jefe de cada sección.
8- ¿Cuántos redactores forman parte de la plantilla de su periódico?
9- ¿Cuándo fue la última vez que contrataron a un redactor? ¿Cuál fue el motivo?
- Necesidad de aumentar la plantilla.
- Apuesta editorial.
- Otro:
10- ¿Tienen sección de Vídeo en su diario? ¿Cuántas personas la componen? ¿Qué perfil profesional tienen sus miembros?
- Fotógrafos reconvertidos.
- Videógrafos profesionales.
- Profesionales de comunicación audiovisual / Imagen y sonido.
- Periodistas reconvertidos.
- Otro:
11- ¿Los fotógrafos que trabajan para su periódico hacen video? Si / No ¿Cuántos?
12- ¿Los redactores de su periódico han hecho o hacen fotografías / vídeo para acompañar sus informaciones? En qué situaciones?
- Nunca.
- En ocasiones puntuales.
- Cuando se les solicita.
- Siempre que les sea posible.
- Otra:
13- ¿Tiene cuenta oficial de Instagram? ¿Quién la gestiona?

Anexo G- Entrevistas a profesionales del fotoperiodismo. (Orden aleatorio)

1- CÉSAR LUCAS. Fotógrafo, editor gráfico. 6-3-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cuáles fueron tus inicios en el mundo de la fotografía?
C.L.- Yo empecé en el 1957, que empezaba a ser buena época porque empezaba a haber revistas que antes no existían, como *Gaceta Ilustrada*, *Actualidad Española* pero eran revistas que tenían limitada la temática por razones obvias de la censura. Yo trabajaba en el diario *Pueblo*, que era un periódico muy popular que cubría muchas temáticas diferentes y eso daba mucho juego para cubrir diferentes temas y no estancarse. Pero ya en los años 70, empiezan a aparecer publicaciones que tienen otro aspecto, como *Cambio 16* y ya parecía que nos íbamos a asemejar a las revistas extranjeras. Yo empiezo en el laboratorio de una amiga y cuando me lo enseña me quedo enganchado. La primera foto que hice fue de un australiano que iba recorriendo el mundo y había llegado a Madrid, le hice sólo una foto y se la vendí a *ABC* por 25 pesetas en 1956. Poco tiempo después me enteré que había una agencia nueva que estaba buscando fotógrafos jóvenes para formarlos y trabajar para ellos. Allí me encontré con Paco Ontañón. Y a través de la agencia empecé a colaborar mucho con *Pueblo* que fue la mejor escuela, aunque la formación era totalmente autodidacta. La gente con la que te rodeabas en los medios, eran gente del régimen, los que no eran del régimen fueron apartados; a lo mejor les dejaban trabajar en un estudio, pero que hicieran imágenes que fueran publicadas en los medios no podía ser, y yo cuando llegué allí, iba tocando la moral a los fotógrafos mayores, ellos decían que yo era un intruso, que no tenía el carnet que ellos tenían y que les había dado la dirección general de prensa, y yo como no tenía, me echaban. La fotografía que vi cuando llegué era muy oficialista, muy de propaganda.

CRISIS

B.- ¿Cuál era el estatus del fotógrafo comparado con el redactor en aquella época?
C.L.- Yo te voy a hablar de aquella época y de todas porque no ha cambiado. La fotografía de prensa entonces en España no era lo mismo que la fotografía de prensa a nivel internacional, fuera, la fotografía tenía una independencia del fotógrafo. Aquí el fotógrafo es como un auxiliar de redacción, es que tiene que hacer una foto de lo que el redactor quiere hablar. Era un puro notificador de la información del redactor. Yo fui el primer fotógrafo jefe de fotografía y editor de un periódico que fue *El País* y las luchas eran permanentes porque yo tenía que decidir junto con el redactor jefe de nacional, de deportes o cultura y decir: esta es la foto que va a 4 columnas y el redactor argumentaba que tenía mucho texto y yo le decía que esa foto contenía más información que el texto y no entendían que un fotógrafo, tomara esas decisiones. **B.-** ¿Cómo pudiste tomar decisiones en aquella época? **C.L**.- Porque el apoyo me lo dió el director y el jefe de diseño gráfico (diseñador alemán). Yo fui editor gráfico primero con Cebrián en *Pueblo*, él era redactor jefe de las páginas de opinión. Y, en el grupo Z con Asensio, el presidente del grupo. Yo solamente he visto dos directores que tenían un interés especial en la fotografía de prensa, que fue a finales de los años 50 y 60, que era *Gaceta Ilustrada* y el director de la *Actualidad Española*. Los directores no lo entienden, cuando había que hacer la selección de fotos que había que publicar te decían: yo esta foto la veo muy bonita y cuando les argumentaban lo contrario te decían: venga venga, como sois los artistas. Este lenguaje lo he vivido yo toda mi vida de profesión, en el 2000, también.

B.- ¿A qué crees que se debe esta infravaloración del trabajo del editor fotográfico?
C.L.- Se debe principalmente a una falta de cultura visual, fotográfica. Por otro lado, no se reconocía la función del fotógrafo, no se firmaban las fotos de agencia con el nombre del fotógrafo. El primero en hacerlo fue *El País*, o las fotos de archivo se firmaban como foto: Archivo, no había un reconocimiento de autor, pero al que escribe un artículo siempre se le firma. Hubo un momento en el que el fotoperiodismo español tuvo un esplendor durante la transición con unos fotógrafos magníficos, cuando surge la agencia Cover. Pero cuando queríamos empezar a parecernos a las grandes revistas gráficas de la época (*Life, Paris Match, Stern*), éstas ya están desapareciendo por culpa de la televisión. Pero nosotros queremos ahora, 40 años después parecernos a ellos y hemos tenido 40 años de mudez y eso nos está repercutiendo. Coincide un momento en que hay riqueza, hay dinero, las revistas tiran más, a los fotógrafos les pagan mejor pero siguen teniendo el mismo reconocimiento. En los años 80 (desde 1978 hasta el 2009), cuando se decidía en las revistas del grupo Z donde yo trabajaba (estaba en la innovación gráfica de las revistas), quién hacía un reportaje se discutía quién era el redactor más adecuado para hacer la historia y cuando se decidía añadían un fotógrafo pero les daba igual quien fuera y ahí entraba yo para explicarles el porqué de un fotógrafo y no otro. No podían entender la importancia que tenía. Y eso lo he vivido hasta que me he jubilado. No entendían que un fotógrafo en una redacción tuviera poder para decidir una serie de cosas porque no había existido nunca Cuando yo salía de los medios ponían a otra persona pero no era lo mismo. Era habitual que el director no tuviera el grado de exigencia en fotografía que yo tenía, cuando debería ser el más exigente y me preocupaba que el director no me exigiera a mi más. **B.-** ¿Incluso con Cebrían? **C.L.-** Con Cebrián no tanto, tuvimos alguna cosa de este tipo pero no tanto, tenía una valoración mejor, pero hablo como ha sido de forma general en todos los medios. A mi hay frases que se me han quedado grabadas para siempre porque las he oído en diferentes sitios, en diferentes circunstancias como: ‘A ver César, pues no lo veo esto, no se que ves tú aquí, eso lo ves tú y 4 como tú, la gente no se da cuenta de eso’. Pero no porque me lo haya dicho una persona, sino como si se hubieran puesto de acuerdo en diferentes etapas, en diferentes circunstancias. Y la otra frase por excelencia: ‘como sois los artistas’, dicho con desdén. Eso está metido en el ADN del sistema. Y a todo esto, cuando llega la crisis del papel en 1993, cuando el papel empieza a costar más caro, ahí se produce un momento grave en la prensa, luego llega la digitalización, cualquiera parece que puede hacer fotos y hablar de fotografía.

B.- ¿Crees que la falta de formación ha influido en la infravaloración de la fotografía en los medios?
C.L.- En aquella época (cuando yo empecé), no había centros de formación. Pero yo me quedo sorprendido porque no ha habido tanta formación como ahora, antes no los teníamos. Yo lo digo en mis charlas: hacer fotografía se aprende en 10 días pero la cultura visual se aprende mirando fotos y haciendo fotos. En la universidad, el fotoperiodismo es un grado inferior porque es lo que ocurre en la realidad de los medios. Y si ha estado en los mejores momentos de la profesión en España, no te digo ahora.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuáles son las perspectivas de futuro de la profesión fotoperiodística?
C.L.- La evolución ahora es tan rápida, tan brutal, tan sorprendente que uno no puede pensar lo que va a pasar en 10 años sino en dos ¿cómo vamos a ver la fotografía dentro de 2 años o 3? No lo sé, pero no será lo que fue, aunque la calidad siempre importará.

2- BERNARDO PÉREZ. Fotoperiodista *El País*. 02-03-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- En primer lugar, ¿por qué empiezas a hacer fotoperiodismo, dónde empiezas a hacerlo y cuándo empiezas a hacerlo?
B.P.- Verás, yo llegué a la fotografía por una mentirijilla piadosa. Yo estudié farmacia, estaba completamente metido en mis estudios y era bastante buen estudiante; tenía muy buenas notas. Miré el tablón y vi que había una serie de personas a las que requería el departamento de Bioquímica y Química Orgánica (esto era en el año 1974). Se nos requería para formar parte de un equipo de investigación, porque teníamos buenas calificaciones, también en las prácticas, así que me presento y me dice que ya lo único que necesitan es alguien que sepa algo de fotografía. Me pregunta si yo sé algo de fotografía y yo le dije que sí. Yo no sabía nada de fotografía, pero tenía dos amigos que eran super aficionados y consideré que no me iba a resultar difícil aprender en un par de días. Me dijo que volviera al día siguiente y yo le dije que no podía, que iría al otro día. Me dijo “Bueno pues pasado mañana a las nueve de la mañana aparece aquí”. Total, que pasé dos días con mis amigos aprendiendo todo, leyendo… y al mismo tiempo tenía que estudiar porque era época de exámenes. A los dos días me presento en su despacho y me dice que vaya con él, a hacer ampliaciones, revelado, lo básico. Y me dice que ese es su laboratorio y que a partir de entonces iba a ser el mío, así que entro y doy dos pasos y me dice: “Usted me ha mentido, no sabe nada de fotografía, no tiene ni puta idea”. Me puso en dos cursos de fotografía con microscopio con Kodak y en un curso general de fotografía, revelado etc…Una formación muy dirigida y muy personalizada. Me formé en fotografía científica. Un día estaba en la Facultad y me llama mi padre para decirme que Juan Luis (Cebrián) iba a dirigir un periódico nuevo que iban a sacar y me dijo que tenían un problema en fotografía (otra mentira), porque estaban utilizando una técnica que tú utilizas, pero no les sale bien y me dijo si podía pasarme por allí, a ver si podía echar una mano y mirarlo porque era muy interesante. Iba a ser un periódico liberal, antifranquista. Mi padre fue una de las personas a quienes llamó Juan Luis cuando creó *El País*. Yo no entré directamente a hacer fotografía, me colocaron en el laboratorio; en realidad para que montara el laboratorio, porque yo manejaba un laboratorio “que te cagas”. Entonces empecé a pedir cosas para el laboratorio.

B.- Está claro que eres autodidacta, pero quiero volver a la formación.
B.P.- Sí, yo sí, pero la gente que te he nombrado, al ver mi interés, empiezan a formarme y una cosa que me ayuda muchísimo es que mi padre tenía una enorme pasión por las Bellas Artes y yo había pasado toda mi infancia y juventud hablando de Velázquez, Goya, Rafael…En mi casa había muchos libros de arte.

B.- Entonces cuando empiezas a trabajar, creo que *El País* era una excepción. Me gustaría saber cómo interactuaba el fotógrafo con la redacción y cuál era su estatus.
B.P.- Durante muy poco tiempo; tres o cuatro años, tuvimos la enorme suerte de tener como redactor jefe de fotografía a César Lucas, una persona que sí se había preocupado por formarse primero intelectualmente, después visualmente y después como fotógrafo y eso es algo que transmitía con una enorme potencia. Yo me ponía a mirar imágenes con él y me decía: ¿cuál crees que es la foto? Yo le decía: ésta! Y él me explicaba porque no era esa o me explicaba porque había acertado y era esa foto. **B.-** ¿Por qué estaba en *El País* y no estaba en otros? **B.P.-** Evidentemente el gran culpable de todo eso se llama Juan Luís Cebrián. Él quería hacer un gran medio de nivel internacional y su nivel de exigencia en todo era máximo. Quería construir un gran medio de comunicación en España, frente a lo que había en ese momento, que era la prensa residual franquista; prensa domesticada. Segundo, era prensa afecta al régimen, sin ningún espíritu de crítica ni ningún cuestionamiento sobre el poder o la situación social y a nivel visual, lo que funcionaba eran las fotografías oficiales. Fotografía social se hacía muy poco, si la policía te veía haciendo fotografías por la calle, te detenía. A mi me han detenido por fotografiar una fachada y he pasado una noche en comisaría.

B.- Vamos a la parte visual. Tú dices que el impulsor, creador, ¿quién tenía un nivel de exigencia máximo era el director?
B.P.- Sí y tuvimos la suerte, que no se ha vuelto a repetir, de que era un hombre con una enorme cultura visual, fotográfica, con una sensibilidad especial para valorar los contenidos y las fotografías. Desde entonces, ha habido cinco directores y desafortunadamente debo decir que sus conocimientos y valoración de la fotografía como información, distaba mucho de la de Juan Luis Cebrián e incluso en algunos casos deja bastante que desear.

CRISIS

B.- ¿En qué momento empiezas a notar que en la redacción la fotografía ya no tiene el mismo peso, cuándo empiezas a ver este declive?
B.P.- Eso empieza en los noventa. Durante muchos años yo he pensado que lo que ocurre en las redacciones en España, es que el problema viene (como señalabas tu antes), de la carencia formativa. El fotoperiodismo en España no se enseña y básicamente, no se les enseña a los periodistas, de modo que los periodistas tienen una muy pequeña cultura fotográfica y una muy pequeña cultura visual, de modo que son bastante impermeables a la emoción que puede transmitir una fotografía. Incluso te diría que hay muy pocos con sensibilidad pictórica o por las Bellas Artes; de hecho, otra sección que suele estar bastante dolida es la de Cultura, porque digamos que la mayoría de las secciones de los periódicos en España, son fundamentalmente políticas y económicas y están enfocados hacia temas sociales, pero incluso estos ya son secundarios. Probablemente, todo lo que tenga que ver con la cultura les resulte marciano, ajeno, poco comprensible, sobre todo la fotografía.

Es muy lamentable que periodistas recién formados, con una magnífica formación académica, incluso con formaciones paralelas o complementarias, tengan cero sensibilidad y cero valoración de la fotografía como elemento de la información y como elemento paralelo al texto o a la palabra en general. Desde mi punto de vista la razón es terrible, creo que los redactores desprecian el poder y la reacción de los lectores ante estas fotografías, cuando la experiencia visual de la gente ya es elevadísima desde hace unos años, porque la gente está tragando imágenes a través de la televisión, de una forma prácticamente patológica.

B.- Estoy de acuerdo contigo, pero ¿la base de esto no es la propia ignorancia, el hecho de que lo desconocen, que no entienden el significado, ni para qué sirve?
B.P.- Mira, date cuenta que los redactores transmiten a través de la palabra y del lenguaje, pero el lenguaje de las imágenes es infinitamente más rico y sobre todo tiene más capacidades aleatorias y más capacidades de percepción subjetiva y multiplicidad de mensajes, es infinitamente superior a la del lenguaje periodístico, que responde a las seis preguntas básicas, sin embargo, las imágenes responden a eso y a mil cosas más. Mueven sentimientos y posiciones personales. Para ese conjunto de cosas están bastante poco preparadas las redacciones y normalmente se reacciona con miedo que es siempre por desconocimiento o por estupidez

B.- Vamos a entrar en la eterna crisis. ¿Por qué crees tú que llega un momento en que empieza la crisis?. Puede ser por la era digital, por la aparición de Internet…
B.P.- La ola digital les ha barrido. Nosotros los fotógrafos nos vimos abocados a fabricarnos una tabla para surfear la ola digital desde el primer segundo; somos unos “power users” porque si no la ola nos habría arrollado, de hecho arrolló a un montón de gente. Pero en los medios, primero se negó la existencia de la ola y su capacidad destructiva, además, como no son usuarios, rara vez sabían manejar un programa informático, no te digo ya acercarse lo más mínimo a todo que nosotros hacemos en digital, así que cómo iban ellos a entender el problema si eran incapaces de gestionar su correo electrónico ni manejar correctamente los procesadores de texto, todavía hoy, en las redacciones. Ya no te voy a decir nada sobre que sean capaces de generar una página web. ¿Cómo quieres entonces que afrontemos y salgamos de esta crisis? Igual que son refractarios a la complejidad del mundo de las imágenes, imagínate a las derivas del mundo digital. Muy pocos de ellos tienen perfiles en redes sociales que puedan considerarse profesionales.

B.- Sí, es como si se estuviera hundiendo un barco y pones a pilotar al camarero.
B.P.- Entonces, la crisis. Vamos a la crisis. Es aterrador, porque sufrimos una verdadera crisis. No estábamos preparados para el mundo digital y somos muy frágiles porque para los productores de los mensajes que se quieren hacer llegar, el nuevo paradigma les sirve; es decir, Trump por ejemplo, desprecia a los medios de comunicación y, sin embargo, es muy activo en Twitter. El poder está sustituyendo a los medios de comunicación por las redes sociales. El otro día, en el acto de Podemos en Vista Alegre, probablemente había más gente de Podemos en unas habitaciones que había para manejar las redes sociales y que estaban soltando noticias en redes, que periodistas cubriendo la información del acto in situ. El poder está dejando de necesitar a los medios de comunicación porque utiliza las redes con la absoluta docilidad de los transmisores, porque ya no son transmisores críticos, ya que son ellos mismos quienes distribuyen la información.

B.- Pero, ¿tú crees que el receptor final de esa información en redes es suficientemente crítico?
B.P.- Mira yo recuerdo aquellas maravillosas conversaciones cuando se estaba creando *El País*, con Juan Luís Cebrián y José Luís Martín Prieto, Alvarez Coto, César Lucas; que estaba como uno más, en las que se pensaba como queríamos que fuera *El País*: Un medio de comunicación para receptores inteligentes, formados, con criterio y capacidad crítica y a quienes respetamos y por eso tratábamos de darle la mejor información posible, con la mayor y mejor calidad. ¿Sigue pasando esto en los medios de comunicación actualmente?

Yo creo que hay receptores altamente cualificados y altamente críticos en España. Todavía los hay y al final te voy a decir, y quizá soy muy optimista, que a pesar de que hay una gran crisis, la necesidad de información de calidad va a permanecer.

B.- Tú crees entonces que ¿al receptor realmente le importa la calidad de la información?
B.P.- Sí, creo que va a seguir existiendo y que la gente la va a buscar y donde la encuentren, se van a quedar. La gente es capaz de discernir. Puedes engañar a un grupo de preferentistas, pero no engañas a toda la población española. Puedes engañar durante un tiempo, pero no engañas todo el tiempo, fundamentalmente porque la gente está formada y la gente no es tonta. **B.-** ¿Crees que existe una dejación de funciones del fotoperiodista, como periodista, los fotoperiodistas son también culpables de la situación? **B.P.-** Yo te voy a explicar en qué trabajo yo. Trabajo en un medio de comunicación que tiene una estructura y unas normas de funcionamiento que afortunadamente son perfectamente piramidales, de forma que yo no siempre hago lo que quiero, hago lo que debo hacer. Yo formo parte de un equipo y el medio necesita una serie de cosas y para eso estoy contratado. Otra cosa es que yo como periodista y fotoperiodista, me he sentido siempre dependiente. Probablemente ya esté muy cerca del final de mi vida laboral. Pero me voy a sentir muy orgulloso de la obra de mi vida que es *El País*. Es evidente que yo no tengo la libertad de decir que me voy a Siria ahora mismo, no tengo el cien por cien de libertad. Yo propongo cosas y lo he hecho a lo largo de toda mi vida profesional. Unas veces me han dicho que sí, otras que no o que lo va a hacer otra persona, a veces incluso he propuesto un tema y me han dicho: ¿no ves Bernardo que este tema puede ser mejor para esta persona? Y yo lo he admitido siempre. Lo que sí ha ocurrido es una cosa tremenda. Siempre hemos trabajado muchísimo y cada día se trabaja más porque cada día somos menos, así que trabajamos más. Las necesidades de agenda son brutales. Yo después del infarto iba a volver para estar tranquilo y me hago cuatro o cinco temas diarios. A mi no me da para tener inquietudes de freelance, porque además la exigencia de calidad sigue siendo la misma y tengo que estar al cien por cien. Lo que ha pasado en España es que ahora estamos en crisis, pero antes de la crisis tampoco había un mercado para freelance, de eso hemos hablado millones de horas, de que era pavoroso que no hubiera un mercado para freelance, que no hubiera agencias de fotógrafos, bueno Cover era la única y ya no hay, así que en un mercado tan pequeño en España, no se puede vivir de una actividad freelance, no ha sido posible. Ha habido gente que lo ha intentado (habla por ejemplo con Carlos de Andrés). El mercado se ha ido reduciendo, el embudo se ha ido estrechando de tal manera, que no hay forma. ¿Cómo puedo yo impulsar un proyecto personal de fotoperiodismo si tengo jornadas de doce o catorce horas?

B.- ¿Crees que la falta de asociacionismo ha influido en la crisis de la profesión?
B.P.- Fíjate, hace muchísimos años; yo creo que en los noventa, en una reunión de fotógrafos de estas que se montan porque ha ocurrido algo, no sé si fue a raíz de la muerte de Juanchu o alguna de esas cosas que nos hacen reunirnos y plantearnos las cosas, planteé que había que crear un Sindicato de fotógrafos duro, reivindicativo. Lo propongo al conjunto de los fotógrafos y lo defiendo durante meses y me decían que estaba loco porque eso iba a provocar una posición beligerante frente a las empresas y las redacciones. Beligerante profesional y personalmente. Te aseguro que eso hacía falta y nadie me lo podría negar porque como en aquella época yo era muy vehemente y coñazo, le dí el coñazo hasta al rosario de la aurora con ese tema. Esto fue a finales de los ochenta, principios de los noventa y creo que los compañeros no lo apoyaron porque entonces las posiciones eran muy cómodas y había mucho trabajo y cómo

había tanto trabajo, enfrentarse en una época de vacas tan gordas a las redacciones y direcciones de los periódicos para defender, blindar y consolidar la profesión, era muy arriesgado. **B.-** ¿Y esto era por miedo a represalias? **B.P.-** Cuando hicimos los planes, el grupo de fotoperiodistas tenía una fuerza que te cagas y contra los plantes, las direcciones de los periódicos se volvieron sumamente furibundos, nos dijeron que quiénes éramos nosotros para decir que no hacíamos una foto y dejáramos las cámaras en el suelo, que nosotros no éramos nosotros sino el medio de comunicación. Se nos estaba negando la identidad. ¡En aquella época! Y a mucha gente se la amenazó muy seriamente si volvían a hacer "plantes". A pesar de todo yo sabía que me encontraría con alguien que me diría que porqué no hice esto, cuando además era yo quien lo proponía.

PERSPECTIVAS

B.- Vamos ya a la parte final, ¿cuáles son las perspectivas de futuro, hay que reconvertirse…?
B.P.- Para el futuro, soy optimista y pesimista, pero en primer lugar soy optimista, porque la necesidad de una información de calidad no se va a acabar, va a seguir existiendo la necesidad de informadores veraces e independientes y eso lo vamos a buscar, porque vamos a degustar cada vez más la información manipulada y dirigida. Actualmente los grandes empleadores de periodistas, son las empresas. La comunicación se ha desplazado a las empresas y somos conscientes de que la información que viene de ahí es manipulada, elaborada, dirigida, pues vamos a buscar cada vez con mayor ahínco la información independiente. Y espero que en el futuro descubramos que para obtenerla hay que pagar por ella. Te lo dije al principio, no nos queda más remedio que evolucionar hacia donde la ola nos lleve, pero con el mismo espíritu crítico y la misma necesidad de traducir en imágenes lo que creemos que debe llegar a los ciudadanos, con la voluntad de informar con honestidad, con independencia y con rigor periodístico.

B.- Entonces ¿crees que el fotoperiodista debe reconvertirse en periodista multimedia, video periodista…?
B.P.- Mira, vamos a volver a las Artes Plásticas. Yo estoy convencido de que si Miguel Ángel y Leonardo tuvieran a su disposición las materias creativas que ofrece en este momento el mundo, harían "la hostia", porque es el genio del informador y no la forma o el medio. ¿Te imaginas a Leonardo teniendo a su disposición un superordenador? Es decir, me da igual que instrumento toque cualquier músico, lo que quiero es buena música.

3- CARLOS GARCÍA. Jefe de sección de fotografía *El Mundo*. 22-02-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cómo recuerdas la profesión cuando empezaste?
C.G.- Llevo trabajando desde el año 1989, veintiocho años ya. Yo vengo del País Vasco y recuerdo aquella época como algo mágico, con mucha nostalgia y también como algo duro porque la prensa se asociaba para cubrir el terrorismo y la lucha social. Fue una época dura para trabajar pero el país vasco era un terreno abonado y muy fértil para el fotoperiodismo. Mi formación fue prácticamente autodidacta, porque no había medios, ni un marco de referencia donde se pudiera estudiar, salvo que salieras fuera de España. No existían escuelas de fotografía, todo lo que se aprendía era por otro fotógrafo o por revistas o libros. También por los foto clubes en los que conocías a otros fotógrafos. No había formación reglada, pero sí había

formación a través de lo que se veía en la calle. Había muchos diarios locales porque el papel se vendía mucho y los periódicos locales tenían prácticamente una edición en cada localidad y eso daba cantidad de trabajo.

B.- ¿Esa época eran los años dorados que empezaron en la transición?
C.G.- Sí, yo viví esos años dorados del fotoperiodismo, si tenías una cámara tenías la posibilidad de entrar a trabajar en un diario local, los fotógrafos no estaban en plantilla pero trabajaban todo el día. La precariedad era igual que la actual, pero se hacían muchísimas fotos. Yo empecé haciendo una sustitución de un sustituto. Luego me llamaron para trabajar en *El Correo* y al mismo tiempo para *El Mundo*. **B.-** Es decir que durante esta segunda época dorada del fotoperiodismo (considerando la primera durante la Primera República), tampoco había fotoperiodistas en plantilla. **C.G.-** Había alguno. Muy pocos. Casi todos eran colaboradores. Todos eran autodidactas o por formación de padres a hijos. Con una formación muy básica. No teníamos forma de acceder a nada. Ahora se puede acceder a todo y antes la gente no viajaba y hacía las fotos en blanco y negro por falta de medios, muy pocos las podían hacer en color o diapositivas y nos buscábamos la vida haciendo pequeños trabajos, como las fiestas de un pueblo, etc… que nos ayudaban a pagar el equipo fotográfico y el de revelado. Los fotógrafos éramos todos colaboradores porque ese era el modelo. No querían tener fotógrafos en las redacciones. Aunque hubo una época en la que se ganaba dinero, tampoco se contrataban fotógrafos en plantilla. Las redacciones contemplan al fotógrafo como un ser necesario, pero ajeno a la redacción y son los redactores los que contratan fotógrafos. Seguramente tampoco nosotros hemos hecho nada por cambiar ese estereotipo de operario. Es decir, que en su esquema mental no cabemos los fotógrafos en las redacciones. Por otro lado, creen que un fotógrafo es caro, en primer lugar por el material que necesita. Un redactor puede hacer su trabajo con un boli, un papel, un teléfono y un ordenador malo. Un fotógrafo tiene que desplazarse a veces muy lejos, sus equipos son caros y por último, es difícil desplazar a un redactor gráfico por falta de preparación, aunque no es en todos los casos.

B.- Cuando tú empezaste, ¿participabas en la creación y producción de los proyectos?
C.G.- Yo si lo hice, pero con éxito desigual. Coincido contigo en que la mayor parte de la culpa la tenemos nosotros, debimos ser mucho más proactivos porque nos refugiamos en la comodidad y el conformismo para no proponer ni hacer historias y seguramente esa es otra de las razones por las que estamos donde estamos y además, por el vicio generado, cuando propones algo, la redacción no suele acogerlo bien porque siente que estás pisando su terreno. **B.-** En cuanto a la dejación de funciones, creo que no nos han dado la oportunidad de proponer cosas en las redacciones. **C.G.-** No nos la han dado, pero cuando lo han hecho, tampoco la hemos querido. **B.-** El estatus del redactor siempre ha sido superior al del fotógrafo. **C.G.-** Sí, es quien propone los temas y luego dice: “Llévate a un fotógrafo”, como quien dice coge la libreta. **B.-** Pero hubo una época, cuando nace *Life*, que había una relación de igualdad. **C.G.-** Incluso de supremacía, como en *National Geographic*, pero eso muere cuando nace la televisión.

CRISIS

B.- ¿Crees que la digitalización o Internet han afectado a la crisis del fotoperiodismo? o ¿Crees que existe una falta de cultura visual en España en general, crees que esto también influye en que se exija más o menos calidad gráfica en los medios?
C.G.- Evidentemente una sociedad más culta es una sociedad más exigente, pero evidentemente la masificación de los contenidos ha supuesto un drama para nosotros, primero

porque ha abierto la posibilidad de que cualquier persona tenga acceso a hacer y enviar fotografías y antes esa capacidad era sólo nuestra, ahora hay un enorme intrusismo laboral, se ha inundado el mercado, estamos saturados de imágenes, se ha trivializado el acto fotográfico y a la gente le da igual la calidad porque prima lo interesante aunque sea malo.

B.- Esto me lleva a hablar del asociacionismo. Somos muy individualistas. En otros países hay asociaciones fuertes, pero en España no. ¿Por qué crees que pasa esto?
C.G.- Porque no hay una formación reglada que te acredite para ser lo que eres. No hay un título reglado y aunque no existe colegio de periodistas, los periodistas tienen una titulación. Si se abriera una asociación de fotógrafos tendrían que existir unos criterios para poder formar parte de ella. Quién reconoce o en base a qué se reconoce quién es fotoperiodista y quién no. ¿Qué podemos esperar de un país que no tiene un museo de la fotografía? Tenemos un desprecio absoluto por la fotografía. Nosotros vivimos al día para sobrevivir, ni respetamos el pasado ni contemplamos el futuro. Solo vivimos el presente.

B.- Respecto a las perspectivas de futuro, ¿crees que hay futuro para el fotoperiodismo como profesión? Si lo hay, ¿cuál sería? ¿Estaría ligado a la reconversión?
C.G.- Desde luego, además de hacer fotos, debería hacer vídeo. Aunque sé que si se hace bien una cosa, difícilmente se hará bien la otra. El problema es que sólo se le pide al fotógrafo que se reconvierte y haga vídeo, nunca a los redactores y todos somos periodistas, pero creo que nos acomodamos por pura vagancia o estupidez y porque se parte de la falsa premisa de que es más fácil hacer fotos que escribir y sin embargo, cuando alguno de nosotros escribe, lo hacemos mejor que si un redactor hace una fotografía. **B.-** ¿Cómo se toma el redactor de *El Mundo* cuando vosotros escribís? **C.G.-** Depende, si es algo a lo que ellos no han podido tener acceso, te dan la enhorabuena, pero si eres tu quien propone hacer una historia, ya no gusta tanto, hay una cierta resistencia por si te vas a meter en su terreno y le vas a quitar el pan. Antes había mucho dinero para enviar gente a cubrir noticias, ahora es muy difícil. La única salida que veo a la profesión es que los medios que sobrevivan por su calidad gráfica, harán que el público demande esa calidad y la calidad sólo te la ofrecen cuatro. Hay un reducto donde la calidad sí es necesaria. Por eso la esperanza es que lo que quede sea de calidad. Eso es minoritario y puede que sobrevivan muy pocos pero sobrevivirán y el resto no. Ahora las herramientas nos dan muchas ayudas y si hay que hacer vídeo, hay que hacer vídeo de calidad.

B.- ¿Por qué crees que en España no se promociona el buen periodismo gráfico?
C.G.- Es que en España, con el mercado que tenemos, hay que ponderar mucho las historias que se hacen, porque el esfuerzo económico es titánico. (Comenta sobre dos fotoperiodistas de *El Mundo* que están liberados para hacer sus historias…) **B.-** Sí, pero siempre es el propio redactor quien dice lo que se hace y cómo y cuándo se hace. **C.G.-** Sí, pero muchas veces por nuestra propia dejadez o porque hay mucho trabajo. A mi me parece perversa la trivialización del acto fotográfico. La fotografía ha pasado de ser un acto mágico y único a ser un acto trivial. Ahora se hacen miles de fotografías de todo que no significan nada. Sí, es como los libros y las películas, que de todos los cientos de miles que salen al año, sólo trascienden muy pocos. La foto buena siempre es una. Y siempre es portada porque todos los medios, o casi todos, con la globalización, tenemos las mismas agencias. Todo el mundo tira de agencia. La forma de diferenciarse es crear contenidos propios, hasta donde puedas económicamente llegar. Ya no hay medios para enviar a un fotógrafo a cualquier sitio donde ocurra algo. Es una cuestión económica. **B.-** Pero sí se envían redactores. **C.G.-** ¿Por qué nadie se cuestiona la redacción

personal de un texto, pero sí una fotografía que puedan haber hecho muchos fotógrafos más o menos igual? Intentar competir con todas las agencias que están allí es casi imposible. De todas formas incluso las agencias lo están pasando mal. Reuters ha despedido a mucha gente.

PERSPECTIVAS

B.- Con respecto al futuro y al tema de la reconversión del fotoperiodista, crees que debe reconvertirse para hacer vídeos informativos o eso debe ser cosa del redactor?
C.G.- En principio, al fotógrafo le debe costar menos hacer vídeo porque ya tiene las herramientas, sin embargo le cuesta mucho hacer una línea de relato, cosa que es más fácil para el redactor. Yo creo que lo que funciona son los equipos. El problema es que generan poco interés en el consumidor. Creo que tenemos una buena posibilidad de escenario en Latinoamérica. Ese debe ser nuestro mercado.

4- CARLOS MIRALLES. Ex jefe de fotografía de *El Mundo*. 05-03-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- En primer lugar, me gustaría saber cómo empiezas a trabajar, dónde y lo más importante, cómo te formas; si eres autodidacta, si has hecho cursos etc…
C.M.- Yo me marché de mi casa con 26 años - ahora tengo 62- y trabajé de camarero y de miles de cosas. Siempre me gustó la fotografía y trabajé de tendero en VIPS, en discos y libros, cuando se abría la tienda hasta las tres de la mañana y estaba siempre leyendo revistas de fotografía porque las tenía a mi alcance y ahí es cuando me fijé de verdad en la fotografía en general. Al cabo de unos años me echaron, compré un equipo de fotografía Canon muy bueno y monté un estudio de fotografía en un pueblo de Segovia que se llama Cantalejos. Con otro amigo a quien también le gustaba la fotografía hacíamos bodas, bautizos, comuniones, fotografías de carnet. La Guardia Civil nos llamaba para ir a otros pueblos a hacer carnets de identidad.

B.- ¿Qué formación tuviste cuando empezaste a hacer fotos?
C.M.- Todo autodidacta. Entonces no había cursos. Sólo existía el Fotocentro que era la única academia que había. Era un chalet en El Viso que tenía sala de exposiciones. Aprendí al lado de gente que sabía y tenía experiencia. Después de estar en el pueblo, volví a Madrid a colaborar y empecé en el *Diario 16* a través de un conocido cinco años antes que en *El Mundo* en el año 84/85. Entré como colaborador, a tanto la pieza. Entonces había muy buenos fotógrafos. Creo que ha sido la época en que mejores fotógrafos ha habido. **B.-** Y ¿cómo dirías que era la formación de los otros fotógrafos? **C.M.-** Todos autodidactas y en el laboratorio. No había muchos que se pudieran permitir salir fuera de España.

B.- ¿Había antes una relación de igualdad entre el fotógrafo y el redactor? Me gustaría saber qué es lo que tú viviste cuando empezaste a trabajar, si encontrabas una relación de inferioridad entre el fotoperiodista y el redactor.
C.M.- No, antes no. Antes el fotógrafo mandaba tanto como el redactor y se trabajaba mucho en la edición con los fotógrafos. **B.-** ¿Pero los fotógrafos podían proponer un tema y desarrollarlo? **C.M.-** Sí, de hecho en las dos o tres reuniones que había al día con el redactor jefe, estaban presentes los fotógrafos. Antes se trabajaba mucho en el laboratorio y se aprendía mucho también, porque se compartía el laboratorio con otros fotógrafos muy buenos (Ramón

Pujol…) Aprendí un montón y me trataban como a los otros fotógrafos o mejor que si fuera editor de fotografía. Cuando empecé en *El Mundo* importaba mucho la fotografía y podías participar en la edición de las fotos. Todo era analógico, aún no había digital. La crisis empezó en el momento en que empezaron a usarse las cámaras digitales. Entonces ya no eras tú el que manejaba. Se veían las copias y se enviaban al laboratorio. Empezó a entrar todo el mundo y además a Pedro J. [Ramírez] nunca le habían gustado los editores gráficos.

B.- Pero eso es una paradoja porque si nunca le gustaron ¿cómo es posible que hubiera una época en la que se trabajaba mucho con editores gráficos y se daba más importancia a la fotografía?
C.M.- Siempre nos trató a los fotógrafos como la mierda, pero al mismo tiempo siempre nos ha necesitado porque el periodismo ha sido siempre con un fotógrafo, pero nos ha utilizado como ha querido, no nos dejaba intervenir en el resultado final. **B.-** Y ¿por qué crees que pasaba esto, por ignorancia, por falta de cultura fotográfica? **C.M.-** Por ignorancia profesional no, desde luego, porque yo creo que es el mejor periodista que ha habido aquí y yo creo que sí sabe de cultura visual. Sé que sí sabe, porque escogió una foto en contra de nuestro criterio y al día siguiente al verla publicada, debo reconocer que tenía razón, aunque esto quizá no es cultura visual sino cultura periodística. Bueno, yo entré como fotógrafo y estuve como fotógrafo seis años. Luego fui redactor jefe hasta que ya me superó porque yo no pinchaba ni cortaba, las decisiones las tomaba el editor jefe de nacional. **B.-** Y eso ¿por qué? **C.M.-** Por el digital **B.-** Pero *The New York Times* pese al digital, siguió dándole mucha importancia a la fotografía y hay diferencia entre España, donde la fotografía pierde su peso y el *New York Times, The Guardian o Le Monde*, donde pasa menos esto. **C.M.-** Porque en esos medios siempre ha habido un redactor Jefe, un editor gráfico y un Jefe de fotografía y ellos sí mandaban y se les hacía caso. Y antes porque cuando yo me fui aún estaba Cebrián y yo no podía decirle nada al redactor Jefe porque él me decía que era su sección y en su sección mandaba él y elegía las fotografías él. **B.-** Pero tú tenías la misma categoría laboral que él. **C.M.-** Sí, pero seguía diciendo que era su sección y que yo tenía que llegar a un acuerdo con él. Así de cutre. Y esto pasaba en casi todas las secciones. No en todas pero en casi todas. Había muchas peleas y ya cuando entró el digital, ellos veían directamente las fotos.

CRISIS

B.- Eso dice mucho de la importancia que le estaban dando a la fotografía...
C.M.- En el mundo de la fotografía digital nunca han sido los redactores jefes quienes han tomado las últimas decisiones de lo que se publicaba. **B.-** Antes de la fotografía digital ¿tú si que podías decir qué fotografía se publicaba? **C.M.-** Podía hacerlo más porque como sólo veían las copias que tu querías que vieran, era más sencillo. Con la fotografía digital ellos le daban al botón y veían todas las fotos.

B.- Entonces, tú crees que el momento de la transición al digital es cuando el editor empieza a perder el poder. **C.M.-** Sí en el caso de *El País* era así y en otros medios quizá pasó más lentamente, pero también pasó. **B.-** ¿Y ellos tomaban las decisiones porque era su sección o porque creían tener los conocimientos suficientes como para decidir? **C.M.-** Ambas cosas pero sobre todo porque decían que era su sección y yo decía que también era mi trabajo. Peleas continuas. Amenazas de llegar a dirección… **B.-** ¿Y tenían algún tipo de preparación en fotografía? **C.M.-** No. Piensa que incluso la carrera de periodismo tenía pocos años de vida. Al

principio sólo existía la carrera de Bellas Artes. Ni siquiera imagen y sonido, ni nada. La selección de fotos se basaba exclusivamente en criterios periodísticos.

B.- A parte de la digitalización ¿crees que la aparición de Internet ha podido influir en la crisis del fotoperiodismo por el nuevo reparto de la publicidad?
C.M.- Más que eso, yo creo que es que todo el mundo tenía acceso a la fotografía y todo el mundo sabía más que tú de fotografía y el fotógrafo quedaba como la asistenta del periódico.

B.- Esto podría enlazar un poco con el intrusismo laboral. Cuéntame un poco cómo fue tu experiencia.
C.M.- Yo creo que este tema comenzó antes de lo que tú dices. Cuando empezó el digital, todo el mundo pasaba fotos a los redactores y ellos elegían y publicaban sin decirte nada. Tampoco nunca ha habido una asociación fuerte en España. Hubo un sindicato pero tampoco funcionó bien. Hay falta de cultura en este tema. **B.-** Bernardo Pérez me dijo que trató de crear una asociación y no lo consiguió porque la gente tenía miedo de perder el trabajo o que les hicieran el vacío. **C.M.-** Yo creo que no era por miedo. Tampoco había los siete mil fotógrafos que hay ahora y ganaban mucho más dinero que ahora. **B.-** Pero los periodistas también ganaban dinero y estaban más unidos que los fotógrafos. La APM era sólo para los que tenían la carrera de Periodismo. **C.M.-** Sí pero tampoco es esa la razón, porque entonces la mayoría de los fotógrafos y periodistas no tenían la carrera, de hecho a muchos les convalidaron la carrera.

B.- Cuando tú decides cortar con todo, ¿es principalmente porque no te sientes apoyado por tus jefes en tus peleas con todos los redactores?
C.M.- Probablemente porque yo trabajaba mucho, ganaba mucho dinero, pero satisfacción personal, ninguna. Las fotos que se publicaban en el periódico eran las contrarias de las que yo había dicho y yo pensaba “qué cojones hago aquí”así que aguanté unos años hasta que me fui y volví a ser fotógrafo.

B.- ¿Cuál crees tú que es la importancia que le da el lector final a la calidad de la fotografía en el periodismo? ¿Importa o no importa?
C.M.- Yo creo que sí. Estoy con gente que lee periódicos, fuera de la profesión periodística y creo que sí lo valoran. **B.-** ¿Y a la hora de comprar prensa crees que eligen uno u otro medio en función de la calidad fotográfica? **C.M.-** Por la ideología sí, pero por la fotografía no.

PERSPECTIVAS

B.- Para terminar, ¿cuál crees que puede ser el futuro del fotoperiodismo? Crees que puede llegar a desaparecer?
C.M.- No tengo ni idea, pero yo creo que no, porque yo compro *El País* los domingos por el suplemento. **B.-** ¿Sabe la gente diferenciar entre una foto buena y otra mala? **C.M.-** Algunos si. Otros no tienen cultura fotográfica y no leen periódicos en papel, sólo digitales y a través de redes sociales. **B.-** Los jóvenes, los *millennial* prácticamente no consumen prensa en papel, se han ido a las redes sociales. ¿Consideras que hay algún aspecto que no hayamos tratado o en el que no haya incidido? **C.M.-** El económico, aunque creo que esto pasa más en España y cuando cruzas los Pirineos es distinto. Y por supuesto la cultura, porque cuando yo empecé, de los fotógrafos que había, muchos habían sido recepcionistas del periódico o motoristas (quitando a algunos).

5- DANIEL GLUCKMAN. Sales director Getty Images. 05-01-2018

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- Para empezar me gustaría que me contaras por qué empiezas a hacer fotografía, cuál es tu interés y ¿cuál es tu formación?.
D.G.- Empecé a hacer fotos con 17 años y ahora tengo 60. Empecé por casualidad por un amigo. Y cuando acabé el colegio decidí que quería hacer fotografía. Empecé colaborando en una Agencia en Buenos Aires que se llamaba Cila. Hice un curso de fotografía, gané un premio y luego colaboré con otra agencia argentina, hasta que, después del golpe de Estado, me fui de Argentina. Allí aprendí mucho sobre lenguaje y técnica. Aún funcionaba la vieja escuela.

