

**FACULTAD DE COMUNICACIÓN  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA**



**Trabajo de Fin de Grado**

**FOTOGRAFIAR EL TIEMPO: UNA REFLEXIÓN CRÍTICA  
DESDE EL PERIODISMO SOCIAL SOBRE LA VEJEZ EN  
ESPAÑA A TRAVÉS DEL PHOTOZINE**

**Grado en Periodismo**

**Alumno: María Dolores García Minkova**

**Tutora: Raquel Almodóvar Anaya**

6 de septiembre

Curso 2021/2022

## **RESUMEN**

El presente trabajo pretende reflexionar, a través de la fotografía documental, acerca de la vejez en el entorno rural, su representación en los medios de comunicación y los discursos asociados a la misma. En este sentido, se compone de dos partes diferenciadas: por un lado, un corpus teórico que contextualiza la situación actual del periodismo y de la vejez y que conecta con la historia de la fotografía en general y del fotodocumentalismo en particular; por otro lado, un *photozine* cuyo objetivo es ser una muestra real, diversa y sin prejuicios de la vejez. De este se desprende la importancia y la necesidad de un sistema de cuidados capaz de garantizar el bienestar de nuestros mayores teniendo en cuenta la voluntad de estos de permanecer en su domicilio. Asimismo, el presente trabajo explora la capacidad retórica de la fotografía documental como objeto movilizador.

## **PALABRAS CLAVE**

Periodismo social, fotodocumentalismo, fotoperiodismo, photozine, vejez.

# Índice

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	3
<b>2. MARCO TEÓRICO</b> .....	4
2.1. <i>Justificación</i> .....	4
2.2. <i>Objeto de estudio</i> .....	4
2.3. <i>Objetivos</i> .....	5
2.4. <i>El proceso socio-cultural de la vejez</i> .....	6
2.4.2. <i>La vejez en el caso español</i> .....	9
2.5. <i>El periodismo social</i> .....	12
2.6. <i>Fotografía como herramienta para el cambio social y político</i> .....	15
2.6.1. <i>Fotodocumentalismo; nacimiento, diferencias y características principales</i> .....	20
2.6.2. <i>Breve apunte sobre las y los referentes del fotoperiodismo y fotodocumentalismo</i> 22	
2.6.3. <i>Consideraciones, contradicciones y dilemas de la fotografía documental</i> .....	26
<b>3. MARCO METODOLÓGICO</b> .....	32
3.1. <i>Elaboración del photozine: Criterios técnicos y estéticos</i> .....	34
3.2. <i>Participantes</i> .....	37
3.3. <i>Calendario y plan de actuación</i> .....	39
<b>4. REFLEXIONES FINALES</b> .....	43
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	45
<b>6. ANEXOS</b> .....	50
6.1. <i>Contratos de cesión de imagen</i> .....	50
<b>7. PHOTOZINE: FOTOGRAFIAR EL TIEMPO</b> .....	55

## **1. INTRODUCCIÓN**

Hoy en día la vejez ocupa escasos espacios dentro de los medios de comunicación. La situación actual de nuestros mayores, sobre todo tras la pandemia, no tiene apenas visibilidad en prensa y sus informaciones, de haberlas, suelen ser puntuales y partir de una óptica capitalista que reduce la vejez a un estado, una condición vital que necesita ser conciliada con la sociedad y el gasto público. Es decir, la mayoría de informaciones parten de la vejez como un problema con el que el Estado debe lidiar. Estas informaciones suelen además estar plagadas de estadísticas y números, pero desprovistas de la sensibilidad que un tema así requiere.

Es un hecho, como ya sabemos, que la pirámide poblacional española ha experimentado grandes cambios. La esperanza de vida es cada vez mayor y se prevén sociedades cada vez más longevas. El envejecimiento de nuestra sociedad no debe ser visto como un problema, pero sí plantea un reto, tanto a nivel privado —familiar—, como a nivel público, a la hora de afrontar la forma en la que debemos organizarnos para ser capaces de proporcionar y asegurar los debidos cuidados. Es precisamente en torno a estos cuidados, principalmente aquellos que se desarrollan dentro del domicilio, donde hemos puesto el foco de atención para realizar este trabajo. En este contexto, el presente trabajo busca servir como muestra real y honesta de esa situación y darle la voz que apenas se percibe hoy en los medios. Así, la intención de este proyecto es la de realizar un acercamiento respetuoso, desde el periodismo social, a esta realidad y conferirle una nueva mirada desprovista de los prejuicios y el paternalismo con los que habitualmente conviven la vejez y su representación en los medios, poniendo nombre y rostro a aquellos que conviven con ella y con las necesidades de su día a día. De este modo, se pretende profundizar en una realidad que nos es conocida, pero de la que aún tenemos mucho que aprender.

## **2. MARCO TEÓRICO**

### ***2.1. Justificación***

Hay un interés doble a la hora de elegir el tema de la vejez como objeto de este trabajo. Por una parte, a nivel académico, su interés reside precisamente en la forma de acercarnos a esta situación. Mientras que los medios actuales optan por un acercamiento periodístico principalmente desde una perspectiva político—económica, optar por una aproximación distinta, en este caso desde el periodismo social, me parece la única forma honesta de referirnos a la situación actual de la vejez. Es, en síntesis, un intento de lucha contra la información capitalizada, una vuelta al periodismo de carácter social, por y para la gente y no al servicio de la economía y las grandes empresas.