B.- ¿Tu formación fue autodidacta? ¿Fuiste a alguna Escuela de fotografía?
D.G.- Yo nunca fui a la Universidad. Creo que en esa época todos los fotoperiodistas nos formábamos solos. Trabajando generalmente gratis. Cuando me fui de Argentina, primero fui a Italia y volví a España porque era el momento de la transición; un momento espectacular y había facilidades para vivir. Trabajé desde el año 1978, hasta el 1983, en muchas revistas y medios diferentes, extranjeros, nacionales, freelance… En una llegué a ser Jefe de fotografía.
B.- ¿Existía entonces una diferencia de estatus entre fotógrafos y redactores? **D.G.-** Sí, claramente sí que existía diferencia. Los redactores tenían, y tienen al día de hoy, el poder en las redacciones. Manejan las mayores áreas de responsabilidad y no encontrarás, ni entonces ni ahora, ningún fotógrafo que la tenga. En aquella época yo me consideraba una especie de guerrillero, conquistando espacio cada día, pero no se podía evitar que el fotógrafo fuera “mi fotógrafo”. En general estaba en un puesto secundario sin duda. No hay más que ver que en una redacción los fotógrafos son el 5% de la plantilla. Pero a la hora de cubrir, viajar etc… Yo siempre he tenido experiencias muy buenas, porque trabajaba con los redactores de tu a tu en todo momento, aunque administrativamente eso no se reflejaba.

B.- ¿Y a qué crees que se debía esto? ¿Por qué en España nunca hubo una publicación tipo *Life* que primara la fotografía sobre el texto?
D.G.- En Estados Unidos o Inglaterra, la fotografía tenía un nivel de calidad muy alto, así como en Italia o Francia, pero no todo era así, también había ejemplos muy lamentables, como *Le Monde* que no tenía ni fotos. Éste siempre ha sido un medio literario más que gráfico y de pronto la imagen fue invadiendo el espacio porque el público lo reclamaba, así que creo que por un lado es porque la prensa es un medio escrito, de hecho se sigue llamando “prensa escrita” y, por otro lado, por una cuestión de poder. Los redactores no quieren soltarlo y consideran que los fotógrafos vienen de un nivel inferior. Realmente casi todos los fotógrafos hemos sido autodidactas, frente a los periodistas que vienen de la universidad, por lo que nos consideran periodistas de segunda. Yo no creo que en España haya algo muy diferente a lo que hay en otros lugares. Se ha mitificado mucho este tema porque he visto en el extranjero las mismas actitudes de colocar al fotógrafo en lugares diferentes al periodista. Quizá lo que pasa es que aquí hemos llegado a una prensa moderna, más tarde que en el resto de países. Durante la época de Franco, había una sola prensa y después, pese a que empezó la apertura de los medios, la prensa siguió siendo básicamente un medio escrito. Hoy la imagen tiene muchísimo poder, pero eso no quiere decir que los fotógrafos tengan más poder en los medios, porque pese a que el público ha demandado más imagen y los medios lo han entendido, los fotógrafos no hemos sabido conquistar ese espacio. **B.-** ¿Por qué? **D.G.-** Yo creo que no hemos hecho el esfuerzo de estudiar y prepararnos para alcanzar ese nivel. Nos hemos quejado mucho y con

pesimismo. Pero nadie se puso de verdad a formarse para poder llevar a cabo decisiones al respecto.

B.- Por eso yo querría hacer hincapié en la formación en España. En la Universidad de Columbia, ya en los años 70, había una cátedra en fotoperiodismo cuando en España los primeros estudios sobre fotoperiodismo se incorporan a la Universidad a finales de los años 80, casi en los 90. No existe en España un museo nacional de fotografía…
D.G.- Yo entiendo que tienes que demostrar eso y de hecho sí que existen diferencias entre España y otros países, incluso en cada Comunidad Autónoma, pero no son tantas. Aquí hemos llegado tarde y una de las diferencias es que nosotros no hemos exportado fotoperiodistas, como otros países. Tenemos fotoperiodistas franceses, ingleses, alemanes, estadounidenses, etc…En España se ha salido poco. Noto una cierta falta de ambición que en otros países sí existe. Dicen “mi mundo es el mundo entero”. ¿Cuántos fotógrafos españoles están trabajando fuera de España? Muy pocos. ¿Cuántos fotógrafos ingleses trabajan fuera? Miles.

B.- Estuviste como fotógrafo en *Diario 16* y luego estuviste como editor gráfico. ¿Cómo era tu trabajo en la mesa de edición, pudiste imponer tu criterio?
D.G.- Fue un momento muy interesante. Como editor gráfico tienes un compromiso con la empresa, otro con tu equipo y otro con tus clientes y el editor es quien es capaz de balancear estas tres cosas, de manera que tus fotógrafos estén motivados y trabajen a tope con sus equipos, pero además debes poder negociar y ser flexible con los editores de las distintas secciones, con un espíritu guerrillero de ir a conquistar, dialogar, conseguir…y todo con el fín último de informar a tus lectores. Fue difícil por culpa de los redactores jefes de las otras áreas que te veían un poco como un intruso, pero al final funcionó. Siendo realista y flexible, era una situación desigual pero funcionó. **B.-** ¿Tenías el apoyo constante de Pedro. J? **D.G.-** No, tenías que ganártelo cada día. Él no daba poder absoluto a nadie. Los directores en el periódico me apoyaban, pero era a base de currártelo mucho. **B.-** ¿Entrabas en las parcelas de poder de los jefes de sección? **D.G.-** Constantemente, porque yo defendía que una fotografía debía ir en un sitio que hiciera cambiar las composiciones.

B.- Estuviste un tiempo en Cover como director, ¿Cuál fue tu experiencia? Y ¿por qué acaba si daba un producto de calidad, trabajado en profundidad, etc.?
D.G.- A mí siempre me interesó el mundo de la empresa y entré en Cover por ese interés, ser realmente responsable de la empresa era un reto. Cover nació como una versión local de Magnum…con el único criterio de la calidad, pero cuando yo entré ya era lo que había sido, había entrado el corazón, los paparazzi de forma masiva, porque era lo que daba de comer a la gente. Mi reto era hacer que la empresa fuera rentable y se consiguió un poco gracias sobre todo a la seriedad del equipo. El corazón siguió siendo importante pero había una pequeña parte de reportaje donde trabajaban fotógrafos muy buenos, pero era una parte difícil porque los medios españoles ya compraban poco. Se movía poco dinero y los encargos de los medios eran casi inexistentes. **B.-** En España entonces ¿no tenía tanta cabida? **D.G.-** Cada medio tenía sus propios fotógrafos a quienes encargaba los trabajos. La Agencia, a diferencia de lo que pasa en otros países, no era considerada como un socio era más bien como un proveedor. Así que nosotros producíamos reportaje y calidad, invirtiendo en hacer esto y luego nos encargábamos de venderlo. A veces se vendía y a veces no. Era difícil. El fotógrafo esperaba que la Agencia le diera algo y la Agencia le daba el archivo. Hubo fotógrafos que sólo vivían del archivo histórico de la Agencia, produciendo para el archivo.

Sobrevivimos unos años más porque salimos fuera y nos buscamos un socio (Corbis) que nos hizo agentes exclusivos en España. Esto lo cambió todo hasta el punto de que fuimos la primera Agencia que tuvo página web y conseguimos una subvención para poder digitalizar el archivo. Pero también se dedicaron a comprar archivos de otras agencias, lo que hacía que supiéramos que antes o después íbamos a desaparecer, así que vendimos la empresa a Júpiter aunque todo siguió igual. La gran mayoría era Corbis. La parte de la calidad, al principio era muy romántica, aunque poco rentable, así que fuimos adaptándonos pero siempre con la premisa de la calidad.

B.- Pasas luego a Getty Images dónde has trabajado con fotógrafos de todo el mundo. ¿Crees que la importancia que da Getty a la calidad es la misma que se da en España hoy en día o se está descuidando?
D.G.- El sello de Getty ahora mismo en el mundo es la calidad. Tenemos una obsesión con ese tema. Tenemos que ser mejores que todos los demás en ese tema, porque si no, no vamos a ser competitivos. No venderemos. Comparando con otras agencias en España, el foco que tenemos probablemente sea mayor, aunque me cuesta generalizar. **B.-** ¿Por qué crees que en Getty, como una de las mayores agencias del mundo, existe esta exigencia por la calidad y en España cuesta encontrarla? **D.G.-** El mercado de Getty, France Press o Reuters es un mercado global y no puedes apostar por un nivel medio-bajo. Su bandera es que van a tener el mejor material posible de cada cosa. En España no hay una demanda de calidad muy alta y los medios que trabajan para el mercado español, no se ven forzados a buscar alta calidad.

CRISIS

B.- Vamos a las causas probables de la crisis del fotoperiodismo, como la aparición de la fotografía digital, Internet, con la diversificación de la publicidad que eso supone, falta de asociacionismo, de cultura visual, etc. ¿Crees que alguna de esas causas es específica de España?
D.G.- El problema es que ahora, aunque vivo en Madrid, trabajo para el mercado de Oriente Medio, Norte de Europa, Italia, así que no estoy muy en detalle de la situación en España, pero creo que para empezar los presupuestos y en consecuencia los precios han bajado. Por otro lado, se han multiplicado los medios existentes, sobre todo los digitales y el tema es cómo llegar a esos medios y cómo hacer rentable la profesión. **B.-** Pero el problema es que cuando aparece un medio digital como *El Español*, de 70 periodistas contratados, sólo uno es fotógrafo, cuando debería esperarse que la imagen e incluso el vídeo, tuvieran más importancia. **D.G.-** No sólo en *El Español*, hay redacciones tanto en España como en el resto del mundo, dónde se ha despedido a todos los fotógrafos y no porque no se necesiten fotografías, pero las sacan de las Agencias que tienen ahora un peso muy grande. Si a eso lo llamamos crisis, podemos decir que efectivamente hay una crisis de empleo, pero ¿es que acaso alguna vez no la hubo? **B.-** Pero hubo una época dorada (*Paris Match, Life*…) **D.G.-** Estás hablando de una época dorada del fotoperiodismo como lenguaje, pero nunca hubo una época en que fuera fácil trabajar como fotoperiodista, ni ahora tampoco, aunque no sabría decirte si ahora es más o menos difícil, lo que sí sé volviendo al tema de la calidad, es que hay que ser puñeteramente bueno y te digo que la mayoría de los fotoperiodistas que conozco que son puñeteramente buenos, tienen trabajo.

B.- Sí, pero además de tener habilidades como fotógrafo, hoy día tienes que ser buen vendedor, ¿no?.

D.G.- Estoy de acuerdo, pero todos los grandes fotógrafos eran también grandes vendedores de sí mismos. Creo que antes de pensar que la culpa pueden tener varios factores, debemos pensar si estamos haciendo todo lo posible para ser buenos fotógrafos. La crisis no es otra nueva, es la misma, pero es que ahora hay mucha más gente que quiere ser fotógrafo y quizá hay muchos que se equivocan de oficio, porque el hecho de que ahora haya 30 escuelas, no quiere decir que haya trabajo para todos los fotógrafos. Fotógrafos preparados en todos estos temas y que no tengan trabajo, yo conozco muy pocos. No que sean buenos fotógrafos, sino que sean buenos para hacer fotografía. **B.-** ¿Crees que una de las razones por las que en España se está perdiendo la importancia de la fotografía, puede ser que el público esté menos formado en cultura visual? **D.G.-** No lo sé, no tengo una opinión formada en cuanto a las posibles diferencias de formación del público español con respecto al público de otros países, considerando que el público es muy diverso; casi hay un público para cada medio. Pero puede que por su historia o por los medios que existían en esos países, la gente tenga otro nivel cultural. Hay medios españoles que tienen bastante calidad y hacen verdaderamente un esfuerzo porque salga bien. Pero ¿si lo comparas con qué? **B.-** *The Guardian, New York Times*… **D.G.-** Salimos perdiendo. Pero sí creo que en otros países tienen gente muy buena, más dinero y saben también la importancia de la fotografía. Históricamente ha sido así. Tienen equipos de edición muy preparados y aquí no. No hay organización de soporte. No están dispuestos a pagar más por la calidad aunque hay excepciones. Allí también tienen claro que invertir en calidad acaba generando dinero. Aquí si vendes a un medio de comunicación que no sea del corazón, un tema por mil euros, te acabas dando con canto en los dientes.

B.- ¿Crees que existe una falta histórica de cultura visual en España?
D.G.- Pero España es un país de una impresionante tradición visual, pictórica, incluso cinematográfica… Si te refieres a cultura fotográfica, no. Estamos a años luz de Estados Unidos, Francia o Inglaterra. **B.-** ¿Y cuál crees que es la razón? **D.G.-** Yo creo que la dictadura tuvo bastante que ver. Durante muchos años hemos estado en un desastre de país. Un país pobre donde la cultura era lo menos importante y eso ha sido un lastre feroz, pero incluso antes de Franco, España era también un país pobre y hemos empezado muy tarde con este tema. Sin embargo los profesionales que han llevado los medios desde la transición, eran y son gente muy preparada, que ha viajado, pero cuando ha habido dinero, no se ha gastado en potenciar la calidad de las imágenes, se gastaba en otras cosas y ahora que no hay dinero, es evidente que tampoco se invierte en esto. Tiene por tanto mucho que ver con el contexto económico e histórico-social.

PERSPECTIVAS

B.- Vamos con las perspectivas de futuro del fotoperiodismo. ¿Crees que el fotoperiodista se tiene que reconvertir en video periodista, en productor o editor de su trabajo, tiene que abandonar y dedicarse a la fotografía artística? ¿Ves futuro al fotoperiodismo? ¿Cuál?
D.G.- En primer lugar, yo creo que la fotografía hoy y en el futuro seguirá teniendo mucho poder e importancia y la gente va a seguir siendo conmovida por la fotografía. Vamos a seguir necesitando buenas imágenes siempre. El mundo de los medios de comunicación, está ahora mismo en una crisis brutal, ni siquiera saben cómo van a ser en el futuro. Creo que el fotoperiodista debe tener los ojos puestos en la evolución de la realidad para poder adaptarse. No podemos crear el modelo sino que debemos adaptarnos para subirnos al carro que se vaya creando poniendo el foco en Internet. Fotografía y vídeo sí, por supuesto. Saber montar y tener capacidad de edición, si. Ser capaz de meter un texto o alocución en una producción, si. Es una

teoría multidisciplinar, pero depende también de lo que cada uno sea o quiera hacer. Se ha abierto un mercado corporativo que realmente invierte en comunicación periodística y mensaje documental y va a más. Los fotógrafos pueden subirse a ese carro. La publicidad se traduce ahora en contar historias y esas historias deben ser documentadas en imágenes contadas por fotoperiodistas. Hay ahora muchos canales nuevos de comunicación que abren nuevas posibilidades al fotoperiodismo. Ya no hay diez revistas, hay un millón de revistas y están por todo el mundo. Pero hay que adaptarse y estar muy encima de redes, nuevas tecnologías, contactos internacionales.

B.- Me da la impresión de que es más fácil colocar el trabajo a través de una Agencia internacional que contactar directamente con el medio de comunicación.
D.G.- Por supuesto. La capacidad de contrato que tienen hoy las Agencias es mucho mayor que antes, los medios gastaban el 30% en agencias, hoy se gastan el 80% por la cantidad de contenido que tienen las agencias y por el tema económico. Pero si hablamos en concreto de periodismo, los medios tradicionales no son la solución. **B.-** ¿Hablas de la utilización de medios que no sean propiamente periodísticos? **D.G.-** Pero ¿qué es un medio propiamente periodístico?. Un periódico, un blog, etc… La representación documental de un tema, generalmente no abarca todos los aspectos porque siempre tiene una parte subjetiva. La forma de cubrir conflictos internacionales, ha cambiado relativamente poco, lo que ha cambiado es la irrupción en otros temas de toda clase de gente haciendo fotografía, porque están en el lugar donde pasan las cosas y vivimos de sus imágenes, pero a la hora de ser profesional en esto no han cambiado las cosas. Sigue siendo muy duro y hay que tener una formación muy completa, capacidad de sacrificio para recoger cuatro duros. Es difícil. **B.-** Por lo tanto tu no crees que el futuro en fotoperiodismo vaya a ser peor pero sí que habrá que hacer una reconversión para poder vivir de la profesión. **D.G.-** Creo que vivir de la profesión de fotoperiodista va a seguir siendo una cosa limitada. No me parece que vaya a haber una eclosión de fotógrafos que puedan vivir de la profesión, aunque sí habrá más gente que haga fotografías y las vea publicadas en algún sitio. En general, vivir de la profesión va a ser más difícil en todas partes. Hay una opción que son los documentales. Están en auge y puede ser una vía. También los libros, pero hay que saber venderse. El oficio cambia y hay que adaptarse. **B.-** Entonces, ¿crees que sin reconversión el futuro del fotoperiodismo es casi inexistente? **D.G.-** Sí, siempre habrá que ser muy proactivo. Tú lo estás siendo.

6- DANI POZO. Fotógrafo freelance *El Mundo*, AFP, *El Español*. 22-08-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cuándo y por qué empezaste a hacer fotografía?
D.P.- Empecé en 1994 en el diario *El Mundo*, pero en el laboratorio. Al llegar a EGB vi que no tenía buena base y decidí hacer algo que me gustara y en este caso fue la fotografía. No hay un porqué, simplemente me gustaba. Así que me fui a un instituto que tuviera Formación Profesional. Aquí, en Madrid, había dos que tuvieran Imagen y Sonido y elegí el más cercano porque se especializaba en fotografía y el otro se especializaba en vídeo. Estudié cinco años. Los dos primeros eran sobre Fotografía, Sonido e Imagen y los tres años restantes te especializabas en fotografía, que entonces era analógica. No existía digital. La fotografía estaba enfocada a la cámara de placas, medio formato.

B.- Y ¿ya entonces pensabas que querías hacer fotoperiodismo?
D.P.- No, aún no sabía lo que quería hacer. Sólo sabía que me gustaba la fotografía. Con lo que había estudiado tenía prácticamente convalidado el BUP. Yo en una etapa decidí hacer fotografía porque me gustaba más que el vídeo o la imagen. En el último año de la FP de fotografía, había un área que se llamaba "Prácticas en Alternancia". Seguía estudiando pero podías ir a hacer prácticas a los periódicos o Agencias, que te pagaban algo. Es decir, lo que ahora se llamaría un becario. **B.-** Entonces, los periódicos en aquellos momentos se nutrían de los alumnos de Formación Profesional como fotógrafos. **D.P.-** Sí, normalmente la mayoría no eran fotógrafos profesionales. Los periódicos aprovechaban a los de FP, porque no había ninguna carrera de fotografía como tal, los fotógrafos de entonces que trabajaban en los medios tenían otras carreras, como Biólogos etc…No eran fotógrafos profesionales. (Entre los años 1992 al 1996). El primer año de esas prácticas en Alternancia, lo teníamos que hacer en el laboratorio, pero yo pedí que me dejaran en algún momento ir con los fotógrafos porque tenía tiempo de sobra y me dejaron. **B.-** ¿Te acuerdas qué tipo de formación tenían aquellos fotógrafos? **D.P.-** Habían estudiado diferentes carreras, recuerdo que uno de ellos había estudiado Bellas Artes, pero no recuerdo que ninguno tuviera formación específica en fotografía. Me contrataron por tres meses, que luego fueron cuatro y después de eso les dije que quería seguir haciendo fotos y me dijeron que estaban de acuerdo y me dieron acceso al laboratorio. Aunque de momento no me daban trabajo, pero hice un par de temas que se publicaron y les gustaron. Además a uno de los fotógrafos del laboratorio le contrataron y yo ocupé su puesto. Durante dos años hice laboratorio, pero en mi tiempo libre me daban fotos, alguna entrevista, temas de Madrid y sobre todo *Metrópoli*, que hacía prácticamente yo solo.

B.- ¿Cómo era entonces la relación entre el fotógrafo y el redactor? ¿Era de igualdad?
D.P.- No. Claramente no era lo mismo. El fotógrafo estaba sometido al editor o a la noticia que había sacado el redactor. Era una posición cómoda para el fotógrafo, que sólo tenía que esperar a que le llamasen. Esto fue en 1994. Salvo algunos fotógrafos que tenían trabajo por su cuenta, todos los demás esperaban que le dijeran lo que tenía que hacer. **B.-** ¿Y esto era por imposición? **D.P.-** No, no creo que fuera por imposición, porque a los fotógrafos no se les ocurría decir "vamos a hacer esto para vender más". Sólo en casos puntuales y sometido a que luego fuera un redactor para escribir sobre eso. Creo sinceramente que la posición del fotógrafo era vaga; esperar a… Yo hago las fotos, las mando y punto.

B.- ¿Ha existido siempre crisis en la profesión de fotoperiodista?
D.P.- No, pero antes de llegar al 2000, si empieza. Venía además la era digital que era un cambio muy grande y sabíamos que había que empezar a reciclarse. Yo creo que antes no había crisis porque se ganaba dinero, bastante. De hecho un colaborador asiduo en esa época, podía ganar más que un fijo (4.000 euros o 4.000 y pico). Yo al principio no salía mucho a la calle en la primera época de *El Mundo* y noté la crisis poco tiempo después. Pero la sensación que tenías era que el fotógrafo era como un mensajero. No tenía ni voz ni voto. Simplemente nos hacía falta porque nos traía la foto que necesitábamos. No se le requería para nada más. No proponía temas como el redactor y si ocurría era de forma muy puntual. **B.-** ¿En aquella época existía una falta de cultura visual? **D.P.-** Sí porque ya te dije cuáles eran los estudios que existían entonces. Yo no estudié a ningún fotógrafo, sólo de pasada y creo que yo mismo puedo tener falta de cultura visual, a pesar de todo se valoraba más la fotografía que ahora. Pero no hay una cultura visual. Tampoco estudiábamos edición de fotografía, solo aprendimos la técnica y a revelar fotografías.

B.- ¿En qué sentido se cuidaba más la fotografía?
D.P.- Cuando estuve yo, había un Jefe de fotografía que sí la cuidaba, tenía una cultura visual, pero técnica; encuadre etc…aunque luego también dependía de la Dirección, de lo que elegía el Director. Había bastantes discrepancias entre el Jefe de fotografía y el Director. En aquella época no había una cultura visual para nada, aunque se cuidaba la fotografía, no como hoy, que vale un poco todo. Entonces nosotros hacíamos planchas de contactos y el Jefe de fotografía las marcaba con un cuentahílos, para que hiciéramos en la ampliadora las que había elegido. Todo muy rápido por ser prensa.

CRISIS

B.- Vamos a hablar de las causas de la crisis del fotoperiodismo. ¿Cuáles crees tú que son las causas? ¿Por qué no se contratan fotógrafos?
D.P.- Porque hay un claro intrusismo. La era digital ha sido buena para el fotoperiodismo, pero también mala. Antes las cámaras analógicas y los equipos de revelado, costaban mucho dinero y era difícil que la gente tuviera acceso a ellas, ahora las nuevas tecnologías han democratizado la fotografía y los medios se aprovechan de ello. Pone como ejemplo los partidos de fútbol y la publicación de todo tipo de fotografías en los portales digitales. También los periódicos y agencias han aprovechado la crisis económica que se produjo a nivel mundial para bajar los precios. Incluso a partir de una fecha, se dejaron de hacer contratos a los fotógrafos. Pero es que nunca se dio importancia al fotógrafo como tal. Los redactores decían: 'Este es mi fotógrafo, como si fuera a rellenar un hueco'.

B.- ¿Cuáles crees que son las causas de la crisis de la profesión, falta de asociacionismo, las agencias, la credibilidad de los medios?
D.P.- Un poco sí, pero en el fondo hay otras cosas que son más importantes. Empezamos por las Agencias por ejemplo. Para los medios es muy cómodo saber que por una cuota anual, acceden a fotografías a nivel mundial. El periódico entonces empieza a pensar en tener producción propia sólo para temas puntuales o a nivel local. Así se contrata a menos fotógrafos. Por otro lado, yo creo que es muy importante tener una formación. Incluso creo que es necesario reciclarse. Yo lo hice. (Comentarios sobre su experiencia de reciclaje y problemas de acuerdo en elección de fotografías).

B.- ¿Crees que la falta de sentimiento de colectividad entre los fotoperiodistas influye en la falta de valoración del trabajo que realizan les da menos poder? ¿A qué se debe esta característica?
D.P.- Pues no lo sé, pero es una profesión que no está dignificada. En otras profesiones si hay asociaciones fuertes para evitar, por ejemplo, el intrusismo, en fotografía no las hay. El fotoperiodismo es un embudo con la boca muy ancha, donde entra toda la gente que tiene una cámara y en algún momento pueden vender algo que sea más barato que lo que hace el profesional. **B.-** ¿Crees que son importantes las Asociaciones? **D.P.-** Sí, podrían ser importantes porque las que hay ahora son bastante "flojitas". **B.-** ¿En qué crees que deberían cambiar? **D.P.-** Podrían hacer cambiar un poquito el concepto a estas personas que están empezando y hacernos un poco piña a los que ya llevamos mucho tiempo en esto, que nos hagan un poco de caso, sobretodo en situaciones como la de algunos fotógrafos del Bernabéu que están ahí sin trabajar pero su presencia impide que otros fotógrafos puedan trabajar. Yo no quiero ser tan radical como para impedir que alguien que no sea fotógrafo profesional, no pueda hacer fotos, porque puede aprender y mejorar, pero quizá las Asociaciones podrían regular esto. Podría haber algo así como los colegios profesionales, de médicos, etc… que

incluso regularan las tarifas. En el caso de los fotógrafos, no se hizo porque antes ganaban mucho dinero y quién ganaba cuatro o cinco mil euros pues se callaba. Ahora, a raíz de la crisis los periódicos han bajado mucho, muchísimo los salarios y ahora creo que podrían ser importantes, aunque no tengo experiencia en Asociaciones, creo que podrían ayudar, más que restar. Pero no tengo muy claro esto de las Asociaciones porque no sé qué podrían hacer.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuál crees que es el futuro del fotoperiodismo?
D.P.- Creo que tiene futuro, pero no como antes, fotógrafo, video y editor, separados. Creo que hay que poder adaptarse a hacerlo todo. Ahora parece que se reclama más el vídeo y los periódicos en vez de enviar fotógrafo, video y redactor, envían a una sola persona que sepa hacerlo todo o no. Fotoperiodista "orquesta". Haría falta tener una formación global. Evidentemente con esto no primará la calidad, sino abaratar costes. En España no se está mirando mucho la calidad. Se quiere todo a matacaballo. **B.-** Entonces ¿crees que el fotoperiodista a secas, tiene futuro? **D.P.-** Yo creo que no. Cada vez menos. No veo un futuro muy alentador. No van a desaparecer del todo, pero para poder ganarse la vida tendrán que reciclarse. Reconvertirse. Hacer también vídeo y no sé si incluso la noticia en sí. **B.-** ¿Y que se conviertan en su propio medio? ¿El fotógrafo genera la información y la publica por su cuenta? **D.P.-** Yo creo que, por desgracia, esto sería algo minoritario por lo que hemos hablado anteriormente. Las agencias ya están cubriendo una buena parte de esos reportajes. A mi me gustaría que fuera así, pero no creo que pueda ocurrir. El problema es la financiación. Se puede tener una buena idea para un reportaje pero ¿quién lo financia? ¿A quién se lo vendes teniendo en cuenta que en la mayor parte de los lugares hay ya periodistas que pueden cubrir estos reportajes? Yo lo veo muy complicado. Sería estupendo poder venderlo directamente, sin necesidad de agencias, teniendo una web propia, pero de todas formas habría que llegar a los medios y a las agencias y ¿cómo llegas ahí? Como particular, ¿cómo te vendes? ¿Cómo te muestras a los periódicos? Pueden comprarte un tema puntual porque les cuadre pero siempre te dirán que pese a que tu tema esté perfecto, no tienen mucho dinero, incluso aunque les dieran el texto, los caracteres y un vídeo. Al menos aquí en España.

7- JOSÉ LUÍS CUESTA. Fotoperiodista freelance. 24-11-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- Cuéntame cómo empezaste en el mundo del fotoperiodismo y cuál fue tu formación.
J.L.C.- De joven tenía mucha curiosidad por la fotografía porque a mi padre siempre le gustó hacer fotografías de manera aficionada, pero revelando en casa. Siempre veía cámaras de fotos en casa. También he tenido mucho interés desde pequeño por todo lo que pasaba en el mundo, por eso me he considerado más fotoperiodista que fotógrafo a secas. Nunca me ha apetecido meterme en un estudio a hacer fotografía creativa, pero en cambio sí viajar y contar las historias que ocurrían en el mundo y una de las mejores formas para narrar esas historias a cualquier persona, independientemente de su idioma o nivel cultural, era la fotografía.
Yo empecé a trabajar de técnico de sonido en las Cortes; en el Congreso de los Diputados, donde me fijaba mucho en la labor de los fotoperiodistas y fue ahí donde me di cuenta que mi curiosidad y la fotografía se podían unir en una profesión. A partir de ahí empecé a estudiar fotografía de manera autodidacta, ya que en aquella época no había buenas escuelas para

aprender la profesión. Estudiaba todos los libros de fotografía que podía y veía mucha fotografía.

Cuando creí que tenía suficiente preparación, dejé el trabajo fijo en el que estaba, y con dos cámaras de segunda mano que había podido comprar decidí dar el salto y currando ya en la calle, conocí a grandes fotógrafos que fueron con los que realmente aprendí. En un momento dado me di cuenta de que si quería abrirme un hueco en este mundo tenía que salir fuera de España. Así que busqué un conflicto en el que no hubiera casi prensa y me fui al Sahara, a cubrir el sexto muro de Hassan II. A la vuelta le vendí la historia a *Interviú* y con el dinero que me dieron me fui al Amazonas peruano para seguir contando historias y así comencé mi camino en esta profesión. Poco a poco empecé a colaborar como corresponsal en Madrid para el diario *Deia*, después trabajé para *Tribuna*, *Tiempo* y con distintas agencias de información hasta la actualidad. Decidí ser freelance por decisión propia, no como sucede ahora, que la mayoría son colaboradores porque no tiene más opción, yo no quería estar atado a un contrato y depender de un sólo cliente. Sí que debo recalcar, que una de las épocas más importantes de mi carrera fue como fotógrafo oficial, durante 8 años, de la Ruta Quetzal con Miguel de la Quadra-Salcedo, ya que fue como un master en fotoperiodismo porque era un maestro de la imagen.

CRISIS

B.- La fotografía ahora está al alcance de todo el mundo, cualquiera puede apretar un botón y hacer una foto y esto puede ser uno de los aspectos de la crisis. ¿Crees que esto ha influido?
J.L.C.- Yo creo que no ha influido, de hecho la digitalización es el paso perfecto para el fotoperiodismo, implica mayor calidad y diversidad. (Ejemplo de enviar fotografías de la guerra del Golfo en película o el cumpleaños de Sadam…). La tecnología, que debería haber sido un gran avance, no lo ha sido. Hay dos crisis en el periodismo. Una, que es una crisis económica a nivel mundial que por supuesto afecta al periodismo y otra, la más grave, que afecta directamente al periodismo y es la ética. Si llegara una foto al periódico y se planteara quién la ha hecho, cómo, cuáles fueron las circunstancias… pero nadie coge una foto sin ver quién sale e incluso sin autorización, por lo que creo que no existe el periodismo ciudadano. Lo que hay es medios de comunicación que para ahorrarse dinero utilizan cualquier cosa, pero eso no es periodismo.

B.- ¿Crees que esta falta de deontología afecta al lector? ¿Es consciente de ello?
J.L.C.- Sí, antes la gente compraba un periódico y lo creía. Ahora no pasa eso. Somos parte del problema, no la solución. *La Razón, ABC, El Mundo* y *El País* son parte del problema porque son un tema político y como ahora no hay que contrastar una noticia, vale la foto de cualquiera. Cebrián no se conformó con ser director de un periódico y quiso ser un tiburón de los negocios. Se dió entrada a los grupos de poder que en principio eran los que debían ser atacados por la prensa. De ahí vienen los despidos de buenos periodistas. Mira los que quedan.

B.- ¿Cuál crees que es la causa de la diferencia de estatus entre el redactor y el fotógrafo?
J.L.C.- Esto es histórico y contra esto combatió Mágnum asociando fotógrafos, sin embargo ahora hay un montón de chavales jóvenes que regalan fotos “para ir haciéndose un nombre” y eso perjudica mucho el trabajo de los demás. **B.-** ¿Crees que nosotros mismos no dignificamos la profesión? **J.L.C.-** Sí, el problema somos nosotros, hace mucho que dejé de culpar a la

profesión. La causa no la sé. No entiendo que un fotoperiodista pueda enfrentarse a la UIP (Unidad de Intervención Policial), y en cambio no se va si le hacen esperar una hora en *photocall*, a los plumillas los meten dentro y a nosotros nos dejan fuera y ninguno protesta. Lo que sé, es que no vamos a conseguir que nos vean como periodistas. Seguimos siendo el "chico que le pone el colorín" al texto del maestro. Hoy sigue habiendo medios de comunicación modernos, de izquierdas, importantes… que firman el texto y no ponen firma en la fotografía. ¿Puede que sea porque hemos dejado de hacer fotografías de calidad? Podría ser, pero los hechos lo contradicen, porque cuando hay un *Pulitzer* se lo lleva un fotoperiodista y en España no hay ningún *Pulitzer*, hay dos fotógrafos y los dos freelance y no hay ningún periodista español con premios, ningún plumilla ha ganado un premio internacional. **B.-** ¿Crees que la formación fotográfica y la cultura visual influyen? **J.L.C.-** Sí, esa es una parte, pero otra es que el periodista salía de la universidad o de la Escuela de Periodismo y el fotógrafo era el chico de los recados, que lo mismo hacia algo en el laboratorio, que subía un café y algún día le dejaban llevar una cámara a la calle.

B.- ¿Crees, como sostienen algunos profesionales, que el fotoperiodismo no necesita una formación académica?
J.L.C.- Yo creo que se equivocan porque en primer lugar, si piensan así, que no den clase. Segundo, hacer fotografías de fotoperiodismo, no es solo apretar el botón, es más, yo cuando hago "click" he terminado el trabajo, porque antes he estudiado mucho la situación y las características de lo que voy a fotografiar. Ser fotoperiodista requiere una cultura general impresionante, saber idiomas, etc… Una formación. (Habla de su formación autodidacta y por experiencia…). Incluso la forma de comportarse o el protocolo para hacer fotografías en cada ocasión, es formación necesaria. (Cuenta anécdotas de su trabajo…).

B.- Vamos con el asociacionismo. En España no existe un Estatuto para los periodistas a nivel nacional ¿no?
J.L.C.- Está bloqueado, existe un borrador que a mí me gusta. Salió de Izquierda Unida, que incluso determina las responsabilidades. Hay algunos colegios a nivel autonómico, pero son más bien una APM. No se pusieron de acuerdo y el Gobierno de Zapatero no quiso aprobar una ley que pudiera enfrentar a las distintas asociaciones y periodistas, hasta que existiera un acuerdo. **B.-** ¿En qué puntos no hubo acuerdo? **J.L.C.-** Unos eran de izquierdas, otros de fachas, otros de ultraderecha y luego hubo otra guerra con los sindicatos periodísticos. No era un tema político. Los periodistas no querían que los fotógrafos formarán parte y eso que el Estatuto estaba muy bien y hoy todavía valdría tal y como está. Regulaba incluso la figura del periodista freelance. El argumento para no dejar entrar a los fotógrafos es que no somos licenciados, no somos periodistas. **B.-** Pero hubo un momento en la APM que sí que se abrió. **J.L.C.-** Sí, pero duró poco, porque nuestro problema era que seguíamos con el complejo. A los políticos no les interesa quedar mal con un fotógrafo. Debíamos formar nuestra Asociación, agruparnos todos y usar nuestra fuerza. Una fotografía puede hundir una carrera política y puede ser también el cuarto poder Creo que no debemos seguir queriendo formar parte de la Asociación de periodistas.

B.- Háblame un poco del modelo de asociacionismo francés y los elementos que lo diferencian de España.
J.L.C.- En Francia, la Asociación es la que emite el Carnet de Prensa. (Hablan también de pasada sobre Estados Unidos). En España, cambiamos el modelo de carnet y muchos nos lo criticaron. Hicimos chalecos identificativos, reconocidos por la policía Nacional y en vez de

comprarlos en la Asociación, se iban al rastro, los compraban y los imprimían. Cada paso que dábamos era un debate, no venían a hablar con nosotros, sólo criticaban lo que hacíamos. **B.-** ¿Cuáles crees que son las causas por las cuales existe esa falta de asociacionismo en España, a nivel fotografía de prensa? **J.L.C.-** No lo sé. Si no les gustaba la Asociación, podían crear otra, pero de hecho está el Sindicato de Periodistas de Madrid y tampoco se apuntaba nadie y además todos dicen que hay que asociarse. Le he dado muchas vueltas. Yo lo he pensado muchas veces. Quizá influye la formación. Los periodistas tienen una formación común que es la carrera de periodismo, los fotógrafos en general no la tienen, cada uno tiene una distinta. El único nexo de unión que tienen los periodistas es la carrera. El periodismo en sí es un servicio social y como tal lo declara la Constitución y nosotros tenemos un servicio delegado que es la información, pero nadie nos toma en serio. Siguen pensando que sólo apretamos un botón. No hemos tenido quien nos representará en actos oficiales con seriedad. **B.-** ¿Cuánta gente está asociada en la ANIGP TV? **J.L.C.-** Pues ahora mismo, creo que la última vez, en toda España rondaban los quinientos y de ellos pagan trescientos.

B.- Vamos a hablar un poco del futuro de la profesión. ¿Crees que hay futuro dentro del asociacionismo?
J.L.C.- Yo no lo veo. No tienen concepto de obrero ni concepto global y es imposible hablar con ellos, organizar una reunión. En la última asamblea fueron tres y dos de ellos eran jubilados. **B.-** ¿Y respecto a los derechos de autor? **J.L.C.-** A veces se ha defendido, incluso ha habido gente que se ha hecho socio cuando les han robado la fotografía. Llegamos a plantearnos hacer una sociedad de autores para medios gráficos.

PERSPECTIVAS

B.- Por último, me gustaría saber tu opinión sobre el futuro del fotoperiodismo. ¿Crees que hay que reconvertirse en video periodistas, montar una empresa propia, seguir haciendo reportajes y venderlos fuera, etc?
J.L.C.- Estoy convencido de que el cooperativismo sería una salida. Yo sigo creyendo que la imagen fija es muy poderosa, el problema es que el país no lo cree. A día de hoy somos el único país de Europa que no tiene revistas de actualidad. Comercialmente el vídeo puede ser una salida, es una herramienta más, aunque habría que revisar el tema de la publicidad explícita o subliminal de los vídeos. Habría que recuperar el periodismo ético y de calidad, crítico con los poderes. Las fotografías tendrían que estar hechas por fotoperiodistas que asuman las posibles consecuencias legales e incluso penales de sus publicaciones.

8- DANIEL OCHOA DE OLZA. Fotoperiodista Associated Press. 18-09-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Por qué empezaste a hacer fotografía?
D.O.- Porque tengo una cámara. Decido comprarme una cámara para tener algo que perdure y la compré con el sueldo que tenía de profesor de natación y al empezar a hacer las fotos me doy cuenta que no sé usarla correctamente y decido aprender y me pongo a estudiar. Mi padre había estudiado periodismo. Esto fue en el año 2000. Hago cursillos para saber revelar en blanco y negro y exponer correctamente una fotografía. Es un curso de la Asociación fotográfica y cinematográfica de Navarra que dura dos semanas, tres días a la semana dos horas por la tarde. Un día un amigo me dice que va a estudiar fotografía artística, que va a

hacer la prueba de ingreso y que le acompañe, que sólo había que hacer un dibujo. Yo dibujaba y me gustaba pintar pero le dije que no iba porque era muy temprano, pero finalmente le acompañé e hicimos dos pruebas, comentario de texto y habilidad artística, que aprobé. Pero llegué tarde y me dijeron que había perdido la plaza. Pasé todo el verano tratando de hablar con el secretario de Cultura para solucionarlo, yendo a la Escuela de Arte a ver si alguien había renunciado a su plaza, porque me di cuenta que sí me podía gustar mucho estudiar fotografía. La Escuela de Arte era dos años y el proyecto final. Me costó unos tres años y pico. Me lo tomé con calma.

B.- ¿Cuándo decides hacer fotoperiodismo?
D.O.- Se me daba bien estudiar fotografía. Cambié de cámara y pensé que a través de una agencia de noticias, podría hacer lo que me gustaba e ir a los sitios que quería ir. Así que hice primero y segundo en la Escuela, me concedieron una beca para ir a Inglaterra a trabajar en una revista, pero renuncié a la Beca y repito, voluntariamente segundo de fotografía, para poder seguir utilizando el material y los laboratorios de la Escuela. Al mismo tiempo empiezo a viajar a Barcelona para tener contacto y asistir a algunas clases de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Decido mudarme allí para hacer mi proyecto final que era sobre la posguerra en Sarajevo diez años después del final de la guerra. Me termino de formar en Barcelona, hago un porfolio y empiezo a buscar trabajo llamando a las puertas de todos los medios de comunicación. **B.-** ¿Cuál era la formación que tenía la gente que conociste en los medios de comunicación? **D.O.-** Alguno había estudiado periodismo, otros decían que habían estudiado periodismo, otros habían hecho fotografía más social y habían derivado hacia el fotoperiodismo, o bien eran periodistas que habían derivado hacia la fotografía. La mayoría no tenía formación específicamente fotográfica.

B.- ¿Qué diferencia ves tú entre el fotoperiodismo que se ha hecho en España y el de otros países, que conoces?
D.O.- En Estados Unidos, durante tres meses me están formando, me enseñan los códigos deontológicos de la empresa que son muy estrictos y claros. Yo creo que la formación es necesaria, luego puedes cuestionar las reglas. El hecho de que recibas una formación no merma el que puedas aprender de tus colegas. Recibí una formación en el curso de arte de la facultad de Pamplona, pese a ser una FP, que era muy periodística, fotografía de prensa y de reportaje. Teníamos un profesor de Historia de la fotografía y de reportaje. Sí, es importante la formación. Me da envidia Dinamarca porque tiene una Escuela muy buena de fotoperiodismo y fotoreportaje. Por eso tiene tantos buenos fotógrafos siendo un país muy pequeño. **B.-** ¿Sabes cómo es la formación en Francia, Alemania o Inglaterra? **D.O.-** No, pero sí sé que en Francia tienen unos sindicatos muy fuertes, no se hace una hora extra que no sea pagada, así que supongo que se necesitará algún tipo de formación o acreditación de capacidades para ser fotógrafo de prensa.

CRISIS

B.- ¿Cuáles crees que son las principales causas de la crisis del fotoperiodismo? ¿Falta de asociacionismo, la era digital, etc.?
D.O.- Bueno para empezar, te rompo la baraja. Creo que la crisis del fotoperiodismo no tiene que ver con el fotoperiodismo en sí, sino con la sociedad. Es una crisis social. A la sociedad no le interesa estar informada porque la información implica conciencia y reflexión y eso hoy en día no se promueve. Nadie quiere complicarse con problemas ajenos, aunque luego resulte que

esos problemas no son tan ajenos. Aunque una de las causas puede ser la debilidad de los fotógrafos, porque piensan que o lo hacen ellos o vendrá otro que lo hará por ellos. Eso tiene que ver con los sindicatos. **B.-** Pero en España hay un sindicato de periodistas. **D.O.-** Hay un sindicato asociado a Comisiones Obreras, pero obviamente no funciona como en Francia, porque aquí se pelea por sobrevivir, no por vivir. Hay un sindicato, que no sé cuántos socios tiene, que fue multado por ofrecer un tarifario, que no era obligatorio sino una sugerencia. La formación por tanto puede servir para que haya un órgano colegial, al que sólo se pueda acceder a través de una formación, como el Colegio de Médicos y que regule el trabajo de los fotoperiodistas y obligue a cumplir determinadas normas y expectativas.

B.- ¿Por qué crees que hay esa falta de Asociacionismo en España?
D.O.- Por inercia, por analfabetismo; no a la hora de leer, sino de entender. Si nos uniéramos seríamos muy fuertes, pero en este país no somos capaces de unirnos en nada. No se enseña la unión, se enseña la división. Es una cuestión individual que afecta al grupo. No hay voces discrepantes, sólo “sálvese quien pueda”.

B.- ¿Crees que la aparición de la fotografía digital, las cámaras de los móviles y el acceso de todo el mundo a los medios de comunicación para ofrecer sus fotografías, puede influir en la crisis?
D.O.- Sí, puede influir, aunque no tanto. Los medios malos van a utilizar fotos gratis y normalmente lo gratis no suele ser excelente sino mediocre, pero se han hecho experimentos como en Chicago, de despedir a los fotógrafos y que los periodistas redactores se ocuparan de las fotografías y, en seguida, los volvieron a contratar. A veces, como después de un atentado, se utilizan fotografías de los ciudadanos, pero si lo que se busca es calidad de información, los ciudadanos no son los garantes de la veracidad. Eso se espera de las Agencias o fotoperiodistas de conocida trayectoria y que tienen una fidelidad y lealtad. El problema es que el fotoperiodista sólo hace fotos y cualquiera puede hacer una buena foto en un momento dado. Tenemos que hacer algo más, buscar algo más, con el apoyo del propio medio. Eso implica una determinada formación por parte de los editores, pero también de los lectores.

B.- ¿Tú crees que la falta de cultura fotográfica en la sociedad influye en la crisis de la profesión fotoperiodística?
D.O.- Por un lado creo que en la cultura visual debe trabajar cada uno, pero por otro, cada vez se reducen más las asignaturas que se refieren a la cultura visual. Las asignaturas que obligan a pensar. También hemos tenido una formación muy limitada en Arte. **B.-** ¿Crees que ha existido una diferencia entre el redactor y el fotógrafo porque no se le ha dado importancia suficiente a la fotografía? **D.O.-** Es que para ser periodista tienes que ser Licenciado, para ser fotógrafo no. Eso provoca el concepto erróneo de que uno se mancha las manos y otro no, siendo uno el señorito y el otro el currante. En otros países se da mucha importancia a la fotografía, a lo que tienen en general y cuidan su patrimonio. En España, sin embargo, grandes fotógrafos han tenido problemas para colocar su archivo fotográfico e incluso algunos lo han vendido a otros países o han tenido problemas para exponer. Esto no es anecdótico, viene de arriba. No hay interés alguno en que el fotoperiodismo tenga importancia.

B.- ¿Crees que existe una falta de credibilidad de los medios que puede influir en la crisis de la profesión?
D.O.- El periodismo debería empezar por explicar qué es el periodismo y para qué sirve el periodismo. La crisis de los medios es algo que se han buscado ellos mismos. Si se miente y te

pillan, luego no se puede esperar confianza. Creo que hay una gran masa de clientes (lectores) que dedican poco tiempo a la prensa y luego hay un sector muy crítico que sí que le da importancia a esto.En mi caso, valoro mucho que no haya otra posibilidad que publicar la foto o información que provenga de la fuente y si no la hay, poner mucha atención en que no haya sido manipulada, pero siempre procuramos no usar la imagen que nos envía la fuente de la noticia (ejemplo: Comunidad de Madrid, etc…) porque eso llevaría a la desaparición del fotoperiodismo. Claro que afecta, pero la mayoría de la gente no tiene la capacidad de conocer intrínsecamente el medio, como valorar las fuentes y ser crítico con esto. Muchos porque nadie se lo ha contado o no han sido educadas y quizá si lo supieran preferirían pagar un poco más por un medio que cuente las cosas de forma independiente. Pero sólo los medios de comunicación muy potentes, tienen capacidad económica para contratar fotoperiodistas, como *The Guardian*, etc…Los demás no tienen esos recursos y al final, utilizando las fotos que les envían los organismos oficiales, acaban haciendo propaganda de los mismos y entonces el posible lector que lo que busca es el periodismo, pierde el interés. El problema básico creo que es que el periodismo cumple una función social y las empresas periodísticas buscan una función empresarial. Ahí entras en conflicto. Hay que desarrollar nuevas formas de negocio, basándonos mucho en el uso de las nuevas tecnologías. En España, si todos los medios se limitan a reproducir las noticias de EFE y Europa Press y los fotoperiodistas no hacen reportajes y sólo ilustran esas noticias, no se va a comprar prensa, teniendo en cuenta que la puede haber leído 24 horas antes en Internet.

B.- ¿Por qué crees que la fotografía es meramente ilustrativa?
D.O.- Porque nunca se le ha dado valor. Los jefes nunca han sido fotógrafos y no han tenido la formación para ver más allá. La fotografía puede hacer muchas cosas, tiene un poder directo. Las imágenes se graban directamente en el cerebro, pero los grandes jefes de los periódicos en España no entienden ese valor. **B.-** ¿Crees que al lector le influye la calidad de la fotografía a la hora de comprar uno u otro medio? **D.O.-** Creo que sí porque no tienes más que ver que *National Geographic* son los reyes en Instagram porque hacen buenas fotografías. El problema es que la gente tiene poco tiempo para ver fotografías, por lo que la capacidad de profundizar es bastante escasa. Es difícil hacer que a la gente le interese, eso no es labor del periodismo. La gente ya debería venir interesada de casa. También habría que tener en cuenta la idiosincrasia del lector español; diferente de otros lectores en otros países. En España la prensa siempre ha estado dedicada a una élite, no al conjunto de la población, que tenía mucho analfabetismo, aunque la fotografía contribuyó a darle difusión.

PERSPECTIVAS

B.- ¿A dónde crees que va el fotoperiodismo?
D.O.- Yo haría una distinción entre el fotoperiodismo y la profesión fotoperiodística, que en España está en estado crítico. El fotoperiodismo también está mal, pero a nivel global no está tan mal. Pero han cambiado las fuentes. Ahora cuesta más verificar si algo es o no cierto. Creo que el fotoperiodismo está bastante vivo pero hay mucha morralla. Creo que es el mejor momento de la Historia para el fotoperiodismo y uno de los peores para los fotoperiodistas. Yo creo que debemos replantearnos tanto lo que hacemos como la forma de narrarlo. Hay que luchar contra el aburrimiento del lector, aunque no estamos para entretener, sí que debíamos plantearnos otras formas de narrar los hechos. En Barcelona hubo un gran movimiento para que no se publicaran imágenes, lo que quiere decir que la imagen tiene un gran poder. Debería haber un gran debate con el público y fotoperiodistas para ilustrar y contar porqué es tan

importante contar la realidad y no negarla, aunque desde luego los medios tienen la responsabilidad de no ser morbosos y buscar formas de contar la realidad.

B.- Y como modelo de negocio, ¿Cómo crees que los fotoperiodistas pueden sortear la crisis?
D.O.- No tengo ninguna respuesta clave. Pero creo que, como en otras profesiones, es muy necesario sindicarse, colegiarse, formarse. Es fácil decir que a los fotógrafos nos tratan como a chusma, como si fuésemos menos que los periodistas, pero el problema es que debemos tener en cuenta qué tipo de formación tenemos para hacer lo que hacemos. No es sólo cuestión de estudios, sino de toda una serie de elementos que hacen una formación. Creo que todos deberíamos tener una formación para saber qué es lo que debemos y no podemos hacer. También deberíamos estar todos colegiados para ejercer nuestra labor y quien no esté colegiado no debería poder ejercerla, excepto de forma puntual. Establecer unos precios mínimos para evitar la competencia entre nosotros. Hay que reforzar la profesión, tanto desde dentro hacia fuera como desde fuera hacia adentro. Para todo esto hace falta apoyo. Si se aceptan fotos gratis, deberían provenir de alguien que estuviera sindicado. Debería haber una legislación que regule de dónde vienen las fotografías. Un control por parte de los organismos oficiales. Creo que por ahí va la solución para el futuro, pero también creo que no se va a hacer.

9. SAMUEL ARANDA. Fotoperiodista freelance. The New York Times. 20-12-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cómo empiezas y tomas la decisión de hacer fotografía?
S.A.- A nivel de estudios, nada. Acabé de rebote en la Escuela de Bellas Artes. Yo pintaba grafitis y empecé a hacer fotos de los grafitis, sin intención periodística, sólo para documentar lo que pintaba. A partir de ahí empezaron a pasar cosas en el barrio y yo empecé a hacer fotos de lo que pasaba, casi desde el principio con vídeo. Era para sacarme un sobresueldo, porque yo trabajaba en la Compañía del Gas. Nunca hubo una vocación, eso vino después. **B.-** ¿Tenías entonces un compañero o alguien que te guiara un poco en fotografía? **S.A.-** No. El primer libro de fotografía que vi fue el de William Penn de Nueva York, que me hizo plantearme en serio la fotografía. Entonces tenía 17 años. El primer viaje que hice fue a Oriente Medio con 19 años. Empecé a colaborar con *El Periódico de Cataluña*, donde había un editor (Agustín Carbonell) que es quien más me ha ayudado. Cuando volví a Barcelona después de ese primer viaje, ya había decidido que quería irme a vivir fuera y a los 20 ó 21, me fui a vivir a Oriente Medio.

B.- ¿Cuando empiezas a trabajar con medios extranjeros notas si hay diferencia de valor o exigencia, con respecto a los medios españoles?
S.A.- Cuando mataron a Couso, hubo un cambio de política en la Agencia EFE y se cambió la forma de trabajar y me dijeron que no me podían comprar cosas que hiciera en primera línea, en vez de contratar y asegurar, rechazaban a los colaboradores. **B.-** En ese momento, ¿decides buscar trabajo con medios extranjeros? **S.A.-** Pasé a France Press, que me mandó a Canarias y estuve haciendo inmigración, hasta que en 2004, me ofrecen ir otra vez a Jerusalén, en plantilla y con contrato internacional. La mentalidad mediterránea hace que se haga lo mínimo y eso repercute mucho en los medios de comunicación que invierten lo mínimo para sobrevivir y salvaguardar su modelo de negocio. Les da igual hacer publireportajes, pagar mal a los fotógrafos, si las fotos llegan gratis pues mejor. No tienen esa necesidad de calidad. Es un tema

cultural, pero esa mediocridad por otro lado, hace que surja gente inconformista que se lanza a hacer proyectos y cosas diferentes. Por eso en los medios internacionales hay tantos fotógrafos de España, Francia e Italia que acaparamos el 70% del mundo editorial. No suele haber fotógrafos de los Países Nórdicos, porque tienen las cosas más fáciles y más organizadas en sus países. Yo trabajo ahora para una revista holandesa y las condiciones laborales y económicas son increíbles, te dan libertad absoluta, pero los fotógrafos de allí, con esas condiciones tan buenas, no quieren moverse. Ese punto cultural también lo veo en nosotros. Somos una cultura muy de la queja y somos muy individualistas. Por el "chip" de hacer lo mínimo para sobrevivir, no hemos creado Asociaciones o colectivos de fotógrafos. No tenemos el sentido de trabajar juntos en la misma dirección, somos mucho más anárquicos.

CRISIS

B.- ¿Puede ser el Ego un causante de la falta de asociacionismo?
S.A.- Yo no lo creo. No creo que tengamos más Ego aquí que en otros países, en los que los fotógrafos si están sindicados. Mucha gente prefiere hacerlo a través de Agencia porque se supone que tiene a sus fotógrafos asegurados, etc… Por eso no me gusta el discurso de que España es una mierda que no nos da oportunidades. Es cierto que no hay muchas oportunidades; es cierto que se han cargado la fotografía, que no hay directores de fotografía, pero la mayoría de nosotros lo que hacemos es marcharnos a trabajar fuera, no nos quedamos aquí y nos unimos para hacer algo, así que creo que hay que hacer autocrítica en ese sentido.

B.- ¿Crees que influye en la crisis la falta de cultura visual en España?
S.A.- Es que la fotografía no se estudia en los colegios ni en los institutos y yo que vendo fotografías firmadas, vendo muy pocas porque la gente piensa que ser fotógrafo es hacer fotografías con el móvil. Ahora se está empezando a implementar un poco más la cultura visual. En Francia les hacen ver cine desde pequeños y hacer comentarios sobre lo que han visto. Esa falta y dificultad de acceso a la cultura visual, hace que los que estamos interesados en eso, tengamos un hambre enorme de estos temas y de producirlos con mucha más energía y también hacemos cosas que otras culturas no hacen, como salir fuera y hacer reportajes por nuestra cuenta, con la esperanza de venderlos luego, sobretodo al principio de nuestras carreras. **B.-** Háblame de la exigencia de *The New York Times*. **S.A.-** Es extrema. Es total. Cuando vas a hacer un gran reportaje, nunca te marcan días de trabajo (Yemen, Ébola…) Es un nivel extremo de exigencia de trabajo. No entienden que quieras compaginar tu trabajo con tu vida personal. Al mismo tiempo te apoyan en todo, a nivel económico y eso hace que también puedan exigir mucho más. Tienen un control casi diario de lo que estás fotografiando, de tus movimientos… Comparando con España que en mi último encargo sólo me dijeron que a ver si podía hacer las entrevistas políticas o importantes al mediodía para ver si nos invitaban a comer y así ahorrarse los gastos. Frustra mucho. En el último incluso me pedían un montaje. Una cosa falsa.

B.- Sobre la influencia de la aparición de Internet y la era digital en la crisis del fotoperiodismo, ¿cuál es tu opinión?
S.A.- Antes ibas a un conflicto y veías a muchos menos fotoperiodistas que ahora. Estaban las Agencias, pero medios que enviaran a fotógrafos había pocos. Antes por ejemplo en Inglaterra había 20 medios cubriendo un reportaje, ahora quizá sólo quedan 10, pero se han dado cuenta de que si quieren seguir publicando deben invertir mucho más en calidad, así que casi han doblado sus presupuestos. *The New York Times*, abre corresponsalías en muchos países y

prueba muchas cosas nuevas a nivel digital. Francia, Holanda, etc…Creo que ahora hay muchas más oportunidades que antes, Internet hace que podamos acceder a cualquier cliente del mundo, los medios buenos cada vez invierten más en calidad y la única gran diferencia es que ahora hay muchísimos más fotógrafos. Se ha puesto de moda ser fotógrafo. Hay mucha competencia y gente que lo hace más barato o gratis, sólo por ver su nombre impreso. Creo que no es cierto el discurso de que el periodismo está bajando o la fotografía está desapareciendo. **B.-** Eres la única persona que me está diciendo esto. Y he entrevistado a gente de todos los perfiles: antiguos o históricos de la fotografía, gente más joven… **S.A.-** Te voy a decir lo más honesto que puedo reconocerte. Yo no me considero un fotógrafo creativo ni bueno y te lo digo en serio. Creo que mis compañeros me superan en calidad, en conseguir fotografías de una forma especial. Soy muy clásico, me cuesta mucho crear cosas nuevas, pero he aprendido a ser muy constante. Trabajo todos los días de la semana, 24 horas. Tengo el Excel lleno de clientes, desde los que me deben dinero hasta aquellos a quienes les he hecho una propuesta y no me han contestado… Soy muy constante, muy cabezota. Por otra parte, es muy importante que dominamos poco la parte comercial. Las exposiciones también son una pata del proyecto, dan estabilidad económica, pero hay que invertir en ellas para que resulten rentables. También reconozco que a mí me ayudó mucho el premio. Vengo de una familia super pobre y desde los 17 años, me he tenido que buscar la vida para sobrevivir.

B.- Me gustaría hablar sobre el intrusismo como una de las causas de la crisis. ¿Crees que el hecho de que todo el mundo haga fotografías; algo así como fotoperiodismo ciudadano, ha influido en que haya menos trabajo para los fotoperiodistas en España?
S.A.- Yo creo que en España a nivel medios de comunicación, estamos como unos diez años atrás. Creo que en cinco o diez años, se darán cuenta de que tienen que cambiar e invertir en calidad. Me consta que, por ejemplo, *El País Semanal* ha hecho una apuesta por la calidad con el nuevo director de fotografía. Espero que esto sea una tendencia. Yo no conozco ningún fotógrafo que ponga todo su esfuerzo y empeño durante diez años, y que no lo consiga.

B.- ¿Crees que influye la cultura visual del lector en la fotografía que se le ofrece?
S.A.- Yo creo que no es cierto que la gente no demande buena fotografía y buen periodismo. (Pone como ejemplo *5W* que después de dos años con calidad brutal han conseguido ser rentables), *El País* ha bajado la calidad y ha bajado ventas. También las exposiciones de fotografía siempre están llenas. Creo que también hay que romper la barrera de hacer fotoperiodismo únicamente a través de los medios de comunicación. Yo lo he hecho. Con una foto de World Press sobre el conflicto en Yemen, se hizo una portada de un disco. Al principio dije que no, pero luego llamé a la gente que salía en la foto y me dijeron que querían que se hiciera la portada de ese disco, así que se hizo y recibí durante tres meses una media de 50 mails diarios de gente joven que ni siquiera sabía que había un conflicto en Yemen y querían saber más. Eso ha sido algo que ha cambiado bastante mi forma de trabajar.

B.- Por otro lado quería preguntarte sobre el hecho de que las propias fuentes de información se hayan convertido en generadores de la misma, ¿crees que el público es consciente de ello?
S.A.- Esto tiene dos caras. Está claro que la gratuidad es algo muy de aquí. Se hace mucho publireportajes e incluso publicidad encubierta, sobre todo en los dominicales. Esto en Estados Unidos no se puede hacer. Yo en *The New York Times* no puedo hacerlo por contrato. El nivel de control de imagen que tienen allí es mucho más alto que en España. Se miden al milímetro incluso las imágenes de campaña o presidenciales, llevan al extremo la cultura visual. (Ejemplo de su experiencia como empotrado en la guerra de Irak). **B.-** ¿Crees que en España el

fotoperiodista ha podido tener una dejación de funciones como periodista? **S.A.-** Si, hay falta de iniciativa y también se falsean imágenes haciendo que la gente fotografiada repita gestos para poder sacar la foto. Creo que es cultural, el punto ese de tener que hacer lo mínimo para sobrevivir, es básicamente mediterráneo, como la siesta o el mes de vacaciones. Somos más calmados, más relajados.

PERSPECTIVAS

B.- Vamos a las perspectivas de futuro. ¿Crees que el fotoperiodista debe reinventarse, convertirse en periodista multimedia? ¿Debe crear su propia empresa para generar su propio contenido y publicarlo a través de sus canales?
S.A.- Está claro que mientras más patas tengas para aguantar la mesa, más opciones tendrás para que la mesa aguante. No se puede depender de un solo cliente, hay que estar en varias cosas y apostar por hacer un trabajo de calidad, que los medios de comunicación no puedan conseguir de otra manera. Menor volumen de trabajo, pero mayor calidad. En vez de ir a cubrir una manifestación con una cámara digital donde haya 4000 personas, muchas de ellas con cámaras también, sabiendo que al final se ofrecerán muchas fotografías gratis al medio de comunicación, pues yo me dedico a trabajar con medio formato y en blanco y negro. Buscas otro tipo de imagen, de proyecto, de formato. Le das otra vuelta. Intentar hacer las cosas de forma diferente. El videoperiodismo yo creo que fue un ”bluf”. De hecho *The New York Times* en 2013-2014, nos dijo que iba a invertir mucho en vídeo pero en seis meses se acabó esto y habían contratado a 30 vídeo periodistas, ahora quedan algunos pero se lo han quitado de encima. Creo que la línea a seguir es la de *The New York Times*. Lo que creo es que cada uno debe buscar su camino y no hay un solo camino.

10- JOAN MANUEL BALIELLAS. Fotoperiodista Freelance. 10-04-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cómo empiezas a hacer fotografía, cuándo empiezas y cuál es tu formación?
J.M.B.- En mi casa, cuando yo era pequeño había una cámara de fotos que ganaron mis hermanas haciendo un álbum de cromos, yo jugaba con ella y descubrí que tenía carrete. Luego mi hermana me regaló una Kodak Instamatic, con la que empecé a hacer fotos. (Comentarios y anécdotas sobre las fotos de su infancia y desarrollo de sus primeros años…) A través de otra hermana que trabajaba en grupo Z, entro a trabajar en *El periódico de Cataluña* para hacer una suplencia un mes en el año 1982, repartía teletipos, bocadillos, etc… Luego me ofrecen un mes más y se acaba mi suplencia. En noviembre me llama mi hermana porque habían despedido al botones de administración y me ofrecen a mí el puesto, luego me pasan a botones de redacción y mientras cumplía mis funciones, me interesaba por la fotografía, porque estaba al lado. Me compré una cámara, hacía fotos y se las enseñaba y al cabo de unos meses, me dejaron hacer una fotografía de un partido de fútbol. **B.-** Hasta entonces ¿tu formación había sido totalmente autodidacta? **J.M.B.-** Yo soy autodidacta. Para aprender, pedía a mis compañeros de redacción que criticaran mis fotos. Una chica de laboratorio me enseñó las técnicas de laboratorio. Después me fui a la mili y al volver tuve que empezar otra vez desde cero y poco a poco empiezan a dejarme hacer alguna fotografía. Luego me ofrecen irme de auxiliar de redacción a *El Diario Deportivo*, que duró tres meses y se

cerró, así que volví a *El Periódico de Cataluña*. En el año 1987, se abre de nuevo *El Diario de Barcelona*, me ofrecen la posibilidad de trabajar allí y entré como fotógrafo.

B.- En esa época, ¿cuál era el estatus del fotógrafo respecto a la redacción? ¿Tenía el mismo estatus que el redactor o tenía una posición inferior? ¿Cuál era la relación que había entre el redactor y el fotógrafo a la hora de trabajar?
J.M.B.- El estatus ha dependido mucho de la mentalidad de la persona, de ese director de fotografía o redactor. Siempre nos han tratado un poco de locos. Yo me he encontrado con gente que ha valorado mucho la fotografía y con otros que no le han dado importancia. (Cuenta anécdota del trofeo Conde de Godó…) **B.-** La mayoría de las personas a quienes he entrevistado me dicen que ellos se sentían como los *outsiders* de la profesión. **J.M.B.-** Yo no estoy de acuerdo porque creo que nos gusta mucho quejarnos. En los años ochenta, Antonio Franco fue el inventor de las fotografías de prensa a tres, cuatro e incluso a cinco columnas. Los medios empezaron a ser muy visuales, se publicaban muchos y muy buenos reportajes. Entonces se le daba más importancia a la imagen que ahora. Todavía hay gente que piensa que las fotos sirven para tapar agujeros. No sé si es un mal sólo de este país. La razón no la sé.

B.- ¿Existe una falta histórica de cultura visual en España? ¿Crees que la fotografía entró tarde en nuestro país?
J.M.B.- Pero tampoco la dejamos entrar ni en la época de la Guerra Civil ni en la posguerra, no se dejaba trabajar a los de izquierdas y había clanes mafiosos. Los trabajos sólo los podía realizar un grupo de gente y ha habido muchos fotógrafos de cierta edad, que han salido a la luz muchos años después de la dictadura y las historias se cribaban mucho. (Cuenta varias anécdotas…) Entonces las asociaciones eran una especie de mafia y era obligatorio estar afiliado a ellas y llevar un brazalete de la asociación si querías entrar en algunos sitios. La policía lo primero que pedía era el brazalete.

CRISIS

B.- Como posibles causas de la crisis, ¿crees que la digitalización ha influido en que cualquiera pueda hacer fotos?
J.M.B.- Yo estoy a favor de que todo el mundo pueda hacer fotografías, pero estoy en contra de que la gente permita que les compren de manera barata. Es complicado. Creo que ante todo debemos mantener algo de dignidad.

B.- Esto me lleva a pensar que en España podría haber una falta de asociacionismo que pueda defender nuestros derechos como trabajadores. Cuando tú empezaste, excepto los que llamas mafiosos, tampoco había. ¿Por qué crees que ha habido esta falta de asociacionismo en España?
J.M.B.- Sinceramente no lo sé. Cuando empecé, nunca trabajé gratis (…) Después de 14 años, como editor gráfico en *El Mundo*, pensé que tenía que seguir aprendiendo con los mejores y los que no pagan el trabajo, demuestran que no son los mejores. **B.-** Pero entonces, ¿nadie pensaba en crear una asociación que os agrupara para velar por vuestros derechos laborales?
J.M.B.- Mi opinión muy personal es que nosotros miramos solamente nuestro ombligo. Yo he tenido un par de movidas con asociaciones. Así que no me gustan las asociaciones porque sólo quieren hacerse notar.

B.- Entiendo que las malas experiencias condicionan a una persona pero si intentamos obviar esto, ¿no crees que la unión hace la fuerza?
J.M.B.- Respecto al estatus de los fotógrafos, yo he encontrado profesionales que valoraban la fotografía por encima de todo lo demás. Grandes profesionales, corresponsales… Gente que se preocupaba de que la publicación fuera atractiva a nivel de fotografía. Depende de con quién te encuentres. Hay fotos que yo todavía recuerdo y que se pusieron en portada horizontal y sin embargo hay gente a quienes la fotografía les sirve para escribir más o menos en función de lo que quieran hacer en ese momento. Esa gente al final acaban muertos y fuera de la profesión pero los grandes siguen ahí.

B.- ¿Cuáles crees tú que son las causas de la crisis del fotoperiodismo como profesión? La era digital, la aparición de Internet, la falta de asociaciones potentes en España, el posible acomodo de los fotoperiodistas a la situación, esperando una llamada y sin iniciativa, la falta de credibilidad de los medios…?
J.M.B.- Es un tema muy complicado en el que influye todo. Cada vez se paga menos, se venden menos periódicos, hay menos dinero para contratos. Nadie se arriesga a hacer un gran reportaje porque puede que no salga adelante. Es un círculo vicioso. (Habla del ejemplo de la bomba química de Siria). ¿Cómo no va a haber crisis en los periódicos si no se hace periodismo?

B.- ¿Qué piensas sobre el intrusismo, el hecho de que el digital haya democratizado la fotografía y todo el mundo pueda hacer fotos, que ofrecen gratis a los medios. ¿Crees que esto afecta al fotoperiodismo? **J.M.B.-** Por un lado, sobre el tema de la crisis, tú sabes que no puedes hacer un gran reportaje, porque los periódicos no te lo van a comprar. Ya no se compran reportajes. Sale más barato quedarse en casa esperando que alguien te llame, en vez de utilizar mi tiempo, mi dinero y material fotográfico en un reportaje que nadie comprará. Con respecto al intrusismo, claro que influye en la crisis. Volvemos a la pescadilla que muerde la cola. Los periódicos no venden porque sacan productos de mierda y les importa un bledo que les den buenas imágenes, compran cosas baratas, que por supuesto tienen mala calidad y si hay poca calidad, la gente no lo compra. Esto está haciendo daño y sobre todo a la gente que intenta empezar, les hacen creer que así tienen futuro, pero no es verdad, no les enseñan nada, ni les exigen nada. **B.-** ¿Animarías a un estudiante de periodismo a que se meta en fotoperiodismo ahora? **J.M.B.-** Yo le animaría a que no se deje engañar, pero tanto a futuros fotoperiodistas como a periodistas. No se puede trabajar gratis. **B.-** ¿Crees que no sirven las asociaciones? **J.M.B.-** Creo que no. Creo que es más útil un grupo de whatsapp entre fotógrafos que una asociación, porque no va a ayudar a que compren más fotos o paguen más por las fotos. ¿Para qué sirve una asociación?

B.- ¿No crees que si todos los fotoperiodistas estuvieran unidos, se podría presionar a las instituciones y a los propios medios para mejorar las condiciones laborales y nuestros derechos?
J.M.B.- Lo que tendría que haber es un sindicato único, un colegio de periodistas no es viable porque vetarían a quienes no tienen la carrera aunque lleven muchos años ejerciendo como tal y tener muchos pequeños organismos no sirve de nada. Ni siquiera las tres o cuatro asociaciones que hay, son capaces de unirse entre ellas. **B.-** Pero en otros países hay asociaciones muy fuertes y todos pertenecen a ellas. **J.M.B.-** Sí pero en España no nos pondremos nunca de acuerdo. Tendría que haber una buena asociación nacional que acogiera a todo el mundo que trabajara en el mismo campo. Aquí los diferentes colegios y asociaciones,

tienen estatutos diferentes, no trabajan conjuntamente, sino cada una por su lado y así no van a servir de nada. **B.-** Mi pregunta sería si ¿crees que debería existir esa asociación? **J.M.B.-** El día que exista ese tipo de asociación unificada, que defienda de verdad los intereses y derechos de los que trabajamos en los medios, voy de cabeza a apuntarme, pero por ahora no existe y no veo fácil que pueda existir, creo que no existirá nunca.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Crees que el fotoperiodista tiene futuro, tiene que reconvertirse en otra cosa, ser periodista audiovisual, tiene que dejarlo todo, dedicarse al mundo del arte…?
J.M.B.- Yo creo que tenemos que ir evolucionando; ¿a multimedia?, ¿por qué no? (Cuenta cómo era cuando él empezó y cómo ha ido evolucionando y aprendiendo…). No importa que tengamos que adaptarnos a lo nuevo en imagen. Yo creo que hay futuro, tiene que haber futuro. Animo a la gente a creer en el futuro del fotoperiodismo, pero siendo honestos y no dejándonos engañar. A los que empiezan les digo que valoren la suerte de haber nacido en la era digital, pero que no se dejen engañar por quienes les dicen que todo vale, que deben mantener la dignidad de su trabajo aunque a veces implique no acceder a venderlo por muy poco o no venderlo. El vídeo es imagen y la imagen es fotoperiodismo.

11- PABLO BLAZQUEZ. Fotoperiodista freelance. Getty Images. 13-09-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cuándo empiezas a hacer fotos y por qué?
P.B.- Yo empecé porque fui a vivir a Londres siendo muy jovencito, tenía 19 años y empecé a viajar y a coger el gusto por la fotografía, luego cuando volvía a Londres estudiaba fotografía. Hacía cursillos, leía… **B.-** ¿Los cursos eran presenciales en algún sitio o los hacías por tu cuenta, leyendo…? **P.B.-** Algunos como autodidacta y al mismo tiempo si había cursos interesantes, los hacía también. Todo esto lo mezclaba con mis viajes y hacía reportajes porque me molaba. Esto lo estuve haciendo bastante tiempo y luego ya hice un curso de fotoperiodismo muy bueno. **B.-** ¿Cómo se llamaba el curso y quién lo impartía? ¿Te acuerdas? **P.B.-** Era una diplomatura en London Collage Communication de tres años, pero yo lo hacía en un año que era pura práctica. **B.-** Es decir que el interés por la fotografía te viene por los viajes. Y el salto al fotoperiodismo, ¿cómo fue? **P.B.-** Porque hacía mucho reportaje y me gustaba la gente, sus problemas, la gente que peor estaba… **B.-** Es decir, que acabas el curso y piensas que quieres hacer reportajes, trabajar con medios de comunicación… **P.B.-** Sí, cuando termino el curso, de vez en cuando hacía algunos trabajos para prensa, para medios, también hacía mucho trabajo de estudio como asistente para otros fotógrafos. Al principio también hacía otros trabajos como jardinero, etc… Ya me había metido un poco en multimedia. Era el año 2009, o algo así. Yo ya hacía multimedia y el curso de vídeo lo hice en Alcorcón, era sobre todo un curso para prensa, aunque también se trataba el tema cine y todo eso. Muy práctico. Luego estuve trabajando de freelance para empresas y todo lo que iba surgiendo. Luego me puse en contacto con Getty. Miraron mi Portfolio y me dieron algunas oportunidades. Empecé haciendo *entertainment* y al mismo tiempo me llamaban también para temas de noticias y ahí proponía yo. Tenía que estar muy atento a la agenda para ver que podía interesar, tenía que buscar historias y sabía que si hoy hacía esto era muy difícil volver a meter ese tema incluso durante años, así que siempre tienes que ir sacando nuevas historias. Como les funciona muy bien el archivo, ellos lo van a seguir moviendo, no necesitan actualizarlo, salvo en temas muy

comerciales como puede ser San Fermín, la tomatina… cosas que van a tener una demanda brutal el día que pasan y también temas de viajes.

CRISIS

B.- Vamos a pasar a las causas por las que tu crees que hay crisis en el fotoperiodismo. Yo puedo proponerte algunas y tú puedes decirme otras. Por ejemplo la aparición de Internet, la aparición de nuevas tecnologías que “democratizan” la fotografía, la falta de asociaciones fuertes que defiendan y luchen por nuestros derechos, la falta de credibilidad de los medios fundamentalmente por la manipulación de la fotografía o simplemente porque la gente confía menos en los medios. Estas son algunas posibles causas pero a ti ¿cuales se te ocurren por las que cada vez se contraten menos fotoperiodistas y se pague cada vez menos?
P.B.- No sé, yo creo que son todas en conjunto. Creo que tampoco hay una exigencia de calidad. Se demanda calidad, pero si la tengo gratis de Twitter…Si la tengo muy buena de Agencia, de un fotógrafo y la tengo gratis de Twitter, a lo mejor cojo la de Twitter. Ha habido épocas en que se han utilizado más, pero de momento se siguen viendo en los periódicos fotos de fotógrafos. **B.-** ¿Crees que esto pasa solamente en España o es a nivel mundial? **P.B.-** No te puedo decir aunque creo que pasa fundamentalmente en España y en aquellos países que tienen la misma exigencia que tenemos aquí. Luego habrá países en los que el gremio se ha unido y no dejan que estas cosas pasen y además el público tampoco acepta ver una foto mal hecha en un periódico. Es como escuchar la radio y que se escuche mal. Quizá esperas que pase eso en un periódico local, pero no en uno nacional. Queda mal. Sobre todo si llevas publicidad y la ves al lado de una foto malísima. La crisis ha hecho que mucha gente simplemente coja la cámara siendo felices sin publicarlo.También hay mucha gente que sueña con hacer esto aunque sea sin cobrar. En España, culturalmente, nos gusta mucho “lo gratis” y se ha fomentado mucho tener imágenes gratis, incluso de profesionales. Pasa mil veces que te contactan y te cuentan que no tienen presupuesto, pero que por supuesto, van a poner tu nombre. A mí también me han llegado mails en ese sentido, pero aquí, en España, se espera que funcione y de hecho funciona porque hay mucha gente que se siente pagada con eso y gente que siente que ha pagado por poner el nombre. Aquí es muy fácil implantarlo, pero creo que en Inglaterra y por ahí se te caería la cara de vergüenza si le propones eso a un profesional.

B.- Y ¿por qué crees que hay esta falta de cultura visual? Si no hay cultura visual no se puede apreciar una buena fotografía y si la gente pudiera valorar una buena foto no se les ocurriría pedirla gratis. ¿Por qué crees que son capaces de pedir una fotografía gratis?
P.B.- Hombre yo creo que hay mucha gente que tiene una cámara de fotos por hobby en vez de por profesión y a veces se conoce más a los aficionados porque están dispuestos a dar sus fotos gratis. Claro luego cuando se acercan a un profesional pues duele y encima le tienes que responder, que es lo más fuerte. Los aficionados creen que es un juego y no se dan cuenta de que nosotros tenemos que seguir pagando muchas cosas, hemos estudiado y hemos comprado el equipo.

B.- ¿Crees que puede también influir, que se valore menos la profesión de fotoperiodista en España, el hecho de que el propio fotoperiodista a veces no genere la información?
P.B.- Bueno yo ya te he dicho que hay periodistas que prefieren esperar a que les llamen o les digan que tipo de foto quieren, y hay otros que prefieren buscarse la historia, proponerla, trabajarla… Y luego está el que hace las dos cosas, que es donde yo creo que está el

equilibrio. Estar trabajando tu tema y al mismo tiempo estar disponible para hacer lo que te digan si te llaman y hombre si vas a donde te dicen y en vez de hacer la foto que te han pedido, haces otra cosa, ahí creo que estas faltando a tu labor y corres el riesgo de que luego no te la pillen. Ahí sí que estás teniendo falta de credibilidad. No es como si te encargan un reportaje porque cuando te encargan una foto, te dicen la foto que quieren.

B.- Quería preguntarte sobre las asociaciones, ¿por qué, pese a que tenemos varias, no tenemos una realmente potente, que defienda nuestros intereses y cree un sentimiento de colectividad? ¿Crees que esto influye en la crisis del fotoperiodismo?
P.B.- No sé, no tengo mucho que decirte sobre esto. Se me ocurre que estamos muy divididos. No todo el mundo está asociado y los que lo están, están divididos en diferentes asociaciones y así se pierde mucha fuerza. También, no sé hasta qué punto, puede haber asociaciones que defienden más a los fotógrafos o más a los medios y si las asociaciones de los medios defienden más el periodismo u otros intereses. **B.-** ¿Y por qué crees que estamos tan divididos? **P.B.-** Yo creo que no ha habido una cultura de asociacionismo en esta profesión. Durante la dictadura no la había. Y después de la dictadura no sé cómo pudo ser, pero no había cultura de asociación, no se ha llegado a desarrollar, pienso yo. Tampoco sé si hicieron las cosas bien para que estuviéramos unidos y fuertes y que funcione. Un poco culpa de las personas. A parte de que quizá los intereses también son que no estemos unidos. Es como lo de la SGAE que a lo mejor tampoco defiende tanto los intereses de los artistas. Habría que aprender de países como Inglaterra. Allí son más fuertes y están más unidos. No todos, pero muchos de ellos si. Además, son muy duros y defienden los derechos. Cada vez que hay una situación rara, están ahí. Aquí, en cambio, con la cantidad de problemas que tenemos, te da la sensación de que no te defienden, te hacen un montón de tropelías y no se dice nada y se calla. Y si a lo mejor se está haciendo, a mí no me llega que lo hacen y a muchos otros tampoco. Por ejemplo, en la época del 15M, cuando los chalecos y cuando nos atacaban tanto, es cuando más se vendió el tema de la ley Mordaza, pero a parte de eso, no están ahí. Lo más gordo que he oído de la ANIGP TV es cuando les denunciaron a ellos por el tema de los precios. Yo no sé cómo lo harían desde el punto de vista legal y no sé si sería legal o ilegal, pero creo que es bueno tener una referencia de precios porque no sabes qué hacer. Unos cobran diez euros por un trabajo que vale 250, otros no saben y yo creo que eso debería estar controlado.

B.- Y tú ¿crees que el intrusismo está afectando al fotoperiodismo; que es parte de la crisis?
P.B.- Yo no lo pondría como un problema principal, porque problemas hay muchos, aunque sí es uno de ellos porque muchas veces cuando tu vas a vender una foto te dicen que ya tienen una gratis. A mí me ha pasado que al ofrecer una foto de una historia a un medio, me han dicho que lo iban a mirar y cuando vuelvo a llamar me dicen que les han ofrecido algunas imágenes gratis. A veces es porque en el sitio donde tu estabas haciendo la foto, había alguien haciendo fotos con cualquier medio y luego las ponen en Twitter y les llaman. A veces es gente que no va buscándolo pero estaban ahí en ese momento, les gusta el rollo y quieren salir en los medios y la manera de empezar es gratis o a muy bajo precio para meter la cabeza y empezar a salir en los medios y además no le piden factura. No todos los días estamos en el sitio adecuado para ser los únicos que podamos tomar una imagen.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuál puede ser el futuro de esta profesión, si es que existe ese futuro? ¿Qué debe hacer el fotoperiodista: montar su propio medio, abrirse al vídeo…?
P.B.- Yo pienso que cada día se cierran unas puertas y se abren otras. Cada día se cierran más recursos y cambian las cosas. Pero también cada día somos más y tenemos más maneras de hacerlo. Yo, por ejemplo, soy de reportaje antiguo con nuevas maneras de contarlo. Soy de reportaje clásico y hay maneras más complejas que te ayudan a hacerlo y a mostrarlo. **B.-** ¿Tú eres más partidario de volver a los orígenes del fotoperiodismo, que el fotoperiodista se dedique a hacer reportajes en profundidad para poder venderlo o crees que debe convertirse en un fotoperiodista multimedia con capacidad para hacer fotos y vídeo? **P.B.-** Con mi manera de funcionar creo que puedes hacer ambas cosas, excepto si te quieres especializar, que sólo haces una. Creo que eso todavía se puede hacer aunque sea más difícil hacerlo en España y si quieres hacer algo en el día a día, tienes que hacer un poco de multimedia. Todavía se puede hacer sólo fotografía, pero te cierra muchas puertas. El vídeo es una manera más de contarlo. Yo no soy partidario de funcionar intentando hacer todo al mismo tiempo porque lo que haces es cargarte de trabajo tú, quitarle trabajo a otros y ahorrarle trabajo y dinero a otros, aunque puedes desarrollarte más haciendo trabajos multimedia y puedes hacerlo trabajando con un equipo, en el que tu haces fotografía o vídeo o edición y otros lo que tu no hagas y venderlo. Hay que poner ciertos límites a los clientes porque ellos siempre van a querer cuanto más les hagas, mejor así que creo que hay que poner límites. Luego lo de montar el medio, pues para eso hay que valer, no lo puede montar cualquiera. Yo en mi caso no valgo para ello.

B.- Pues con esto ya estaría, salvo que creas que debes apuntar algo sobre esta crisis que no hayamos abordado…
P.B.- No sé, quizá que también influye mucho la debilidad de los medios. Creo que todos los medios tienen ahora el mismo discurso y ese discurso está lejos del pensamiento del ciudadano de a pié. Por ejemplo, el tema de Cataluña; que es ilegal, que no se puede votar… y lo repiten tantas veces, el desafío, la ruptura.. Un discurso que empiezan los políticos y lo continúan repitiendo los medios. Y aunque a mi me cuesta pensar así, y a muchos ciudadanos también, te lo repiten hasta en la sopa, una y mil veces y cada vez se meten más en la gente. Y como esto, muchas cosas como los refugiados, hasta que de repente algo rompe y se ve que no lo están haciendo bien y cambian su lenguaje. Ahora mismo aburren. No se facilita hablar de manera honesta. No dan espacio al otro lado. En muchos casos los medios llevan un mensaje que no es real ni se acerca a los ciudadanos.

12. SERGIO PEREZ. Fotógrafo en plantilla de Reuters. 02-03-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- Vamos a empezar por la formación. ¿Cómo empezaste y cómo te formaste?
S.P.- Yo soy autodidacta pero también lo mamé de mi padre. Trabajé con “acierto-error”. No empecé porque me gustara la profesión, sino por envidia, por las aventuras de mi padre. Empecé periodismo y cuando Enrique Shore fue jefe de Reuters en España, entré a hacer prácticas remuneradas con él, a través de mi padre, cuando tenía 18 años y hasta hoy. No aprendí con mi padre, sino cuando entré en Reuters. Empecé desde cero, en el laboratorio, como debe ser y es ley de vida. Dejé aparcados los estudios y me volqué en el trabajo. Ahora los fotógrafos somos el último escalafón de la profesión.

B.- En cuanto al estatus del fotógrafo, ¿crees que desde los inicios de la fotografía, el fotógrafo ha podido ser un intruso, porque el periodismo se basaba en lo escrito?
S.P.- Básicamente sigue pasando lo mismo. Un periodista puede escribir un periódico entero sin salir de la redacción, pero el fotógrafo tiene que estar donde está la noticia. Ahora mismo, mientras que en la televisión se vea bien, todo lo demás da igual. Se limita mucho la libertad de actuación de los fotógrafos. Siempre hemos sido los últimos de la fila. Tenemos una bala guardada porque al estar en la calle, somos testigos directos de la noticia y muchas veces algún redactor se ha montado una historia partiendo de nuestras imágenes. (Pone ejemplos…)
B.- ¿En la época de tu padre, la simbiosis entre fotógrafo y redactor, era más grande? **S.P.-** A nivel Agencias, ahora se está haciendo. Es obligatorio tener absoluta coordinación entre fotografía y redacción. Esto ha evolucionado mucho. Ahora es todo tecnológico. Antes para cubrir un partido de fútbol en digital, revelando y enviando las fotos, sólo te quedaban diez minutos para fotografiar el partido y disparabas a todo lo que se moviera, rezando porque las fotos tuvieran foco. Ahora prácticamente va en directo. Ahora nos dedicamos más a hacer reportajes con un punto de vista personal, para revistas. (Comentarios sobre reportajes de Agencia…) La exigencia, sin embargo, es muy alta. Nos exigen mucho y con muy amplio espectro y eso a veces nos obliga a dejar coja una pata.

B.- ¿Cuál fue la formación de las personas que te rodeaban en la profesión? ¿Crees que también eran autodidactas?
S.P.- De la época anterior a la mía, todos eran autodidactas. De mi época muchos somos hijos de ellos y creo que ninguno hemos estudiado algo específico para esto, porque no había. Ahora, la nueva generación está mucho más preparada, han hecho cursos y han mamado más la tecnología. Esto es como un oficio en que además de tener una base teórica, hay que mirar mucho lo que hacen los demás, tener experiencia, que se gana con el tiempo; hay que ser humilde para preguntar a los que llevan más tiempo y algunos son muy soberbios y nos miran por encima del hombro porque saben de técnica pero no tienen experiencia. **B.-** Hay que hacer una labor de pedagogía para dignificar la profesión y tratar de fomentar la cultura visual, tanto nuestra como del público en general. El redactor se ha creído dueño de la información porque no entiende la fotografía. **S.P.-** Por supuesto, pero yo creo que se ha perdido porque en algún momento existió, como en *El País*, pero se perdió. Todo está entrelazado con las competencias económicas. Creo que ahora no hay prensa libre salvo, en las Agencias.

CRISIS

B.- ¿Crees que el fotoperiodista debería poder hacer video y texto además fotografías?
S.P.- Nosotros somos periodistas multimedia. Todos somos capaces de hacer fotos, video y hacer ciertas preguntas para enfocar una historia. Otra cosa es que seamos capaces de escribirlo, pero para eso están los redactores, a los que podemos dar las directrices para que lo escriban ellos o retoquen lo que tú has escrito. En nuestro caso, todos tenemos que ser multimedia. Las Agencias tenemos la ventaja de que se supone que somos independientes y como yo me considero fotoperiodista, ni siquiera tengo que hablar con el periodista. Aunque seamos todos multimedia, a la hora de cubrir una información, va un redactor, un fotógrafo y un cámara de televisión, no tiene que hacerlo todo una sola persona. Otra cosa es que sea una urgencia. Nuestra tendencia es que todo debe estar encajado a nivel informativo. El cliente accede al texto, a la foto y al vídeo bajo el mismo titular. **B.-** En la Agencia EFE, los dos servicios que son rentables, son fotografía y televisión, ¿es igual en Reuters? **S.P.-** No tengo

datos, pero te puedo contestar por las pruebas y los hechos. La fotografía es rentable, pero como el antiguo jefe de fotografía es ahora también Jefe de televisión, a la hora de repartir recursos, tira hacia la televisión que yo creo que genera más gasto. El dinero que se ahorran de haber despedido a dos fotógrafos revierte a televisión. Creo que ahora dentro de la empresa, la fotografía ya no es el top.