Por otra parte, además de su interés académico, este proyecto parte de una motivación personal fuerte y clara. El día 8 de agosto de 2018 llegó a mis manos mi primera cámara. Ese mismo día hice la primera foto de mi abuela. Desde entonces, y hasta que murió en noviembre de 2021, me dediqué, casi sin darme cuenta, a registrar su vida. Durante sus últimos años, tras la muerte de mi abuelo y con un principio de demencia, mi abuela necesitó cuidados diarios que, por suerte, sus 8 hijos pudieron procurarle día y noche. Pero sé no es así en todos los casos. El nuevo modelo de familia nuclear, que ha desplazado al modelo de familia tradicional, dificulta el compaginar la vida laboral, social y familiar con el cuidado a nuestros mayores. Por su parte, la mayoría de ellos acaban viviendo solos en sus domicilios, con los claros problemas que pueden darse al llegar a cierta edad. Sus posibilidades suelen reducirse a dos: o bien los hijos o familiares se encargan de buscar generalmente a una trabajadora a su cargo o, cuando no pueden valerse completamente por sí mismos, son llevados a residencias y centros de día. La imagen general, en estos casos, acaba asemejándose a esa que muestran los medios: la senectud es percibida como una carga, como un problema que solucionar.

En este contexto, el interés del presente trabajo reside en mostrar, desde el periodismo social, la realidad de esa otra vejez cada vez más habitual que, como mi abuela, comienza a necesitar una ayuda y unos determinados cuidados que, por diversos motivos, no han podido darse desde dentro del entorno familiar, buscándolos entonces en el exterior.

### ***2.2. Objeto de estudio***

El objeto de estudio del presente trabajo, como ya veníamos comentando, sería el de la vejez desde el punto de vista del periodismo social. Como proceso y como camino vital, para entenderla en su contexto y poder informar acorde, es asimismo importante hacer una revisión antropológica de la misma, con el fin de poder entender, dentro del entramado sociocultural, en qué punto se encuentra, hacia donde se dirige y qué podemos esperar en el futuro. Ante informaciones escuetas,

datos estadísticos y noticias donde la visión principal es siempre la económica, este trabajo pretende ser una vuelta de tuerca, un ejercicio honesto y empático —características imprescindibles en el periodismo social—, que consiga mostrar esa realidad que esconden los datos; sus rostros, sus necesidades y su forma de vida.

Para entender las claves de este trabajo, ha sido necesario en primer lugar dotarlo de un cuerpo teórico amplio dividido en 3 partes. La primera de ellas sirve como contexto de la situación actual de la vejez, desde una mirada antropológica, donde hablamos de su crecimiento demográfico, las medidas existentes, las leyes que la amparan y los retos a los que la sociedad deberá hacer frente para poder garantizar una vejez digna dentro del Estado de Bienestar. Hablamos también, ya en este apartado, de los prejuicios y las informaciones que suelen mostrarse en los medios de comunicación con respecto a la vejez. En relación a los medios de comunicación y sus rutinas actuales, el segundo de los apartados de este trabajo busca explicar brevemente las características principales del periodismo social, haciendo hincapié en su cercanía y su carácter más humano, y en por qué es la única mirada posible dentro del periodismo para narrar cuestiones como la que este trabajo ocupa.

El tercero de los puntos pretende servir como recorrido breve del surgimiento e historia del fotoperiodismo, y de sus semejanzas y diferencias con el fotodocumentalismo, corriente dentro de la cual se definiría este proyecto. Así mismo, hacemos un recorrido por algunos referentes de la fotografía documental que han servido de inspiración para este proyecto y, por último, nos centramos en algunas cuestiones éticas que afectan al fotoperiodismo y fotodocumentalismo por igual, como el tema de la manipulación o la creencia de que toda fotografía es una verdad incuestionable.

La segunda parte de este trabajo se ha basado en un estudio de carácter cualitativo, fundamentado en el trabajo de campo, cuyas actividades han sido principalmente la observación participante y la toma de fotografías durante los meses de julio y agosto, de la que hablaremos más adelante y de forma más detallada. El resultado ha sido plasmado en un *photozine* compuesto por 35 fotografías que pretenden ser una muestra de la realidad que viven nuestros mayores, las necesidades de su día a día y, en muchos casos, la soledad a la que deben hacer frente.

### **2.3. Objetivos**

Como objetivo general, este trabajo trata de analizar la vejez como proceso socio-cultural, desde una mirada crítica y aplicada, partiendo del periodismo social y con la fotografía documental como principal herramienta. Para ello es necesario hacer hincapié en las características que definen y distinguen el periodismo social de otras corrientes periodísticas. Así mismo, se plantean aquí otra serie de objetivos específicos como:

- Reflexionar sobre el papel que ocupan los medios de comunicación en la creación de prejuicios y de qué manera luchar contra ellos dentro del periodismo.
- Repensar las funciones que cumplen la fotografía y la fotografía documental en el ámbito del periodismo.
- Plantear la fotografía como una herramienta metodológica y discursiva/teórica para fomentar el cambio social y político.

#### ***2.4. El proceso socio-cultural de la vejez***

Según los datos registrados en el INE (Instituto Nacional de Estadística), en junio del año 2021, el 19,95% de la población española era mayor de 65 años. Es decir, un total de nueve millones de hombres y mujeres mayores de 65 años.

Que la población española es una población envejecida, a estas alturas, no es ninguna sorpresa. Y que se encuentra en la lista de los países más longevos del mundo, tampoco. Tanto es así que, según las proyecciones del INE, para el año 2050 el 32% de nuestra población será mayor de 65 años. Serán 16 millones de personas, frente a los nueve millones que hay actualmente. Para entonces los mayores de 80 años ocuparán casi el 12% de la población. Este cambio demográfico que estamos experimentando ha llevado a sociólogos y antropólogos a hablar incluso de una “cuarta edad”, en referencia a estas personas mayores de 80 años cuyo número va en claro ascenso (Arenas, 2019). Aunque la vejez ha sido ampliamente estudiada desde multitud de disciplinas científicas y sociales, resulta interesante acercarnos al concepto de vejez desde el punto de vista de la antropología, desde la que se entiende como un estado inherente al ciclo vital del ser humano, pero también un proceso de cambios, resignificaciones y experiencias vitales (Osorio, 2006). Estos cambios y avances en la edad de la población tienen amplia importancia en la sociedad contemporánea, y es que esta revolución demográfica está trayendo consigo grandes cambios a nivel estructural. En este punto, la importancia de la antropología reside en ayudarnos a comprender cómo se han producido estos cambios y cómo repercutirán en nuestras vidas, no solo a un nivel general, como sociedad, sino en la vida de cada individuo y su entorno social inmediato.