B.- Te voy a nombrar varias posibles causas de la crisis del fotoperiodismo: la digitalización, que implica una democratización de la fotografía, y otra es la aparición de Internet, que supone la diversificación de la publicidad, ¿crees que han influido en la crisis?
S.P.- Ahora mismo, nuestra profesión es la más generalizada del mundo, porque todos tienen una cámara a mano, en el móvil fundamentalmente, que ofrece una calidad bastante decente. En cualquier sitio perdido, te encuentras a dos profesionales y a quinientos amateurs, con buenas cámaras muchos de ellos y que en bastantes ocasiones, pese a que lo hagan por hobby, pueden levantar el teléfono y enviar las fotos a los medios. Hay tanta oferta relativamente barata, por no decir gratis, que los medios no se casan con nadie, ni siquiera con sus propios empleados. Como empresarios tienen una oferta barata y muy amplia, que les hace pensar en para que quieren mantener a “x” personas, si con la mitad de ellas y toda la oferta gratuita que tienen, pueden cubrir la misma cantidad de fotografías de una información. También es muy fácil conseguir fotos de las redes sociales. **B.-** También está la ética de la profesión. **S.P.-** Si hay compañeros que piensan que esto es lo que se debe hacer. Pero nosotros no podemos usar ninguna foto sin tener un documento firmado de quien ha apretado el botón o de quien tiene los derechos de explotación de esa imagen. Es lo mismo que con el tema de menores. Evitamos sacar fotos de menores salvo que sea estrictamente imprescindible para entender la historia.

B.- También quisiera hablar un poco de la falta de asociacionismo en España, donde no ha habido un sindicato o una asociación fuerte de fotoperiodistas. ¿Por qué crees que ha pasado esto? ¿Por qué crees que no existe esta unión?
S.P.- Creo que es por dos causas. La primera porque somos el último eslabón. En la Asociación de la Prensa de Madrid no hay ningún fotoperiodista y además tenemos mucho ego y somos muy egoístas y uno de los problemas de no tener una asociación fuerte es el tema del intrusismo. Hay un compañero que dice que el intrusismo laboral en esta profesión entra por el fotoperiodismo. Hay gente que por una pequeña parte de lo que cobra un fotoperiodista por cubrir una información, en vez de una foto, ofrece 500. Si tuviéramos una asociación fuerte, tendríamos unas tarifas establecidas. También podríamos quitarnos a toda esa gente que no trabaja en esto, que son advenedizos. Habría que hablar con el Ministerio del Interior y con el Ministerio de Hacienda, para que dieran un carnet oficial a los que se dedican prioritariamente a esta profesión. Pero ¿quién va a los Ministerios? ¿De quién es la competencia? **B.-** Habría que crear un estatuto, que aprobara el Parlamento. **S.P.-** Nosotros no tenemos un Colegio de Periodistas, como lo hay en Barcelona.

B.- ¿Crees que el grado de interés del lector medio español por consumir prensa ha influido en la crisis?
S.P.- Es cierto que cada vez se lee menos, pero en España especialmente. **B.-** ¿En qué grado crees que influye el hecho de que hayan cambiado los intereses de los *millennials* y la propia cultura del español medio? **S.P.-** Está claro que ha influido todo, en primer lugar los cambios generacionales. Los que bajan a comprar el periódico son gente mayor y muchos de ellos sólo compran el periódico los domingos por los suplementos. La gente cuando sale de su casa, ya

sale informada, a través del móvil o la tablet, aunque sólo lea los titulares. El futuro del papel creo que tiene los días contados. Nuestro futuro está en las galerías digitales.

PERSPECTIVAS

B.- Vamos a hablar del futuro. **S.P.-** No es una directriz pero sí que se ha sugerido que siempre que se pueda hagamos fotos horizontales para que puedan ir a fotogalerías. Ese es el futuro. Se cobran distintas tarifas en función del destino de la foto, para papel, para web, para fotogalería, etc… Para fotos que van a papel, posiblemente sea lo más barato. **B.-** ¿Crees entonces que el futuro del fotoperiodista es reinventarse, ser multimedia, o directamente ya ni eso, que no tiene ningún futuro? **S.P.-** Todas las nuevas tecnologías nos están influyendo. Todo ha cambiado. **B.-** Dame sugerencias. Habéis intentado tener iniciativa, como hacer vuestros propios reportajes y venderlos a los demás. **S.P.-** Ahora mismo creo que es muy importante ver, estudiar, estar al tanto de lo último que haya salido a nivel tecnológico, desde la última cámara hasta el último aparato para acoplar al móvil y mejorar la imagen, ver tutoriales, bucear en la red. Creo que el fotoperiodismo, debido a la proliferación de móviles y cámaras de coste relativamente asequible para todo el mundo y la política de los medios de que casi cualquier cosa les vale, nosotros estamos condenados a desaparecer, aunque me desgarre el corazón decirlo. Creo que lamentablemente, pocos de nosotros vamos a sobrevivir. Pero hay que reinventarse. **B.-** ¿Fuera del mundo de la comunicación? **S.P.-** No. Creo que hay que reinventarse en ser un periodista multimedia, un servidor de contenidos. Montar una empresa propia y ofrecer paquetes sobre reportajes, que incluyan fotos, texto y vídeo. Eso se puede vender a empresas para su página web y subirlo a una página web propia. Otra opción, que no hay en español, es hacer tutoriales, con buen sonido, buena calidad de imagen… El tema de bodas, bautizos, fotografía social y corporativa, es muy difícil porque no se puede competir con los que ya están dentro.

B.- Está claro que los medios no tienen dinero para contratar fotoperiodistas, ni para darles un *assignment*, sin embargo todos los medios van a tener que emplear fotografías y ahí las agencias tienen ventaja porque son los principales proveedores de imagen. ¿Crees que el futuro de los fotoperiodistas puede ser trabajar para una agencia? **S.P.-** Puede ser, pero sin estar en staff que está sobrevalorado. En mi caso cobran más los colaboradores que los miembros de plantilla. Por un tema económico. **B.-** Entonces, ¿crees que nunca faltará demanda de colaboradores? **S.P.-** Puede ser, no hay más que mirar a las agencias como Getty. No se cubren las cosas por el gasto. Dentro del problema, creo que las agencias podemos estar un poco más tranquilos, pero tenemos que ser proveedores multimedia, como te he dicho antes. Poner en el mercado paquetes que sean lo más diverso y raro posible para diferenciarnos de la competencia. Buscar acuerdos comerciales, por ejemplo con Canon para préstamo de equipo, como patrocinador… Ese es el futuro.

13. SUSANA VERA. Fotoperiodista freelance Reuters. 03-03-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cuál fue tu formación y cuáles fueron las razones por las que decidiste dedicarte al fotoperiodismo?
S.V.- Hice una doble licenciatura en la Universidad de Navarra, en Periodismo escrito y Ciencias de la Información, con Comunicación Audiovisual. El último año de carrera existía la

posibilidad de hacer un intercambio con Estados Unidos y yo tuve la oportunidad de ir a la Universidad de Missouri, en Columbia. Mi tutor me dijo que si no tenía mucho interés en radio o televisión, hiciera periodismo escrito. Entonces en España la carrera estaba basada en Ciencias de la Información y yo no tenía mucha experiencia en radio (Habla de su experiencia como estudiante en Antena 3 radio, pero se quedaba afónica y le gustaba más salir y experimentar….) y a mi no me gustaba contarlo en la radio, sino escribirlo en texto. De televisión no tenía experiencia alguna. En Estados Unidos hicimos un informativo en televisión con los estudiantes y fue una buena experiencia. Vi que era un entorno altamente competitivo y donde casi importaba más la figura de quien se ponía delante de la cámara, que la noticia en sí (Habla sobre el "stand up", que odiaba…) Mientras hacía eso, tomé una clase de fotoperiodismo, que me recomendó mi tutor, por las ventajas que me daría la visión de las noticias desde ese ángulo, para luego redactarlas. Yo sólo había hecho un pequeño curso de fotografía con una cámara réflex y no compacta y pensé que sería interesante. Me gustó el punto de vista fotográfico. Con la fotografía tienes que estar donde sucede la noticia para contarlo y si no sucede, debes buscar un lenguaje fotográfico para contarlo. Me atrajo muchísimo y decidí que era lo quería hacer. **B.-** Me gustaría remarcar la diferencia entre la formación en fotoperiodismo en Estados Unidos, respecto a la que tuviste en España.
S.V.- La principal diferencia estaba en la parte práctica. La parte teórica que recibí en España, (Y de esto hace años, supongo que habrá cambiado), me sirvió mucho, pero la parte práctica era casi inexistente. En Estados Unidos se trabajaba en medios reales. El periódico de la Universidad, competía con los medios locales (Pone ejemplos de periódicos de Navarra y de Missouri…). Eso era una forma fantástica de saber lo que querías y no querías hacer antes de terminar la carrera. En este aspecto la formación en ambos países era radicalmente distinta.

B.- Después de tu formación, ¿empiezas a trabajar allí?
S.V.- Allí iban editores de periódicos que tenían programa de prácticas, a buscarte, iban cada cierto tiempo y había sesiones de portfolio; estoy hablando concretamente para fotoperiodismo, y de ahí salieron mis primeras prácticas. Como se acababa mi año de intercambio, mi tutor me ayudó a buscar una beca. Gané la beca de Fuji y me puse a trabajar como profesora de español en el departamento de lenguas Romances. **B.-** ¿Cómo empiezas a trabajar? **S.V.-** Empiezo a hacer prácticas en un periódico de Texas y en una cadena de periódicos del área de Chicago, estando allí empezaron con una serie de periódicos mensuales de información local, pero con formato de reportaje y necesitaban fotógrafos. Eran historias sencillas. Ese fue mi primer trabajo. De allí me marché a Carolina del Norte. En total mi periplo en Estados Unidos duró siete años.

B.- ¿Cuál era el estatus del fotoperiodista en relación al resto de la redacción y, concretamente, cuál era la relación entre el fotoperiodista y el redactor?
S.V.- En los periódicos en los que yo estuve, el fotoperiodista tenía el mismo estatus que el redactor, son compañeros con distintos instrumentos y distintos lenguajes de información. Las historias y los reportajes de los periódicos (En Estados Unidos también se publican reportajes en los periódicos y se publican a diario, no como en España, que se publican sólo en los dominicales), los generaban tanto los fotoperiodistas como los redactores. (Comenta un ejemplo sobre una columna fotográfica que propuso ella allí…) También había un *feedback*, es decir los ciudadanos nos pasaban comentarios que teníamos obligación de contestar, para afianzar a los clientes. También se hacía información sobre la comunidad cercana, que luego era Historia e interesaba mucho. La primera vez que yo escuché "he venido con mi fotógrafo"

fue en España. Yo les dije que éramos miembros del mismo equipo. Yo no soy tu fotógrafo y tampoco tu eres mi redactor.

B.- Trabajando en agencia, tenéis más libertad, pero me gustaría que me dieras tu opinión sobre las diferencias de estatus entre los fotoperiodistas de Estados Unidos y los españoles.
S.V.- Si te limitas a hacer cosas y no generas ideas y eres responsable de tu propio trabajo, nunca estarás a la misma altura. Aquí se permite que todo lo que haga un fotógrafo, venga por parte de otros. Y entonces se convierte en el ilustrador de las historias de un redactor, no en el colaborador que utiliza otro lenguaje informativo para contar una misma historia. Aunque también hay fotógrafos que tienen iniciativa y se ve bloqueada por parte de otros. En segundo lugar, los fotógrafos tenemos muy poca capacidad de verbalizar y defender nuestras fotografías, no hay editores gráficos, por lo tanto no hay personas que nos representen y si los hay, es muy difícil que tengan la formación adecuada. En tercer lugar, es muy importante que el fotógrafo realice una labor informativa con sus fotografías. Hay que buscar la información para luego fotografiarla y poder defender un trabajo informativo con el redactor, en vez de recibir órdenes y limitarse a hacer un trabajo superficial. (Pone ejemplo de cómo trabajaba en Estados Unidos…)

B.- ¿Por qué crees que en España se produce una brecha entre el fotógrafo y el redactor?
S.V.- Yo no he trabajado prácticamente nada en un medio informativo de España, pero creo que es un cúmulo de circunstancias y mi opinión es un poco de “outsider” , de lo que he hablado con compañeros. Es un cúmulo de cosas. Editores gráficos que tomen las decisiones sobre las fotografías, no los jefes de sección o los redactores, y que tengan formación. Es una pieza clave. Con respecto a los fotógrafos, habrá quienes nunca hayan entendido que el lenguaje fotográfico debe asimilarse al lenguaje periodístico, quizá porque nunca han visto gente generando historias, y habrá gente que sí lo ha intentado pero la propia estructura del medio donde trabaja le ha ahogado. Y se han acomodado a lo que les piden. Fotógrafos hay muchos y muy buenos, pero editores gráficos casi no hay y muchos no tienen buena preparación. Aunque esto pasa en todo el mundo. (Habla de la estructura de los periódicos en los que trabajó en Estados Unidos…) No todas las historias tienen capacidad para reflejarse en imagen y texto.

CRISIS

B.- Vamos a hablar de la crisis. ¿Cuál crees que ha sido la causa principal de la crisis del fotoperiodismo en España, la era digital, Internet, que las propias fuentes generen su propia información…?
S.V.- Todo lo que estás diciendo. Es un cúmulo de factores. Internet ha influido mucho en el fotoperiodismo y en el propio periodismo. Por un lado es un escaparate mayor y cualquier fotógrafo puede hacer llegar sus historias a un colectivo más amplio, sin intermediarios y de forma gratuita y eso cambia el negocio con cosas favorables y desfavorables. Pero también hay una crisis de credibilidad, la ciudadanía ya no cree en los medios de comunicación y hay una crisis de recursos. La profesión es de las más denostadas, porque la gente es consciente de que la información en muchos casos no está ni contrastada. No se fían de la información que están leyendo, pero tampoco de la información que están viendo y no me extraña porque antes de la crisis ya nos hemos encargado nosotros de hacer montajes y la gente lo ha visto y no se fía. El periodismo y el fotoperiodismo, como servicios públicos, lo único que tienen es la credibilidad y cuando se empieza a perder… Incluso hay estudios que dicen que la gente joven ya empieza a no diferenciar lo real de lo falso.

B.- ¿En qué medida crees que puede afectar la falta cultura fotográfica al lector habitual de prensa diaria? ¿Crees que le influye la calidad de la imagen?
S.V.- Sí que influye. Pasar por un kiosco de prensa y ver la misma fotografía en todas las portadas, influye. Las agencias internacionales tienen un chollo en España, donde se cree que todo lo que viene de fuera es mejor y tienen un mercado que no tienen en otros países. No necesariamente porque las fotografías sean mejores, sino porque si se pone una fotografía de Reuters o France Press, probablemente no se equivoquen y no se plantean que no están haciendo bien su trabajo al proporcionarle al lector exactamente lo mismo, el mismo punto de vista, el mismo ángulo, no le ofrezco ningún valor añadido, que es lo que podría fidelizar al lector, sólo piensan: qué bien, no me he equivocado, pero con esto se ha agudizado la crisis de credibilidad y esto se ha unido al resquebrajamiento del modelo de negocio, por la llegada de Internet y la bajada de la publicidad. Ahora cualquier persona puede buscar información en un montón de fuentes y lugares diferentes y ahora es cuando deberíamos tener la mayor fiabilidad. También es muy grave que los medios en general no diferencian la información de la opinión. Luego también están los recortes económicos. Se contrata gente recién salida “del horno” por precios irrisorios porque con esos sueldos no pueden contratar a profesionales de prestigio, que además si han sido despedidos y no cambian de profesión, deberán tragar con algunas premisas que no ayudan a la mejora de la credibilidad del sector. Y sabe que no le están respetando. No se contrasta nada. Nadie tiene por lo menos tres fuentes contrastadas y los lectores no quieren pagar por estas cosas.

B.- ¿En la falta de credibilidad también influye que las fuentes generen su propia información?
S.V.- Sí, la reducción de plantillas y el hecho de que todos los medios estén intentando ahorrar lo que puedan hace que los medios aprovechen la información que les envían las empresas, los políticos, servicios de emergencias, políticos, clubes de fútbol y eso no es información, son comunicados de prensa, que pueden verse en las propias páginas web de estos sitios. También se ha dado una especie de pluriempleo, porque los fotógrafos tenían que cubrir siete cosas y en realidad cubrían tres y las otras salían de convenios que tenían con fotógrafos de otros medios. Si yo, editor gráfico, mando a un fotógrafo a cubrir algo, sé que sólo tendré un punto de vista. Si quiero otro tendré que pagar. Estos fotógrafos lo que acababan haciendo era quitarse trabajo a sí mismos. Estamos en una situación en la que prácticamente la gente está pagando por trabajar. El intrusismo también es otro problema. Por un lado, ha democratizado la fotografía, pero hay diferencia entre sacar fotografías y ser fotoperiodista, que tiene que conocer unos códigos de lenguaje visual y saber que historias tienen interés para la sociedad, tienen que tener un código ético y deontológico, una preparación y esto se adquiere con estudio y tiempo de práctica. El fotoperiodismo se ha considerado más un oficio que una profesión. El periodismo escrito también fue un oficio, pero entró en la Universidad mucho antes que el fotoperiodismo, donde aún no se ha producido el proceso de profesionalización.

B.- Como parte de la crisis me gustaría preguntarte ¿por qué crees que en España no existe un asociacionismo o sindicalismo fuerte en esta profesión?
S.V.- Creo que hay poca cultura de trabajo asociado, no sé si es por miedo, porque la gente es individualista y va a lo suyo o porque lo que hace uno, se refleja en el colectivo. Si uno no cumple con los estándares básicos de la profesión, se denigra el trabajo propio y el del resto. Por mi experiencia, los intentos que ha habido de asociacionismo, han tenido sus picos. La gente se ilusiona pero se desinfla pronto y hay un enorme grado de competitividad que hace que cada uno vaya a lo suyo. **B.-** Pero esto también pasa en otros países y existen las

asociaciones. **S.V.-** Pero depende del medio en que trabajes porque si el medio respeta y valora tu trabajo, no necesitas una asociación. Si se respaldan los intereses del fotoperiodista, no hace falta. Quizá en España faltó el estrato del superior como interlocutor. (Habla del ejemplo del Congreso, se consiguió cambiar una norma porque se unió la gente, pero ahora no lo ven…) Ahora la gente no se queja. Aceptan las normas que les imponen, les gusten o no, quizá porque si no lo hacen ellos, lo harán otros.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Crees que el fotoperiodista va a desaparecer, se va a reconvertir en periodista multimedia o video-periodista, va ser freelance y generar y distribuir su propio trabajo?
S.V.- Puede pasar cualquiera de esas cosas. Que desaparezca el fotoperiodista, no lo veo tanto, pero que se vaya transformando en un profesional más versátil, tipo multimedia; cosa que ya está haciendo, pero mi opción es que para que sobreviva el fotoperiodismo tiene que volver un poco a sus orígenes y recuperar la credibilidad, contando historias con substancia que no pueda hacer el resto de la población, que no sean “Fast food”. Para poder trabajar en varios formatos, se necesita una elevada formación y mucho tiempo y el porcentaje de profesionales que puede hacerlo, es pequeño. Yo creo que el momento del periodista multiformato, ya se ha producido y no ha funcionado tan bien. **B.-** Pero tú eres un ejemplo de esto. **S.V.-** No, yo sólo hago vídeo de forma puntual y me quita tiempo para las fotografías y escribo porque quiero. **B.-** Si pero tienes capacidad para hacerlo. **S.V.-** Porque vengo de donde vengo. Creo que el formato multimedia es excelente y hay muchas cosas que se benefician de ello, pero a mí me gusta ver buenos reportajes y si son multimedia, se ha de tener un grupo de gente especializada en cada área y eso se nota en el producto final. Los vídeos en Internet, tuvieron su auge, pero ahora la gente no aguanta ni diez segundos de vídeo porque lo que ve tiene una calidad técnica y narrativa mala. Lo que acaba funcionando bien, es el trabajo colaborativo, hay que trabajar en equipo, porque para hacer todo bien hace falta muchísimo tiempo y sería un trabajo muy caro. **B.-** Imagina que tu creas un medio y cuentas con personas que aunque no hagan las tres cosas, sean capaces de escribir y hacer fotografías, por ejemplo, o vídeo y escribir, etc… Sé que eso requiere un tiempo. **S.V.-** Sí y no olvides que un tiempo supone una inversión. **B.-** Pero ¿si pudieras crear un medio de esas características, crees que la gente estaría dispuesta a pagar por ello? **S.V.-** Quiero creer que en el momento en que recuperemos calidad. Que en vez de que primara la velocidad, para que los medios en que trabajaban fueran los primeros en publicar la fotografía, pero eso es “Fast food consuming” y ¿qué queda de todo eso? Para eso no hace falta pagar a un profesional. Eso contribuye a la precariedad. Yo quiero creer que haciendo un periodismo reflexivo, de tiempo, de investigación, podremos diferenciarnos del resto de personas que tienen una cámara y ofrecen gratuitamente sus servicios. Creo que ese es el camino. Crear algo que perdure en el tiempo. El periodismo ciudadano no existe, son lo que antes llamábamos testigo A o testigo B; las fuentes. Hemos sido nosotros, la propia profesión, quienes hemos metido el enemigo dentro. El caballo de Troya.

14- CHEMA BARROSO. Fotoperiodista freelance. 22-02-2017
15- BERNARDO PAZ. Fotoperiodista freelance. 22-02-2017
16- EDU DIEGUEZ DE SAN BERNARDO Fotoperiodista freelance ABC. 22-02-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cuál es vuestra formación fotográfica?
C.B.- Yo empecé con la fotografía en el año 1979-80. Lo que realmente quería ser era reportero de TV. Realmente el único sitio donde te daban estudios era El Instituto de la Paloma pero el acceso estaba copado por la gente de TVE y era muy difícil entrar. Así que me centro en la prensa, prensa de corazón. Yo soy autodidacta, pero tengo una pequeña formación en el CEP, era una escuela privada con un plan de estudios. Yo hago colaboraciones en prensa del corazón por la noche mientras estudio. **B.P.-** Tenía 15 años y siempre me había interesado la fotografía, en aquella época había en general muy poca literatura sobre fotografía y en español era prácticamente nula. Conseguí un libro de la editorial Omega de los 50, *Toda la fotografía en un solo libro* y me lo empapé entero.Tenía unos amigos que hacían fotografía, que tenían un pequeño laboratorio y por el método de prueba error empecé a hacer fotos. Mi formación fue siempre autodidacta. Empecé a trabajar en un hospital universitario a hacer fotografía científica. Luego comencé a trabajar en Uruguay para una agencia Alemana (DPA), donde me daban dos carretes, uno para hacer el trabajo y el otro por si pasaba algo, y me dijeron que querían fotos que un chino en la China sin poder leer el pie de foto supiera de qué iba el tema: fue mi primera lección de fotoperiodismo. Llegué a España en 1981, y fue realmente imposible encontrar trabajo en prensa porque era un coto muy cerrado. **C.B.-** La formación de la mayor parte de la gente era autodidacta, yo me pude pagar una escuela que me costó mucho dinero, pero que realmente aprendí muy poco, pero si me sirvió para usar el laboratorio. **B.P.-** La mayoría de los fotógrafos mayores que había en prensa aquí cuando yo llegué, salvando honrosas excepciones, eran los que barrían la redacción y les dieron una cámara para que se fueran a hacer fotos, no sólo sin formación fotográfica, sino que intelectualmente era gente con carencias importantes.

B.- ¿Cuál era la relación entre el fotógrafo y el redactor en vuestros inicios?
C.B.- No había ninguna relación, tu siempre pasabas por un jefe de sección o de fotografía. Había gente muy buena, pero eran la minoría y la mayoría de estos, como dice Bernardo, era gente de fuera de España. La mayoría eran unos auténticos cazurros que sólo te ponían problemas cuando empezabas a trabajar en prensa. **B.P:** Había dos grandes grupos en el fotoperiodismo; la gente que estaba en los periódicos y los que estábamos en las revistas, aunque coincidamos no éramos competencia. Pero yo quise trabajar en periódicos y no pude. **C.B:** Un día nos sinceramos Bernardo Paz, otro fotógrafo y yo y entre los tres, cubríamos 30 revistas aprox. **E.D:** Yo al principio, hace diez años, en el 98, sí, incluso planificamos la maquetación de la foto, pero ahora ya no hablas con la mayoría de los redactores, no los conoces, no vas a los temas con ellos y simplemente a ti te ponen ‘entrevista con fulano de tal en tal sitio’. **B.P.-** Muchas veces trabajabas con redactor porque tenía su entrevista determinada o evento, ibas a trabajar con ese redactor y te ponías de acuerdo con él, compartías los puntos de vista, y afinabas lo que iba a ser el resultado final que siempre de alguna forma ya estaba dibujado. **B.-** ¿Pero había una preproducción? **B.P.-** No, nunca te sentabas con el redactor. Muchas veces el redactor no iba nunca a los temas. En la mitad de los temas los redactores escribían mirando la tele.

B.- ¿Creéis que la relación entre el fotoperiodista y el redactor nunca fue en España como en la revista *Life*?
B.P.- En las redacciones si existía una complicidad entre los redactores y los fotógrafos, incluso había redactores que trabajaban siempre con el mismo fotógrafo y viceversa. Pero era solo entre los staff de las revistas, que eran los menos. Nosotros, como colaboradores, éramos terroristas y estábamos en la calle, estábamos a arrasar con lo que apareciera.

B.- ¿El estatus del fotoperiodista era igual que el del fotógrafo?
E.D.- El status del fotoperiodista estaba por debajo dónde yo he trabajado. Los redactores eran licenciados y a nosotros nos consideraban técnicos al fin y al cabo. En algún momento te lo iban a lanzar a la cara. **BP:** La mayoría de los fotógrafos de los años 80, y principios de los 90, eran gente con muy pocos estudios, gente con una formación muy muy básica. **C.B.-** Cuando yo paso de colaborar a formar parte de la plantilla, en mi contrato pone técnico, no pone siquiera redactor gráfico y averiguo que, todos los fotógrafos, éramos técnicos en *ABC*. La última vez que se abrió la APM a los fotógrafos fue hace 16 años. ANÉCDOTA: cuando la APM abre la asociación a los fotógrafos (abren las puertas para absorber a todos los fotógrafos de la nueva generación. **B.P** discrepa y dice que era para proteger a los cuatro fotógrafos de provincias, a los cuatro que estaban en EFE) tienen un problema con los siete fotógrafos de *ABC* porque figurábamos como técnicos y la APM pide unos certificados al periódico para de una forma u otra relacionarnos con *ABC* pero esos certificados no llegaron nunca porque la jefa de personal no los quiso hacer. **B.P-** (En relación a la APM que abre las puertas) Cuando cierran *Pueblo* los fotógrafos necesitan un respaldo que no tenían porque no tenían calificación alguna, que no tenían un estatus laboral. Manolo Romero protegió a esta gente, les abrió las puertas para que tuvieran ese respaldo con un carnet de la APM. **E.D.-** El problema está en los editores de los periódicos que no quieren que los fotógrafos tengamos ni sindicato, ni colegio de fotógrafos porque eso obliga a que haya unas tarifas mínimas establecidas y registradas.

CRISIS

B.- ¿Creéis que el fotoperiodismo siempre ha estado en crisis?
B.P.- La profesión de fotógrafo nunca fue fácil… El fotoperiodismo es algo muy difícil de hacer, no es barato. Hay que gastar mucho dinero en la calle. Yo en verano podía revelar 500 carretes al mes sin problema (carretes, comidas, dietas, viajes, hoteles, etc). Al final de mes tenías un sueldo digno pero no parabas de trabajar. La prioridad en el periodismo era la obtención de la noticia. La noticia es la que te va a llevar a la portada y eso nunca fue barato. No es que no hubiera problema por gastar dinero, sí que había problema porque nos fiscalizaban, a todos pero sobre todo lo que había que hacer es traer era la noticia y todo el mundo sabe que hacer periodismo es caro. El problema es que ahora no hay periodistas. Ahora están en la redacción y no salen. **E.D.-** La democratización que conlleva la aparición del digital nos perjudica porque provoca que cualquier redactor puede hacer fotos y pueden valer para su publicación, dejamos de ser técnicos especialistas en… para ser la persona que recurren los medios cuando los redactores no soluciona un problema. **B.P.-** La crisis comienza con la caída de la publicidad y la crisis económica mundial en 2008. **E.D.-** Con la aparición de Internet nunca supimos cobrar en ningún momento lo que había que cobrar como hicieron periódicos como el NYT dónde tienes una noticia cebo, pero si quieres leer el resto tienes que suscribirte. **B.P.-** El problema es que los millennials no leen periódicos y no eran parte del negocio editorial, se olvidaron de ellos y los millennials se olvidaron de a su vez de ellos. Ahora tú sales a la calle y no ves a ningún joven que tenga menos de 25 años, que compre un periódico, ni un disco, no solo pasa con la

prensa. Ningún millenial sabe que existe *El País*, el *ABC*, etc. Y esos jóvenes son los que tendrían que comprar todos los días el periódico y esto ha pasado no sólo en España sino en el mundo. El periodismo se olvidó de los millennials. **E.D.-** En general ese tipo de mercado no existe y los millenial lo han derivado a otro tipo de mercado que le es muy cómodo y muy fácil, que es el intercambio de contenido en redes sociales, que no son las oficiales, que habitualmente están manipulados, pero les es igual. **B.P.-** Lo que sucede en el mundo de la prensa, no de hoy sino de siempre, es que nosotros hubiéramos sido titulares todos los días porque nunca se han violado tantas leyes y tantos acuerdos laborales como los que se han violado en la prensa.

B.- Asociacionismo, ¿Cuál es el problema en España?
B.P.- El problema de que no haya un sindicato y asociación fuerte en España es una herencia del franquismo. Aquí el mayor problema es que si eres médico, abogado, electricista, están regulados por el estado, con unas tarifas determinadas. En España, el fotoperiodismo no tuvo el valor que si ha tenido en otras sociedades, como puede ser la inglesa, la francesa o la americana, donde los fotógrafos eran profesionales con una sólida formación intelectual y pudieron enfrentarse a estos problemas laborales y fundar agencias como Magnum dónde se pudieron reivindicar cosas. En España no había un calado intelectual para elaborar ningún tipo de discurso. **E.D.-** A los editores de los periódicos no les interesa que exista en España un sindicato potente.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuál es el futuro del fotoperiodismo?
E.D.- En *ABC* lo llaman el redactor total; aquel que hace video, escribe y hace fotos. El problema es que mientras que a los editores les valga cualquier cosa esto no tiene futuro. **B.P.-** El periodismo como lo hemos conocido hasta ahora está muerto y todo lo que hagamos es intentar resucitar un cadáver, no hay posibilidad porque no es viable económicamente. El periodismo se ha convertido en grupos de poder. Hoy por hoy tendríamos que ir a un tipo de periodismo, que sí hay mercado, de calidad, hecho por profesionales, artículos de opinión, de investigación, que siguen siendo necesarios y para eso no se necesitan becarios, se necesita personal ultra especializado. Los que tienen que reconvertirse no son los fotoperiodistas, lo que tiene que reconvertirse es el mercado de la prensa. Las agencias de fotografía hoy en día son factorías, el periodismo es lo de menos.

17. ÁLVARO GARCÍA. Fotoperiodista de *El País*. 2-03- 2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cómo te formas para ejercer el fotoperiodismo y cuando empiezas a trabajar como fotoperiodista?
A.G.- En mi casa siempre se leía el periódico y las revistas; a mi me gustaba leerlo y me gustaban las fotos que aparecían entre sus páginas. Me gustaba mirar e imaginar la foto que haría sin tener la cámara. Mi padre tenía una Yashica y se encargaba de las fotografías familiares cuando nos íbamos de vacaciones y yo empezaba a trastear. Yo estudié periodismo en 1992-93, pero no hice nada de fotografía porque no había formación visual y lo que me gustaba en ese momento era la radio. Aunque me gustaba la fotografía en ningún momento me planteé mi carrera profesional como fotógrafo. Después de la carrera me voy a Texas (EE.UU.)

porque consigo una beca de trabajo para enseñar español en la universidad, pero voy de oyente además a asignaturas como historia de la fotografía, iniciación a la fotografía, con un laboratorio y todos los medios. Cuando aquí teníamos el curso CCC por correo y alguna escuela, pero muy poco, allí me di cuenta que tenían una formación, unos estudios, que tenían cultura fotográfica. En clase podías pasarte una semana hablando de una fotografía, de su contexto, de cómo se había realizado, con qué finalidad, se creaba un foro de discusión, con corrientes, con autores, con escuelas, se van hilando historias, algo impensable que se hiciera aquí. Y cuando regreso vuelvo con ganas de dedicarme a la fotografía. Y empiezo a currar como laborante en *El Mundo.*

B.- ¿Por qué existe esa diferencia de estatus en las redacciones entre el fotógrafo y el redactor?
A.G.- Mucha culpa la tiene la dejación que ha habido a la hora defender ese trabajo fotográfico. Si a un fotógrafo se le ocurre escribir una nota, un pie de foto o un breve en la sección de Nacional por la razón que sea, si lo haces mal el responsable de la sección de Nacional te va a llamar y te va a decir o corriges esto o no se va a publicar o lo va a corregir al contrario, si el jefe de Nacional hace una fotografía de una rueda de prensa con el móvil y se publica, probablemente, o nadie dice nada o simplemente argumentan que es lo que hay. Y no es un problema de desconocimiento, es un problema de banalización, porque las fotografías las hace todo el mundo, todo el mundo tiene derecho a opinar y antes todo el mundo hacía fotos, pero ahora todo el mundo hace fotos bien. ¿Sabes cuál es la diferencia de los fotoperiodistas de antes con los de ahora? que los editores gráficos de ahora eran fotógrafos entonces, son fotógrafos de la vieja escuela, era otra manera de trabajar y ahora lejos de ponerse en otro papel o echarse a un lado ellos siguen siendo fotógrafos de raza. Por eso cualquier advenedizo que viene detrás es un aprendiz, por eso les cuesta mucho reconocer el trabajo o el buen trabajo de otros fotógrafos y echan para atrás muchas cosas y muchos fotógrafos para que no les coman la tostada. Cuantos periódicos hay que tú, como fotógrafo, sientes que tu principal enemigo es el editor gráfico, cuando realmente debería ser el que ampararse, protegiese, respetara tu trabajo. Yo, por ejemplo, en estos años me he dado cuenta que después de oír muchas cosas, me da la impresión que a Marisa Flores la gente no le discutía una foto y la época gloriosa de la fotografía en *El País* fue cuando ella era editora gráfica. Pero ahora, los editores gráficos van cediendo y la fotografía va perdiendo. Lamentablemente, creo que es un punto sin retorno, excepto que alguien se atreva a cambiar el modelo de negocio.

CRISIS

B.- ¿Por qué crees que no se valora la fotografía en los medios de comunicación en España?
A.G.- En España hay muy pocos fotógrafos que se alegren por el éxito de otro. El problema es que no le damos el valor histórico a lo que estamos haciendo. No nos damos cuenta que estamos generando un archivo histórico fundamental, pero ni nos damos cuenta ni, sobre todo, lo valoramos. La perspectiva histórica de nuestro trabajo queda enterrada en la superación laboral y el ego personal. Se ha hecho muy buena fotografía para los medios que había y la situación. Los primeros que no valoramos nuestro trabajo somos nosotros, el problema de nuestro trabajo es que perdió la referencia en sí porque lo importante es la fotografía no el fotógrafo, lo importante es a quién o a qué hacemos fotos, no nosotros. Nosotros mismos somos la piedra angular de la falta de respeto a nuestro trabajo. Hemos puesto nuestros egos por encima del trabajo. Todos tenemos ego, el problema es el ego desmedido. Yo le echo mucha culpa a la propia profesión, hay otras razones pero nos hemos echado mucha tierra

encima, y además hay lucha generacional, lucha de clases, hay todo tipo de luchas dentro de la profesión.

B.- ¿Cómo crees que podemos dignificar la profesión?
A.G.- El fotoperiodismo podrá cambiar, pero la historia es cíclica, todo vuelve al origen. Hay un problema importante y es que se sigue trabajando sobre la base de un modelo que está obsoleto, intentando mantener ese modelo en un soporte que no va a ningún lado. Es decir, hay que generar contenidos y hay que tener en la agenda 40 informaciones al día porque es así, pero no es así. El soporte actual no va a más y se mantiene porque la gente lo sigue comprando, pero no te da el dinero que quieres que te de y eso hay que cambiarlo. Pero todo lleva a hacer algo mucho más elaborado y menos *fast food*, más tipo dominical o semanario. Nadie tiene el dinero y el arrojo de cambiar la situación y empezar con algo nuevo. ¿Cuál es el problema? Que Bezos sólo hay uno y ya ha comprado el *The Washington Post* y ha triplicado las ventas gracias a que tiene recursos y dinero. Bezos lo compra para hacer el mejor periódico del mundo. ¿Cómo se convierte un periódico en el mejor periódico del mundo? Con contenidos, lo que pasa es que cuesta dinero. Pero el problema de las empresas de este país, que quieren ser el *The New York Times* con el presupuesto de *La Farola*. Los trabajadores pueden poner mucho de su parte pero llega un momento que la situación no da más de sí. Sin recursos no hay nada y sin agallas tampoco. Y estamos trabajando en un modelo que no va a ningún lado y el problema está en empeñarse en un modelo que no tiene ningún valor. Si tienes un poco de inquietud informativa coges el periódico en papel ahora, te lo has leído en la web ayer a mediodía, no te aportada prácticamente nada, quitando tres historias nuevas. Si tienes pocos recursos, emplealos en otra cosa. Todas estas cabezas pensantes que no hacen más que lanzar ideas y parches, que hoy es el video y mañana el vídeo subtitulado y pasado el vídeo en braille y cada semana es una cosa que va en contra de la anterior, si está claro que el modelo no da más, cambialo. **B.-** Está claro que nadie sabe cual es el modelo. **AG.-** Pero todo el mundo sabe cual no es. Y no se hace nada; y los pocos recursos que hay se están metiendo en el modelo que no es. Es echar dinero a un saco sin fondo.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Y cuál es el futuro del fotoperiodista, debe reconvertirse?
A.G.- Yo creo que sí, no se si reconvertirse, pero el fotógrafo tiene que hacer fotos, hacer video y salir de nuestra zona de confort, porque la tenemos muy marcada y estamos muy mal acostumbrados a que nos digan qué tenemos que hacer y dependemos de ello. Pero se pueden hacer cosas y buscar nosotros las historias, pero el problema es el respaldo que tengas para poder hacer eso. El problema es que ahora trabajas, te curras un reportaje y a lo mejor te lo comes y no recuperas el dinero invertido.

18. BERNAT ARMANGUE. Fotoperiodista en plantilla de Associated Press. 06-10-2020

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿En qué momento decides hacer fotografía?
B.A.- Empecé a interesarme en la adolescencia y en casa había una cámara, porque mi padre era aficionado y hubo transmisión de padre a hijo y yo desarrollé pasión por estar en la calle y hablar con la gente, más que estar en clase. Estudié en una escuela de fotografía de Tarrasa. Luego empecé en el periódico local, de ahí pasé a *El Periódico de Cataluña* y luego apareció

una plaza para trabajar en AP, como colaborador en Barcelona, como freelance tocando muchos clientes. La Escuela de fotografía era bastante técnica, más que sobre fotoperiodismo y realmente no sé cuánta punta saqué de esa formación y entonces yo no tenía muy claro hacia donde quería tirar. Había mucha teoría; matemáticas, óptica, iluminación y menos historia del arte, etc… A mi me interesaba el documentalismo. **B.-** ¿Tus compañeros en *El Periódico* tenían esa misma formación o eran autodidactas? **B.A.-** En general eran autodidactas, excepto uno que tenía la misma formación que yo. También había mucha gente que venía del Instituto de Estudios Catalán, que era una Escuela de fotografía y era bastante famosa en Barcelona. **B.-** ¿Proponías tu los temas?, ¿trabajabas con un redactor o simplemente te decían lo que tenías que hacer? **B.A.-** En el periódico local teníamos muchos temas que hacer, sin demasiado fondo y se iba a la comanda de los redactores. En *El Periódico de Cataluña* había de todo. Muchos temas que te venían. A veces se hacían reportajes y otras se trabajaba a comanda. A veces eran eventos políticos de agenda. Pero también es verdad que había espacios donde se podía trabajar un poco más los temas. Incluso había unas dobles páginas que se llamaban Zoom, donde iban ensayos fotográficos y se hacía trabajo de producción y documentación que luego podías vender. En AP había mucha diferencia en el trabajo, había muchos departamentos y cada uno trabajaba su propia producción, en función de los intereses de los clientes de cada formato. El trabajo conjunto entre redactor y fotógrafo no siempre era necesario o imprescindible y eso a veces jugaba a favor y otras en contra. Por un lado te obliga a ser más fotoperiodista, desde el punto de vista de contenido informativo dentro de la imagen. Hoy en día, se busca ver lo que puede interesar al redactor y cuales son los contenidos que necesita al hacer las fotografías. También varían las sinergias de cada oficina en función de los grupos de trabajo que hay, pero hay generosidad y puedes tener tu formato y tienes un compañero de texto que generalmente te ayuda a crecer.

CRISIS

B.- ¿Cuando sales fuera de España cuál es la diferencia que ves entre el fotoperiodismo nacional y el internacional?
B.A.- Yo estuve primero en Jerusalén. Mi intervención como fotoperiodista siempre pasó por el deporte, que no me interesaba mucho, pero era el hueco que había, porque había mucho deporte, de hecho en España hace como 12 años, las informaciones eran primero deporte, luego terrorismo y luego política bilateral y folklore. (Habla de las dos guerras de Gaza que vivió y de la Primavera Árabe, que le permitió trabajar con fotógrafos de todo el mundo…) De hecho se habla de la Escuela de Jerusalén como una escuela muy buena, que exige unos tiempos de reacción muy cortos porque en el momento en que pasaba algo era de un interés mundial brutal y eso te hacía no bajar nunca la guardia y aprender mucho de la gente que había pasado por allí. Allí más que prevenir accesos a los periodistas, te dan acceso para contar su propia realidad desde su punto de vista y esto es bastante inusual. Durante los años que estuve en Jerusalén, el periodismo tanto en texto, como radio, televisión o fotografía, estaba muy respetado, tanto entre los compañeros, como por las instituciones. Los portavoces de prensa eran muy conscientes de cuáles eran las necesidades de cada formato. Entonces no había *bloggers* ni *instagramers* y el uso de la imagen no era tan fuerte ni estaba tan banalizado como ahora. Esto me hizo crecer como fotoperiodista aunque es un poco absurdo distinguir entre periodista y fotoperiodista. Incluso dentro de las agencias hemos tenido y tenemos peleas para defender los espacios, pero la respuesta a tu pregunta es “no lo sé”. Estoy de acuerdo contigo en que el fotoperiodista nunca ha tenido el mismo estatus que un redactor, dentro de la redacción. Creo que la mejor forma de ganarse el respeto es saber por qué haces una cosa.

Eres un ciudadano, pero eres un periodista y cuando ves una historia, debes hacerla y no esperar a que alguien te la pida, luego se la enseñas a tu redactor, de forma que la próxima vez puede que vea la historia que le traes con otros ojos y después decidir qué espacio visual necesita cada historia, pero lo más importante es saber cuales son las historias que pueden ser más valiosas para el medio.

B.- ¿Crees que en España somos los propios fotoperiodistas quienes hemos hecho una dejación de nuestras funciones como periodistas en algunos casos?
B.A.- Totalmente. Creo que hay una parte de holgazanería propia, que no hemos sido lo suficientemente profesionales. Hay una parte estructural de base, que es que las redacciones han tomado el mando en la toma de decisiones sobre la parte gráfica, quizá porque no estábamos preparados y además nuestro trabajo discurre en gran medida fuera de la Redacción. Con respecto a la crisis actual, creo que la fotografía digital ha influido negativamente, pero en algunos casos ha sido favorable, pero de la misma manera que para mí fue un atropello y algo inexplicable que se suprimieran los correctores, en fotografía hay una gran ausencia de editores gráficos y algunos de los que trabajan en esto, no tienen la preparación necesaria. Hay una ausencia absoluta de voz para el fotoperiodismo en la mesa de edición. Creo por tanto que no tenemos derecho a criticar, si no empezamos por nosotros mismos. **B.-** ¿Y a qué crees que se deben estos dos factores? **B.A.-** Ausencia de formación clásica universitaria, aunque yo estoy a favor de la formación autodidacta, creo que falta formación de base. **B.-** ¿Y a qué crees que se debe que los redactores puedan sentirse por encima del fotoperiodista? **B.A.-** Yo no creo que todos los redactores piensen igual, pero esto viene de un patrón que se repite desde hace años. Cada formato tiene sus tiempos y cuesta ponerse en los zapatos de los demás y más cuando en los actuales patrones de trabajo, a veces no queda margen para elegir, con la desaparición de semanales y revistas y las reducciones de plantillas. La idea del periodista orquesta, ha ayudado a que todo se haga peor, pero por otro lado ha ayudado a comprender mejor los *timings* (Habla de los tiempos durante su trabajo en Asia del sur). El periodista orquesta ha permitido optimizar los recursos y quizá también ha hecho que la gente crezca, en vez de quedarse estancado. No digo que todos tengamos que tener un master en todo, pero sí que debemos tener ciertos conocimientos de todo a la hora de hacer una historia.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuál crees que es el futuro de los fotoperiodistas? ¿Tenemos que convertirnos en fotoperiodistas orquesta, o dejarlo sólo para momentos puntuales? ¿Crees que debemos crear nuestra propia plataforma, donde ofrezcamos todo?
B.A.- Una cosa es el mercado, yo creo que vamos a la precariedad, y creo que el fotoperiodismo está mal, yo tengo un hijo y no me gustaría que se dedicara a esto, aunque también creo que el buen periodismo es necesario. De los sitios donde he estado, creo que hay buen periodismo y periodismo mediocre y que el periodismo mediocre supera al bueno. A veces es fruto de la precariedad, otras fruto de la mediocridad profesional y la pasividad de algunos. Aquí, en España, hay menos ayuda y hay que optimizar el tiempo, porque el tiempo es dinero, pero después de haberlo intentado todo, habría que levantar la voz y no dejarlo pasar a cambio de favores o accesos. No son sólo los periodistas, también los jefes de Redacción, directores de periódico, grupos editoriales, pero la opción de cambio es de los fotoperiodistas. A mi me parece difícil que alguien que trabaje en esto pueda sobrevivir trabajando en un solo formato y si lo hace, es imprescindible que sea fotoperiodista, aún así me parece complicado trabajar en

un solo formato y creo además que la batalla estará en tener el tiempo para trabajar dos disciplinas. **B.-** Y el dinero. **B.A.-** Claro. Yo busco muchos temas y los comparto con los compañeros (habla de su forma de trabajar). Obviamente dependerá del dinero que quiera gastar la publicación en el tema. Si quieres trabajar, necesitas buenos profesionales en producción y post producción y dinero. Creo de todas formas que seguirá habiendo una indecente cantidad de ruido en medios periodísticos y no periodísticos. Habrá buenos profesionales a quienes se les dé el tiempo y dinero suficientes, buenos profesionales que no tengan medios y por supuesto malos profesionales. Tiene que haber buenos profesionales capaces de hacer entender el valor de su trabajo, tanto en estamentos privados como públicos. Es importante dejar un libre acceso a un medio serio. A veces yo sólo pido que nos conozcan, que vean el trabajo y decidan si nos quieren dar acceso o no. Pero eso implica un control muy exhaustivo del propio trabajo. Siempre habrá gente que haga un mal uso del trabajo y gente que haga un buen uso del mismo. Hay que ser el mejor profesional posible desde el principio hasta el final y aún así puede salir mal. Hay que luchar. También es verdad que sólo habrá buen periodismo si se paga. Otro tema importante es la conciliación familiar, porque son horarios muy locos, que queman a la gente y la desconectan de la sociedad donde viven. Tienen que tener una estabilidad. Hay muchas mujeres que tienen que dejar esta profesión por falta de conciliación familiar.

19. JORGE PARÍS. Responsable del departamento multimedia de *20 Minutos*. 23-07-2019

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cómo y dónde empezaste a trabajar como fotoperiodista?
J.P.- Yo vengo del mundo de la formación profesional, donde había estudios de fotografía y mi primer trabajo fue en Europa Press donde ya entonces (2000), utilizamos una cámara digital, la Nikon 4700D. Pero cuando aún estaba estudiando el módulo y apareció la primera Canon Eos digital y ya se veía que era el futuro en FP y la Universidad te decían que eso no servía para nada y que fueras al laboratorio a revelar.

CRISIS

B.- ¿Cuál crees que es la principal causa de la crisis del fotoperiodismo en España?
J.P.- Por defecto, creo que siempre hemos tenido un estatus inferior al redactor, en el aspecto académico. Esto viene dado por que no ha habido nunca una formación integral del fotoperiodista, no se ha estudiado en las universidades porque esto era un oficio. Esto ha llevado a que al no estar colegiados siempre haya una desunión en la profesión. Pero también a pesar de que el fotoperiodista tiene un valor añadido con respecto al periodista, que es estar todo el día en la calle, dónde está la noticia, cuando encuentras una noticia que no ha sido encargada por el redactor te dicen en la redacción que no tiene cabida porque no había un redactor y si le pasas la información al redactor de turno probablemente la firma el redactor.

B.- ¿Qué opinas respecto a la fotografía como documento testificador de la noticia exclusivamente, versus fotoperiodismo como un lenguaje para contar historias?
J.P.- Yo creo que por defecto ahora, en España, no se está haciendo fotoperiodismo. En los años 70, 80 y 90, los fotoperiodistas que abrieron el camino e hicieron fotoperiodismo porque tampoco había otros recursos gráficos y eso permitía ser diferente. Pero con las nuevas tecnologías han democratizado una imagen que no es fotoperiodística, ahora se produce un

lenguaje muy llano, una imagen muy plana, poco desarrollada. Ésto, unido a que, los medios de comunicación no apuestan por desarrollar historias y simplemente documentar, ahora estamos haciendo fotonoticias; una imagen que tiene una gran carga informativa, que cuenta algo en un momento determinado, pero no se están haciendo grandes reportajes. Los grandes fotoperiodistas están contando historias fuera de España porque es muy difícil hacerlo aquí. Esto se debe a que los medios no venden estas historias porque no se apuesta por la imagen. Aunque también hay una carencia de editores gráficos porque en España no se consideran importantes.

B.- ¿Crees que la calidad fotográfica marca la diferencia para el lector a la hora de consumir información en los medios de comunicación? ¿Son las fotogalerías, las páginas más consumidas en los medios digitales?
J.P.- La fotografía es algo fundamental en los medios de comunicación pero la cuestión es de qué tipo. Lo que más se consume es sociedad, sucesos y sexo en los medios. Y las fotogalerías más vistas son de esta temática. El problema radica en cómo le vas a decir a un medio que apueste por otro tipo de fotografía cuando lo que funciona es esta temática. Pero es verdad que el lector es muy manso y consume lo que le ofreces, por eso es importante dar de vez en cuando contenido de calidad y por eso es fundamental que los medios apuesten por contenido propios de calidad.

B.- ¿Cómo es posible que los medios nativos digitales no apuesten por el contenido multimedia?
J.P.- Volvemos al principio, ¿donde está la mayor carencia? En la formación, en las universidades no se enseña este tipo de lenguaje, hay una carencia absoluta de formación visual y por lo tanto un periodista nunca estará preparado. Por otro lado, las redacciones siguen compartimentadas y diferenciadas y no hay sinergias. Y por último la guerra entre el papel y el digital por ver quién se lleva los recursos. Además está el problema añadido de la inmediatez. Cuando estás como editor en la página web tu estás refrescando la línea para recibir fotos de un evento determinado y cuando te aparece la primera foto es la que publicas, no tienes tiempo de esperar a la calidad ni a la segunda fotografía, coges la primera que entra en la línea.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuáles crees que son las perspectivas de futuro; si las hay, del fotoperiodismo?
J.P.- Hay que ir a un modelo en el que el fotoperiodista se convierta en un proveedor de contenidos multimedia (texto, video, audio y fotografía). Si a un periodista le das una formación en lenguaje audiovisual en la Universidad conseguiremos que en 20 o 30, años se respete el mundo de la fotografía o al menos que se valores de otra manera. Se debe formar en las universidades y escuelas a periodistas en lenguaje multimedia de forma integral. Los medios deben apostar por el departamento multimedia porque es el único departamento en cualquier periodico a día de hoy que está dando dinero al medio.

20. MANUEL PÉREZ BARRIOPEDRO. Ex fotógrafo Agencia EFE. 13-12-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- Me gustaría saber cómo empezaste a trabajar. ¿Cuál fue tu formación?

M.B.- Hay que tener en cuenta que en España en aquellos tiempos se permitía trabajar a los catorce años. Yo entré en la agencia EFE en el año 1961, y creo que esta profesión me encontró a mí. Tampoco tenía tradición familiar. Mi padre trabajaba en un banco y era pintor. Una de las casas donde fue a pintar, era de alguien relacionado con la agencia EFE y le dijo que necesitaban un aprendiz en el laboratorio. Empecé a trabajar el día 1 de noviembre, aunque mi padre me decía que se trabajaba los 365 días. Ahí estuve tres o cuatro años y luego pasé a oficial de tercera y oficial de segunda… Aún no había empezado a hacer fotos pero observaba a los fotógrafos. Todo era rutinario, el 80% eran fotografías de Franco. Me di cuenta de que me estaba enganchando a la fotografía. **B.-** ¿Y fue autodidacta? **M.B.-** Totalmente, pero tuve ocasión de ver miles de fotografías, incluso las que nos llegaban de fuera de España y me di cuenta de la diferencia. Eso con el paso del tiempo me ayudó mucho. En la última etapa de Franco, empecé a hacer mis pinitos. El país empezaba a revolucionarse.

B.- ¿Cómo era la profesión fotoperiodística durante el franquismo?
M.B.- En esa época la gente que trabajaba en esto tenían una edad avanzada y al final de la época franquista, surge un movimiento de gente joven que valorábamos el cambio de la mentalidad del fotógrafo, aunque entonces no se podían publicar esas fotos. De hecho la noche del 23-F, me recordó mucho a aquella época. Había revistas semi clandestinas que sí lo publicaban y pensamos que algo iba a cambiar, que nos iban a legalizar y darnos acreditaciones. Por razones económicas pasé al turno de madrugada y cubrí atracos, incendios, accidentes de tráfico…con una Nikon, un pequeño flash y poco más. Todo esto se publicaba al día siguiente bajo la firma de EFE, hasta los años 90, no firmamos nuestras fotos. Sin embargo si estaban reflejadas las siglas del que escribía el pié de foto. **B.-** ¿Los jóvenes que empezaron a entrar también eran autodidactas? **M.B.-** Sí, totalmente. Un par de años antes de la muerte Franco, empezaron a introducirse las agencias extranjeras y con ellas vinieron fotógrafos para cubrir el proceso de transición que se veía venir y con ellos se abrió un poco la mano. Fuimos los jóvenes quienes cubrimos todo aquello. Un grupo de ocho o diez fotógrafos jóvenes nos organizamos como una asociación profesional y lo hicimos como Asociación Nacional de Periodistas Gráficos y lo registramos en el Ministerio del Interior. Nuestra primera batalla fue entrar en la Asociación de la Prensa, que nos denunció y nos demandó. **B.-** ¿Por qué? **M.B.-** Nosotros creíamos que nuestro colectivo debía estar agrupado en el colectivo de periodistas, pero no estábamos titulados y aunque habíamos puesto “periodistas gráficos”, nos denunciaron por usar la palabra “periodistas”. Tuvimos que retirar esa palabra y pasar a llamarnos Asociación Nacional de Informadores Gráficos.

B.- ¿Es decir que en la propia profesión no se os consideraba periodistas?
M.B.- Nos rechazaron. No había freelance entonces, sólo colaboradores, porque había mucho movimiento. Todos los días ocurrían cosas y había mucho que cubrir. A mí me seguían considerando ayudante de laboratorio, aunque hacía fotografía y tuve que esperar a que se jubilara toda esa gente, para que me consideraran fotógrafo. Entonces había como ocho fotógrafos en plantilla de EFE dedicados, casi en exclusiva, a cubrir la política y nos usaban en la última época de Franco para sacar los carretes de actos en los que estuviera Franco de la forma más rápida posible y llevarlo a la agencia. La policía nos daba un pequeño pase que ponía “autorizado a trabajar a distancia”. Yo, a Franco, solamente lo he visto muerto. Los fotógrafos que habitualmente cubrían a Franco, no fueron capaces de hacer una foto de Franco muerto. La única foto de Franco muerto en la capilla del Pardo la hice yo porque al fotógrafo se le caían las lágrimas. **B.-** Eso dice mucho de los fotógrafos de entonces y de los de aquella nueva generación. ¿En qué año fue el tema de la demanda y la organización de la asociación?

M.B.- En 1978/79. EFE nos dejó una sala a un precio muy barato para tener un despacho. Para aceptarnos nos dijeron que teníamos que tener algún tipo de paso por la facultad y nosotros encantados, porque en el mejor de los casos sólo teníamos el bachillerato. No teníamos una base sólida sobre periodismo. Así que, durante dos años y pagándolo nosotros, organizaron una serie de clases en la facultad los fines de semana, a ver si eso nos podía servir para entrar como asociación.

B.- ¿Qué opinas sobre la formación en la profesión fotoperiodística?
M.B.- Yo creo que quizá no sería necesario pasar durante cuatro años por una facultad para ser fotoperiodista, pero sí creo que hay que tener una solidez, una base de unos conocimientos que te tiene que dar una facultad o una escuela de fotografía especializada.

B.- ¿Por qué después de esos dos años de facultad se deshizo el proyecto de la asociación?
M.B.- Pues porque nos dieron un "diplomita" que luego no nos sirvió para nada y en esa época además de fotógrafos sin formación que trabajaban bien, había también gente que escribía; redactores que no eran periodistas pero lo hacían bien. También influyó la radio. Es decir, había un movimiento donde no había titulaciones y la Asociación de la Prensa no tuvo más remedio que recoger a toda esa gente que no tenía titulación. No sé si por presión o motivos económicos que aprovechamos nosotros. Hasta que Luis María Ansón nos reconoce y nos deja entrar como colectivo, con número para todos. **B.-** ¿Conoces si hubo más casos de gente que, sin tener el título de periodista, accediera de esta forma? **M.B.-** Sí muchos. (Habla del caso de Pilar Miró que no era periodista, pero se la reconoció como tal para que se pudiera operar con los médicos de la Asociación…) **B.-** Cuando apareció la tercera vía, ¿tu ya estabas dentro de la Asociación? **M.B.-** Sí y entraron muchos porque un 30% de los redactores no estaban titulados o no habían terminado la carrera y se reconocieron como periodistas. Fotoperiodistas entraron así más de sesenta. Esto fue bien entrados los 80. En 1986, ya nos hicieron un número de registro a cada uno y nos dieron privilegios como seguro médico… Esta vía estuvo abierta unos dos años. En aquella época había una lucha tremenda. **B.-** ¿Pensasteis en esta época en crear una Escuela? **M.B.-** La verdad es que no. Creo que los fotógrafos somos una raza diferente, pero deberíamos entonar un poco de "mea culpa". No somos cooperativistas.

B.- Cuando les decías a otros fotógrafos que entraran en la asociación ¿te encontrabas con algunas reticencias, cuál era la reacción de los compañeros?
M.B.- Sí, muchos, era una lucha constante. Las empresas tampoco nos reconocían como periodistas para no pagarnos como a tales. En los últimos años ya se les reconoció la categoría de redactores que sigue hoy día. El problema que surgió en la crisis fue que se despidieron muchos fotógrafos de plantilla y surgieron los colaboradores.

B.- Pasando al tema del estatus laboral, ¿crees que el fotógrafo tiene un estatus diferente en las redacciones en comparación con el redactor? ¿Crees que es un apéndice del redactor, un mero testificador de la noticia? ¿Antes era así o nunca has vivido esto?
M.B.- Estábamos continuamente luchando contra el redactor jefe y el editor gráfico porque defendíamos nuestro criterio en cuanto a la foto que debería ir en el reportaje, porque ellos tenían miedo de que peligrara su puesto de trabajo si prevalecía nuestro criterio. Antes en EFE el fotógrafo no tenía ninguna fuerza para defender su criterio sobre las fotos, ahora ya sí. El fotógrafo es su propio editor. Hemos estado durante 15 ó 20, años luchando por reivindicar nuestra profesión. Los periódicos de entonces (principios de los años XX), salían casi 24 horas después de ser redactados y dejaban un hueco para la fotografía sin verla. Cortaban la foto

porque el periódico ya estaba maquetado. Sin embargo, ahora a las siete de la mañana ya tienes los periódicos con sus fotografías y muchas veces se eligen en función de ellas. Compras el periódico por la foto. Eso pasa porque se ha dado preferencia a la imagen sobre el texto, cosa que antes no pasaba. La revolución del fotoperiodismo creo que empezó no antes de los años 90. Casi te puedo decir que fue en 1992, con la Expo y los Juegos Olímpicos. (Comenta anécdota sobre Juegos de Atlanta y fotografía analógica y digital…) Fue Enrique Shore quien nos enseñó el funcionamiento de la cámara digital a un grupo de fotógrafos, en el antiguo edificio de Kodak en Las Rozas, los fines de semana. En EFE yo llegué a ser subdirector y la última etapa allí fue muy difícil por motivos laborales, pero yo creo que hay que saber valorar a la gente que a lo mejor con 60 años, no puede ya cubrir unos Juegos Olímpicos pero tiene mucha experiencia y es muy bueno en su trabajo. De todas maneras creo que de todo esto tienen la culpa los propios fotógrafos.

CRISIS

B.- ¿Crees que los propios fotógrafos tienen parte de la culpa de la crisis de la profesión?
M.B.- Por un lado tienen miedo a equivocarse y además, muchas veces tienen que estar editando a sus propios compañeros y un fotógrafo no permite que le mande otro fotógrafo, prefiere que le mande un editor aunque no tenga ni idea. Además no les gusta abandonar la calle. Pero yo creo que quien tiene que estar en la redacción es un fotógrafo, porque el redactor no tiene conocimiento suficiente para editar y en algunos casos se rige por el color de un vestido y el concepto del fotoperiodismo no es ese. El fotógrafo no ha sabido defender su profesión. El fotógrafo tiene que ser periodista desde que se levanta hasta que se acuesta. (Comentarios sobre fotógrafos de EFE…) **B.-** ¿Crees que existe, en parte, una dejación de funciones del fotoperiodista como periodista? **M.B.-** Tampoco hemos sabido aprovechar el valor de una imagen, por ejemplo respecto a los políticos, que necesitan de nosotros y no hemos sabido aprovecharlo. (Pone como ejemplo a Felipe González y habla de la imagen y compostura de los fotoperiodistas, forma de vestir, etc.).

B.- Me gustaría que habláramos de otras posibles causas de la crisis del fotoperiodismo, la era digital, Internet, falta de asociacionismo, el hecho de que la propia fuente de la noticia genere la información…
M.B.- Por supuesto que sí influye, en el caso de organismos que generan sus propias fotografías, creo que tiene que ver con el intrusismo, porque todos los organismos tienen su gabinete de prensa, pero generan las fotografías que ellos quieren y que difícilmente serán las que a nosotros nos interesen y con respecto a Internet creo que esa lucha la tenemos perdida, para cuando nosotros llegamos ya ha habido mucha gente que ha hecho fotografías, debido a la calidad de los teléfonos móviles. Los medios de comunicación sobre todo de televisión, solicitan a la gente que envíe fotografías e incluso les dice que las hagan en horizontal y todo eso va en perjuicio del profesional. Deberíamos al menos intentar luchar contra eso. **B.-** ¿Cómo se podría convencer a los fotoperiodistas para luchar contra eso? **M.B.-** El problema es que por encima de nuestros compañeros hay directivos que quieren tener imágenes a coste cero. Ahora muchos medios no están dirigidos por periodistas sino por empresarios, así que luchar contra esto es muy difícil. ¿Cómo se puede luchar contra el hecho de que los bomberos, la policía o el Samur, envíen fotografías de un accidente? Yo creo que en el momento en que se produce un acontecimiento grave, como un atentado, donde aparecen inmediatamente bomberos, policía, Samur y por supuesto prensa, ¿por qué no se nombra a un portavoz que coordine a la prensa?

Pero como no lo hay, cada uno se busca la vida a su manera. Siempre hemos luchado para conseguir eso, pero nadie lo ha aceptado.

PERSPECTIVAS

B.- Vamos a hablar para terminar sobre las perspectivas de futuro de la profesión.
M.B.- Aunque estoy ya desconectado, si tengo gente en la familia que sigue en activo y su forma de trabajar nada tiene que ver con la forma en que yo he trabajado. Ahora se trabaja más duramente. Creo que no se valora el esfuerzo del fotógrafo, pero no soy pesimista. Creo que hay futuro, pero cambiando la mentalidad sobre el trabajo y la propia imagen. Otras veces se buscó otro tipo de periodismo y de imagen. El periodismo gráfico puede desaparecer, pero no el periodismo. **B.-** ¿Crees que el fotoperiodista debería reconvertirse y hacer también videoperiodismo? **M.B.-** No tiene por qué ser incompatible, de hecho quizá el vídeo sea el futuro, no inmediato, pero sí a medio plazo. También se están implantando mucho los drones y habría que legalizar su situación porque se está haciendo muchísima imagen con ellos. **B.-** Yo creo que el fotoperiodismo hoy está más vivo que nunca y hay muchos fotoperiodistas que están publicando grandes historias, donde las nuevas tecnologías están ayudando mucho.
M.B.- Sí, indudablemente. De hecho yo creo que hoy sería capaz de empezar de nuevo. Soy optimista y creo en el fotoperiodismo.

21. MANUEL HERNÁNDEZ DE LEÓN. Fotoperiodista de la Agencia EFE. 14-12-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

M.H.L.- Estando en EFE, salió la noticia de que la casa Kodak despidió a 20.000 personas, yo me eché a temblar. Esto fue cinco años antes del boom de las cámaras de los móviles, de que todo el mundo hiciera fotos. Pensé, ya está, la profesión de fotoperiodismo se ha acabado. Una cosa es el fotoperiodista consagrado y otra el fotoperiodista que está empezando. Para estos es dificilísimo con tantas nuevas tecnologías. Tu y yo ya estamos hechos y siempre va a hacer falta el ojo del hombre tanto en fotografía como en vídeo.

B.- Tú empiezas a trabajar en fotografía con 14 años y me gustaría saber ¿qué te motiva a hacerlo?
M.H.L.- Yo entro en la Agencia con 13 años. En 1964. Entré como aprendiz de laboratorio, como muchos otros. Yo esmaltaba fotografías. Empecé porque un primo de mi padre trabajaba en la Agencia EFE y hacía falta un chaval para el laboratorio y porque a mi no me gustaba trabajar en el taller mecánico de mi padre. Cuando entro en EFE empiezo a vivir el mundillo del fotoperiodismo. (Cuenta anécdotas de ese tiempo…) A los dos o tres meses ya sabía que yo tenía que ser fotógrafo. Me quedé enamorado de la profesión. **B.-** ¿Cómo te formaste? porque entonces no había escuelas. **M.H.L.-** Empecé yendo a todas las informaciones a las que no quería ir nadie. Me daban una cámara con un objetivo 50mm y un carrete. No me pagaban por esto, pero yo aprendía. Ellos me decían un poco cómo tenía que hacerlo, pero luego lo tenía que hacer yo solo. Me veía todo el servicio de AP y Reuters durante horas y horas y eso me sirvió una barbaridad, aunque me costó 12 años de mi vida salir del laboratorio. A mi me han enseñado a yunque porque si me mandaban a cubrir algo porque no había otro fotógrafo, a la vuelta tenía todo el trabajo de laboratorio por hacer. Pero quiero que sepas que todo eso me vino muy bien, me hizo un tío perro que cuando salí del laboratorio, salí como los lobos, me lo

comía todo. Me hicieron fotógrafo con 25 años, me he ido con 65 y me gustaba la profesión como el primer día. Llorando me fui.

B.- Cuando empiezas a trabajar como fotoperiodista, ¿cuál era el estatus que tenías con respecto al redactor? ¿Se os consideraba informadores de segunda?
M.H.L.- El fotógrafo en aquella época era el tonto de la película. El "plumilla" era Dios. **B.-** ¿Y por qué crees que eso era así? **M.H.L.-** Pues porque no teníamos estudios, ni preparación. Luego hicimos un curso en la Facultad de Ciencias de la Información, todos fotoperiodistas. Nuestro profesor, que aún vive, está ahora en la Asociación de la Prensa. Comisión Deontológica. Se llama Teodoro. Y con este curso entramos en la Asociación de la Prensa. Es Ansón el que abre la puerta. Todos los presidentes anteriores no nos habían dejado entrar porque no teníamos estudios. **B.-** ¿Durante el Franquismo cómo estabais considerados?
M.H.L.- No éramos nada. No teníamos ninguna consideración. Había pases de prensa que ponían "A distancia" que era lo que nos daban a veces. Y la distancia podía ser muy lejos. Era la Agencia Cifra la que nos pedía el pase y cuando veía que ponía "A distancia", pese a ser un pase legal, nos mandaba a tomar por culo y yo sólo tenía un 135mm. No hubo ninguna solidaridad con los compañeros. **B.-** ¿La vieja guardia os veía como una amenaza?
M.H.L.- Pensaban que podíamos quitarles el puesto porque la gente joven tiene mucho más empuje que ellos. Yo me las sabía todas, pero hasta que no veían que trabajaba habitualmente en la calle, no me aceptaban, excepto los de mi generación que eran gente estupenda.

B.- ¿En aquella época se podía vivir de esta profesión?
M.H.L.- Bueno es que en aquella época éramos todos unos vividores. Hacíamos lo que saliera, catálogos, bodas… De la Agencia EFE yo cobraba muy poco. En ese momento, nos reunimos y empieza la Asociación de Informadores gráficos. **B.-** Creo que quisisteis llamarla Asociación de Fotoperiodistas y no os dejaron. **M.H.L.-** No, nos dejaron porque dijeron que no éramos periodistas por no tener estudios, por eso la llamamos Asociación de Informadores Gráficos. Yo estaba en la comisión negociadora. Tuvimos muchos problemas y una etapa muy negra por un tal Rivero, aunque conseguimos algo. Pero había un problema gravísimo que todavía tenéis vosotros, que son los derechos de autor, el Copyright. Por ejemplo, nosotros por las fotos del 23F, que aún se siguen publicando, no hemos visto ni un euro. Y vosotros que hacéis un trabajo muy bueno, tendréis el mismo problema. Los Directores harán lo que quieran con vuestro trabajo. Y si queréis cobrarlo tendréis que demandar, pero ya no publicaréis más en ese medio. Para evitar eso hay que tener fuerza. Yo hablé con Martín Tovar y me dijo que iban a hacer una ley, pero ni caso. Hablé también con Teddy Bautista que me dijo que faltaría más y nada. **B.-** ¿Por qué los fotógrafos no están metidos en la SGAE? **M.H.L.-** Ese es el tema. Dicen que sí, pero al final es no por la mano negra que es el miedo que tienen los redactores y directores. Sí, creo que es por miedo, aunque tengamos la propiedad intelectual. En Francia hay una ley por la que el material de propiedad intelectual, a los 30 años, pasa a ser del pueblo francés. Aquí, nuestro material sigue siendo, en mi caso. propiedad de la Agencia EFE, que lo sigue vendiendo.

B.- Vamos a seguir con el tema de la Asociación…
M.H.L.- Había mucha división. Unos decían que era mejor un sindicato y se politiza. Yo defendía una Asociación absolutamente profesional. Luego hubo unas elecciones y no se presentó nadie. En las asambleas se ponía a algunos, como a mí, a parir. **B.-** ¿Sigues en la Asociación? **M.H.L.-** No. Asesoro y acudo a actos. **B.-** ¿Crees que vuestra generación taponó

un poco a la generación posterior? **M.H.L.-** Yo creo que no. En mi caso lo único que he hecho ha sido ayudar en lo que me fuera posible.

B.- Cuando empezáis a hacer el curso de la Complutense, que duró dos años en fines de semana, ¿fue un curso de dos años y se acabó?
M.H.L.- Sí, no parábamos de solicitar el curso, un montón de gente con peso, hasta que nos lo concedieron. **B.-** ¿Cómo se gestionó? **M.H.L.-** Se habló con Ansón, que dio el visto bueno y nos abrió las puertas de la Complutense. **B.-** Y ¿por qué no se mantuvo ese curso, si ya estaba abierta la puerta de la Complutense? **M.H.L.-** Porque se abrió concretamente para esa gente que tenía peso y que entonces íbamos con traje y corbata. La imagen también era y es importante. Ansón se portó muy bien con nosotros, pero pasada nuestra promoción, hubo presiones de mucha gente para que no se repitiera el curso, por miedo y reticencias. **B.-** ¿Quienes se negaban a que se repitiera? **M.H.L.-** Picatoste… y gente muy fuerte que hasta cierto punto llevaban razón porque nosotros no teníamos estudios y ellos mantenían que la única forma de hacer fuerte la profesión eran los estudios, pero nosotros decíamos que no habíamos tenido esa oportunidad. Habíamos entrado de botones, de aprendices… **B.-** ¿Y en ese momento no pensasteis que quizá la solución era crear una Escuela de Fotoperiodismo?
M.H.L.- Esa idea se planteó en la Asociación. Yo la planteé y dije que se debería hablar con el Ministerio de Educación y Ciencia para que reconociera el título. Pero al final ese proyecto se fue diluyendo. **B.-** ¿Dentro de la APM se os equiparó a los redactores después del curso?
M.H.L.- Te admitían como sucede ahora, como coaligada porque el medio tendría que reconocerlo y pagarlo, que ese es otro hándicap de cara a la categoría profesional. Ahora como Colegio coaligado a la APM, previo paso por los estudios, sí.

B.- ¿Qué opinas sobre lo que sostienen algunos fotógrafos que el fotoperiodismo es un oficio y no se tiene que aprender en ninguna escuela?
M.H.L.- Pero cómo se puede ser tan burro. De acuerdo que la parte teórica es un 20%, pero hay que saberlo. Pero tienes una base. Hay que tenerla. **B.-** Esa base es la que dignifica la profesión. **M.H.L.-** Por eso ellos no quieren abrir la mano. Quieren que todo sea a través de los estudios. **B.-** ¿Crees que esta situación se puede cambiar? **M.H.L.-** Sí, pero tienen que salir tres o cuatro iluminados, con perseverancia, con espíritu de sacrificio, pelear en las Cortes, con el ministro, la oposición. Para pasar de ponencia a comisión y de esta a Pleno, tienes que contar con votos, los que sean. (Cuenta un hecho de una comisión en el Congreso por tema económico de EFE y comentarios sobre ingresos de EFE). Cuando yo era Jefe de Fotografía pedía que me hicieran primeros planos y archivos, porque era el futuro de la casa. Siempre hay que ir a cubrir una noticia o a una rueda de prensa con el mayor interés, porque nunca sabes donde va a surgir la noticia. No se puede ir previamente derrotado o pensando que va a ser un rollo sin interés. **B.-** ¿Crees que ha mejorado el estatus del fotoperiodista desde que empezaste hasta ahora? **M.H.L.-** Sí. Infinitamente. Ahora la gente es muy buena. Son emprendedores y trabajadores. **B.-** Y ¿la relación con los plumillas también es mejor? **MHL.-** Sí, nos dan más estatus porque han visto que somos imprescindibles. El lector antes de leer la noticia, va a ver las fotos.

CRISIS

B.- Sí, pero con la crisis los más afectados han sido los fotógrafos, ¿no?
M.H.L.- Porque hay mucha oferta y poca demanda. Con el tema de los móviles siempre hay mucha oferta que aunque sea mala, abre el Telediario. La calidad no importa. Ahora los medios

priman los criterios económicos sobre los informativos. Así de claro. A lo mejor se contrata actualmente un servicio de 20 fotos diarias por 5.000 € al año. Se están tirando los precios. Un periódico digital de un cierto peso como *El Español* o *El Confidencial*, quizá puedan contratar a un fotógrafo o dos, pero los demás contratan servicios de paquetes de fotos de Agencia a muy bajo precio. También hay mucho material que envían los propios ministerios y eso ha hecho mucho daño. Yo siempre he estado en contra de esto. Si no habíamos podido ir a cubrir algo y llegaba del ministerio, me decían que íbamos a darlo y me negaba. Les decía que era contraproducente, que o enviábamos a un fotógrafo o no se daba. Yo sabía que eso era nuestra perdición. Para qué íbamos a pagar a una Agencia si lo teníamos del Ministerio. El problema es fundamentalmente económico. A los chicos les pagan una mierda y si no publican no cobran. En general se trabaja con una información diaria más o menos prevista.

B.- ¿Crees que el hecho de que la Casa Real u organismos oficiales envíen sus propias fotografías, puede afectar a la credibilidad de los medios?
M.H.L.- Ellos controlan la información enviando exclusivamente lo que quieren que se publique. **B.-** ¿Crees que el lector en cierta medida se da cuenta de esto? **M.H.L.-** No. Todos los grandes medios de comunicación, incluidos los internacionales, lo hacen. Los periódicos se van a quedar como meros transmisores de información. **B.-** Entonces, ¿el futuro del fotoperiodismo será ceñirse únicamente a reportajes en profundidad o fotoensayo? **M.H.L.-** Ojala que no. Internet también ha hecho mucho daño aunque nos ha beneficiado con el tema transmisiones.

B.- ¿Crees que ha habido, en parte, una dejación de funciones por parte del fotoperiodista? ¿Nos hemos acostumbrado a esta situación?
M.H.L.- En un colectivo tan grande siempre hay de todo. El emprendedor y el que se acomoda. Yo les decía a mis alumnos que la noticia siempre está en la calle y me traían cosas que se publicaban, pero luego había otro sector que solía ser el que estaba en nómina, que decía que no había visto nada y a lo mejor había estado en el bar. Eso iba en la profesionalidad y la ética de cada uno. **B.-** ¿Crees que el fotoperiodista “buscavidas” como erais vosotros, se ha perdido un poco? **M.H.L.-** Yo creo que no si el redactor entiende algo de fotografía. No le valdrá un fotoperiodista acomodaticio, que no haga más que lo que le encargan, sin tener la iniciativa de buscar algo mas. Las fotos están ahí, hay que buscarlas, verlas y pensarlas. (Cuenta anécdota del atentado de Reagan…) Así que yo creo que no se ha perdido porque hay gente muy buena (Pone ejemplo de un chico nuevo de su Agencia). Y esto viene porque el redactor jefe no tiene ni idea de lo que es la fotografía y lo que es cubrir una información y eso lo he vivido yo. A veces a los fotógrafos les hacíamos cubrir cuatro o cinco actos que con el tiempo de desplazamiento por Madrid, suponía que sólo tenían unos 15 minutos por acto y se tenían que ir. La premura de tener que enviar el servicio a los periódicos, supone que no se cubre esa información como corresponde. Son unos mandados y no se van a enfrentar con el Redactor Jefe. **B.-** Entiendo que esta labor es del editor gráfico también. **M.H.L.-** Que no suele tener ni idea tampoco.

PERSPECTIVAS

B.- Háblame de las perspectivas de futuro de la profesión de fotoperiodista.
M.H.L.- Yo creo que hay que seguir luchando, sobre todo a través de las Asociaciones. En la mía ahora mismo hay 700 tíos y 700 tienen mucha fuerza. ¿Qué es difícil? Sí. Hay que seguir luchando y perseverando con los políticos para que lleven estos problemas a la Comisión correspondiente. Y hay que luchar por los derechos de todos. **B.-** Y esto, ¿cómo se articularía?

M.H.L.- Con una ley de Propiedad Intelectual **B.-** ¿Y no se podría hablar con la SGAE, por ejemplo? **M.H.L.-** Cuando lo planteamos dicen que sí con buenas palabras pero luego se diluye el tema. Yo lo he hablado personalmente y, pese a que me dicen que sí, luego hay una mano negra. Políticamente no tienen ningún apoyo. Deberían estar en la Asociación todos aquellos que tienen mucho peso, pero no hay dinero y hay gastos de transporte. Además, los nombres de los que entren los tiene que proponer la junta de la Asociación.

22. EDU PARRA. Fotógrafo plantilla Europa Press. 5-09-2018

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cómo empezaste a trabajar como fotoperiodista?
E.P.- Yo nunca había querido ser fotógrafo pero desde los 13 años, la fotografía me había llamado la atención y me gustaba hacer fotos, pero era una disciplina muy cara entonces. Yo empecé a hacer mis primeras fotos cuando estaba en el ejército con una cámara digital Canon que tenía de 0,3 megapíxeles dónde gané el concurso de la base. Pero no tenía conocimiento de fotografía. Así que me metí en un instituto público (1999-2000), a hacer un módulo de dos años de fotografía y cuando entré en el laboratorio para mi aquello fue magia y me gustó mucho. Esto lo compaginaba con el Ejército durante esos dos años. El módulo tenía muy poca historia, corrientes, autores y era más bien técnico, pero tenía un trimestre de prácticas y yo las pedí en Europa Press internet para hacer fotoperiodismo y cuando empecé aquello me pareció increíble y me enganché. (En Europa Press no hay sección de fotografía, mi jefe es un redactor y los fotógrafos pertenecen a las secciones de corazón, deportes o internet…).

CRISIS

B.- ¿Crees que la aparición de la fotografía digital y su democratización ha influido en la valoración que se da a la misma en los medios de comunicación?
E.P.- Ha sido bueno para la fotografía en sí, pero ha sido malo para el fotoperiodismo porque ha devaluado conceptos que antes eran intocables y ha aupado otros conceptos que antes no eran relevantes. Por ejemplo, la fotografía ahora es mucho más rápida, se ha metido en la conciencia colectiva que el fotógrafo ahora puede hacer el trabajo de una forma mucho más rápida y nosotros tampoco hemos sabido frenar esto de alguna manera llegando a límites insospechados. Además, ahora todo caduca muy rápido. Cuando empecé se decía que no hay nada más viejo que el periódico de ayer. Hoy no hay nada más viejo que la información que has hecho hace una hora. Ahora haces una foto y la quieren en el momento. Por otro lado, las exigencias de calidad han descendido, antes era más importante la calidad que la rapidez, y ahora es al revés. Con lo cual, cuenta más la rapidez y no necesitas ser fotógrafo, puede venir cualquiera con un móvil y aunque la fotografía sea mala, pero se ha enviado 30 segundos antes que la tuya, es lo que cuenta.

B.- ¿Qué opinas sobre la posibilidad de que la falta de cultura fotográfica en los medios de comunicación esté afectando a la profesión fotoperiodística?
E.P.- En España la cultura fotográfica es muy cercana al cero. Probablemente yo sea un ejemplo de ello. Yo empecé a estudiar fotografía sin tener conocimiento alguno sobre ella. Cuando empecé a trabajar en *Quesabesde* (portal digital sobre fotografía), y me tocó cubrir muchas exposiciones fotográficas, fue cuando empecé a conocer la historia de la fotografía y

otros fotógrafos, reconocer estilos, etc. La gente no valora la fotografía porque no sabe cómo hemos llegado hasta aquí. La gente cree que son fotógrafos por tener un móvil con cámara en la mano y no entiende lo complicado que es hacer una fotografía de verdad. Vivimos en la época de los likes y las redes sociales, donde publicas una foto y cientos de personas te dicen qué buena es, piensas que no puede ser tan difícil hacer fotos. Los jefes en los medios no valoran la fotografía porque no entienden de fotografía y si lo hay, son pocos y con muy poca fuerza. Cuando preguntas en los medios por qué se ha publicado una fotografía te dicen que es la primera que ha llegado o nos la ha pasado el partido de forma gratuita. Hay un desprecio tan grande hacia la imagen que algunas veces es muy insultante. Falta cultura y eso ya no tiene remedio. Por ejemplo en Twitter los redactores promocionan a sus compañeros diciendo: no os perdáis la columna de fulanito de tal, pedazo artículo que ha escrito X y cuando es una fotografía omiten el nombre y sólo dicen: fotón de portadas en *El País*. Sí que hay algunos fotógrafos que tienen renombre, pero hay muchos ejemplos de fotografías de las cuales nadie nadie se ha preocupado por pensar quién la hizo.

B.- ¿Crees que existe una dejación de funciones de los fotógrafos como periodistas?
E.P.- Respuesta corta sí, pero es cierto que la carga de trabajo te lleva a no tener tiempo en poder documentarte pero también es culpa nuestra porque a veces queremos hacer la foto y marcharnos rápido. También hemos perdido la ilusión de formar parte de la historia que estamos cubriendo. Eso las empresas lo han generado y nosotros lo hemos aceptado y nadie ha hecho nada por evitarlo. Cuando estás fabricando churros en vez de haciendo fotos ocurre eso; que no te implicas en lo que haces, te da igual, tu lo que quieres es tu sueldo a fin de mes. ¿Cuál es la contrapartida de eso? Sobre todo los fotógrafos freelance tienen unos trabajos absolutamente increíbles porque saben que tienen que destacar y viven lo que hacen, viven para lo que hacen y eso se traduce en sus fotografías. Pero muchos fotógrafos en plantilla no se sienten integrados en el equipo del medio, no sientes que estés formando parte de nada, mucha gente no se siente valorada porque cuando haces un gran trabajo no te dicen nada, pero el día que sabes que lo has hecho mal tampoco te dicen nada. Muchos fotógrafos nos hemos acostumbrado a que no se valore nuestro trabajo; tú te esfuerzas, no te hacen caso ningún caso, has dado más de lo que se te pedía y el esfuerzo extra no ha sido valorado pues al final dejas de luchar y piensas en cobrar a final de mes.

B.- ¿Cómo ves las nuevas generaciones que empiezan a hacer fotoperiodismo, tienen cultura fotográfica?
EP: Yo soy tutor de prácticas de fotografía desde hace siete años, y lo que veo en las generaciones que vienen es que no tienen ni idea de cultura fotográfica, pero no solo eso, no tienen ganas de aprender, no tienen ningún tipo de interés y tiene un concepto muy equivocado de lo que es la fotografía informativa, de reportaje. De los siete años que llevo siendo tutor solamente una chica tenía cultura fotográfica.

B.- ¿Crees que el intrusismo afecta directamente a la situación del fotoperiodismo actual?
E.P.- Sin duda, el intrusismo es un cáncer terrible. Yo entiendo que tenemos una profesión muy elitista porque es muy complicado gastar 10.000 euros en un equipo y estar un año sin tener ingresos hasta que consigues meter la cabeza. Muchos empiezan a trabajar gratis sin hacerse autónomos y se conforman con que el famoso o medio de turno les firme o etiquete. El problema radica en que, los clientes se dan cuenta que para qué van a contratar a un fotógrafo si tienen fotografías gratis. Pero la cuestión es que esta gente dura lo que dura, igual te aguantan un año o dos trabajando, luego se dedican a otra cosa pero luego te viene otro y otro.

En muchas ocasiones los clientes les buscan no porque sean buenos, que podría ser, sino porque son gratis.

B.- ¿Y crees que las asociaciones pueden ser una solución para este problema?
E.P.- Una asociación en condiciones debería plantarse en el Ministerio de Trabajo y reclamarles que se presenten por ejemplo en un *Photocall* y hacer una inspección para comprobar quién está dado de alta en autónomo y quién no, pero no tenemos unas asociaciones fuertes, no tenemos un respaldo legal fuerte porque entre otras cosas somos una profesión muy individualista. Las asociaciones podrían hacer más, pero también llegan hasta donde llegan porque hay un problema de precariedad. La mayoría de los puestos directivos de las asociaciones están ocupados por freelance y no pueden tener la misma fuerza que alguien de plantilla a la hora de negociar con las instituciones del estado. Si se vuelven incómodos en las reivindicaciones es más fácil prescindir de ellos que de alguien de plantilla. Antes las asociaciones no tenían problemas tan grandes porque la situación económica era mejor pero ahora tienen problemas económicos y tampoco tienen ningún tipo de apoyo. Pero, por otro lado, no se ven gestos, acciones, se ve que la asociación se ha reunido, que se va a tomar una medida determinada, pero nada que te lleve a pensar que merece la pena asociarse. Y los fotógrafos no están por la labor de gastarse un dinero que no tenemos cuando no ves hechos o, si los hay, no se comunican.

PERSPECTIVAS

B.- En tu opinión, ¿cuáles son las perspectivas de futuro de la profesión?
E.P.- El fotógrafo se tiene que reconvertir, el fotoperiodista tiene que evolucionar y convertirse en periodista sin más. Es decir: igual que ahora el redactor sale de la facultad y escribe más o menos bien, le dan una camarita y le piden que ya que está, haga fotos. Yo me temo, o no se si será una esperanza, que al final los periodistas saldrán de la facultad y se harán un curso y sabrán hacer fotos y grabar en vídeo y tendremos a un profesional que sabrá hacer de todo. Se está viendo que es mucho más fácil a un redactor darle una cámara pequeña que a un fotógrafo darle una pluma. **B.-** ¿A qué se debe eso? **EP.-** Primero creo que nosotros le tenemos mucho más respeto a la letra que los redactores a la imagen. Los redactores ahora hacen fotografías, las meten en su Twitter y piensan que la foto que han hecho sale bien, pero no se dan cuenta que es un insulto al trabajo de los fotógrafos. Por desgracia creo que la fotografía todavía tiene que tocar fondo. ¿Cuándo tocará fondo? Cuando los medios de comunicación, en particular, y la sociedad en general se den cuenta de lo importante que es nuestro trabajo. Cuando no estemos y vean que solo tiene fotografías ‘bonitas’ del presidente del Gobierno y le digan que sólo está el fotógrafo del partido y alguien se le encienda un bombilla y diga que necesitan un fotógrafo para mostrar una perspectiva más realista de lo que hay. Ahí habrá tocado fondo. Hasta entonces depende de si los fotógrafos habremos conseguido resistir y se nos ponga en el lugar que nos corresponde o, viendo que no hay forma de cambiar las cosas, nos convirtamos en videógrafos, redactores; habremos abandonado la profesión; si los redactores serán fotógrafos también; que desaparezcan las cámaras de foto y saquemos frames de los vídeos; si la fotografía dejará de tener sentido por culpa de las nuevas tendencias digitales con los *boomerangs* que los *gifs* animados, los 360º… Yo creo que tendremos que convertirnos todos por una necesidad económica y para mantenerse trabajando habrá que adaptarse al mercado.