Por otro lado, ser uno de los países más longevos nos remite instantáneamente a otra idea; también serán necesarios mayores cuidados ante un mayor número de personas en situación de dependencia. Como ya comentaba Rodríguez Escanciano (2021), catedrática de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social en la Universidad de León, la longevidad conlleva una declinación de las facultades físicas y mentales en una relación directamente ascendente. Ello implica una mayor predisposición a sufrir dolencias crónicas, deficiencias sensoriales y enfermedades como cardiopatías, diabetes, enfermedades pulmonares, accidentes cerebrovasculares, artrosis, demencia u otros trastornos (López Letón, 2022) de los que médicos,

investigadores, sociólogos, antropólogos, trabajadores sociales y medios de comunicación hablan con frecuencia. Entre todas estas afecciones, parece pasar desapercibida otra “enfermedad” silenciosa que, aunque puede afectar a toda la población, sin embargo, ha atacado principalmente a los mayores durante la pandemia. Hablamos, por supuesto, de la soledad.

Como ya se comentaba en el estudio *Aislamiento social y soledad: ¿qué podemos hacer los equipos de atención primaria?*, nuestra salud física y mental está directamente conectada con nuestras relaciones sociales. En este sentido, el aislamiento social vivido durante la pandemia y la creciente soledad que este ha traído consigo o, mejor dicho, que ha puesto de manifiesto, “influyen decisivamente en el bienestar y la calidad de vida de los ancianos” (Gené-Badia et al., 2016, p.1). Así, mientras que un mayor contacto personal y una red socioafectiva constante y plena pueden favorecer positivamente nuestra salud tanto mental como física, el aislamiento y la consecuente pérdida de contacto con nuestro entorno supone un mayor sentimiento de soledad. Este supone, a su vez, otros riesgos que pueden manifestarse en forma de sedentarismo, alimentación inadecuada, consumo excesivo de alcohol o tabaquismo, entre otros problemas. El aislamiento y, sobre todo, la consecuente soledad que este suele traer consigo, “predice la aparición de demencia de forma independiente de los otros factores de riesgo conocidos. Cuando aparece en el anciano ya es en sí mismo un pródromo de la demencia. Los ancianos aislados tienen más riesgo de deterioro cognitivo” (Gené-Badia et al., 2016, p.3).

Como ya se apuntaba en el artículo *La soledad lleva a la pérdida de habilidades para tareas cotidianas* de *El País*, cada peldaño en la escala del aislamiento supone la pérdida de una funcionalidad cotidiana. “Se empieza por la propensión a las caídas, la incapacidad de dar paseos largos o la imposibilidad de llevar la bolsa de la compra y se termina sin poder cerrar una ventana o levantarse. El final es la dependencia absoluta” (Limón, 2021). En este sentido, en la actualidad en España el 36,8% de las personas mayores de 65 años viven en hogares unipersonales. Entre estos, el 56% de los hombres, así como el 72% de las mujeres, afirman sentirse solos (Gené-Badia et al., 2016, p.1). Es decir, más de la mitad de la población mayor de 65 años afirma sentir algún tipo de soledad —proporción que va en aumento y que ha crecido exponencialmente tras estos dos años de pandemia—.

A pesar de ser uno de los grupos más duramente golpeados durante la pandemia, con las consecuencias que, como decíamos, este hecho trajo tanto a nivel físico como psicológico, “no hay ninguna institución internacional específicamente responsable de proteger los derechos y promover los intereses del grupo etario que crece más rápido: las personas mayores de 65” (Ataguba et al., 2021). Si bien estas se encuentran incluidas implícitamente en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, faltan actualmente instituciones encargadas de atender única y exclusivamente las necesidades de este sector creciente de nuestra sociedad. En este

sentido, habiendo quedado de manifiesto esta carencia, especialmente durante estos dos últimos años, y teniendo en cuenta el cambio demográfico que estamos viviendo, viene siendo necesario, dentro del Estado de Bienestar, plantear abiertamente cuestiones como esta y lanzar iniciativas no solo a nivel nacional, sino global, generando una nueva arquitectura institucional capaz de adaptarse a los cambios poblacionales que vamos a experimentar en años futuros.

Este hecho no debe plantearse desde un solo plano, siendo necesario para unas mejoras efectivas el abordaje de estas cuestiones tanto desde el plano institucional como, por supuesto, social, cultural y económico.

Si analizamos esta cuestión desde el plano económico, por supuesto, los datos no son alentadores. Hace años ya que los medios vienen haciéndose eco de esta noticia: nuestro gobierno alberga cada vez mayores dificultades para sufragar las pensiones y las perspectivas para los años venideros no son mejores. Siguiendo esta línea, los medios, que ponen cada vez más el acento en el déficit económico, están dejando a un lado el carácter humano, relegando a las personas mayores a números crecientes, a patrones de gasto fijo inconcebibles. “Cambio drástico”, “gasto”, “resquebraje”, “PIB”, “cuenta atrás”, son algunas de las palabras que aparecen en toda noticia referente a este sector de la población y que no hacen otra cosa que fomentar una percepción negativa con respecto a los ancianos. Con ello, se está asociando inconscientemente el concepto de la vejez al de gasto. Un gasto que el país apenas podrá sobrellevar y que se convertirá, según la imagen que ofrecen los medios, en una carga.

A modo de ejemplificación, sirvan estos fragmentos extraídos de distintos medios nacionales:

- *“El plan que el gasto público en pensiones podría incrementarse en hasta cinco puntos de PIB (ahora supone el 12% del PIB) y el gasto sanitario podría aumentar en más de un punto. Una factura de calado que España tendrá que pagar”* (López Letón, 2022) – *El País*

Aparece también en el mismo artículo:

- *“en las próximas tres décadas este tsunami demográfico —consecuencia del descenso sostenido de la natalidad y de una reducción drástica de las tasas de mortalidad—, se hará más acusado. En 2050, un tercio de la población española tendrá más de 65 años. Serán 16 millones de personas, frente a los nueve millones actuales. Y por cada persona en esta franja de edad habrá solo 1,7 personas en edad de trabajar (hoy hay 3,4)”* (López Letón, 2022) – *El País*

Pero también podemos encontrar más ejemplos en otros medios:

- *“La inflación galopante y la propia legislación que ha puesto en marcha el Ejecutivo en pleno debate social sobre la necesidad de ajustar los salarios, y en plena exigencia europea a España para que trate de congelar las pensiones, condena a Pedro Sánchez a acometer una subida sobre la que solo la corrección política impide decir la verdad: incrementar las pensiones en torno al diez por ciento es un baldón inasumible para cualquier presupuesto. Pero sobre todo es perverso.”* (Editorial ABC, 2022)
- *“Los continuos préstamos del Estado a la Tesorería General de la **Seguridad Social** y, en general, la presión a la que se somete a **un sistema de pensiones que es incapaz de hacer frente a las crecientes obligaciones**, han dado lugar a esta complicada situación, que, sin embargo, no parece inquietar en el Gobierno”* (Viaña, 2022) – *El Mundo*

Como vemos, desde las últimas décadas, la percepción de la vejez y el cuidado a las personas mayores ha acabado resumiéndose en un número, en un cómputo económico. Son un “gasto creciente” al que hacer frente, una obligación, olvidando a veces a las personas que hay detrás, relegándolas a números sin rostros. Este hecho no hace más que reafirmar la existencia de una visión y unas actitudes negativas con respecto a la vejez, visión que a su vez acaba influyendo y afectando a la salud tanto mental como física de nuestros mayores. Podemos entender esta visión como una consecuencia más del sistema capitalista y su tendencia a reducir a lo económico la vida social. Asimismo, la situación de precariedad actual ha obligado, sobre todo en entornos urbanos, a la prevalencia de un modelo familiar nuclear en lugar del modelo tradicional de familia –o familia extensa como sucede en Andalucía–, compuesto por el matrimonio, los hijos, abuelos y en ocasiones incluso tíos. En su lugar, los mayores son rara vez incluidos en el grupo familiar, quedando así cada vez más expuestos al empobrecimiento, al aislamiento y a la consecuente soledad.

#### **2.4.2. La vejez en el caso español**

A nivel sociorganizativo, en la actualidad, las personas mayores con necesidad de cuidados de larga duración cuentan con el apoyo de los Servicios Sociales y de la *Ley 39/2006, del 14 de diciembre, de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a la Situación de Dependencia* (Rodríguez Escanciano, 2021, p.10). Una ley que, si bien no tiene como destinatarios exclusivos a nuestros mayores, se ha aplicado en mayor medida a estos. Según la misma, en cuanto a organización se refiere, son los correspondientes órganos de gobierno de cada comunidad autónoma los que deberán gestionar esta materia a nivel territorial y, previa solicitud, deberán

encargarse de realizar un reconocimiento individual y valorar el grado de dependencia de la persona afectada solicitante.

En términos abreviados, este reconocimiento se efectúa atendiendo a un baremo dividido en cuatro categorías cuya clasificación presenta 4 tipos: a) personas sin grado (aquellas cuya condición no se considera como dependiente), b) personas con dependencia moderada (aquellas con autonomía personal limitada que necesitan ayuda en una o varias actividades cotidianas), c) personas con dependencia severa (requiere ayuda en varias actividades pero no quiere el apoyo permanente de un cuidador) y d) personas de gran dependencia, siendo este el grado de dependencia máximo, que implica una pérdida total de la autonomía personal, ya sea física, mental intelectual o sensorial, de modo que el apoyo se hace indispensable (Rodríguez Escanciano, 2021). El grado de afección determinará los servicios y cuidados necesarios para la persona en cuestión, pudiendo ser estos la: 1) teleasistencia, 2) ayuda a domicilio, 3) los centros de día y de noche, 4) internamiento residencial. Estos se complementan, a su vez, con acciones de carácter preventivo, con el fin de evitar o al menos retrasar lo máximo posible estas situaciones de dependencia.

El tipo de servicios que nos interesa en el presente trabajo son, por su parte, los de ayuda a domicilio, entendiendo esta como “el conjunto de actuaciones llevadas a cabo en la vivienda de las personas necesitadas con el fin de atender sus necesidades de la vida diaria, así como domésticas o del hogar, esto es, limpieza, lavado o cocina, ligadas estas últimas a su atención personal” (Rodríguez Escanciano, 2021, p.10). El interés por estas actividades se fundamenta no solo por ser la modalidad más solicitada por las personas mayores entre quienes está extendido el deseo de “envejecer en su propia casa y en su entorno habitual, el que ha ocupado generalmente a lo largo de su vida y compartido con los miembros de su familia” (Rodríguez Escanciano, 2021, p.30). También lo hace por constituir una ayuda inmediata y directa a todas esas personas que, en pleno uso de sus facultades mentales, pero con claras dificultades para llevar su vida de forma completamente autónoma en el domicilio, se ha beneficiado de estas ayudas para combatir su soledad. Con respecto a este tipo de ayuda, es interesante también tener en cuenta las necesidades que no solo requiere la persona dependiente, sino el propio domicilio, que debe estar adaptado para suplir las posibles carencias y garantizar una vivienda digna:

En muchas ocasiones, las condiciones de habitabilidad, sobre todo en las zonas rurales y en barrios urbanos deprimidos, son pésimas al tratarse de construcciones antiguas y muy poco cuidadas por sus propietarios, normalmente de edad avanzada. Por un lado, las características de la vivienda en términos de accesibilidad y habitabilidad son fundamentales para determinar la viabilidad de los cuidados. Por otro lado, las condiciones del domicilio del anciano como espacio de trabajo son muy importantes en

términos de salud laboral y prevención de riesgos laborales de los profesionales asistentes. (Rodríguez Escanciano, 2021, p.31)

También en este sentido, fijando el foco de atención no solo en la persona que requiere estos cuidados, sino entorno a la persona que los ejerce, es interesante y necesario tener en cuenta que, desde el plano de los cuidados dentro del hogar, la mayoría de cuidadoras —recalcando el género femenino—, son mujeres. Tanto todas aquellas trabajadoras sociales que desempeñan su labor de forma regularizada atendiendo a esta Ley de Dependencia como aquellas otras mujeres que trabajan de forma no regularizada y/o no remunerada forman un grupo no homogéneo de cuidadoras cuyas labores se caracterizan por un alto riesgo de invisibilidad y de precariedad.

En este contexto, es importante poder contar con una visión general de lo que actualmente tenemos; un sistema público de cuidados, emprendido en la práctica por mujeres en su mayoría, que no se encuentra uniformemente organizado a nivel estatal —de modo que las distintas comunidades autónomas y entidades locales no cuentan con los mismos aportes—, infraestructuras, ni planes de gestión, y que no consigue cubrir por entero las necesidades de un sector de la población que va en aumento y que requiere cada vez más cuidados para evitar situaciones de vulnerabilidad, teniendo que optar por otras vías como la concertada o la asistencia personal no regulada, además del cuidado familiar.

En vista de este panorama, es necesario replantearnos la situación de cuidados actual, apostando por un sistema público uniforme a nivel estatal y por una legislación rupturista con la tradición del cuidado familiar a cargo de las mujeres. En este sentido, por un lado, sería necesario que los poderes públicos diseñen nuevos planes y acciones con el fin de garantizar el bienestar y dignidad de nuestros mayores teniendo en cuenta la voluntad de los mismos a permanecer en sus domicilios, al tiempo que se garantiza una profesionalización y mejora de las condiciones de trabajo de los empleados de este sector. Así mismo, debería regularse la posibilidad de conciliar el mismo con la atención familiar, dotando al núcleo familiar de una renta garantizada para estos cuidados o de la subvención de un asistente o empleado doméstico profesional, formado y protegido por la ley.

Por otro lado, como comentaba anteriormente, ante la falta de un contexto ideal como el recientemente citado, viene haciéndose necesaria la formación de un órgano a nivel internacional, a imagen y semejanza de Unicef, que vele por las necesidades, cuidados e intereses de nuestros mayores tal y como esta organización lo hace con los intereses de los niños. Queda claro, de cualquier modo, que nuestra sociedad necesita reinventarse y hacer un nuevo reparto de tareas, organizándose en base a una arquitectura de cuidados más amplia y compleja que la actual, con el fin de garantizar la permanencia del Estado de Bienestar, teniendo en cuenta los cambios poblacionales a los que estamos asistiendo y que seguirán manifestándose en un futuro.

## ***2.5. El periodismo social***

Como venía prediciendo Marshall McLuhan, vivimos inmersos en una sociedad organizada en torno a la información, caracterizada por la inmediatez y la comunicación globalizada (Ayala Pérez, 2012). Dentro de la misma, el periodismo ha tenido, desde finales del siglo pasado, que adaptarse a los nuevos procesos de comunicación, mucho más rápidos y menos contrastados. El resultado ha sido la capitalización de la información, de modo que la noticia se ha convertido en un producto más, en ocasiones vacía de contenido, que busca la primicia, el clic rápido, y los altos números de lectores. En este sentido, el periodismo actual se ha convertido en una competición por parte de los medios para conseguir captar y mantener los números. De hecho, es precisamente esta instantaneidad llevada al extremo la que “determinado una práctica menos cuidadosa en la verificación y contrastación de fuentes y el lanzamiento espectacularizado del mensaje” (Llobet, 2006, p.2). Estos errores suelen acontecer en todos los medios, ya sean afines o parte de la competencia, produciéndose un fenómeno de repetición, de “reciclaje informativo” en todos los canales, que vuelven a tomar el mensaje reproduciéndolo hasta la saciedad (Llobet, 2006).

La continua competición de los medios por conseguir la primicia y la falta de rigor que se deduce por el camino han provocado, entre otras consecuencias, cambios en el paradigma de noticiabilidad y en la propia forma de narrar los hechos. En la actualidad los medios han desplazado su función clásica, consistente en informaciones veraces y contrastadas, y en su lugar han comenzado a optar por un periodismo de carácter interpretativo-opinativo exento, en la mayoría de ocasiones, de verificación. En este sentido, “uno de los riesgos de la reciente proliferación de emisoras, programas de tertulia y periodismo de opinión es que la verificación ha quedado en un segundo plano. Un debate entre dos oponentes que basan sus argumentos en cifras falsas o en meros prejuicios fracasa a la hora de informar” (Kovach & Rosenstiel, 2012, p.61).