23. PEDRO ARMESTRE. Fotógrafo freelance AFP, Greenpeace. 14-12-2017
24. AGUSTÍN CATALÁN. Ex Fotógrafo en plantilla de *El Periódico de Cataluña*. 14-12-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cómo empezáis a trabajar de fotógrafos y qué formación fotográfica tuvisteis?
P.A.- Yo siempre tuve un interés, desde la infancia, hacia la fotografía. Mi padre se compró una cámara Olympus con carrete para 70 fotografías y la llevaba siempre conmigo. Luego me fabriqué una cámara estenopeica y me entró el gusanillo y decidí que quería dedicarme a eso. Los únicos estudios que había cuando decidí estudiar fotografía eran el módulo de Imagen y Sonido de la FP en el Centro de Estudios del Video y la imagen (CEV), a principios de los años 90. Pero sólo había tres escuelas en todo Madrid para estudiar fotografía. Los estudios eran de dos cursos durante siete meses; el primero era de técnica fotográfica y el segundo de especialización sobre periodismo gráfico. Y salió una oferta para trabajar en el laboratorio de Europa Press y empecé a trabajar allí. Mi evolución fue como la de muchos otros en aquella época, empecé como laborante y poco a poco vas dando pasos hasta llegar a ser fotógrafo, en mi caso a los cuatro meses de entrar en la agencia. Dos años después me voy de Europa Press y acabo trabajando en COVER mezclando fotografía social con actualidad. COVER fue la única agencia que intentaba innovar en cuanto a lenguaje, técnica, temática… Y se diferenciaba totalmente con el resto de medios. **A.C.-** La primera cámara que compré fue una Werlisa Club Color con 13 años y un carrete de blanco y negro, pero todas las fotografías me salieron movidas. Pero poco después me fui de vacaciones y quien me enseñó la técnica fotográfica fue un amigo de mi padre, el diafragma, el obturador, etc. y todo aquello me pareció magia. Mientras leía un libro sobre fotografía en el Corte Inglés, porque no podía comprármelo ya que era muy caro. Yo estudié la carrera de perito agrónomo, pero decidí estudiar dos cursos de fotografía en Madrid: uno de fotografía general básica de cinco meses y otro de especialización más avanzado de laboratorio color y técnica, pero enfocado a la fotografía artística. Cuando terminé la carrera decidí que quería ser fotógrafo y no ejercer de perito. Así que hice un curso de moda en el CEV y cuando estábamos en clase nos dijeron que en el Palacio Real, en Patrimonio Nacional, estaban buscando fotógrafos y allí empecé haciendo reproducciones de objetos de arte. Luego me fui a Estocolmo y empecé a colaborar con un periódico vespertino que se llamaba *Expressen*. Al volver a España me apunto a un curso de Fotoperiodismo organizado por Diego Caballo, a través de la ANIGP TV, en la Universidad Complutense. Era un curso para dar una titulación a los fotógrafos que estaban trabajando y allí estábamos Juanjo Guillen, David Castro, Ladra, etc. Después me fui a Tailandia y empecé a colaborar para COVER.

B.- ¿Cuál era el status que tenía el fotógrafo en relación al periodista?
A.C.- En COVER no podía entrar cualquiera, tenías que demostrar que estabas a la misma altura técnica e intelectual que el resto de la gente. COVER era una escuela impresionante y se creó siguiendo el ejemplo de MAGNUM. Tu llegabas a la mesa de luz y aprendías viendo como editaban los fotógrafos veteranos. En COVER tenías un estatus, pero cuando entro a trabajar en el periódico es cuando empiezo a ver esa diferencia. Es importante también la formación personal de cada fotógrafo. Por ejemplo, en la generación anterior a la nuestra, excepto con contadas excepciones, era gente que iba al dictado, le decía el redactor, el jefe de sección o quien fuera lo que tenían que cubrir, y el fotógrafo iba siguiendo el hilo de una información que no era suya. Pero te ganas el respeto cuando buscas las historias. En COVER teníamos una máxima; llega el primero y vete el último. **P.A.-** El fotoperiodismo es precario desde el día que

nace. La fotografía es un accesorio de una crónica que ha hecho un redactor. Existe un lenguaje despectivo en la profesión desde hacer un “mudo” (cobertura gráfica de un evento dónde no entran los redactores), o cuando un redactor dice: “este es mi fotógrafo”, en vez de mi compañero, por ejemplo. Pero no creo que sea un problema de formación académica sino de interés. Pero el fotógrafo siempre ha sido cómodo y con mala imagen, mientras que el periodista es el tío intelectual. Pero la situación cambió con COVER porque allí el fotógrafo se tenía que documentar y hacer una producción de los temas que iba a fotografíar.

CRISIS

B.- ¿Existe una dejación de funciones del fotógrafo como periodista?
P.A.- Hay que diferenciar entre el fotógrafo, que va a registrar lo que le piden que registre y el fotoperiodista que se documenta para hacer sus historias. Y la culpa de esto es del propio fotógrafo, no del redactor, y se mantiene hasta el día de hoy. Pero es verdad que hay un problema de tiempo para investigar. No puede ser que tengas 7 temas en un día porque no tienes margen para desarrollar historias.

B.- ¿Por qué existe una falta de asociacionismo en la profesión?
A.C.- Probablemente por el EGO. ¿Por qué los taxistas sí defienden sus derechos como colectivo y nosotros no? Porque el taxista pelea por el dinero y su puesto de trabajo pero el fotógrafo lo hace además por su ego. El ego no permite hacer un colectivo, incluso si tu vas a currar con un compañero del mismo medio hay rivalidad.

B.- ¿Creéis que dentro de los medios de comunicación en España existe una falta de cultura fotográfica?
A.C.- Yo creo que dentro de un periódico debería haber un trabajo en equipo, pero ni siquiera existen los editores gráficos porque ya eligen las fotos los redactores según su criterio, pero los medios no tienen interés en tener editores de fotografía. La fotografía tradicionalmente tiene como función ilustrar el texto. Creo que en prensa uno de los problemas que hay es que no se da importancia al lenguaje fotográfico. Si que existe una cultura fotográfica para otras disciplinas, pero en el periodismo los únicos que le damos importancia somos los fotoperiodistas. **P.A.-** Pero un problema importante es que no se enseña marketing en las escuelas y te enseñan cómo gestionar, producir y vender tu trabajo. Yo he sido autónomo toda mi vida excepto dos años y tengo mucho trabajo, pero no es porque sea buen fotógrafo, es más yo, en la charlas que doy, digo que ni siquiera soy fotógrafo. ¿Por qué? Porque el 80% del tiempo lo empleo en otras cosas, en cómo gestionar reuniones, en presentar proyectos, en desarrollar ideas, hacer una estrategia, etc. El problema es que nadie te enseña cómo se vive de esta profesión. Yo cuando doy conferencias no hablo de mis fotografías, yo enseño cómo rentabilizar mi trabajo y doy un conocimiento que nadie da.

B.- ¿Creéis que existe intrusismo en la profesión y que esto afecta a la crisis del fotoperiodismo?
P.A.- El intrusismo está dentro. ¿Por qué en esta profesión no hay unión? Porque cada uno va a lo suyo, no hay unión. Te encuentras que nadie quiere poner unas tarifas mínimas porque cada uno defiende el tarifario que le conviene, luego están los que no están dados de alta de autónomos. Y el primer intruso es el que no está legal en la profesión y no paga impuestos.
AC.- ¿Cuál es el elemento diferencial de nuestra profesión y muchas otras? El ego. Los taxistas, incluso los cámaras de TV que trabajan en prensa tienen un equipo parecido al

nuestro, pero no tienen ego. Y cuando uno destaca por encima del otro crea suspicacias, provoca un tapón generacional que no deja que las generaciones que vienen por detrás crezcan.

PERSPECTIVAS

B.- ¿En vuestra opinión, cuáles son las perspectivas de futuro de la profesión?
A.C.- Esta profesión es ultra individualista y cada uno funciona de una manera distinta con sus particularidades. El fotógrafo en plantilla dependerá del modelo de negocio de futuro de su periódico, un freelance como Pedro, dependerá de la viabilidad de su proyecto y de sus contactos. Al final cada modelo de negocio dependerá de cada individuo. Yo creo que el soporte dónde publiquemos o la herramienta que utilicemos es indiferente. El video, por ejemplo, tuvo un pico muy alto hace cinco años, pero ya ha desaparecido, sin embargo la memoria colectiva es una imagen fija por eso es tan importante y no desaparecerá. Del colectivo de fotógrafos avanzará quien trabaje en diferentes soportes, pero la tendencia será el vídeo porque es un lenguaje más sencillo, cada vez será más sencillo sacar una fotografía de un frame de video y la fotografía quedará para un élite. **P.A.-** Si pretendemos hacer el periodismo que se ha hecho siempre estamos abocados a la desaparición, duraremos 10, 15 años y desapareceremos. Los periódicos siguen con el mismo formato de antes de internet. Vale que han estado un época solapados pero llevamos 20 años. A lo mejor tienes que cerrar los periódicos y sacar el papel el viernes, que salga con un contenido más de reportaje y análisis. Lo que ocurre ahora es que un periódico que estaba establecido de una manera, le sale una competencia que paradójicamente es su propio periódico en formato digital y el papel sigue funcionando igual, pero sin evolucionar. Hay que adaptarse, por eso yo ahora mismo hago foto y vídeo. Y te dicen en la profesión que eres el hombre orquesta, y yo digo, efectivamente; el hombre orquesta, pero es eso o la nada. Y lo que realmente está en crisis es el modelo empresarial.

25- DIEGO CRESPO. Ex fotógrafo Presidencia del Gobierno con Mariano Rajoy. 6-07- 2018

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cómo empiezas a trabajar de fotógrafo y qué formación fotográfica tienes?
D.C.- Yo estudié fotografía un poco por casualidad y porque me gustaba leer los periódicos. Cerca de mi casa había un instituto en el que tenían el grado medio de imagen y sonido de FP y decidí probarlo, un poco por comodidad. Pero los estudios eran más técnicos, había algo de historia pero en general estaban basados en principios de los años 80. Cuando terminé el módulo las prácticas eran en una tienda de revelado de películas. Y después me fuí a *Oviedo Diario*, un periódico semanal, para hacer otras prácticas no remuneradas y ahí es dónde empecé a hacer fotografía de actualidad muy básica, pero yo dónde aprendo el lenguaje es en la calle viendo a otros fotógrafos y viendo fotos. Hasta que un fotógrafo de *La Nueva España* me ofrece trabajar para ellos y ahí es dónde realmente empiezo a hacer fotoperiodismo.

CRISIS

B.- ¿Crees que existe una falta de asociacionismo en el fotoperiodismo y cómo afecta a la profesión?
D.C.- El fotoperiodismo es un trabajo totalmente individualista, no es un trabajo en equipo, pero el problema viene de atrás. En la mayoría de los países no hay asociaciones fuertes, excepto

en aquellos donde tienen una tradición sindical fuerte, como los norteamericanos o los franceses. Pero las asociaciones deberían haber creado una base en los 80, cuando había más fuerza. Ahora ya llegamos tarde para poder revertir la situación. Si estuviese bien hecho desde el principio, a lo mejor, nosotros no hubiéramos podido entrar a trabajar porque hubieras tenido unos requisitos para ello y no sólo por tener una cámara para poder ejercer la profesión.

B.- ¿Crees que los fotógrafos tienen algo de culpa en la falta de valoración de la fotografía en los medios de comunicación?
D.C.- Tenemos culpa en el sentido de que hay fotógrafos que no tienen interés por la actualidad o tienen falta de cultura fotográfica porque mucha gente ha acabado en la profesión de rebote. En los 80, el fotoperiodismo era artes y oficios, te daban una cámara y te ponías a currar directamente. Bajo mi punto de vista un 70% de los fotógrafos que hay a día de hoy en Madrid trabajando no tienen interés o ilusión en lo que hacen. En este sector hay gente sin estudios, hay otros que le dieron una cámara y se pusieron a trabajar, hay gente que lo heredaron de familia, hay algunos que tiene mucha preparación, hay de todo y esa amalgama de perfiles es muy complicado articularla, en cambio los redactores tienen algo en común, que todos han pasado por unos estudios de periodismo o tienen unos estudios que les hacen ser un lobby.

B.- ¿Crees que resta credibilidad a un medio el hecho de que utilice fotografías cedidas por las fuentes, como gabinetes de prensa, instituciones, etc.?
D.C.- Primero, el medio no está obligado a hacerlo; segundo, es un juego, mi juego es que el medio la publique. Y yo no estoy haciendo propaganda porque lo estoy haciendo lo más neutral posible. Si yo tengo acceso a un punto que el resto no tiene, siempre voy con la mentalidad neutra que otro compañero haría, e intento buscar la noticia, pero en mi caso solo ha habido dos ocasiones en que no he hecho una foto por lo delicado del momento. Es evidente que una foto en la que sale el presidente con la lengua fuera o con el pelo mal no la voy a enviar, pero a mi nunca me han dicho que no haga una foto y tenía libertad para enviar directamente mis fotografías a los medios. Aunque sí que es cierto que depende de cómo se tome cada fotógrafo el trabajo puede ser peligroso. Por ejemplo, el fotógrafo que nunca ha trabajado en prensa y acaba en un gabinete de prensa va a hacer lo que le diga su jefe y será el mayor forofo. Pete Souza al principio publicaba en todos lados hasta que hubo un evento histórico con los presidentes y solo Souza hizo esa foto. A raíz de ello los medios norteamericanos dejaron de publicar sus fotografías.

PERSPECTIVAS

B.- En tu opinión, ¿cuáles son las perspectivas de futuro de la profesión?
D.C.- Lo primero de todo es que hay que adaptarse al mercado, al vídeo, a la fotografía o lo que venga después. Pero no lo sé, puede que crezca el pack de reportajes en foto y vídeo de las agencias de información. Tenemos un abanico tan grande de opciones que tantos árboles no nos dejan ver el bosque. Lo que está claro es que cuanto más multidisciplinar seas más opciones tendrás de trabajo. Pero el fotoperiodismo no desaparecerá.

26- ANDRÉS BALLESTEROS. Fotoperiodista de la agencia EFE y doctor en Ciencias de la Información. 01-03-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿En qué año empezaste a trabajar?, ¿cómo y por qué?
A.B.- Empecé a trabajar el año en que iba a terminar la carrera. En el año 92, en una revista taurina que se llamaba *El Ruedo* porque mi intención al acabar la carrera era escribir las crónicas de las corridas de toros. Estudié periodismo en la Complutense y la fotografía surge porque yo era aficionado. En la universidad dí una asignatura de fotografía, pero como era aficionado, me apunté a una escuela de fotografía en Madrid que se llamaba Metrópolis. Creo que empecé en la Escuela cuando estaba en el último año de periodismo. El curso pudo durar un semestre y no todos los días y dábamos nociones básicas de fotografía. Fotografía general. En la universidad apenas vimos nada de fotografía. **B.-** La formación en España casi siempre ha sido una formación autodidacta… **A.B.-** Sin duda, aunque lo que yo estudié en la Escuela eran procesos básicos y técnicas de revelado. No me enseñaban encuadre o cultura visual, ni hacíamos prácticas de cobertura de una noticia. Básicamente era conocimiento y manejo de la cámara y proceso de revelado. En el año 96, me surge la posibilidad de hacer prácticas en la agencia EFE en verano y en Septiembre, cuando acabo, me ofrecen quedarme como colaborador externo en reportajes y estoy cuatro ó cinco años trabajando de esa manera y ahí sí trabajé con un redactor que buscaba los reportajes y yo hacía la parte gráfica con total libertad. A veces hacía algún reportaje por iniciativa propia. **B.-** ¿Existía simbiosis con el redactor? ¿Podías proponer los temas? **A.B.-** A veces, pero teníamos las funciones muy bien delimitadas. Yo como colaborador externo, cobraba por lo que publicaba. El redactor era de plantilla y teníamos buena relación personal. **B.-** En otros países, el estatus del fotoperiodista llegó casi a equipararse con el del redactor, ¿crees que en España el fotoperiodista ha estado por debajo del redactor? **A.B.-** Esa es una imagen que siempre se ha tenido desde los inicios de la profesión y se mantiene en la actualidad.

CRISIS

B.- Cuando se habla de la crisis del fotoperiodismo parece que la crisis siempre ha existido en España. ¿Crees que ha existido una falta de cultura fotográfica ligada a la casi ausencia de formación académica reglada en España?
A.B.- En la actualidad, lo normal es que el redactor sea la persona que ha estudiado y el que no ha tenido la capacidad de realizar estudios superiores quedó para manejar un aparatito que es la cámara. Eso fue hace 50 años, y ahora. Aunque va cambiando un poco porque hay gente que maneja una cámara y tiene estudios superiores. Pero como esto no era así hasta hace dos días, la imagen que aún perdura es la de la pareja, en la que uno es el listo y el que escribe y el otro, el de la cámara. La gente se dirige de forma distinta al redactor y al fotógrafo, dentro y fuera de los medios. El hecho de ser fotógrafo, aunque tengas cinco carreras es como un estigma. Paradójicamente, en lo que se fijan al día siguiente, al ver el periódico, es en las imágenes.Yo no digo que haya que cerrarse a otros soportes, pero creo que es preferible hacer una cosa bien que hacer tres a medias, lo cual no quiere decir que no haya que estar preparado. (Comentarios sobre formas de trabajar de algunos fotoperiodistas).

B.- ¿Crees que la entrada del digital en la fotografía conlleva una democratización de la propia fotografía y repercute a su vez en el llamado periodismo ciudadano?

A.B.- Creo que afectó mucho a todo el mundo. Antes el ámbito de trabajo estaba limitado a los profesionales de la fotografía y a algunos aficionados que habían decidido dedicarse a ella. Con la fotografía digital, cualquiera tiene acceso a ella, pero entre las fotos de un periodista ciudadano y las de un profesional, siempre vamos a elegir las del profesional, porque el periodista ciudadano no va a tomar fotografías de hechos relevantes a diario y un profesional si. A veces, si no hay un profesional en el momento en que ocurre algo, se usan las fotografías de un aficionado, pero eso ocurre en muy pocas ocasiones. Si hay algún fotoperiodista que ya no se dedica a esto, creo que es más bien por una cuestión económica de los medios.

B.- Y respecto al intrusismo, ¿crees que ha influido en la crisis?
A.B.- La cuestión es prácticamente la misma. Son pocas las veces en que un ciudadano normal, deja su trabajo habitual para hacer fotografías y se beneficia de ello. Yo no tengo inconveniente en que haya dos mil o tres mil fotógrafos aficionados, mientras que no quiten el trabajo a los profesionales. **B.-** ¿Y cómo valoras la aparición de Internet? **A.B.-** Internet puede hacer llegar el trabajo a mucha más gente, cosa que antes era imposible. Ahora se puede hacer llegar una fotografía a millones de personas. Antes, sólo un ámbito muy reducido podía saber si tu trabajo era bueno, malo o regular. Antes, tu trabajo sólo aparecía en los medios del día siguiente y ahora va a muchos más medios y canales de distribución. **B.-** Y en cuanto a la calidad? **A.B.-** La calidad no se va a ver afectada, porque las agencias te van a dar calidad, la misma o mejor de la que te darían fotógrafos de plantilla. **B.-** Sí, pero como medio, te tienes que diferenciar de los demás. **A.B.-** Pero para lo que tú estás diciendo no hace falta que los medios tengan tres o cuatro fotógrafos en plantilla, con uno sería suficiente. Pero otra cosa es la línea editorial que sigue cada medio en cuanto a soporte gráfico, si tus fotografías no siguen la línea que el editor quiere, ya pueden ser muy buenas, que no tendrán salida.

B.- ¿Crees que la calidad fotográfica influye al lector a la hora de comprar un medio u otro?
A.B.- Es curioso que pese a la poca importancia que le dan los medios a la información gráfica, el lector sí se fija en las fotografías. Si no prestáramos atención al interior de un periódico y sólo lo comprásemos por las fotos de portada, siempre compraríamos el medio con mejores fotos, pudiendo esas fotos haber sido conseguidas por un fotoperiodista, por una agencia y en el menor de los casos, incluso por un ciudadano. De todas formas, yo vi cómo se gestionó la crisis y fue prácticamente igual en todos los medios. No importaba tanto la calidad de las fotografías sino la cantidad y la fuente daba igual, ahora creo que está empezando a ser al contrario, menos fotografías, pero más cuidadas y eso va unido a la recuperación económica, que permite la contratación de fotógrafos en plantilla, que proporcionan independencia gráfica.

B.- ¿Crees que existe una falta de cultura fotográfica en España?
A.B.- Lo que llama al lector a leer la información es el reclamo de una fotografía, pero ahora la duración de esas fotografías es menor, a no ser que sea muy impactante, se pasa por encima y el interés decae rápidamente porque en poco tiempo surgen otras fotografías sobre el mismo tema. Al haber un exceso de imágenes es difícil elegir y en España existe la figura del editor de fotografía, pero no suele ser un profesional con gran preparación, por eso al consumidor le llegan gran cantidad de fotografías, cuando le deberían llegar únicamente las mejores.

B.- ¿Por qué crees que casi no existe la figura del editor fotográfico con conocimiento gráfico?
A.B.- Creo que porque se piensa que se puede suplir la calidad por la cantidad. Se cree que si la gente recibe mucha cantidad de información está mejor informada y eso es totalmente falso. No estamos mejor informados ahora que podemos hacer miles de fotografías de un suceso,

que cuando hacíamos 36 exposiciones en analógico, pero se siguen generando miles porque no todas las redacciones tienen ese editor preparado para determinar qué fotografía informa mejor. **B.-** ¿Habéis notado la crisis en las agencias? **A.B.-** Hemos notado que ha habido un descenso de abonados al servicio gráfico, pero porque han desaparecido muchos medios y esto no es un proceso reversible. De todas formas y pese a que las agencias son las que mejor han sabido sobrellevar la crisis, como se está alargando demasiado, va a llegar un momento en que no puedan sobrevivir a esta situación y eso que hay medios que prefieren contratar un fotógrafo de agencia para cubrir por ejemplo un partido de fútbol, antes que tener un fotógrafo propio que lo cubra. Si las agencias hubieran sabido aprovechar esto, el negocio habría ido muy bien. Y esto ha pasado en casi todas las agencias. Yo considero esencial la labor del editor gráfico, pero en muchos casos no está realizada por profesionales con los conocimientos necesarios. **B.-** ¿Por qué crees que se da esta situación? **A.B.-** El propio editor no tiene muy bien definido que su función sea filtrar la información gráfica que le llega al consumidor. Saber elegir qué fotografía tiene un mensaje claro y cuál no. Que pueda elegir una fotografía entre 20 iguales y que sea la mejor. Creo que igual que no se valora el trabajo del fotógrafo, tampoco se le da valor a quien debe valorar ese trabajo.Si partimos de la base de que al resultado final no se le da valor, está claro que a los procesos intermedios tampoco. Pasa con todos, pero en los gráficos se nota menos porque si no se ven los fallos en la fotografía por falta de preparación, difícilmente se pueden corregir.

B.- ¿Crees que siempre ha existido esa falta de formación o cultura fotográfica?
A.B.- Rotundamente sí. Hay medios que no deberían tener rivales por sus infraestructuras y posibilidades de trabajo, pero no ocurre así. Las labores intermedias no están siendo realizadas por personas con cultura de la imagen o visual. Para todos los puestos hace falta preparación. ¿Por qué no para estos? ¿Por qué para imagen y fotografía todo el mundo vale?

B.- ¿Cómo crees que afecta que las propias fuentes de información generen sus servicios gráficos?
A.B.- Posiblemente esa sea una de las consecuencias de la democratización de la fotografía, porque no en todos los casos esas fuentes son profesionales, eso afecta a la calidad de las fotografías que vamos a obtener y además hay que conformarse con las fotografías que nos envíen. La opinión a través de la imagen, deja de existir. **B.-** La manipulación es evidente.
A.B.- Sí, se manipula el mensaje a través de la imagen que ellos quieren que se difunda y no se difunden aquellas que ellos no quieran. No hay objetividad. **B.-** ¿Hay alguna forma de que las agencias no acepten el material gráfico que les envían? **A.B.-** Es tan sencillo como tener un editor gráfico en condiciones. Hay que quejarse, no hacerlo significa estar de acuerdo con la situación.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Crees que hay margen para el optimismo y puede haber futuro para el fotoperiodismo?
A.B.- Si la crisis sigue alargándose en el tiempo, creo que todos vamos a derivar hacia la tercera opción. Los que estamos en *staff* seremos quizá los últimos en llegar a esta opción, pero creo que al final todos tendremos que trabajar por cuenta propia. Los fotógrafos de plantilla cada vez son menos y las plazas de los que se van jubilando, no se cubren. El servicio gráfico de ese medio, no desaparecerá, pero se alimentará de otra forma, la información la generarán los freelance, que trabajan y suministran información para varios medios. Esto empezará a pasar en medios pequeños y llegará a todos los medios. El fotoperiodista no va a

desaparecer, aunque seguiremos siendo el último eslabón de la cadena, porque los medios necesitan seguir publicando fotografías, pero el precio lo vamos a pagar los fotógrafos freelance. **B.-** ¿Y respecto a la reconversión? **A.B.-** Es un temor que tuvimos en su momento, sobretodo al principio de la crisis económica, pero se vio que esa no era la solución, salvo que se apostara por la cantidad en vez de por la calidad, lo cual no quiere decir que el fotoperiodista no deba poder enfrentarse a los diferentes soportes con los que se puede encontrar en su vida laboral. Todos somos en principio reacios a los cambios, pero si se saben manejar los soportes, no existe miedo a que el jefe te pida uno u otro. Aquellos que supieron amoldarse a esta reconversión, indudablemente les ha ido mejor.

B.- ¿Crees que los fotoperiodistas podrían tener más potencial para desarrollar información global porque el lenguaje es universal?
A.B.- Sí, pero no es así al cien por cien. Se necesita mucha preparación, aunque mucha gente hace video sin que nadie les haya enseñado a hacerlo. Todo el mundo puede hacer fotos, pero no serán iguales a las que hace un profesional y que haga fotos no quiere decir que sepa hacerlas. El aprendizaje, tanto para el video como para la fotografía, es necesario. **B.-** ¿Cuál crees que es el futuro de la agencia EFE de aquí a medio plazo? **A.B.-** Creo que es un medio que en principio no va a desaparecer, que depende del Estado y cualquier gobierno va a necesitar un medio así, eso asegura la permanencia. Puede ser que poco a poco se vaya reduciendo y que haya departamentos que empiecen a trabajar de la forma que hemos comentado, externalizando determinadas funciones. En cuanto a la calidad de la información, sólo se conseguirá si antes se cambian los engranajes, es decir que las personas que manejan las herramientas necesarias, tengan la suficiente preparación para hacerlo.

27. CRISTÓBAL MANUEL. Jefe de Fotografía de *El País*. 17-01-2019

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- Para ponernos en contexto, me gustaría que me contaras cuáles fueron tus inicios y formación.
C.M.- Yo desde niño me sentía un artista y quería pintar. No era mal estudiante. Vengo de una familia humilde de Almería. Tuve mucho contacto con amigos pintores y pintaba con ellos en sus estudios. Uno de ellos tenía cámara de fotos y pintaba sobre las fotos. Yo empecé a hacer fotografías para pintar temas, pero las llevaba a revelar a un estudio de un auténtico virtuoso de la fotografía. Un día me llama y me dice que trabaje con él. Tenía diecisiete años. Me dijo que él me enseñaría. Empecé a hacer bodas con dos Hasselblad que eran auténticos reportajes de fotografía social de prensa, aunque yo no lo sabía. Nadie cambiaba un carrete más rápido que yo y sabía mucho de laboratorio. Pasé a la prensa, porque estaba estudiando en la escuela de Arte y trabajando en un bar. Allí conocí al corresponsal del diario *El País*. Me dijo que buscaba a alguien que hiciera las fotografías para el periódico, que empezara inmediatamente y empecé en *El País* en el año 1985. En el año 90, decidí ir a Madrid y ya tenía tres portadas y me habían dado el premio de fotografía Joven por un reportaje social. Yo entonces era muy espabilado y quería que me llamaran todo el tiempo y me dieran temas. Al final nos hemos acostumbrado a que nos encarguen y eso es también es un defecto del mercado y si no existe el mercado no te pueden pagar.

B.- ¿Crees que el estatus del fotógrafo era igual al del redactor o era un mero apéndice? ¿Se ha ido deteriorando la relación redactor-fotógrafo o siempre ha sido así?
C.M.- Yo te hablo de *El País*. Yo no dependía de los redactores. Ellos nunca decían “mi fotógrafo”. Los fotógrafos no somos de ningún “plumilla”. Siempre hemos estado al mismo nivel. Se trabaja en equipo. Un periodista por muy formado que esté, no tiene la misma cultura fotográfica que un fotoperiodista. Habrá escuelas de fotografía que te enseñan por qué una fotografía es mejor que otra, pero yo no soy de esa escuela. No soy de ninguna escuela. Yo sé que una fotografía es mejor que otra porque lo sé. Nada más. Creo que te puedo hacer una tésis sobre cualquier fotografía. He ido aprendiendo. (Cuenta que acaba de salir de una reunión y cómo funciona). Ahora la gente que viene a trabajar aquí ya tiene una formación. Son periodistas y tienen cursos de la Efti, etc… y aquí es donde aprenden de verdad, cuales son los criterios para decidir si una fotografía es buena. Ahora mismo es más fácil prescindir de un fotógrafo que de un editor, pese a todo, nosotros tenemos entre doce y quince fotógrafos en plantilla, aunque muchos de nosotros hacemos tareas de edición, al contrario que en otros países. Nuestros fotógrafos tienen una presión personal de proponer temas y proponerlos en una reunión semanal. Pero es difícil que lo puedan hacer solos, aunque a veces se hacen fotogalerías en solitario. **B.-** ¿Escriben los fotógrafos? **C.M.-** No es una práctica habitual, salvo que un plumilla haga una foto con su móvil, pero es muy puntual porque el plumilla que va a hacer un tema sin un fotógrafo, recibe una bronca. Hay a pesar de esto algunos plumillas y redactores que hacen muy buenas fotos con el móvil, pero yo estoy luchando para que esto no pase, porque hubo un tiempo en que esto pasaba mucho y los redactores pensaban que al salir los móviles era muy fácil hacer fotografías y entonces yo les digo que cojan una cámara y hagan la fotografía. La cosa cambia. Históricamente, en España, las propuestas salen de la redacción, aunque en realidad la categoría profesional de los fotógrafos en *El País* es de redactor, como pone en mi carnet de prensa. La gente no entiende de fotografía y no sabe distinguir una foto buena de una mala. Yo tengo olfato de periodista y reconozco dónde hay una buena historia, pero además soy fotógrafo y debo estar al día en fotografía.

B.- ¿Crees que en España la fotografía se aprecia como un documento, pero no como lenguaje para narrar historias?
C.M.- Generalmente nosotros narramos a través de las fotografías. Aunque a veces las fotografías meramente testimoniales tienen un valor brutal. En *El País* se valora la fotografía y tiene su propio espacio. Yo creo que en España hay bastante nivel de fotoperiodismo. En las Agencias hay un nivel altísimo. (Habla de la forma que tienen de trabajar en su medio).

CRISIS

B.- ¿Crees que existe una falta de cultura fotográfica en los medios españoles?
C.M.- Es verdad que la mayoría de redactores que conozco saben muy poco de fotografía, pero la respetan al máximo y en mi trabajo hay una gran armonía entre fotógrafos y redactores, aunque sé que esto no es lo habitual porque yo lo veo en las fotografías de las portadas de otros periódicos y pienso que al fotógrafo no le han hecho ni caso. Yo en cambio en este medio siempre he llevado mi propia selección fotográfica a las reuniones de redacción y nunca me han cuestionado.

B.- ¿Crees que en España existe una falta de asociacionismo entre fotógrafos? ¿A qué se debe desde tu experiencia?

C.M.- Te recuerdo que yo fui cofundador del SPM (Sindicato de Periodistas de Madrid), he estado cuatro años en el comité de empresa de este periódico… Esta es una profesión de gente muy independiente y también influye la competitividad, aunque luego somos muy colegas. En España no está definida la relación del fotógrafo, fotoperiodista, colaborador, freelance, con la empresa, que siempre ha exigido una fidelidad extrema. Antes no se permitía que un fotógrafo trabajara para dos medios diferentes, ni para un medio y una agencia, aunque no estuviéramos contratados y fuéramos sólo colaboradores. Ahora sí se permite. Cuando creamos el sindicato, pasábamos todo el tiempo quejándonos de lo mal que nos trataban a los fotógrafos en todas partes. Cuando montamos el sindicato de periodistas de Madrid; que todavía existe, el sindicato ya existía en Barcelona. Tratamos de atraer a los fotógrafos y nos costó Dios y ayuda, les decíamos que iban a tener un carnet de prensa y eso era un buen gancho, porque la Asociación de la Prensa, por ejemplo, no admitía fotógrafos, pero a las asambleas no venía ningún fotógrafo y no sé por qué es. ¿Complejos a lo mejor? Aquí no hay sentimiento de colectivo y no son participativos. La misma seguridad que me da a mí *El País*, la daba el sindicato, incluso con asistencia legal, por eso no entiendo que no se afiliara más gente. **B.-** ¿No encuentras explicación de la falta de asociacionismo en España? **C.M.-** Quizá un complejo por pertenecer a una profesión no colegiada y era un problema de toda la prensa, porque los redactores tampoco se asociaban. Hubo un congreso de sindicatos de prensa en Valladolid y ahí fue donde Comisiones Obreras y UGT decidieron incorporar estos sindicatos. Yo escribí una ponencia sobre la situación de los colaboradores en los medios de comunicación. Luego me desligué del sindicato por pereza, lo digo avergonzado.

B.- ¿Crees que la digitalización y la aparición de Internet han contribuido a que la fotografía sea más accesible a todos y de alguna manera se haya democratizado?
C.M.- Yo creo que la digitalización no ha afectado en nada. Si creo que ha contribuido mucho a la crisis la aparición de los móviles y de las redes sociales, por la saturación de imágenes (Habla de Instagram…) Quizá a la prensa, digamos seria, no le ha afectado tanto. Publicamos a veces fotografías de móvil si son buenas, por la inmediatez y la oportunidad, de hecho a mi me han reventado historias muchas veces por una foto de móvil, porque era “La Foto”, pero los fotógrafos no hacen fotografías con móviles, salvo que sean ensayos. La fotografía digital sí que ha hecho que los fotógrafos lleguen más fácilmente a la fotografía, pero la dificultad para publicar sigue siendo la misma. (Cuenta anécdota sobre reportaje asesinato de una niña…)
A nivel prensa, lo que sí tiene importancia son las redes sociales, porque la gente cree todo lo que sale de ahí e incluso nos recomiendan que miremos fotos en Google.

B.- ¿Crees que esto influye en una falta de credibilidad de los medios de comunicación por parte del público?
C.M.- Nosotros hemos tenido que aprender a lidiar con esto porque a veces las fotos que nos envían son de otros sitios o de otros días y creo que todos hemos cometido errores en este tema y ahora no publicamos nunca fotos de redes sociales, de Google, etc…salvo que esté absolutamente verificado y se pueda comprobar la fuente. (Pone como ejemplo fotografías de las riadas de Levante y de un sistema para rastrear las fuentes de redes sociales…)
Yo creo que el problema con el que se encuentran los fotógrafos es la crisis de los medios, en cuanto a la digitalización, el problema de la prensa en papel, la caída de ventas. Cada vez hay menos fotógrafos y son suplantados por redactores que hacen fotografías. Esto es muy peligroso, se pierde calidad. También es peligroso que los medios digitales, para obtener publicidad, se metan en temas frívolos. También hay menos mercado y más competencia.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuál crees que es el futuro del fotoperiodismo? ¿Crees que los fotógrafos deberían reconvertirse? ¿Hacer vídeo? ¿Deberían los medios de comunicación potenciar los reportajes?
C.M.- Creo que el fotógrafo hace tiempo que ha asumido que tiene que hacer vídeo, cada vez hay más fotógrafos polivalentes, aunque eso pasó un poco de moda y ahora es muy raro que un fotógrafo tenga que hacer también vídeo en un medio de comunicación. Yo creo que los medios que se han desecho de los fotógrafos es porque no los pueden pagar o porque se han equivocado y han pensado que con las fotografías de Agencia tenían bastante, pero yo creo que es un error. Hoy en día es igual de importante tener una buena fotografía como que se pueda tener de forma instantánea. La inmediatez supera en importancia a la calidad fotográfica, porque la foto que llega primero es la que se mete en la web. Eso es lo más importante, por eso sin medio para mandar o transmitir inmediatamente, estás muerto. Volviendo a la crisis, es cierto que hay buenos fotógrafos que se están quedando sin trabajo, no sé si es por falta de medios económicos de los periódicos o es simplemente un error. **B.-** ¿Un error porque no apuestan realmente por la fotografía? **C.M.-** Puede ser que apuesten por otros temas, pero creo que es un tema económico, pagar a un fotógrafo es caro.

B.- ¿Deberían apostar más los medios de comunicación por la fotografía y el vídeo?
C.M.- Nosotros sí lo hacemos. Hacemos fotogalerías siempre que estén justificadas como ciencia o cultura, o imágenes del día con contenido, pero por la crisis económica no es fácil porque no se dispone del personal suficiente. Esa es mi apuesta ahora, pero antes era diferente. El futuro es apostar por historias potentes. Si hay buenas fotografías y de calidad seria, no hay historia pequeña. Lo bueno que tiene la fotografía es que se puede convertir una historia pequeña en una gran historia con una buena fotografía. Cosas cercanas que lleguen a la gente.

28- ANTONIO HEREDIA. Fotoperiodista freelance de *El Mundo* 24-02-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿En qué año empezaste a trabajar y cómo fueron tus inicios?
A.H.- Yo empecé cuando estaba en tercero de carrera, en el año noventa y seis o noventa y siete, en *Diario 16* haciendo unas prácticas de tres meses como voluntario en la sección de fotografía y, a partir de ahí, ya me quedé colaborando con ellos. Fotográficamente estudié por mi cuenta, pero en 1995, empecé a estudiar periodismo en la Universidad Complutense. Había un plan nuevo que incluía la asignatura de fotoperiodismo, era optativa y yo nunca conseguí plaza, porque había muy pocas optativas con muy pocas plazas. En segundo, había una obligatoria que incluía radio, televisión y fotografía, pero era todo muy técnico, nunca vimos una cámara ni hicimos prácticas. **B.-** ¿Sabes si en otras facultades de Madrid había estudios de fotoperiodismo? **A.H.-** Yo quise ser fotógrafo desde el principio y a nivel académico no recuerdo que hubiera ningún estudio más. Y aunque el acceso a internet no era como ahora, yo conocía los estudios de EFTI, que tenía un Máster que a mí me interesaba mucho, pero no podía pagarlo. Con el tiempo supe que en Dinamarca, había una Escuela de Periodismo, con un programa de fotoperiodismo que me resultaba muy atractivo, pero tampoco podía pagarlo. **B.-** Entonces, respecto a tu formación fotográfica, eres autodidacta ¿Cómo te formas? **A.H.-** Con revistas, exposiciones y algún libro. En la Facultad estaban suscritos al *British Journal*

Photography y yo pasaba horas en la biblioteca leyéndolo. **B.-** Cuando entras en *Diario 16*, ¿tienes a alguien que te guíe? **A.H.-** Pasé una prueba de acceso que estaba pensada para redactores, tenías que elegir la sección donde querías estar y yo elegí fotografía y luego una entrevista con el Director, quien básicamente me preguntó si tenía equipo para trabajar y si sabía usar Photoshop y yo mentí y le dije que sí. Me dijo que empezaría al día siguiente y cuando salí compré un libro de Photoshop.

B.- Cuando empezaste a trabajar, ¿cuál era el estatus que tenía el fotógrafo dentro de la redacción?
A.H.- Empecé como becario y luego como colaborador, así que era el último en el escalafón y no sé cómo funcionaba la redacción en aquella época. A mi me encargaban temas y yo los hacía. Esto fue en el año noventa y ocho o noventa y nueve y estuve tres años allí. A mi nunca se me dio la opción de proponer temas. **B.-** ¿Tenían la opción otros compañeros? **A.H.-** No, porque no teníamos dominicales y no había tiempo para desarrollar los temas. Respecto a la redacción a mi me llamaban, me encargaban un tema, lo hacía, entregaba los rollos y los escaneaban. Nada más. No participaba en nada más. **B.-** Cuando empezaste a trabajar, ¿no había crisis ni económica ni periodística? **A.H.-** No, al contrario, España estaba creciendo y el periodismo también. **B.-** ¿Se contrataban fotógrafos? ¿Había posibilidades de progresar como fotoperiodista? **A.H.**- Había una política empresarial de no contratar fotógrafos, pero yo dejé *Diario 16* y no me costó encontrar trabajo en *El Mundo*. Entré con un contrato de sustitución de unas vacaciones, en el laboratorio, luego empecé a colaborar como fotógrafo, pero desde entonces (Navidades del 2001) hasta hoy, no se ha contratado a ningún fotógrafo. Entonces había trabajo, pero no contratos fijos y no había esta sensación de fin de época.
B.- ¿Por qué crees que *El Mundo* no contrataba fotógrafos y pagaba mucho dinero a los colaboradores? **A.H.-** Quizá porque el coste de contratación de un fotógrafo por su tipo de trabajo (desplazamientos, etc…) es mayor que el de un redactor. (Habla de su trabajo, desde analógico a digital…) Pero creo que esto es la excusa que ellos siempre han puesto y no creo que sea el motivo principal. Creo que los fotoperiodistas tienen capacidad de trabajar como redactores, quizá ampliando algo su formación, pero están capacitados para ello y esto es un valor añadido.

CRISIS

B.- ¿Cuándo crees que aparece la crisis en el fotoperiodismo? ¿Con el paso a digital, que democratiza la fotografía; Internet que afecta directamente al modelo de negocio, etc…?
A.H.- Desde que empecé a trabajar, hace más de quince años, siempre he oído que la profesión está en crisis. Creo que lo que ha pasado ahora es que se han unido dos tormentas, que quizá han afectado más a España, una sería la revolución digital, que ha hecho caer las ventas en kiosco y por otro lado la crisis económica. Mucha gente ha dejado de comprar periódicos en papel porque lo tenía gratis en Internet. En el caso de España, también ha habido una crisis de credibilidad de los medios, ligada a la clase política. **B.-** ¿Crees que la cultura media del lector español ha influido en el consumo de prensa? **A.H.**- No tengo datos para contestar, sólo puedo hablar desde un punto de vista subjetivo, aunque es verdad que el índice de lectura de periódicos en España es uno de los más bajos de Europa.

B.- Vamos a entrar ahora en dos temas, el asociacionismo y el intrusismo. ¿De qué manera crees que uno y otro han contribuido a que se agrave la crisis?

A.H.- El hecho de no tener asociaciones profesionales fuertes que ayuden a defender los derechos, influye mucho. Sorprendentemente, el nivel de asociacionismo que yo he encontrado es bajísimo. Sólo hay una Asociación a nivel nacional que represente a los fotógrafos y fotoperiodistas, pero muchos de ellos no están implicados en su desarrollo y no sé por qué. **B.-** Y con respecto al intrusismo, ¿crees que ha existido siempre? **A.H.-** Hay que tener en cuenta que en este país la libertad de información es para todos los ciudadanos, no sólo para los que trabajan en medios de comunicación y que haya gente haciendo fotos no me parece una amenaza, luego dependerá de que los medios usen esas fotografías o no. También hay empresas que se han lucrado con esto. Pero el periodismo ciudadano ha existido siempre y un ejemplo de ello es la guerra. Es cierto que ahora hay más gente con cámaras y posibilidad de distribución, pero eso generalmente no implica que los medios no paguen por esas fotografías en la mayoría de los casos. A mi me parece que lo que más ha influido en la crisis es que ahora casi todos los organismos tienen su gabinete de prensa que distribuye fotografías. Controla y restringe las imágenes, convirtiéndose en proveedor gratuito. El problema es que cuando un fotoperiodista de un medio va a cubrir una acto, se encuentra restringido porque hay fotógrafos de cada organismo o partido político que participa en ese acto. Los medios además no ponen filtros a esas fotografías aunque sepan que claramente están siendo dirigidas y cuando nos damos cuenta, hemos ido perdiendo parcelas de trabajo.