Es innegable el papel que tienen a la hora de acercar los problemas del mundo a la sociedad y de crear y modificar las opiniones de la población, pero como ya comentábamos, una de las críticas que más reciben los medios convencionales es precisamente que optan por un acercamiento poco profundo de los hechos de carácter social. No analizan las causas ni hacen un seguimiento a lo largo del tiempo, tampoco buscan formas de solucionarlos ni alternativas. En su lugar, estos temas son tratados de manera superficial, bien como casos puntuales, apelando al interés humano de un modo completamente sensacionalista, o bien con estadísticas que reducen a los afectados a números sin rostro. La presentación constante de estos casos sin otras pretensiones u objetivos únicamente “consiguen provocar un efecto desmovilizador en la audiencia” (Israel, 2006, p.6). Y aunque aún quedan medios que sobresalen de esta norma general, la mayoría de medios

convencionales ha centrado su discurso esencialmente en dos líneas: la política y la económica. De este modo, la agenda mediática se ha construido siguiendo las pautas marcadas por ambos temas, no teniendo en cuenta que tanto política como economía deben desarrollarse siempre en torno a los ciudadanos y sus necesidades, ya que es sobre los mismos donde recae el efecto de sus decisiones (Álvarez, 2009).

En este contexto de pérdida de credibilidad, especularización, falta de principios deontológicos, infoentretenimiento y obsesión por los datos de audiencia, nace como respuesta el periodismo social (Rosique Cedillo & Crisóstomo Flores, 2019). Este, que surgió en los EEUU durante los años 80 y 90, comenzó a expandirse por el resto de países sobre todo alrededor de los años 2000 (Llobet, 2006). Podemos definir el periodismo social como “aquel que tiene en cuenta las implicaciones y consecuencias sociales de cualquier suceso, que toma como interlocutor de referencia a la sociedad organizada y que recoge las iniciativas ciudadanas con capacidad para la transformación social” (Alvarez Diaz, 2009). Además, este pretende ser transversal a cualquier otro, especializado o no. Así pues, el periodismo social “se basa en la mejor tradición periodística pero da un paso adelante. No se conforma con el elemental cuidado de la información –pluralismo, independencia, chequeo, etc., propia de la tarea periodística sino que suma su compromiso con los procesos sociales” (Cytrynblum, 2000, p.80). En este sentido, pone el foco de atención en temas como: derechos humanos y desarrollo social, educación, desigualdad, pobreza, desempleo, discapacidad y sus formas de inclusión, género y feminismo, medio ambiente y desarrollo sostenible, economía social, identidades, etc. Es decir, el periodismo social trata de visibilizar temáticas sociales con el fin de equipararlas y darles el mismo peso que a las secciones de mayor peso del periodismo actual, siendo estas la economía y la política. Asimismo, busca dar peso a nuevas fuentes y actores sociales, como las organizaciones no gubernamentales.

En *Periodismo social: El compromiso de la información*, el libro de estilo de la agencia de comunicación Servimedia, especializada en información social, describe esta forma de hacer periodismo como “actuar como altavoz de aquellos sectores de la sociedad en general, y de la ciudadanía en particular, que buscan en el periodismo un aliado en la expresión de cuestiones que, en menos ocasiones de las deseadas, son tenidas en cuenta, como las personas con discapacidad, los y las menores, la población inmigrante, y valores tales como la solidaridad, la cooperación y la paz, entre otros” (Belda García et al., 2007, p. 36). Recalca pues la necesidad de “incorporar el concepto de "lo social" a todo el trabajo periodístico. La intención es, por tanto, llegar a lo social desde enfoques distintos en la información que se hace cada día” (Belda García et al., 2007, p. 36).

De este modo, entendemos que el periodismo social “es una corriente que asume un papel protagonista en los procesos sociales y que, a la vez, reflexiona sobre su participación en los mismos” (Álvarez, 2009). Para ello se proponen tres líneas de acción (Cytrynblum, 2000):

- Dar a la información social la misma importancia que a aquella de carácter político-económico.
- La incorporación de nuevas fuentes para otorgar una visión más completa de la sociedad como conjunto y de sus problemáticas.
- Buscar soluciones de forma activa.

El periodismo social no se limita a denunciar, sino que interviene en el problema para buscar soluciones y también para educar. Conviene aquí recordar las palabras del conocido periodista y escritor polaco Ryszard Kapuściński, “el verdadero periodismo es intencional, a saber: aquel que se fija un objetivo e intenta provocar algún tipo de cambio” (2018, p.38). Para poder entender mejor sus características, creo necesario apuntar las diferencias básicas entre esta corriente y el resto de tendencias:

**Tabla 1**

*Diferencias del periodismo social con respecto a otras tendencias*

<b>Tiene ideología</b>	Está comprometido con el fortalecimiento democrático y, por tanto, con la búsqueda de una sociedad más igualitaria y con el desarrollo sostenible
<b>Promueve la acción de la comunidad</b>	Pone al servicio del público todos los elementos que permitan la participación comunitaria en defensa de la democracia
<b>Asume una activa responsabilidad en el uso del lenguaje</b>	Reconoce que el periodismo es creador de cultura y como tal puede colaborar o disminuir el establecimiento de prejuicios
<b>Difunde derechos</b>	Entiende que el periodismo social tiene un papel formativo y de mejora del respeto social
<b>Respeto las minorías</b>	Valoriza su aporte y ante el conflicto les da lugar como fuente
<b>Respeto a la persona</b>	El periodismo social se centra en el ser humano y en cada uno de los casos abarca en toda su dimensión el valor de la persona

**Nota.** Fuente: Revista Sociedad Latina de Comunicación Social, 2009, XII<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La tabla, publicada en las Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/100araceli.html>

Para ejercer este tipo de periodismo con rigor y honestidad y para poder nombrarse a sí mismo como periodista social, un periodista debe (Álvarez, 2009):

- Entender, desarrollar y seguir su sensibilidad social frente a los hechos.
- Ser ético y honesto, tolerante, abierto y cercano, capaz de experimentar e informar de las experiencias cotidianas desde las mismas.
- Ser ordenado, metódico y contar con un *background* amplio de carácter cultural y social al que poder acudir y con el que poder verificar los hechos siempre que sea necesario.

El periodista social debe además ser capaz de posicionarse por sí mismo y no ceder a presiones externas que tanto los medios y la línea editorial como el propio contexto intentarán imponer. Es él mismo, como emisor individual, “quien debe crear los propios espacios de producción de este tipo de noticia, no es una decisión adoptada por la empresa periodística que prioriza el criterio comercial y no el social” (Llobet, 2006, p.4). Es decir, el periodista debe posicionarse siempre cerca de los ciudadanos y su tarea debe ser mostrar, educar y ayudar a superar los problemas que se plantean en la sociedad. En este sentido, uno de los objetivos que este periodismo persigue, tal y como predicaba la teoría de la responsabilidad social en los medios de comunicación, sería el convertir los medios en un foro de intercambio, con el fin de formar cultural y cívicamente a los ciudadanos y convertirlos en ciudadanos activos dentro del sistema democrático.

En resumen, el periodismo social debe ser un periodismo comprometido, de carácter ideológico y crítico, inclusivo, respetuoso, contextualizador, formativo y movilizador, capaz de competir con el infoentretenimiento, la noticia ultraprocesada y la especularización de los medios. El periodismo social busca así la reivindicación informativa de los temas que afectan a la sociedad por medio de voces que no caben en el periodismo actual y que, de otro modo, no serían oídas, con el objetivo de educar a los ciudadanos y servir de foro, fomentando la participación activa y democrática.

## ***2.6. Fotografía como herramienta para el cambio social y político***

Para entender las claves del fotodocumentalismo social, bajo el que se inscribe este proyecto, es interesante repasar brevemente la historia de la fotografía, del fotoperiodismo y sus distintas corrientes, para establecer los puntos en común en cuyas bases se asienta el fotodocumentalismo actual, que tanto tienen que ver con las bases del periodismo social.

Sin entrar en demasiados detalles, puesto que la historia de la fotografía no es el tema principal de este trabajo, conviene apuntar algunos datos y fechas importantes. Desde la primera fotografía

de Niépce en 1826 o más concretamente desde que, 13 años después Daguerre creara el daguerrotipo, la fotografía ha evolucionado junto con los momentos históricos de nuestra sociedad, condicionando nuestra forma de ver y entender, definiendo nuestra realidad. Como creadora de sentido, se ha estudiado desde diversas ciencias y perspectivas; desde la filosofía a la psicología, la antropología y la sociología y el arte. McLuhan, Freund, Foucault, Sontag o Barnes son tan solo algunos de los teóricos que han establecido la fotografía como uno de sus temas de estudio. Sin embargo, de entre todos los usos y perspectivas de estudio de la fotografía, la más interesante para este proyecto será la de la fotografía como forma de intervención social.

Podemos considerar que la historia de la fotografía comienza en 1839 con el daguerrotipo, invención de Louis Daguerre, que consiguió grabar las primeras imágenes en placas de plata, consiguiendo piezas únicas cuyo revelado era altamente peligroso debido a los vapores que el mercurio emitía en el proceso. Algunos años más tarde, en 1841, Henry Fox Talbot patentaría el calotipo. Este conseguiría, por primera vez, producir la imagen en negativo que posteriormente podría positivarse en papel, produciendo tantas copias como fuesen deseadas. En este sentido, cabe decir que en sus primeros años la fotografía se basó principalmente en demostraciones de carácter técnico. Poco a poco, se empezaron a explorar nuevos terrenos, a imagen y semejanza del pictoralismo, fotografiando paisajes y algunos primeros retratos (Sousa, 2011, p.30).

Los primeros esbozos del fotoperiodismo, cuyos pasos han ido siempre al compás de la fotografía, surgirían ya en estos primeros momentos, cuando estos profotoperiodistas decidieron poner el punto de mira de en acontecimientos noticiosos, alrededor de 1840. Diez años más tarde, a mediados del siglo XIX, algunos diarios comenzaron a incluir entre sus páginas algunas de estas fotografías a modo de ilustraciones mediante grabados xilográficos. Los temas también fueron ampliándose poco a poco; desde bodas, incendios o catástrofes naturales, en un principio, a enfrentamientos bélicos —un tema que ocupará la atención del fotoperiodismo durante todo su recorrido—. También surgió en estos primeros momentos un interés por registrar parajes exóticos, convirtiendo a los fotógrafos en expertos viajantes (Sousa, 2011), que partían a tierras desconocidas atorados con pesados y rudimentarios laboratorios. Las necesidades de los fotógrafos y la creciente demanda fotográfica sustentarían los avances de la fotografía. Se crearon entonces nuevas lentes y se consolidaron nuevas técnicas, como la del colidión húmedo, que otorgará la posibilidad de congelar el movimiento (Raydán, 2013, p.133). Con este avance, las fotografías ganaron naturalidad, permitiendo a los fotógrafos ahondar en la fotografía de estudio y el retrato. Como apunta Sousa, “Pienso que fue a través de la popularización masiva de la imagen fotográfica cuando comenzó a delinearse un futuro mercado para el fotoperiodismo” (Sousa, 2011, p.37).

No se hablaría de fotoperiodismo como tal hasta 1854, cuando Robert Fenton fue enviado, en calidad de “fotoperiodista” a cubrir la Guerra de Crimea, dando como resultado más de 300 negativos. Sus fotografías se incluirían años más tarde como grabados en la prensa, consagrándose como el primer fotorreportaje de guerra y erigiendo a Robert Fenton como “el primer fotoperiodista reconocido” (Sousa, 2011, p.41-42). La guerra, a su vez, constituiría uno de los temas principales del fotoperiodismo, objeto de deseo del fotoperiodismo durante toda su historia. Además, algunos años más tarde, con la Guerra de Secesión, los editores, conscientes de la naturaleza de la fotografía y su vocación de reflejo de la realidad —algo que como veremos se cuestionaría a menudo en los siguientes siglos—, comienzan a incluir más fotografías en prensa, con el fin de permitir a los lectores sentirse observadores de los acontecimientos desde un espacio seguro. Es entonces cuando la fotografía comienza a considerarse el epítome de verdad, muy por encima de la palabra.