B.- ¿Puede todo esto influir en el descrédito de los medios en España?
A.H.- Yo creo que con el tiempo los ciudadanos han empezado a percibir estas cosas y de momento nadie ha querido reflexionar sobre eso, aunque ha pasado factura a la hora de que el público valore la independencia y veracidad de los medios de comunicación. **B.-** ¿Crees que la calidad de imagen de un medio influye en las ventas, o crees que al lector medio no le influye o no le importa la calidad fotográfica? **A.H.-** Yo creo que hay una cuestión estética que el lector sí puede apreciar, pero no creo que los que tengan mejores imágenes sean los que más vendan. Yo creo que los que más venden es porque tienen más recursos y cómo tienen más recursos pueden invertir más en calidad, fotografía o diseño. Hay periódicos regionales o locales con pocos recursos para invertir en imagen, a los que les va bien.

PERSPECTIVAS

B.- Por último, ¿cuáles crees que son las perspectivas laborales de los fotoperiodistas en España? ¿Tienen que reconvertirse en periodistas multimedia, intentar vender un trabajo de calidad aunque sepan que lo comprarán pocos medios…?
A.H.- Supongo que un poco de todo, aunque las cosas no van a ser más fáciles sino mucho más difíciles. En esta crisis de la que tanto se habla, habría que plantear varias cosas: una puede ser el marco económico laboral, tendrán que ser multimedia y posiblemente especializados. Habrá quienes decidan hacer un poco de todo y ser un todoterreno y quienes decidan especializarse y ser muy buenos en su parcela y quizá ambas cosas no sean incompatibles. También deberían ser más protagonistas en su terreno, decir qué hacer y cómo hacerlo, ser más periodistas y podrían producir y difundir, ahora que es más fácil. La experiencia audiovisual se debería tener en cuenta. Y por supuesto, las decisiones de qué, cómo y cuándo no deberían ser exclusivas del redactor, al menos deberían ser consensuadas y que el fotoperiodista tuviera más peso en las secciones multimedia.

29. ENRIQUE SHORE. Fotoperiodista y editor gráfico. 01-02-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cuáles fueron tus inicios en el mundo del fotoperiodismo?
E.S.- Yo empecé trabajando como fotógrafo en Buenos aires, hace muchos años. Trabajé en un periódico y en el año 1981, fui a estudiar fotoperiodismo a EEUU, y estudié en la Universidad de Columbia, Missouri, que era y sigue siendo un lugar muy importante, una de las muchas universidades que ofrecen cursos de Fotoperiodismo a un nivel muy alto. Seguí trabajando como fotógrafo, sobre todo en EEUU, con una agencia de Nueva York. Coincidió con la época de la dictadura militar en Argentina, lo que tuvo bastante repercusión mediática sobre todo en el año 1983. En 1984, trabajé menos como periodista y más como fotógrafo para una institución gubernamental. En 1985, me contrató la Agencia Reuters como fotógrafo cuando acababa de crear la Agencia internacional. Fui después jefe de fotografía para Reuters en Argentina y posteriormente Jefe de fotografía para Reuters en España, durante 10 años. **B.-** ¿Te convertiste después en Media Manager, también de Reuters España? **E.S.-** Sí, después de 10 años, necesitaba un cambio y comencé a ocuparme de la parte comercial, foto video, ventas y publicidad, dejando a un lado la parte editorial y dejando prácticamente de trabajar como fotógrafo. En el año 2013, y por motivos familiares me trasladé a Nueva York, donde volví a hacer fotografía. **B.-** ¿En qué área? **E.S.-** Comencé con fotografía de publicidad y comercial pero luego volví a la fotografía editorial, básicamente porque me gusta. El problema es vivir de eso. Hay una diferencia entre el fotoperiodismo y el fotoperiodismo como profesión, aunque esa es una diferencia que no me queda del todo clara, porque yo creo que tu te referías a ganarse la vida con el fotoperiodismo y ahí creo que, aunque es algo que gusta hacer e incluso hay que hacerlo, ganarse la vida con ello es muy difícil y yo creo que lo va a ser cada vez más.

CRISIS

B.- ¿Crees que los fotógrafos tenemos una visión diferente de la importancia que tiene la fotografía de prensa en los medios, quizá por subjetividad, que el resto de la sociedad?
E.S.- Yo creo que no hay tal diferencia. Creo que la fotografía es importante y sigue siendo importante y tiene una gran capacidad de comunicación. De vez en cuando aparece una foto icónica, que todo el mundo publica en primera plana; no sucede con mucha frecuencia, pero cuando sucede eso, es muy poderoso, más poderoso que las palabras. La fotografía sigue teniendo ese carácter de inmediatez y veracidad. Un ejemplo es lo que pasó con la ceremonia de toma de mando de Trump, las palabras decían que si había mucha o poca gente, pero se publicó una foto de la toma de posesión de Obama, unos años antes y se comparó con una foto similar, hecha en el mismo sitio y en el mismo momento de la ceremonia de Trump, con lo que se pudo ver que claramente había mucha menos gente en esta toma de posesión. Eso es indiscutible, no hay más que mirar la foto, que en este caso sí es muy importante. Lo que ocurre es que eso pasa en muy pocas ocasiones, generalmente la fotografía es un elemento más que está totalmente devaluado, porque hay una gran cantidad de fotografías que están disponibles por muy poco dinero. Los medios también han cambiado, sobre todo con Internet. Cuando yo empecé era todo en papel y eso daba una importancia muy grande, aunque ahora con las nuevas tecnologías, la información es mucho mayor y llega a mucha más gente. Otro problema es que ahora casi todo el mundo tiene la posibilidad de hacer fotos, llevan una cámara en el bolsillo o el propio teléfono móvil, así que hay una enorme cantidad de fotos disponibles y realmente gratis. Me cuesta mucho valorar la importancia de todo esto en una escala del uno al

diez. Antes se valoraba mucho más la fotografía porque las fuentes eran muchas menos. Ahora están los *Social Media*, donde puedes encontrar una cantidad enorme de recursos y yo creo que la foto en este sentido se valora menos.

B.- No obstante, creo que eso es una paradoja porque en este momento es cuando, supuestamente, más cultura visual debería haber y, sin embargo, parece que hacer una fotografía es muy fácil. No sé si esta situación depende del consumidor final de la información o de los dueños de los medios de comunicación. ¿Qué opinas al respecto?
E.S.- Yo creo que tú estás muy involucrado y lo ves desde un punto de vista muy personal y es mucho más fácil. Antes tenías que ser mucho más experto en sacar fotos, ahora coges el móvil, haces click y tienes la foto que, en muchos casos, técnicamente es perfectamente suficiente para verla en una pantalla chiquitita como la del teléfono; una calidad menor es perfectamente válida. Así que, objetivamente es más fácil, está más masificado. Tú dices que hay más cultura visual, pero yo creo que lo que hay es más masificación y más posibilidad de acceso tanto a fotos como a vídeos, que antes no existían. Los vídeos sólo los hacían los canales de televisión con grandes equipos y ahora yo conozco corresponsales que hacen sus reportajes en vídeo incluso con su propio teléfono y no es gente particularmente capacitada en audiovisual, es gente que está en el lugar y se valora más estar ahí en el momento apropiado. Esa gente no está más preparada que antes, está incluso menos preparada que antes, pero lo que importa es que esté ahí. No estoy diciendo que no importe la calidad, sino que la calidad de ahora es suficiente, evidentemente no será igual que la foto o el vídeo de un señor cualificado, pero es cierto que una persona sin preparación puede levantar un dedo, apretar un botón y obtener un resultado perfectamente válido. **B.-** ¿También para el lector? **E.S.-** El lector no hace diferencias, lo que le importa no es que tu hayas ido a la universidad muchos años y tengas una gran cultura visual, el lector lo que busca es una foto representativa que le haga vivir el momento. **B.-** Es decir, ¿crees que importan mucho más las historias en sí mismas que la forma en que se están contando, ya sea la calidad de *The New York Times* o de *La Razón*? **E.S.-** No, yo no creo eso. *The New York Times* es un medio que tiene una calidad muy alta y recursos para hacer muchas cosas que otros medios no tienen y tiene también una línea editorial, pero también tiene un público, que es mucho más internacional que el que puedan tener otros medios en un determinado país. En el ejemplo de *La Razón*, vemos que es un medio que se ha caracterizado por hacer muchas barbaridades y montajes a nivel de fotografía que *The New York Times* jamás haría. A nivel de imagen, sin embargo, yo no creo que la gente haga tanta diferencia. Posiblemente no es lo que te gustaría oír. Bueno, el lector sí que quiere ver las noticias, ahora se valora mucho la inmediatez, ahí *The New York Times* no es de los mejores, cuida mucho la imagen pero no son muy rápidos.

B.- Entonces mi pregunta sería: ¿Por qué ofrecer calidad de imagen?
E.S.- Es una buena pregunta, además a los editores generalmente ofrecer calidad gráfica les cuesta más y cuando están tratando de sobrevivir abaratando costes se preguntan por qué pagar más. ¿Voy a tener más visitas? ¿Más publicidad? ¿Más lectores gracias a esa calidad? No está nada claro que pueda ser así. Y hay muchas compañías que están ofreciendo fotos de calidad media por poco dinero. Tu lo verás como fotógrafo, ahora probablemente te paguen mucho menos por una foto y eso es un problema porque, incluso, te impide comprar un buen equipo necesario para seguir con la fotografía. Por tanto, los editores compran fotografías de menor calidad aunque en la mayoría de los casos puedan tener pocas diferencias con fotografías mejores, aunque las fotografías de menor calidad hayan sido tomadas, incluso, con un teléfono móvil. No hay ninguna duda de que tu foto es mejor, pero quizá, no infinitamente

mejor, excepto algunas fotos icónicas. Además, la situación de las noticias ha cambiado. Generalmente ante cada noticia hay un cordón de fotógrafos haciendo la misma fotografía. Hay medios como *The New York Times* que tiene dinero para pagar las 20 fotos distintas que se tomaron de una noticia y tienen un montón de editores evaluándolas, pero muchísimos otros medios no pueden hacer esto. **B.-** No sé si viste el reportaje sobre las drogas en Filipinas, que publicó *The New York Times*. **E.S.-** Espectacular. Pero eso es lo que marca la diferencia porque aunque esta historia ya estaba publicada en otros medios, incluso en vídeo, concretamente la que publicó el NYT estaba maravillosamente hecha, seguramente para ganar un premio porque es un trabajo espectacular. Ahora, ¿eso le va a dar más dinero?, ¿le va a diferenciar?. Seguro que le va a diferenciar un poco, pero ¿le va a asegurar su subsistencia? Honestamente lo dudo mucho. Yo le admiro y ojalá le den el *Pulitzer*, era para aplaudir. Pero hay que pensar que, también, para hacer una cosa así hay que tener los recursos para hacerlo, este hombre pasó mucho tiempo allí, gastó un montón de dinero y tenía un montón de apoyos y equipo. Otros medios también están haciendo un esfuerzo como *The Wall Street Journal*, con los 360º, la realidad virtual… pero nadie está ganando dinero con esto, ganan prestigio, se preparan para el futuro. **B.-** Es decir, ¿no crees que repercute en los ingresos del medio, directa o indirectamente? **E.S.-** No. No está nada claro. Repercute en su prestigio. Hace 15 años, era más habitual porque había más revistas de reportaje, pero ya no lo hacen más porque no lo pueden pagar. En EEUU había más diarios y ahora están intentando sobrevivir, incluso *The New York Times* recorta personal. Sigue haciendo estas cosas de calidad, que yo valoro mucho, pero antes hacía más. Había más Agencias que vendían fotografías de sus colaboradores pero ahora hay muchos más freelance, como tú. Gente que incluso se juega la vida por su cuenta y sin garantías de venta de su trabajo. Ahora sólo queda un puñado de medios en todo el mundo que tienen dinero para hacer reportajes como el de los esclavos que ganó un *Pulitzer* y no va a haber más, va a haber menos. Yo no digo que no importe la calidad, sino que no hace diferencia en el aspecto económico.

B.- Desde la revolución digital e Internet, ¿crees que ha influido alguno de estos factores a la crisis de la profesión fotoperiodística?
E.S.- Sí, pero tiene que ver fundamentalmente con que los medios están en crisis y hay menos presupuesto. Al papel se le acabó el modelo de negocio y pese a la existencia de Internet, no ganan dinero con ello. Se derrumbó. Ha cerrado una cantidad enorme de diarios y otros están luchando por sobrevivir y buscan cómo seguir adelante con el menor coste posible y aunque todo el mundo dice que la calidad si importa, es mentira, bueno mentira a medias, porque al que edita puede que sí le importe la calidad pero el que paga acaba diciendo que hay que reducir los costes porque los ingresos han bajado estrepitosamente. Esa es la realidad y además ahora hay muchas más cosas disponibles de forma gratuita.

B.- ¿Crees que hay diferencias entre la crisis del periodismo español y el resto?
E.S.- Yo no veo que sea distinto, creo que es parecido, creo que todos los medios están inmersos en ver cómo sobrevivir a la era digital, están intentando ganar dinero atrayendo más visitantes a sus páginas web, así que necesitan otro nivel de actividad y otro nivel de atractivo, que en muchos casos pasa más por la inmediatez que por otra cosa. Si nos referimos a temas gráficos, pasa más por contenidos de vídeo; vídeo en vivo. Lo cual supone uno de los factores de diferenciación. También hay otros factores, como el diseño gráfico. En España el diseño gráfico es muy fuerte. Hay ilustradores muy buenos en España, así que sinceramente yo no creo que la situación sea distinta en España, lo que pasa es que es una economía más chiquita y si te quedas sin trabajo en España, hay pocas puertas donde ir a tocar. Los trabajos están

limitados, hay pocos y van a ir desapareciendo. Los colaboradores apenas pueden ganarse la vida y creo que lo están pasando realmente mal.

B.- ¿No crees que si los medios españoles apostaran por lo visual, por el videoperiodismo por ejemplo, les iría mejor?
E.S.- Yo honestamente no lo veo, no estoy nada convencido de que fuera así. Me gustaría estar de acuerdo contigo. Yo recibo cantidad de diarios todos los días y hay días que digo: Este diario "chapó" está muy bien y al día siguiente tengo que decir: qué porquería, que mal editado, que fotos de mierda. No te haces una idea de la cantidad de veces que lo pienso. Ni siempre es maravilloso, ni siempre una porquería, pero el día que a mi me parece una porquería, ¿tú crees que ese día vende menos que el día que me parece una maravilla? Absolutamente no. Lo mismo se puede decir de los diarios españoles. Hay días que son muy malos y otros que pienso que lo hicieron muy bien.

B.- ¿Consideras que antes los medios apostaban más por la edición gráfica?
E.S.- Sí, antes en algunos medios era distinto, pero hay que pensar que todo depende de quien esté arriba, porque los diarios tienen una estructura jerárquica, y si tú tienes a un responsable de la parte visual con fuerza y con peso, puede decirle al de arriba: No, esto va a ir así, esta foto a cinco columnas, etc… Eso antes lo había y ahora me parece que no hay, ahora la gente que está en esas funciones tiene un peso mucho menor y eso también es consecuencia de que su trabajo tampoco mueve las ventas, eso es así, te guste o no te guste y esa figura está devaluada. Que yo sepa, en España no hay editores gráficos de peso. Mi visión es bastante negativa, por más que me gustaría decirte otra cosa, la importancia de la parte visual, ha caído, es menor y va a seguir siendo menor y dentro de eso, si me apuras, la parte de vídeo va tener más importancia que la parte de fotografía, aunque de vez en cuando aparece "La foto" y, además, cada vez será más de vez en cuando porque ¿donde está tu fotógrafo? Están todos muertos de hambre, probablemente no tengan dinero para comprar el equipo que necesitan e, incluso, aunque tengan esa foto, si no la ponen en circulación inmediatamente, la podrán colgar en una pared de su casa, pero nada más porque tienen que colocarla antes que las grandes agencias, que son las que dominan el mercado.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuál crees que será el futuro del fotoperiodista? ¿Tiene que reconvertirse en un periodista multimedia, video periodista, abandonar el periodismo…?
E.S.- Número uno, yo no alentaría a nadie a día de hoy, a que se meta en esta profesión, a menos que sea alguien que tenga muchas ganas de hacerlo y tenga una fortuna personal, que su independencia económica no dependa de eso, pero si tiene que ganarse la vida, olvídate. Ahora, dentro de eso, hace veinte años había buenos fotógrafos en analógico que no pudieron reconvertirse a la era digital, porque eran mayores o no podían acceder a ordenadores y se quedaron afuera. De hecho antes se tenía que enfocar a mano y en el caso, por ejemplo de un partido de fútbol, era muy difícil hacer buenas fotos. Ahora viene un chaval hace fotos y las tiene todas en foco, es decir, antes eran pocos los que podían enfocar, ahora es muy fácil. Todo el mundo aprieta el botón y puede enfocar, la cámara te lo resuelve. Yo tenía amigos que eran muy buenos, pero se quedaron en el camino. Ahora está pasando lo mismo con el tema del vídeo. Todas las cámaras de determinado nivel pueden hacer vídeo y si ignoras eso completamente, tus posibilidades de hacer marketing o vender, son menores. Y el vídeo se paga más que la foto. Además, si tú eres un periodista, debes poder escribir, aunque sea

mínimamente. Ahora mismo no sé cuánta diferencia va a ser, pero en un futuro yo creo que alguien que sólo haga fotos no va a tener ningún futuro. **B.-** ¿Qué debería ocurrir para conseguir la reconversión de los fotoperiodistas? ¿Crees que se podrían adaptar a un posible cambio ? **E.S.-** Claro, pero debe venir del Director, porque el cambio nunca viene de abajo para arriba, esto no es una democracia. Debe venir de arriba para abajo y eso no sucede, ni va a suceder. Quizá forzado por las circunstancias. Fíjate lo que hace *El País*, que es un diario libre y tiene una apuesta muy fuerte por el vídeo on line y eso ha hecho situarse a la gente de televisión, la gente de lo que era el grupo Prisa no. Y eso está muy bien pero la gente de televisión no tiene la agilidad. Tendrían que tener a un montón de periodistas que fueran con su teléfono e hicieran vídeo en vivo y no lo tienen ni lo van a tener. El señorito o señorita periodista de *El País*, que gana una pasta no le vas a decir que se tiene que reconvertir. Eso no tiene futuro. **B.-** ¿Pero hay nuevos medios más visuales que están naciendo en el mundo anglosajón que sí sobreviven? **E.S.-** Sí, pero sobreviven porque no pagan. No pagan o pagan cosas muy simbólicas, pero no sé cuánto de sostenible va a ser eso la verdad. Muchos de esos medios han crecido, pero luego han bajado porque no tienen publicidad suficiente. Su sostenibilidad dependerá de la línea editorial que tengan, su atractivo. Hoy, por ejemplo, un amigo publicó en Facebook algo que me dejó alucinado. Era un sitio de fotos donde la gente publica fotos, en muchos casos de gran calidad y gratis. Y eso no es sostenible. Y eso lo hace gente a quienes les gusta la fotografía. Hay un billón de fotos. Mil millones de fotos. Luego tienes Getty que por unas moneditas puedes comprar un buen puñado de fotos y al periodista le cae una moneda. Adobe ahora hace lo mismo. Yo tengo un montón de fotos que he hecho últimamente y un amigo me pregunta por qué no las publico, yo le digo que es porque con suerte me caería un dólar por foto. Encontrar una opción mejor que te vaya a dar más, no es tan fácil encontrar.

B.- Última pregunta, ¿crees que quizá una de las opciones que pueda tener un fotoperiodista sea autogestionarse? Crear una plataforma…
E.S.- Hombre, hay mucha gente que está haciendo eso. En algunos casos funcionará, en otros no, en algunos casos a nivel local. Depende mucho de donde estés. Tu estás en Tailandia y depende de cuánta gente esté alrededor tuyo. Si estás ahí, y de repente se arma un follón con los militares y estás en medio, haces unas fotos cojonudas y si las tiene Getty, que tiene mucha repercusión, sabes que eso se va a publicar muchísimo, ahora el resultado económico que te va a dar, no lo sé. Si lo haces por tu cuenta, mucha menos gente va a acceder a eso. Quizá pensarías en contactar con algún agente que sabe que tú estás ahí y lo va a valorar más y a pagar más. Pero eso es allá, acá hay unos cinco mil fotógrafos haciendo eso, ganar dinero decentemente haciendo eso es muy difícil. **B.-** Pero tienes que ser también buen vendedor, buen agente de marketing… **E.S.-** Sí, pero aún así es muy difícil porque todo el mundo vive presionado por el tiempo y obviamente también por el dinero y también debes tener algún agente diferenciador, porque en definitiva si tienes una foto que tienen también otras agencias, Reuters, AP, etc… pues no vale la pena pagar más. Sólo se paga más si tiene un agente diferenciador o único. Es triste pero es así. Por eso sobreviven algunos fotógrafos del corazón porque hacen un robado que quizá no tenga calidad pero es único, una exclusiva. Imagina una foto de Rajoy con una amante, o del rey, o la vendes a *Hola!* te va a pagar una fortuna por no publicarla, pero la foto del rey dando un premio que hacen otros muchos fotógrafos no tiene salida. No es un panorama muy alentador por eso creo que haces bien en irte a Bangkok.

30. PEPE BAEZA. Fotoperiodista, editor gráfico y Doctor en Ciencias de la Información
20-12-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cuáles fueron tus inicios en la fotografía? Estudiaste periodismo pero ¿tenías intención de hacer fotoperiodismo?
P.B.- Todavía no, hasta el tercer año de periodismo, en que hice un curso de fotografía, porque yo acabé en el año 79, lo hice en la Autónoma de Barcelona y entonces no había fotografía en la carrera. **B.-** Recuerdas si entonces había cursos de fotografía enfocados al fotoperiodismo en la Autónoma, porque sé que en la Complutense no lo había. **P.B.**- No. Existía el Institut de Estudies Fotografics; que todavía existe, en la Escuela Industrial y la Escuela oficial de Periodismo hasta que se fundó la Facultad de Ciencias de la Información, con dos ramas: Publicidad y Periodismo. En Barcelona hay una Cátedra de Fotografía, pero en la Universidad de Bellas Artes, pero eso no lo hay en las Facultades de Ciencias de la Comunicación, Periodismo, etc…De hecho, cuando yo empecé a dar clases ni siquiera era una asignatura, era un seminario optativo. A principios de los 90, se convierte en una asignatura. Tres en realidad: Teoría y técnica de la fotografía, Teoría y técnica del fotoperiodismo y Géneros fotográficos.

B.- ¿A qué crees que se debe esta carencia en formación en fotoperiodismo, teniendo en cuenta la importancia que tiene?
P.B.- Yo tengo muy claro que es por dos factores. Uno es el reflejo del mundo profesional. Las facultades intentan mantener un vínculo con el mundo laboral, incluso realizando planes de estudio de acuerdo con el mercado laboral y el desprecio que hay actualmente hacia el fotoperiodismo en este país. Por otro lado, es una consecuencia de las pugnas internas de poder en el interior de las Facultades y los fotoperiodistas de entonces estábamos en el lado perdedor. Había un sector que sentía que la fotografía formaba parte de un sector al que combatían. Reflejo quizá de la sociedad y del modo en que está estructurada la enseñanza en este país. **B.-** Cuando hablas de desprecio al fotoperiodismo, ¿te refieres también a los redactores? **P.B.-** (Habla de unos comentarios de una catedrática en una reunión con otros profesores en la Facultad de la UAB: “Que bien que vosotros los fotógrafos, con el nuevo plan de estudios, vais a poder dar la formación en técnicas elementales de fotografía para que luego los alumnos puedan desarrollar un lenguaje cinematográfico de video, etc.” Y yo le dije que nuestro cometido no era un cometido instrumental, es un lenguaje, una norma comunicativa en sí misma, tiene una proyección histórica enorme). Esta catedrática sostenía la importancia de la fotografía únicamente a nivel instrumental en vez de aceptarla como un lenguaje. La catedrática me vino a decir que la fotografía tenía que cumplir una función instrumental respecto a otras asignaturas. **B.-** ¿Crees que esto se debe a una falta de cultura visual en la sociedad que se refleja en el periodismo? **P.B.-** Lo has resumido perfectamente. Viene del colapso total de la cultura durante el franquismo. Había entonces un fotoperiodismo oficialista, sólo se fotografiaba a los “capitostes” en las inauguraciones, el resto no existía. No había fotoperiodismo social… El fotógrafo era un mero instrumento y eso duró muchos años. En la transición, toda una generación de fotógrafos a la que pertenezco, de formación autodidacta, intentamos, basándonos en experiencias externas, revertir esa situación, tomando como maestros a la generación de documentalistas de los años 50. **B.-** Me llama la atención que esto surge como por combustión espontánea. **P.B.-** Sí, como tantas cosas en los años 70. El franquismo agonizaba y hubo una explosión de toda aquella energía contenida. Nosotros intentamos llevar a las redacciones esa valoración de la fotografía **B.-** ¿Crees que la etapa de esplendor de la

fotografía, sin contar con la II República, fue en la Transición? **P.B.-** Sí, después de la guerra civil muchos fotógrafos se exilian y otros se reconvierten al oficialismo, luego vienen los años negros y los mejores vienen desde la muerte de Franco hasta la crisis mundial del fotoperiodismo de finales de los 80 y años 90.

CRISIS

B.- ¿Consideras que la gran crisis del fotoperiodismo la marcó la caída de la revista *Life* con la irrupción de la televisión?
P.B.- Sí, la televisión fue la causa en un primer momento porque hizo que el poder económico apostara por un medio muy potente y más eficaz para llegar a las masas, pero no es el motivo fundamental, porque pese a eso el fotoperiodismo sobrevive. Había espacio para todo y de hecho sigue habiéndolo. A nivel internacional, la causa profunda de ese desplazamiento profesional y falta de prestigio, el arrinconamiento de las producciones, dejar de comprar reportajes para prensa, el hundimiento de las agencias colaboradoras de prensa, es la falta de inversión económica. Los inversores toman conciencia de que el fotoperiodismo libre es una conciencia social muy poderosa que hay que tener bajo control. Kissinger dijo: “El periodismo es demasiado importante como para dejarlo en manos de los periodistas”. El declive comienza cuando los empresarios de prensa son absorbidos por grandes grupos mediáticos que no tienen su origen en el mundo de la comunicación sino en la gran industria, incluso en la industria armamentística, como *Le Figaro*… A partir de ahí coinciden otras historias. Vietnam es una lección que les enseña a ver que no pueden dejar suelta a la prensa porque enseñan cosas que hacen que la población americana se ponga en contra de la guerra y deciden que no volverá a pasar y en efecto se acaba la libertad de movimientos. El reportero pasa de ser una posible víctima indirecta del conflicto, a ser un objetivo. Otro tema es el de la represión legal. También hay un discurso de los pensadores del sistema que empieza a decir que la fotografía miente… La información pierde pluralidad y todo eso coincide con el desprestigio y la bajada del periodismo. Luego hay causas más concretas, como la elaboración de leyes, la represión física a los periodistas, su desprestigio interno y desaparición de las cooperativas y a esto se añaden otros factores como la publicidad como expresión del poder económico, que se da cuenta de que una imagen de alta calidad disminuye el efecto del mensaje publicitario, así que poco a poco van imponiendo criterios de imagen visual a la prensa. Quien paga manda. En el caso de la prensa generalista entre un 70% y un 80% de los ingresos, provienen de la publicidad y en el caso de la prensa especializada, el 100% **B.-** ¿Es cierto que con las ventas en kiosco sólo se pagaba la imprenta? **P.B.-** Y ni eso. Se pagaba el papel. Los ingresos son de la publicidad, la prensa es un canal publicitario para llegar a los consumidores, así que tienen un poder inmenso sobre los contenidos editoriales y lo ejercen. Pasan a controlar absolutamente los contenidos de la prensa. Influyen en los contenidos temáticos. En ese momento salta el periodismo crítico y sobre todo el fotoperiodismo crítico.

La crisis del fotoperiodismo, refleja la crisis del periodismo y los primeros en caer son los fotoperiodistas, aunque ya están empezando a hacerlo los redactores también. La mayoría de las redacciones se sentían superiores a los fotoperiodistas y nos dejaron caer, con eso construyeron una barrera más y ahora la crisis les ha afectado a ellos. **B.-** Nos dejaron caer porque no entendían el valor de la fotografía. **P.B.-** Efectivamente. Venían de la cultura franquista en la que el fotógrafo era un mero retratista. La gente que entraba en fotografía no tenía necesidad de tener una formación porque quien los contrataba no lo exigía.

B.- ¿Crees que el intrusismo, la falta de asociacionismo, la dejación de funciones del propio fotoperiodista…pueden ser causas de la crisis en España?
P.B.- Hay de todo. Se ha producido una degradación y falta de prestigio, porque viene de una tradición antigua y porque se reactualiza ante el tema del poder. Los que escriben no han querido abandonar nunca el control de la página y cuando ven que una fotografía les va restar en temas de espacio y van a tener que negociar, pues han querido seguir mandando como mandaban siempre y para eso hay que apartar al otro y mantener unas condiciones de miseria profesional. La falta de interés por la fotografía hace que se relajen mucho los mecanismos de los que tienen que trabajar en ello. Ha entrado mucha gente con muy poca formación dispuestos a trabajar por un sueldo más bajo y a sufrir un trato discriminatorio a cambio de conseguir un trabajo y eso repercute en el fracaso del asociacionismo y no hemos podido defender colectivamente y con fuerza, nuestros derechos.

B.- ¿Crees entonces que la falta de asociacionismo se debe en parte a la falta de formación?
P.B.- Sí. En parte sí. Luego la fotografía es un tema muy solitario y esa necesaria individualidad en momentos decisivos, no favorece la integración. La situación de miseria, pone a los fotógrafos a competir unos con otros. **B.-** ¿Puede influir el ego? **P.B.**- Tal vez sí, en la medida de que la fotografía es un proceso de autor, pero sin duda hay una función estética vinculada con el ejercicio profesional y en eso si puede influir el ego. Puede ser un factor más, pero sólo eso, un factor más. Ha influido también ponernos a competir porque cogen al fotógrafo que lo hace un poco más barato, fotógrafos luchando por un mismo puesto de trabajo... Es fruto de un mecanismo perverso de los medios de bajar los sueldos y tienen tan asfixiados a los fotógrafos que tragan con muchas cosas para sobrevivir.

B.- ¿Crees que el fotoperiodista debería ser más periodista y reivindicar esa función en las redacciones?
P.B.- Sin duda. Es que el fotoperiodista debería ser periodista. La licenciatura no garantiza nada, pero sí el hecho de haber entrado en contacto con la problemática del mundo de la comunicación, la historia del periodismo… La licenciatura debería ser un requisito, pero los que tienen la licenciatura prefieren estar en posiciones de privilegio. Los licenciados no aceptarían posiciones de inferioridad de sueldo o de prestigio, así que cuentan con otras personas que a veces no tienen el nivel de formación suficiente. Quizá una licenciatura no sea indispensable pero una formación sí lo es. **B.-** ¿Crees, como sostienen algunos fotógrafos, que la fotografía la tiene que enseñar otro fotógrafo, que no es necesario formarse de manera reglada? **P.B.-** No estoy de acuerdo. Si tienes formación adicional fuera del aula, mejor, pero la base es fundamental, la historia de la fotografía, la historia de la edición gráfica… Ninguno de los fotoperiodistas de la historia pertenece a la categoría de los iletrados. **B.-** ¿Crees que ha mejorado el nivel formativo en España? **P.B.-** Sí, absolutamente. Creo que tenemos la mejor generación de fotoperiodistas de este país. Toda tu generación. El problema es que os fallan los canales, pero vosotros sabéis que os estáis metiendo en un túnel muy oscuro y demostráis una profunda vocación apoyada por la formación, aunque los resultados no se ven.

B.- ¿Conoces alguna encuesta en Estados Unidos sobre el valor de la imagen en prensa?
P.B.- Hay un estudio de *The Wall Street Journal* sobre el valor del fotoperiodismo como profesión. Es de hace algunos años. Hicieron una clasificación de 200 oficios en función de su importancia. Al fotoperiodismo le ponían en el puesto 189 (entre bombero y carnicero), sobre 200. Valoraban muchos parámetros: seguridad en el oficio, expectativas de futuro, etc… Si ese estudio se hubiera hecho en los años 60, el fotoperiodismo habría estado en los primeros

puestos, como una de las profesiones más reconocidas. **B.-** ¿Cuál era el interés de tus alumnos cuando impartías clases de fotoperiodismo en la Autónoma? **P.B.-** Yo tenía alumnos excepcionales. Mi experiencia es que había gran interés, pese a estar penalizado en el plan de estudios porque los profesores y catedráticos ya están dentro y ellos tampoco saben de fotografía, es un ámbito poco prestigioso porque para las empresas no lo es. Tiene mucho más peso el cine que la fotografía y la televisión, la radio… porque los profesores provienen de esos ámbitos y los planes de estudios los hacen ellos. Yo creo que en el origen de esta crisis influye la falta de cultura visual, pero también la pugna por el poder y porque la publicidad no nos favorece, no les importa la calidad en la fotografía de prensa por eso nunca le piden a un director de prensa ninguna explicación sobre la ausencia de calidad fotográfica porque la calidad no les hace falta. Quien paga no lo exige. En otros países como Estados Unidos, esto no pasa porque la cultura no lo permitiría, aunque la cultura visual profunda en esos países también ha bajado. (Pone ejemplos de diarios y revistas extranjeros…). La información documental exige una formación que incluso puede ser una autoformación, pero debe conocer la historia, las causas de los conflictos…

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuál crees que es el futuro del fotoperiodista?
P.B.- Una persona capaz de buscar la mejor documentación para los temas que aborde, es decir, un periodista y además tiene que dominar el vídeo, porque el futuro del papel se va a restringir cada vez más. Va a tener una salud de hierro, pero en determinados ámbitos. En el ámbito estricto de la información, va a ser difícil por los costes. La mayoría de los portales de fotoperiodismo son multimedia. Ya no se puede decir que eres sólo fotógrafo porque la fotografía es un instrumento de la información, así que hay que ser primero periodista y luego saber dominar la información a través de todos los canales de comunicación. En algún momento dejaremos de ser fotoperiodistas para ser comunicadores visuales. **B.-** ¿En principio como autónomos? **P.B.-** Sí, porque al capital no le convienen las contrataciones con lo que la explotación económica puede ser muy dura, con lo cual hay que ser muy bueno en lo que se hace y establecer plataformas profesionales en Internet a base de cooperativas profesionales que generen modelos que ofrezcan una comunicación alternativa a la comunicación que ofrece el poder. Con eso se conseguirá que siga adelante la posibilidad de un pensamiento libre no determinado por el poder. El problema es que eso no lo va a pagar nadie.

B.- ¿Crees que esta falta endémica de cultura fotográfica que tenemos en España se puede revertir?
P.B.- Sí, con planes de estudio nuevos desde la educación primaria para fomentar la importancia de la imagen, con clases de análisis crítico de las imágenes en los medios de comunicación (ejemplo de Suecia). Igual que la Historia de España, necesitaríamos una Historia de la imagen y que la imagen no sea la que se da en Bellas Artes, la imagen está en nuestra vida cotidiana y el poder la maneja perfectamente. Esta situación es reversible, pero a base de voluntad política, de tiempo y de dinero. Y sería para la siguiente generación.

31. DIEGO CABALLO. Fotoperiodista, ex redactor jefe de fotografía en EFE y doctor en Ciencias de la Información. 15-12-2017

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- ¿Cómo fueron tus inicios en el fotoperiodismo?
D.C.- Entré en la Agencia EFE de niño de los recados a los 18 años, en el año 1969. Llevaba los reportajes y las fotografías que hacían otros a las redacciones de periódicos y revistas como la revista *Hola*, *Diario Informaciones*, etc. Después me compré una cámara y empecé a hacer fotos por mi cuenta. Las llevaba a la agencia y cuando les gustaban las fotos, las publicaban por la línea. Pero llegó un día que dije que debía formarme y fui a la Facultad de Ciencias de la Información. Yo entro más adelante en plantilla en la Agencia como ayudante de redacción. Cuando terminé la carrera, quise hacer el doctorado y fui elegido como representante de tercer ciclo en la junta de facultad y lo primero que hice fue defender una asignatura específica de fotografía y se denominó Fotografía Informativa. En otras facultades, País Vasco, Bellaterra (UAB), había alguna asignatura de carácter optativo, pero empecé a currar para que hubiera una asignatura obligatoria de fotografía. Yo me preguntaba cómo era posible que no hubiera imagen en la facultad a finales de los 70, principios de los 80. Había un director de departamento que necesitaba mi voto para sacar adelante una proposición y yo le dije que le daba mi voto, pero que siempre que él votara la asignatura de fotografía. Guillermo Armengol fue el primero en dar la asignatura en la Complutense de forma optativa, pero había mucha demanda.

B.- ¿Qué ocurrió con el curso de formación para fotógrafos en la Complutense? ¿Cuándo abrió la mano Luis María Ansón para la entrada de fotógrafos en la APM?
D.C.- Los fotógrafos en las redacciones eran de tercera. En los mejores de los casos tenían carreras a medias, no había ni un sólo titulado, puedo dar fe de ello con datos. En la Agencia EFE sólo Sergio Barrenechea y Andrés Ballesteros tenían título universitario. A finales de la época franquista se crea la Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa dónde entró gente de todos los medios, desde Marisa Flórez, Barriopedro, Raul Cancio, Hernández de León, etc., tenía una rama sindical, reivindicativa pero no formativa. Mucho después con Antonio Alcoba como presidente de la ANIGP TV, se crearon unos cursos de "Perfeccionamiento periodístico" para profesionales para pulir a los fotógrafos en periodismo los fines de semana y se dio un diploma sin ninguna validez, pero sí de asistencia. Se llegaron a hacer dos cursos, pero se intentó extender los estudios pero no prosperó por las reticencias, que yo por otro lado entendía, de los académicos de la universidad de dar un título sin pasar por los 5 años de carrera reglamentario. En la época de Ansón se abre la "tercera vía" para poder entrar en la APM de profesionales de reconocido prestigio que demostrara que llevaba viviendo al menos tres años de la profesión, pero que no eran titulados, por ejemplo Paco Umbral.

B.- ¿Por qué no se creó una escuela dentro de la ANIGP TV para formar a los futuros fotoperiodistas?
D.C.- Porque requería una cierta infraestructura, la firma de un acuerdo con una facultad, profesorado, había que pagar y todo eso salía de una cuota mísera de la Asociación. Por eso el fotógrafo que quería prosperar si iba a un centro de formación de imagen o continuaba su camino autodidacta. La mejor escuela del fotoperiodista estaba en el cuarto oscuro

B.- ¿Por qué existe esa diferencia de estatus entre el redactor y el fotógrafo?
D.C.- Porque se ha arrastrado a lo largo de la historia. El redactor ha sido el que venía de unos estudios y el fotero es el que ha venido añadido a la redacción y eso no se ha erradicado del todo. ¿Dónde ha estado la carencia para que el fotógrafo no haya sido alguien con una importante responsabilidad en la redacción? **B.-** ¿Por qué en países como Inglaterra, EEUU, Alemania o Francia se da más valor a la fotografía que en España? **D.C.-** Porque es un público distinto, cultura distinta, formación distinta, pero hubo un fotoperiodismo de muchísima calidad y lo tienes ahí.

CRISIS

B.- ¿Por qué no se da más importancia al Fotoperiodismo en la Universidad en España, teniendo en cuenta que en la Universidad de Columbia tienen una cátedra de Fotoperiodismo desde 1972?
D.C.- Yo propuse y he luchado por la combinación del gran profesional en las aulas y por un curso de especialización en fotoperiodismo en horas libres y sino en finde semana, un máster o un curso diploma, que son 50 horas, y tú contratas a cuatro o cinco monstruos del mundo del fotoperiodismo por cuatro euros. En la Universidad me decían que sí que importaba mucho, que era maravilloso y que lo iban a estudiar y nunca salía adelante. Y cuando me estrellé varias veces ya no me quise estrellar más. En 22 años como profesor en el CEU no hubo ni una lección magistral de fin de curso con algún experto en fotografía, lo propuse y todavía estoy esperando. Yo no les pedía un curso de experto de 500 horas, ni un master, solo les pedía un curso diploma, fuera de horarios lectivos con grandes monstruos del fotoperiodismo, y yo les preguntaba, ¿por qué no? Y lo intente como presidente de la Asociación y con lo único que triunfé fue con las jornadas de Fotoperiodismo, Edición y Diseño.

B.- ¿Qué otras causas ves relevantes para explicar la crisis de la profesión fotoperiodística?
D.C.- La falta de corporativismo. El peor enemigo del fotógrafo es el propio fotógrafo. Que falta de formalidad, que falta de puntualidad, porqué no nos preocupamos más por nuestra profesión, en vez de por nosotros mismos. La falta de formación te lleva a ser poco corporativista. Si quieres ganar a tu enemigo entiendelo primero, fórmate primero.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuál consideras que puede ser el futuro del fotoperiodismo?
D.C.- Vuestra generación que está más formada que nunca, tenéis una formación multiplicada por diez y no tenéis miedo como tenía la nuestra, ese es el futuro. Vosotros tenéis que apostar porque los grandes profesionales vayan a la Universidad a compartir sus conocimientos, no a contar anécdotas, hay que llevar estos conocimientos a las aulas y triunfarás. Mientras haya comunicación habrá fotoperiodismo. Camina hacia un mayor ingenio, hay que buscarse la vida para conseguir una buena foto, para conseguir “La foto”. Hay que formarse, hacerse respetar, ser humilde, procurar compartir tus conocimientos.

32. MATÍAS NIETO. Jefe de Sección de fotografía de *ABC*. 01-02-2019

INICIOS Y FORMACIÓN

B.- En primer lugar me gustaría que me hablaras de cómo fueron tus inicios y formación.
M.N.- Yo empecé como freelance en Cover en mi época del Instituto y luego me interesó el fotoperiodismo y tuve la suerte de que en ese momento faltaba gente en Cover y entré allí con una formación hasta entonces totalmente autodidacta y a los tres o cuatro años me fui a Alemania a estudiar fotografía porque soy alemán. Allí asistí a la caída del muro de Berlín. Unos años después volví porque seguía teniendo sitio en Cover y era conocido y publicaba. Trabajamos principalmente para revistas. Cuando estaba en Berlín conocí gente del cine, me gustó y me fui metiendo en ese mundo y como me daba para vivir y me gustaba mucho, estuve 17 años dedicándome al cine. Hacía foto fija y efectos digitales. Ese sector entró luego en crisis y me metí en otro que estaba en crisis aún mayor. Me llaman porque en Vocento había un proyecto de Colpisa para hacer contenidos para periódicos regionales. Los 12 que había, se unifican en proyecto y en diseño y se hace en Madrid de manera centralizada para hacerlo una vez y no doce. Además en 2006, empezó a tener un suplemento; suplemento *V*, que era la publicación diaria de mayor tirada, con mayor tirada que *El País*. Para eso necesitaban un editor gráfico y yo encajaba en el perfil. Posteriormente entré en *ABC*.

CRISIS

B.- Me gustaría que me dijeras si desde tu punto de vista y a lo largo de tu recorrido profesional, has notado que el estatus del fotoperiodista era o es inferior al del redactor.
M.N.- Coincido contigo en ese tema. Es una cosa muy clara, puedo darte hasta papeles. Cover era distinto, porque trabajamos de forma independiente y apenas pisábamos las redacciones. Pero eso ha sido así, sigue siendo así y siempre ha sido así, por una cuestión muy concreta, primero porque la mayor parte de los fotógrafos no son licenciados y en la mayoría de las empresas, ese statu tiene mucho que ver porque los licenciados tienen unos derechos que no tienen otros. En *ABC*, de los cuatro fotógrafos que hay en plantilla, sólo uno tiene estatus de redactor, los demás son redactores auxiliares, aunque ninguno es licenciado. Pero independientemente de esta cuestión digamos administrativa, hay otras. Los fotógrafos pisan poco las redacciones y eso conlleva que no defienden bien su trabajo, porque no están. La imagen la tienes que defender y argumentar con palabras y mucho más en un contexto informativo. Debe haber un debate dialéctico para que el redactor no acabe eligiendo la foto que le gusta y sólo porque le gusta.. Eso sería responsabilidad de los editores gráficos, pero no nos da la vida. Debería haber un debate continuo igual que lo hay entre redactores. Cuando sales vencedor en ese debate dialéctico, te cargas mucho más de razones y respeto. En principio el ninguneo es absoluto. Yo tengo rango de redactor jefe y el director me tiene mucho aprecio, pero hay momentos en que me he sentido en una situación clasista. En general el respeto hay que ganárselo. Antes en los periódicos y revistas teníamos la ventaja del conocimiento tecnológico, porque no todo el mundo podía hacer fotografías, aunque a veces esa ventaja se ha usado mal (zanjando una discusión con un: “tu no tienes ni idea”) y eso ha dejado a los fotógrafos como prepotentes, vanidosos, etc… El fotógrafo tiene que hacer autocrítica y luego ser capaz de defender la estética y el lenguaje fotográfico y muchos no lo han hecho. **B.-** ¿Crees que ha existido una dejación de funciones del fotoperiodista como periodista? **M.N.-** Claro, incluso en algunos casos no se han molestado ni en documentar la noticia o documentarse previamente y convertirse en un mero operario, es muy malo.

B.- ¿Consideras que existe una falta de cultura fotográfica en la sociedad española?
M.N.- Sí. Existe una dictadura de la palabra escrita y hablada, que indudablemente tienen un peso por haber sido la primera forma de comunicación del ser humano; más allá del lenguaje corporal, pero esto pasa en todas las artes que están subyugadas a la palabra, pero en España la cuestión de la imagen siempre ha sido casi menospreciada. **B.-** ¿Pudiste comprobar esta diferencia en Alemania? **M.N.-** Sí, allí la profesión es reconocida y está muy volcada con la fotografía, también con las artes gráficas y se respeta la autoría y la remuneración del trabajo.

B.- ¿Crees que la profesión de fotoperiodista siempre ha estado en crisis?
M.N.- Tú hablabas antes de crisis y yo creo que la crisis es de siempre, algo innato, quizá antes había algo más de dinero. (Habla de las reuniones en Perpignan, cuando ya se hablaba de que el fotoperiodismo estaba muerto y treinta años después sigue igual…). **B.-** Pero a lo largo de la historia del fotoperiodismo en España, ha habido dos momentos de eclosión, uno en la Segunda República y otro en la Transición, ¿no? **M.N.-** Sí. Aparecieron nuevos medios de comunicación y sí que había más medios económicos, pero realmente no era una profesión para ganar buen dinero. En realidad lo que daba dinero era la publicidad, no el fotoperiodismo.

B.- ¿Crees que se está apostando por el lenguaje visual en los nuevos medios de comunicación en España?
M.N.- Esto es una lacra muy española. Sólo nos interesa el producto final, pero nadie apuesta, ni invierte en lo que puede contribuir al desarrollo de ese producto. Quizá porque ahora la fotografía es muy fácil de suministrar. (Habla de su caso con la web). A mí me plantean muchas veces reducir gastos mediante la utilización de fotografías de Agencia, pese a que mis fotógrafos son los que saben cuales son las necesidades del periódico.

PERSPECTIVAS

B.- ¿Cuál crees que será el futuro del fotoperiodismo? ¿El fotoperiodista debe reconvertirse en videógrafo, tiene que apostar por hacer temas propios, tiende sencillamente a desaparecer, debería abarcar también la redacción?
M.N.- Cambiará, pero no creo que desaparezca. Tenderán a radicalizarse los extremos. Habrá fotógrafos excelentes personalmente y otros chavales que harán fotografías con móvil. Hará falta gente con inquietudes, que en un momento dado pueda hacerte imágenes muy específicas y especiales. En el fotoperiodismo, no lo sé. Creo que seguirá habiendo imágenes fijas. Y deberá haber gente especializada en detener la imagen, porque las modas van y vienen, aunque la forma en que pase esto, no lo sé. **B.-** ¿Crees que llegará un momento en que los medios se den cuenta de la importancia de este lenguaje para empezar a contratar más gente?
M.N.- De momento se contratan colaboradores. Yo lo he hecho, para renovar un poco *ABC*, la gente se había apoltronado y ha funcionado. Lo que es determinante es el mercado laboral, la situación de las empresas, que ahora contratan por menos dinero, pero eso pasa en todas las empresas. **B.-** Pero hay un problema con las fotos de agencia, porque yo entiendo que los medios deberían querer diferenciarse. ¿Has planteado este tema? **M.N.-** Sí, pero no se valora y yo tengo que dosificar mis fuerzas porque sólo estoy yo y hace años había diez personas. Más vale ganar ciertas batallas aunque no se gane la guerra. Los fotógrafos también deben tener iniciativa y buscar historias aunque cuesta mucho por la rutina diaria. Efe, por ejemplo, no produce absolutamente nada, pero sin embargo France Press consigue historias a veces difíciles de publicar, pero hay que hacerlo, aunque prácticamente nadie hace historias. Eso no

da dinero. Se hacen por gusto, aunque al final acaba dando dinero, porque de ahí salen encargos. En ese sentido, el negocio no ha cambiado tanto. **B.-** Se valoraba que el fotógrafo hiciera sus propias historias. **M.N.-** Sí, eso hace el nombre del fotógrafo y al final ayuda a que le llamen para otros trabajos.

Anexo H- Entrevistas a expertos y directores de medios. (Orden aleatorio)

33. JUAN ANTONIO GINER. Experto en innovación periodística. 09-02-2017

B.- ¿Como experto en innovación periodística crees que al lector final le importa la calidad visual del producto periodístico?
J.A.G.- Vamos a ver, yo tengo la impresión de que el periodismo visual; y no estoy hablando únicamente de la fotografía, sino también de los gráficos, los infográficos, y la propia fotografía, cada vez son mejores, es decir, que hay más recursos. Ahora mismo no tengo los datos, pero seguro que tú puedes conseguirlos, el servicio diario por ejemplo de AP (Associated Press), distribuye en todo el mundo no sé si son 4000 fotografías. Probablemente AFP o Reuters distribuyen 1000 o 2000. Quizá si reúnes las grandes agencias, diariamente hay cerca de 10.000 fotografías y es muy difícil que entre 10.0000 fotografías no haya algún material extraordinario. Por lo tanto, la cantidad de material gráfico disponible, hoy día, es muy grande y es una pena que de ese material se aprovecha muy poco porque las posibilidades de espacio de diarios, revistas y medios electrónicos son muy reducidas. Por tanto, cantidad: más que nunca. Calidad: también creo que más que nunca, porque hay más oportunidades, sensibilidad, tipología…Yo ahí no veo ningún problema, creo que el problema es la formación o los criterios desfasados que puedan tener algunos medios o algunos editores de diarios y revistas que están un poquito obsoletos y siguen pensando que un texto es mejor que una foto.

B.- ¿Crees que hay alguna diferencia en este aspecto, entre el periodismo en España y en el mundo anglosajón? Es decir, ¿está más acentuado este problema en España?
J.A.G.- Hombre no tengo ningún dato, pero creo que en España hay de todo. Gente que trata bien la fotografía y gente que la maltrata. En todos los países ocurre lo mismo. *The New York Times* tiene más talento y eso se refleja en que saben elegir las fotos, saben editarlas… Pero lo que te quería decir es que en mi opinión, la explosión de recursos visuales, se corresponde muy directamente con las demandas de la audiencia, que reacciona con enorme interés cuando se encuentra con documentos de excepcional valor gráfico. Eso es indiscutible. Hay miles de encuestas que lo demuestran y estudios de mercado. Estudios en los que se pone una historia acompañada de una fotografía brillante y todo el mundo prefiere esa página a la que no lleva foto. Recuerdo que hace treinta y cinco años yo tenía mucha amistad con un norteamericano que se llamaba Joe Berder que creó una compañía propia que se llamaba Berder y Asociados en Dallas, Texas. Fue, porque ya murió uno de los mayores encuestadores. Trabajó durante cincuenta años haciendo encuestas.

Cuando cumplió los 50 años de su empresa, nos invitó a una reunión en Dallas y nos regaló una compilación de las encuestas que había hecho durante esos cincuenta años y que habían salido en todos los periódicos, fundamentalmente norteamericanos y la tesis que él mantenía es que a lo largo de esos 50 años, los lectores seguían pidiendo a los diarios las mismas cosas. Un ranking de diez cosas que se pedían en el año 1947 y que se seguían

pidiendo en el año 1997. En ese ranking las cosas que se demandaban entre otras eran fotografía, gráficos, la gente quería índices, etc…Otra cosa invariable en esos 50 años es que la gente demandaba que las historias no continuaran en páginas diferentes, cosa que sigue haciendo hoy día *The New York Times*, porque dos tercios de la gente que empezaba a leer una historia en primera página, si les mandaban a seguir leyéndola en tercera, dejaban de leerla. Pero insisto, dentro de ese ranking, la gente valoraba muchísimo la fotografía. Querían más fotos. **B.-** ¿Más y mejores fotos? **J.A.G.-** No tengo aquí los datos, pero aunque él no hubiera hecho esas encuestas, yo creo que es obvio, de ahí esa frase tan estereotipada, pero real de que "una imagen vale más que mil palabras".

Hace años hicimos un proyecto para un periódico en Croacia, y tratamos de venderles la idea de una revista, como suplemento semanal con toda la superabundancia de material fotográfico de las agencias a las que estuvieran suscritos, como todos los periódicos grandes, y que fuera sólo "fotos y leyendas", es decir sin contar ninguna historia en siete párrafos, sino en una o dos líneas. Era un ejemplo para demostrar cómo se podía contar la semana en imágenes, tenía una fuerza tremenda, impresionante.

También hace años, tuve una experiencia muy interesante. Trabajaron con nosotros dos periodistas norteamericanos muy valiosos, un matrimonio que trabajaba en la revista *Time* y que habían fundado la revista *American Photo,* y entonces nos convencieron, sobre todo ella, de que se podía hacer una revista que fuera como *Time Magazine*, pero sin texto. Contar la historia de la semana, de los últimos siete días. Una mirada retrospectiva de la semana, sin explicar en texto, puesto que esto ya se había hecho a lo largo de las publicaciones diarias. Hizo un trabajo excepcional y un prototipo fantástico. Era *Picture Week* y era un producto extraordinario, que lamentablemente he perdido, porque llegué a tener ocho o diez ejemplares. Nunca la llegaron a hacer, se quedó en un prototipo.

Ahora hay una revista en Alemania, que seguro que tu conoces, que es mensual; tiene menos fuerza, pero es un esfuerzo por mostrar que las historias se pueden contar en imágenes. Es decir, creo que hay suficientes evidencias para poder decir que hoy en día nuestra audiencia es más sensible y más culta en lo que a imágenes se refiere. Tú, por ejemplo sacas la foto del niño muerto en una playa y a la gente le golpea esa imagen. Indudablemente el valor informativo, ideológico, cultural y político que tiene esa foto, es más que un editorial y más que un libro, es prácticamente una tesis doctoral. Esas fotografías icónicas son no solamente tremendas, sino que demuestran el poder de la fotografía.

Aunque no soy seguidor de estos temas, ayer vi en Twitter la publicación de una foto que era el premio de *World Press Photo* de este año, creo y yo no la había visto nunca. Se ve en una bañera a un hombre con sus dos hijos, en Siria. En estas fotos te paras. Nosotros hemos defendido siempre muchísimo el periodismo visual, aunque yo no me haya dedicado al fotoperiodismo, siempre le he tenido mucho respeto y admiración, así que cuando hacemos proyectos gráficos, aunque todavía no es en el mundo digital, para asegurar el éxito de esa publicación, debemos medir el tiempo que consume el lector en ella; abres un periódico, lo ojeas, lo lees, lo dejas de leer…al final has consumido quizá veinte minutos con ese periódico y una de las técnicas más demostradas para que la gente se pare en una página y no la pase deprisa, es una buena fotografía o un gráfico, que da mucha información en poco espacio. Es un gran elemento de retención. **B.-** Sí, las galerías de fotos de los medios, porque hacen que la gente las vaya viendo una a una; mejor si son de calidad, más que una foto única. **J.A.G.-** Sí, lo que pasa es que los medios tienen muy poco espacio, por lo que las galerías son poco habituales, esto es más usual en los medios digitales, aunque en medios en papel, se ha demostrado que es muy difícil pasar rápido sobre una imagen, no sólo cuando es impactante sino también cuando contiene belleza. Un ejemplo es el *National Geographic*, que combina muy

bien la estética visual con el interés informativo, no es puro esteticismo, sino que transmite mucha información.

B.- Leí en una conferencia tuya que sostienes que hay que compartimentar: el fotógrafo debe hacer fotos, el de vídeo, vídeos; el redactor debe escribir, que no se debe mezclar. (Una conferencia en Méjico año 2013).
J.A.G.- Sí, bueno, fue una conferencia, en la que creo recordar que hablé de que había que trabajar juntos, porque todo el mundo aprende de todo el mundo y nadie es más importante que nadie y las redacciones son cada vez más colaborativas. Hay otra cosa que yo creo y defiendo, aunque a veces se pelean conmigo y parte de la pregunta de si el fotógrafo debe ser *staff (plantilla),* o no debe serlo. Yo creo que no porque hoy en día hay mucha abundancia de material de freelance y cuando alguno de ellos es especialmente bueno, los tienes como colaboradores habituales que es casi como estar en *staff*, aunque un fotógrafo tiene que estar en la calle, no en un despacho. Los periódicos británicos no tienen ningún fotógrafo en staff y tienen fotografías maravillosas porque buscan en el mercado todos los días y eso sí, tienen editores fotográficos, alguien que mande en la fotografía. Y no tiene porque ser el director, sino alguien con conocimiento de fotografía. En fin, en los diarios que funcionan bien, esta gente está muy empoderada y es muy respetada. Tu ves una foto de Pedro Madueño en *La Vanguardia* y ves que es de un hombre que sabe hacer fotografía.

Hace muchos años, cuando se fundó *The Independent*, estaba ese famoso fotógrafo que se llamaba Bryan Harrys y casi todos los días valía la pena comprar el periódico para ver las fotografías y eso es lo importante. Lo que tienes que tener son editores, fotógrafos en la calle, no hay forma más fácil de matar a un fotoperiodista que tenerlo en la redacción. Esta es mi opinión. En las redacciones deben estar los editores. Los diarios están, no para contar las noticias sino para explicarlas y por tanto los editores están para explicar, categorizar, editar, analizar, documentar… Esas son tareas de los editores, no de los reporteros. **B.-** ¿No crees que este intercambio de ideas, de sinergias, puede ser más complicado hacerlo con personas que no sean de plantilla? **J.A.G.-** No creo porque los editores están siempre ahí. En periodismo siempre hablamos de unas siglas: Writers, Editors and Designers (WED). Los diseñadores yo los entiendo como gente de visual. Es decir, tú tienes que publicar una historia y debes contar con gente que sabe cómo contarla; que sabe de texto, con alguien que sabe luego editarla; el formato y tal y luego con gente que sabe presentarla, darle proyección gráfica. Esta persona puede ser un director de Arte, de Fotografía o de Ilustración. Es decir, yo no tendría a Bryan Harrys en reuniones ni en nada, le tendría en la calle porque además este hombre era muy huraño y en la redacción organizaba un lío. A los Bryan Harrys del mundo hay que ponerlos en la calle.

El problema que tenéis los fotoperiodistas es que hay muchos fotoperiodistas y muy poco editor gráfico, no hay nadie que os defienda, tenéis muy pocos interlocutores, no hay suficientes en relación a estos temas. Hoy hay más fotoperiodismo que nunca, pero es clave tener en las cúpulas directivas de los medios, sean digitales o sean impresos, editores con una enorme cultura fotográfica. Los fotógrafos en la calle y los editores mandando y defendiendo, batallando para que alguna fotografía tenga espacio, planeando antes con el fotógrafo qué es lo que quiero, dirigiendo realmente a los fotógrafos. Segundo: esto de encontrar a un buen fotógrafo y acabamos por nombrarlo editor, es pésimo. Los mejores editores de fotografía que he conocido yo, nunca habían sido fotógrafos. Esto te lo puedo demostrar con nombres y apellidos. Yo tengo 60 fotógrafos trabajando conmigo y yo nunca he hecho una fotografía. Yo no había nacido en el mundo de la fotografía, era editor de periódico, pero era una persona que sabía muchísimo de fotografía, por eso hemos tenido el mejor departamento de fotografía de

Estados Unidos. Por tanto, los editores son básicos y el fotógrafo tiene que pasarse la vida haciendo fotos y no aspirar a ser director del periódico. Tercero: Tú hablas de España y yo que llevo muchos años aquí, te digo que en España la fotografía está muerta y enterrada y lo que dices demuestra que las cosas no se han hecho bien en este sector. En estos países en los que se ha despreciado y maltratado mucho el periodismo visual, no puedes esperar que ahora resucite y haya más y mejor fotografía.

Ahora, hay muchas excepciones y muchos países, en que en algunos medios; en relación a su modestia siguen haciendo un trabajo maravilloso. Tu sabes mejor que yo donde se sigue haciendo buena fotografía, pero España no. **B.-** ¿Por qué? **J.A.G.-** Por muchísimas razones, no sólo por esta. Son empresas muy politizadas. Pedro J. Ramirez por ejemplo quiere ser presidente del Gobierno. Esto es un desorden. Se meten a juzgar. En Estados Unidos o Inglaterra, al ver esto, la gente se queda alucinada. Es una vergüenza. Yo soy amigo de Rodrigo Sánchez editor de *El Mundo*, que a pesar de las dificultades y de lo mal que está la prensa, edita muy bien la fotografía. Yo creo que Rodrigo deja todos los días su huella. Él es editor estrictamente gráfico. Él es editor de arte y después de todos estos cambios, ahora todos los días hay páginas absolutamente maravillosas y eso que en estos momentos la prensa española no es ejemplo de nada. Tu estás trabajando fuera y la fotografía tiene la enorme ventaja de que la puedes publicar en cualquier medio del mundo. Un periodista que escribe, está más limitado, pero con la fotografía tienes todo el mundo. Son profesiones globales, puedes publicar en cualquier revista y en cualquier medio del mundo, sea en papel o digital. No pienses sólo en la prensa española que es limitada y está como está.

PERSPECTIVAS

B.- ¿ Cuál crees que será el futuro del fotoperiodismo? ¿Estará en la reconversión en un periodista multimedia, que pueda hacer fotografía, vídeo, etc.? o ¿crees que no será necesario y habrá que especializarse?

J.A.G.- Yo creo que esa discusión es como discutir sobre el sexo de los ángeles. Hay gente que sabe más de una cosa y menos de otra. Yo no sé nada de fotografía, pero hay gente que sabéis hacer fotografía y tenéis el ojo clínico y eso es maravilloso. Yo no puedo suplantar la experiencia de un buen editor de fotografía, ahora que un fotógrafo en la calle pueda hacer vídeo es distinto. Yo tuve un rifirrafe hace años en un país latinoamericano porque dije que los mejores videoperiodistas eran los fotógrafos y se organizó un lío tremendo. Entonces se levantó un tío que era editor gráfico de Reuters y le dijo a un tío que me había insultado que él como editor gráfico de Reuters podía decir que los mejores videoperiodistas eran aquellos que antes habían sido periodistas, porque para la parte de mover una cámara puede poner al ascensorista, pero un fotógrafo no está haciendo sólo un vídeo, está contando una historia y eso jamás lo haría un técnico de cámara. El videoperiodismo sólo lo pueden hacer fotógrafos, cuentan una historia con imágenes en movimiento. Por tanto, creo que abrirse a otro lenguajes visuales, enriquece. Yo he conocido grandes fotógrafos que descubrieron el vídeo y hacen cosas asombrosas. Creo que la crisis del fotoperiodismo no existe, lo que existe es la crisis del periodismo. Yo sé mucho de periodismo y fotoperiodismo aunque no haya hecho nunca fotografía. La fotografía debe estar al servicio del periodismo. Esa es la prioridad. Hay que hacer periodismo. Ahora, está clarísimo que un modo de salvar hoy día al periodismo es con el fotoperiodismo, no tengas ninguna duda.

34. JUAN MIGUEL SÁNCHEZ VIGIL. Doctor y Catedrático de Ciencias de la Documentación. 18 de Junio de 2018

B.- ¿Por qué no se valora la fotografía como lenguaje?
SV: El punto de referencia clave, el núcleo, es que todavía hoy no se considera ni parece que se pretenda considerar la fotografía como un lenguaje. Como la imagen no ha sido ni es reconocida, me refiero a la formación, a los estudios, como un lenguaje paralelo al texto no vamos a conseguir nada. ¿Por qué no se reconoce? los motivos pueden ser muchísimos. Por ejemplo toda la base que tiene 500 años de historia, del libro basado en lenguaje textual. Cuando nace la fotografía surge la representación de la realidad pero todo lo anterior sin excepción era una idealización. La fotografía es un código que se aprende socialmente muy rápido, que se interpreta de manera universal e inmediata y ahí empieza esa lectura que se le ha tenido miedo siempre. Este código, este lenguaje, el estudio de la imagen a través de la fotografía no se ha llevado al estudio, a los institutos, etc y es fácil de llevar. ¿Por qué no se ha llevado? porque no se ha teorizado sobre él, hay cuatro libros sobre teoría de la imagen y siempre basándose en la pintura. Boris Kossoy lo ha hecho muy bien (Cátedra). Los códigos de la imagen fotográfica sí existen, pero suelen estar basados mucho en la técnica y no se va a los contenidos porque se ha ido a lo documental, pero si alguien hiciera un manual elemental de los valores de la imagen con este sentido, sería el manual básico en institutos y sería extraordinario. El reconocimiento de la imagen fotográfica como lenguaje tiene que venir de nosotros, del mundo académico. Fíjate si vamos mal, y con retraso, que hace un mes se ha creado la Asociación Nacional para la Enseñanza de la Fotografía en Huesca a 2018, la componen profesores de universidades públicas y privadas e institutos y escuelas técnicas de fotografía. Si se crea una asociación para la enseñanza de la fotografía es que hay un problema enorme. Los objetivos de la Asociación es considerar la fotografía como un lenguaje y considerarla en los estudios como disciplina por la transversalidad. En un curso de cultura visual en Barcelona hace un año fui con una compañera y yo les plantee el tema del lenguaje y les dije que si no se daban cuenta que la fotografía es un lenguaje universal que luego se ha extendido al cine y todo lo q tiene que ver con lo visual y que evidentemente tiene la base en el dibujo y la pintura.

B.- ¿Cuál era el estatus entre el fotógrafo y el redactor a inicio del siglo XX?
S.V.- El redactor estaba en un nivel muy alto y el fotógrafo en un segundo o tercer nivel. Todos los editores y redactores de la época están de acuerdo en que los periódicos “de monos” no tienen importancia, lo importante es el texto y el análisis del texto. Y claro que tiene importancia, sin embargo lo están sufriendo por eso lo critican, cuando se crítica algo o se debate es porque la gente compra todos “los monos” y la misma crítica que hacen tres meses después, un año después a *Blanco y Negro, Nuevo Mundo, Mundo Gráfico*. Todos los periódicos, todas las revistas están llenas “de monos”, de fotos, porque saben que el 50% de los lectores lo que hacen es ver, a través de las fotos, lo que está pasando. Cuando empiezan a hacer una crítica a la fotografía en los medios diciendo que no es arte, en ese momento ya está, cuando empiezan a decir que la fotografía no tiene valor de documento ya está, ya tiene valor de documento porque lo empiezan a sufrir.

B.- ¿Cómo es posible que el primer fotógrafo contratado en un medio de comunicación en España (*Nuevo Mundo*) fuera Alfonso en 1930?
S.V.- Ha habido más fotógrafos en plantilla, pero no se ha podido constatar, no hay registros. Los primeros fotógrafos de plantilla fueron de *ABC* en 1909 (Alba, Zegrí), pero Alfonso no quiso

estar ligado a un medio hasta 1930, porque se había constituido como agencia y quería ver publicadas sus fotos en más medios. También Campúa es contratado en *Nuevo Mundo* en 1909, cubriendo la Guerra de África como fotógrafo oficial pero no está constatado. **B.-** ¿Entonces los fotógrafos en aquella época empiezan a tener un cierto estatus en las redacciones? **S.V.-** Tenían un status no reconocido, cierto estatus en el sentido de que cuando les interesa mandar a un corresponsal lo que hacen es dar importancia al medio con la firma de: "nuestro corresponsal" era la llamada de atención para vender más. Pero los editores y redactores no le dan importancia a la fotografía porque publicaban fotos de forma puntual en función de la demanda: una guerra, un asesinato, etc. Un día publicaban una foto y los siguientes diez no metían ni una sola. También estaba relacionado con los periódicos populares, que solían publicar más fotografías que los periódicos intelectuales.

B.- ¿Qué está pasando con la selección de las imágenes en los medios, con el editor?
S.V.- Se está produciendo la muerte de los editores gráficos y sobre todo no entender que la información gráfica es información gráfica que tiene un sentido. Eso actualmente está muerto. Todos los días lo que se publican son retratos, retratos, retratos (caras). **B.-** ¿A qué se debe que hayan apartado a los editores gráficos de los medios? **S.V.-** En la prensa hoy no tienen conciencia de lo que significa la fuerza que tiene una imagen para el lector y que esa imagen se puede interpretar. Eso es una falta de toma de conciencia del significado de la foto como lenguaje. **B.-** ¿Conoces alguna encuesta que trate el valor de la fotografía en los medios de comunicación y en la sociedad en España? **S.V.-** No la hay, no se ha hecho, te lo aseguro yo.

B.- ¿Crees que existe una falta de cultura fotográfica en la sociedad española?
S.V.- Toda la fotografía llega en los 90, es el año de referencia para la consideración de la fotografía como arte. Es cuando la Academia de BASF reconoce oficialmente la fotografía como arte. Todos los demás campos llegan posteriormente, por ejemplo sobre la investigación. Nosotros hemos estudiado cuántas tesis doctorales hay en España desde 1976 hasta el 2016, sobre fotografía, que son 973 y estamos haciendo ahora los años que nos faltan pero la mayoría son de técnica (la primera que se hizo fue en química), pero que tengamos 1000 tesis doctorales en cuarenta y pico años significa que son 20 al año en toda España, es un chiste, en derecho habrá 30.000. La investigación en el campo de la fotografía no ha existido hasta hace una década. Aunque sí ha habido cuatro personas que se han dedicado a la historia de la fotografía y han publicado libros, pero la investigación real universitaria no se ha hecho aunque ahora en 2018 sí que se empieza a hacer. La fotografía nunca ha estado en la universidad, no es que se haya relegado, es que no ha existido, tanto es así que hemos conseguido aprobar hace 15 días el primer Máster Oficial público de Documentación fotográfica en la Universidad Española y lo hemos aprobado con muchas dificultades y la forma de convencerlos fue mostrar que a pesar de ser una asignatura optativa se apuntaban el 100% de los alumnos.

35. FERNANDO RAYÓN. Ex director de El *XL Semanal*, *La Gaceta de los Negocios* y director de *Ars Magazine*. 28-11-2017

B.- Estudiaste periodismo en la Complutense pero ¿de dónde te viene el interés por la fotografía?
F.R.- Yo creo que soy una especie de hombre del Pleistoceno porque voy a cumplir 58 años y empecé en radio, donde no hay nada de fotoperiodismo. Paso de Radio Nacional a la Ser, de ahí me voy a Europa Press y empiezo a trabajar con fotógrafos. Hago la historia del Real

Madrid y del Atlético de Madrid y posteriormente empiezo en Casa Real, viajando con los Reyes. Estuve dos veranos en Palma de Mallorca como redactor y fotógrafo. Hice un curso de edición en Madrid y en *National Geographic* en Estados Unidos. Hice el curso porque me gustaba y siempre me había gustado la fotografía. En aquella época los fotógrafos utilizaban las diapositivas, traían como 200 y en la redacción de Europa Press había que hacer una selección, que se hacía en el archivo. **B.-** ¿Quiénes lo hacían eran editores? **F.R.-** No, eran fotógrafos del archivo, había uno o dos. No eran editores. Entonces tampoco eran "artistas" eran fotógrafos. Esta idea es muy importante porque al final por la crisis surge la idea de que los fotógrafos son "artistas" y esto no es verdad. Los fotógrafos son fotógrafos y lo digo con conocimiento de causa porque dirijo una revista de arte. Cuando hacíamos una entrevista yo colaboraba con el fotógrafo en el montaje. Ahora no podría hacerlo porque el fotógrafo; en su soberbia, me diría que me metiera en lo mío. Entonces los reportajes se vendían a las publicaciones fundamentalmente por las fotos, si había buenas fotos se vendía. Entonces las entrevistas se completaban con las fotografías para hacer un reportaje. Los fotógrafos que había eran extraordinarios, porque además eran periodistas, como Antonio Fernández Navas, que fue fotógrafo de guerra. Ellos veían la noticia y la fotografía. Entonces el "plumilla" consideraba más importante la fotografía que su texto. Había sintonía. Había colaboración. El fotógrafo, además, se fiaba de la edición que yo hacía y eso que destruía las fotografías que yo no consideraba útiles. Eso ahora es impensable. Ningún fotógrafo consentiría que un "plumilla" editara sus fotografías y destruyera las que no considerara necesarias. El trabajo era conjunto. Cuando empecé el fotoperiodismo era como una religión, había fotógrafos extraordinarios, quizá con no mucha formación, pero con una gran intuición.

B.- ¿Cómo era la relación entre el fotógrafo y el redactor, en las coberturas y la redacción, cuando empezaste a trabajar? Parece una época idílica…
F.R.- No, no era nada idílico. Yo tenía un sueldo "de mierda". Había muchos fotógrafos brillantes que estaban en plantilla, pero también había mucho fotógrafo colaborador, con buena técnica y buenas cámaras. Había un archivo importante. En una etapa posterior a la transición, las que mandaban eran las revistas de moda y del corazón, en cuanto a fotografía y había reportajes, que ahora es difícil que se acepten. Si que se hacía información diferente a la de ahora, que es pesada y medida. Los fotógrafos hacían fotos robadas. Asistí también al nacimiento de Europa Press televisión y pensé que eso sería la muerte del fotoperiodismo. Ese fue un momento de crisis de la fotografía, pese a que aún se contrataban fotógrafos en las plantillas. Ahora las redacciones son mínimas, con gente recién salida de las carreras y por supuesto no hay fotoperiodistas, porque las fotografías se compran a las Agencias. Los fotógrafos fueron sustituidos por cámaras de televisión, que no había más que verlos para pensar que un cámara era un terrorista comparado con un fotógrafo. En mi época los fotógrafos se conocían todos y sabían cuáles eran los límites de la información. (Pone ejemplos de Casa Real). Algunos salían de la Escuela de Periodismo donde se estudiaba dos o tres años y otros eran autodidactas, pero otros que no tenían formación reglada eran tan buenos o más que los que la tenían.

B.- ¿Qué opinas sobre una posible falta de cultura fotográfica basada en una ausencia de educación visual o de la imagen gráfica en España?
F.R.- Los fotógrafos que había entonces eran fotoperiodistas, pero no tenían esa formación, incluso he visto a algunos que fallaban a la hora de hacer un reportaje precisamente por esa falta de formación. No existía esa cultura visual. Y sin embargo yo sí la tenía, sabía donde se tenía que poner un fotógrafo. La idea que tu dices de la educación visual, me parece muy importante para ver cómo hay que hacerlo, es pura técnica. Para saber componer…Yo la tenía,

sabía dónde colocarme para hacer la fotografía que quería. Había mucha gente que no la tenía porque eran generalistas. Ahora están especializados, quizá demasiado, no hay reporterismo. **B.-** Me refiero fundamentalmente a que la falta de cultura visual es mucho mayor en España que en otros países en la propia sociedad. **F.R.-** Desde luego si nos comparamos con Estados Unidos, la diferencia es abismal. Vamos a la faceta artística. Después de Europa Press, fui al *Semanal* como Redactor Jefe, Director en funciones casi dos años y Subdirector. Yo veía los reportajes que ya venían muy bien editados, pero no por las Agencias, sino directamente de Estados Unidos y comprobaba lo que ya sabía; que los fotógrafos de Francia y Estados Unidos estaban en otra galaxia. Las fotografías contaban perfectamente el reportaje conforme al texto. Entonces me dí cuenta que el reporterismo estaba muriendo, porque a la gente le empezaban a interesar otras cosas, la cultura no interesaba prácticamente a nadie. Creo que la falta de cultura visual en España se debe fundamentalmente a la falta de preparación que habían tenido los fotógrafos. **B.-** ¿Y en el caso del español medio? **F.R.-** El español medio veía la fotografía como algo carente de interés. Cuando yo estaba en Europa Press, se tiró todo el archivo fotográfico en blanco y negro (La Transición, etc.) que era enorme porque ocupaba mucho espacio y no resultaba rentable mantenerlo. Esto indica que no se valoraba la fotografía en España. Ésta la habían desarrollado una serie de señores autodidactas y cuando empezó a digitalizarse todo, lo que no se podía digitalizar, no valía. **B.-** ¿Por qué no interesaba? **F.R.-** Porque no tenía salida y venta, por lo tanto no tenía interés. Yo he trabajado también con el archivo de *Hola!* que era impresionante, pero no se tenía interés en conservarlo. En Francia, sin embargo, había escuelas de fotografía y se formaba en cultura visual. En Estados Unidos, también tenía mucha importancia. Los ingleses también lo valoraban pero no tanto. Esto duró muy poquito porque enseguida apareció la crisis de los medios de comunicación.

B.- ¿Cuál crees que puede ser el futuro del fotoperiodismo: reivindicar su condición de periodistas, reconvertirse al vídeo?
F.R.- Yo creo que el fotoperiodista debe serlo en su terreno, no intentar ser también artista del vídeo, ni ser video reportero. La fotografía tiene un lenguaje propio. **B.-** Pero esto parece que no se entiende en las redacciones. **F.R.**- Por supuesto. Creo que yo no lo entendí tampoco, aunque cuando veía una buena fotografía o un buen fotógrafo, lo sabía ver. Lo que yo considero muy serio es la calidad, la técnica. Ahora todo es digital. (Pone ejemplo del último ejemplar de *Ars Magazine* y una foto). (Habla de lo que él hacía o elegía de las fotos). Creo que la fotografía está viva. No quiero que un fotógrafo haga arte. Hay gente que nunca será fotoperiodista simplemente porque no son periodistas. Creo que la fotografía va a existir y el fotoperiodismo también porque dan mucha más información que cualquier otra cosa. El problema es que hay muy pocos fotoperiodistas que transmiten el núcleo de la noticia. De esto tienen la culpa los directores de periódicos, la información de los medios de comunicación; que no puede ser peor, pero la culpa también es del fotógrafo. Yo creo que los medios creyeron que podían tirar con colaboradores, en vez de tenerlos en plantilla, lo cual me parece injusto. En mi caso, en el periódico, querían hacer un proyecto semigratuito, donde la fotografía no existía y para mi, un periódico debe tener fotografía y creo que lo que hay que hacer es crear espacios para que haya fotografía. Creo que esto tiene interés para los lectores. **B.-** ¿Entonces no es un criterio económico? **F.R.-** No, yo creo que es un criterio periodístico. Si coges las portadas de todos los periódicos, verás que en primer lugar hay muchas de las fotografías que se repiten porque son de Agencia y esto no es culpa de los fotoperiodistas, sino de los medios. No están apostando por algo que es información. Para ellos la información es el titular y la noticia. Si yo tuviera a diario una fotografía que fuera información, le daría la portada, pero no hay fotoperiodistas.

B.- Y entonces, ¿por qué los directores no apuestan por la imagen?
F.R.- Porque no tienen la formación que yo he tenido. Ellos creen que el texto es la palabra de Dios y el resto es relleno, no ven la información que hay en una fotografía y hay mucha. Pero también creo que los fotoperiodistas no han defendido su terreno. Antes el fotógrafo era el amigo del director del periódico, quizá no por pura amistad, sino porque se respetaba la opinión del fotógrafo hasta el punto de que podía llegar a cambiar el diseño de una portada, el problema vino cuando se cuestionó si una foto muy buena era o no importante para el texto informativo. Si el fotógrafo no tiene una relación directa con el director, se acabará enfrentando a todos los redactores, directores adjuntos, etc. Por tanto, culpa de todos, de los fotoperiodistas y de las empresas periodísticas, que han puesto a una serie de economistas a mandar a los periodistas. El criterio se aprende. Yo he hecho fotos, pero no me considero fotógrafo. El fotoperiodista me parece muy respetable. Me parece una profesión que si se pierde nos arrepentiremos. La Historia son fotografías. Creo que los vídeos están muchísimo más manipulados que las fotos. Yo, si ahora hiciera un periódico, lo haría con fotografías, tendría fotoperiodistas y daría portadas. He visto que hay gente que es permeable a esto, pero la gente joven es incapaz. También hay que subrayar que como ahora no hay información tampoco hay información fotográfica. La información está teledirigida. Creo que a la gente la puedes educar para que valore la fotografía, porque a la gente le interesa la información.

36. DAVID JIMÉNEZ. Ex director de *El Mundo*. 31-01-2017

B.- ¿Cuál era el papel que tenía la fotografía de prensa cuando empezaste en el periodismo?
D.J.- En aquella época era muy importante. Piensa que todos los medios tenían su magazine dominical que eran conocidos por sus fotografías. Los periódicos estaban mucho más dispuestos a pagar por las fotografías de lo que están, por supuesto, hoy. Yo recuerdo que en mis primeros viajes como corresponsal contrataba siempre un fotógrafo que venía conmigo, 300-400 euros por día (entonces eran pesetas), y eso con la crisis. Yo creo que hay una falsa idea de la fotografía; como que es más fácil, que es más difícil escribir 2000 palabras en un reportaje, que hacer fotos; creo que el problema está en que si le preguntas a cualquiera en la calle si sabe hacer fotografías, la mayoría te dice que sí, pero si le preguntas si sabe hacer una crónica política, la mayoría te dice que no. La fotografía parece más accesible. Uno no pasa sus ratos libres escribiendo crónicas, pero casi todo el mundo los pasa haciendo fotos. Y eso yo creo que hace que se diluya el concepto de lo que es la fotografía, la gente simplifica y piensa que es fácil hacer una fotografía y no ven que detrás de la fotografía hay también una historia., una manera de contar una historia. No vale cualquier foto, hay que tener una experiencia, una formación, más allá de la cuestión técnica. Yo creo que antes tenía más importancia la fotografía, aunque nunca estuvo igualada al valor que tenía el periodista que escribía. Es curioso que en España el valor que se le ha dado a la fotografía ha sido incluso menor, sin embargo en Francia, por ejemplo, *Paris Match*, siempre ha tenido publicaciones donde la fotografía era esencial y en el periodismo anglosajón también. ¿Por qué en España se ha valorado menos? La verdad es que no te lo sabría decir. Habría que irse al origen. Habría que ir muy atrás, hay que pensar que durante la época del franquismo estuvimos muy aislados y la prensa apenas viajaba, sólo había algunos y por eso cuando se produce el boom de la fotografía en el mundo, España se lo pierde y una de las razones está ahí. La fotografía como gran formato periodístico para contar una historia, nos pasa de largo. Y, cuando nos incorporamos, ya no hay una cultura periodística. También hay que tener en cuenta la falta de libertad de expresión durante muchos años y cuando tu no tienes libertad de prensa pues para

qué vas a apostar por grandes temas, cuando al final lo que estás haciendo es propaganda, básicamente. Mientras, en otros países se estaba desarrollando esa cultura periodística.

B.- ¿Crees que parte del problema ha sido la propia crisis del periodismo o ha influido más específicamente la era digital?
D.J.- Yo creo que hay muchas causas. La era digital es una, la oferta masiva que hay, es otra. Antes había fotógrafos y había material, pero era una millonésima parte del material que hay hoy. Cuando la oferta es muy grande, su valor disminuye. Ferrari puede cobrar 300.000 euros por un coche, porque saca a la calle mil al año, no saca millones como Volkswagen, yo creo por tanto que se producen varios factores, uno es la disminución de la presencia del papel; que en fotografía es fundamental. Antes las revistas y los dominicales eran grandes compradores de reportajes gráficos y pagaban muy bien. *El Mundo* y *El País* llegaron a vender 700.000 y 400.00 ejemplares de sus dominicales y eso era mucha publicidad y mucho dinero, por lo que podían invertir en fotografía de calidad. Pero ahora, vendiendo ciento y pico mil y con una publicidad pequeña, que genera pocos ingresos, lo primero que hacen es quitar lo que les sale caro y meter un catálogo de El Corte Inglés, qué es lo que están haciendo. El periodismo por tanto ha sido el gran damnificado y dentro del periodismo el mayor damnificado ha sido el periodismo gráfico. **B.-** Sí pero eso tiene una contradicción porque en las ediciones digitales de los medios, la sección que más se ve es la de fotografía. **D.J.-** Sí, pero la web no da dinero como el medio en papel. Es que antes con el papel ganabas una fortuna y lo podías invertir en calidad. La web da mucho menos dinero, por lo que la inversión debe ser mucho menor en esas fotografías. No le pagan al fotógrafo el precio que antes pagarían porque no ven el retorno.

B.- ¿Por qué crees que en España a la hora de montar un medio de comunicación parece que lo último en lo que se piensa es en un periodista gráfico o un video periodista?
D.J.- Por la cultura de esa generación de editores de periódico, no valora cosas con las que no están familiarizados. Periodistas que hoy tienen de 60 años para arriba, no valoran el vídeo porque no formó parte de su cultura. Su cultura es del papel, de la impresión y demás. En el periodismo anglosajón, por ejemplo, *The New York Times*, hace una apuesta brutal por el periodismo gráfico, pero es que forma parte de su cultura, es una tradición periodística incomparable con lo que tenemos en España. El problema es cuando los medios creen que da lo mismo ofrecer un periodismo gráfico de calidad o no, cuando creen que económicamente no hay diferencia y se van a lo cutre, a lo barato, o directamente roban las fotografías. Yo conozco un caso de un medio que robó fotografías y el fotógrafo se quejó, yo hablé con ese fotógrafo y preguntamos a la persona que había robado esas fotografías, esa persona insistió en que eran suyas, hicimos un estudio de las fotografías y se comprobó que eran fotografías capturadas de su ipad, así que esa persona se tuvo que marchar. Había quejas anteriores y yo no podía tener a una persona que no respetara el trabajo de sus compañeros, me parece lo correcto porque a mi también me da rabia que cuando escribo un libro, alguien me lo piratee en la web, de la misma manera se sentirá un fotógrafo que ve cómo sus fotografías están por ahí circulando.

B.- ¿Por qué en *El Mundo* no se contratan fotógrafos?
D.J.- En *El Mundo* había varios fotógrafos, pero como colaboradores, aunque después intervino la Justicia y se tuvo que contratar a nueve de ellos, pese a que su relación laboral era continua y demás. Yo creo que ahora mismo, en los periódicos no se contrata a nadie. Ni fotógrafos ni no fotógrafos, lo que se hace es despedir, como están haciendo todos. Pero imagínate que tú eres el director y te dicen que hay un presupuesto para contratar a cinco personas, la reacción inmediata de uno es: vale pués cinco plumillas. No piensas en concreto en el fotógrafo, porque

ya está identificado como un freelance en la cultura. La gente no se lo plantea. Es muy curioso eso, cuando viendo las webs es evidente que se necesita edición gráfica. La situación deja mucho que desear. Yo en la época en la que estuve, pude contratar a uno, aunque a mí, como a todo lector, me hubiera encantado tener veinte. **B.-** Pero antes de tu mandato, ¿por qué crees que no se contrataban? Entonces sí había dinero. **D.J.-** Sí, había dinero y me acuerdo perfectamente cómo se contrataba, porque yo era reportero en Madrid y yo tenía una relación muy cordial, e incluso divertida, con los fotógrafos y ellos solían venirse conmigo, porque lo pasaban bien y decían que las historias que yo les proponía eran historias muy raras, así que cogíamos el coche y nos íbamos juntos y entonces les pagaban cinco mil pesetas de la época por cada uno de esos viajes. Luego había otra cosa, la reutilización de sus fotos no se pagaba. *El País* antes si lo pagaba, pero ahora no estoy seguro. Antes, si se utilizaba una foto de un freelance de archivo, se le volvía a pagar.

B.- ¿Crees que ha existido una dejación de funciones del fotoperiodista como periodista, porque no le han dejado tomar ese *rol* o porque se haya acomodado?
D.J.- No, yo creo que los fotoperiodistas siempre mostraron su malestar por su situación, incluso en la época del boom, ellos veían su situación como irregular, se les pagaba poco, pero creo que ellos pensaban que no tenían ninguna otra alternativa. Este periódico me está ofreciendo un sueldo, aunque sea sin seguridad social, etc… Los editores tenían compromisos, para darles una cantidad suficiente de trabajo para que pudieran vivir y les decían: vale sí son 5.000, pero te garantizo que vas a hacer veinticinco salidas. Y eso se aceptaba así. ¿Estaba mal? Claro que estaba mal. Creo que lo que acababan creando era un periodista de segundo nivel, con derechos inferiores a los que escribían. *El Mundo*, en su época llegó a tener más de 500 y pico periodistas, y fotoperiodistas sólo cinco o seis.

B.- ¿Cuál crees que es el futuro del fotoperiodismo? ¿Está muerto tal como lo conocemos o se puede reconvertir?
D.J.- Yo creo que el fotoperiodista como tal no tiene futuro, tiene futuro como artista, sólo va a sobrevivir el trabajo excepcional que se diferencie mucho de todos los demás, pero serán muy pocos nombres. Tendrán que crearse una marca, como se la crean los pintores o los escultores. Una marca de arte, de fotoperiodismo de autor, que va a dar de comer a muy pocos. Es como yo lo veo, porque con las redes sociales compartiendo todo, hay una violación constante de la propiedad intelectual. Así que se tenderá hacia periodistas globales de la imagen, no fotoperiodistas, con la capacidad de hacer un buen documental o un vídeo, además de un buen reportaje fotográfico. Profesionalmente hablando, yo creo que eso es lo único que tiene salida. Un chaval que salga hoy de la facultad y piense que él va a ser fotógrafo y va a hacer fotos por ahí, no tiene ninguna posibilidad.