Con la llegada del siglo XX, los avances técnicos siguieron sucediéndose y la importancia del fotoperiodismo se hizo cada vez mayor, al igual que su alcance y, por supuesto, su público, aunque no sería hasta los años 20 cuando nació lo que entendemos como fotoperiodismo moderno. En este sentido, el fotoperiodismo que conocemos hoy en día nace tras la I Guerra Mundial en Alemania, durante la República de Weimar (1919-1933), una época muy rica tanto científica como culturalmente. Se diseñaron carretes con ISOs mayores, obturadores más rápidos, objetivos más precisos, que dieron como resultado una mayor profundidad de campo y confirieron a los fotógrafos un control total sobre la imagen. En 1925 se inventó el primer flash, conocido como “cámara de destellos” que se perfeccionó en 1929. Además, en 1930 salió a la luz la primera cámara Leica con objetivos intercambiables, que utilizaría por primera vez una película de 36 exposiciones (Sousa, 2011, p.88). Con todos estos avances, los años 20 y 30 pasaron a la historia como los años dorados del fotoperiodismo, que se reafirmaría como un importantísimo vector de la prensa moderna, con las revistas ilustradas como su soporte de divulgación. Estos años vieron crecer a importantísimos fotoreporteros, como Enrich Solomon, el padre del fotoperiodismo moderno e iniciador de la *candid photography*, una fotografía natural, no protocolar, inspirada en lo cotidiano, que pone el punto de mira en el terreno más humano y de la que el fotodocumentalismo tomaría inspiración. Durante este período dorado, y con la llegada de nuevas vanguardias al terreno de la fotografía, los fotoperiodistas comenzaron a propagar sus técnicas e ideas por el resto de Europa pero con el ascenso de Hitler al poder, tuvieron que exiliarse y refugiarse en otros países, —principalmente a Reino Unido, Francia y Estados Unidos—, donde siguieron propagando sus modernas ideas y colaborando con grandes revistas, como la francesa *Vù* o la americana *Life* (Sousa, 2011).

Los acontecimientos ocurridos entre los años 30 y 50, sobre todo los conflictos bélicos (La Guerra Civil española, la II Guerra Mundial, las guerras de China y Abisinia), así como los disturbios

ocurridos en EEUU, siguieron siendo temas centrales de interés para el fotoperiodismo, aunque en lugar de mostrar una mirada heroica como ocurrió en la I Guerra Mundial, los fotógrafos comenzaron a mostrar los horrores y crímenes de la guerra a un público ansioso por obtener noticias y pruebas gráficas de lo que ocurría en el mundo —tampoco podemos olvidar que en este caso, la fotografía cobró claros fines propagandísticos y persuasivos—. También en estos años, aunque desde los años 20 había comenzado a luchar por la autoría y el reconocimiento fotográficos, los fotógrafos dejaron de ser personas anónimas para comenzar a firmar sus fotografías con el objetivo de reafirmarse a sí mismos y, sobre todo, de reafirmar la fotografía como un acto personal. Lo mismo sucedería más tarde en las guerras de Corea e Indochina (Sousa, 2011).

De los años dorados del fotoperiodismo fueron cobrando gran relevancia histórica nombres como el de “Carl Mydans (1907-2004), Robert Capa (1913-1954) y Henri Cartier-Bresson, uno de los fundadores Magnum Photos (1908-2004), Margaret Bourke-White (1904-1971) y Kertész, Brassai, Doisneau (1912-1995), David Douglas Duncan (1916), George Rodger (1908-1995) y David 'Chim' Seymour (1911-1956), entre otros” (Sousa, 2011, p.100). Todos ellos formarían parte de la corriente documentalista conocida como *concerned photography* —aunque el término se acuñaría años más tarde—, un tipo de fotografía documental de tradición humanista que reunió a todos aquellos fotógrafos cuyo impulso fotográfico no era solamente el de registrar los hechos, sino el de educar, el de cambiar el mundo con sus fotos (Capa, 2016). Este término, acuñado por Cornell Capa, se dio a conocer en 1966, meses antes de la fundación del Centro Internacional de Fotografía. Como explica Sousa (2011), “por primera vez, Bishof, Kertész, Capa, Leonard Freed, Dan Weiner y David "Chim" Seymour se reagruparon en una tradición que, en fotografía periodística, prolonga cierto humanismo” (p.154). En 1973, este centro presentó su segunda exposición en Jerusalén. Reunió allí fotografías de Gordon Parks, Don McCullin, Hiroshi Hamaya, Eugene Smith, Marc Riboud, Ernst Haas y Bruce Davidson, nombres que se sumaron a los anteriores como importantes fotógrafos dentro de la tradición fotográfica humanística (Sousa, 2011).

Desde la II Guerra Mundial hasta los años 70, son los años de la época dorada de las revistas ilustradas. Revistas como *Life*, *Harper's*, *Vogue*, *National Geographic* o *Times* entre otras, que alcanzaron una amplia difusión. Además, la mejora progresiva de los transportes y las telecomunicaciones permitió a los fotoperiodistas viajar por todo el mundo para poder cubrir noticias y acontecimientos de interés. Algunos de ellos, como los fotógrafos de la *concerned photography*, trataron de sacar a la luz, más que nunca, las injusticias sufridas durante y tras el período de la guerra, que dejó tras de sí ciudades devastadas y economías empobrecidas. El ensayo fotográfico alcanzó su grandeza con fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, Eugène Smith o,

algo más tarde, Bruce Davison, quienes produjeron elocuentes series fotográficas. También, sobre todo a partir de los años 50 y 60, las tecnologías que se desarrollaron por aquel entonces permitieron cámaras mucho más ligeras, automáticas o flashes electrónicos, facilitando enormemente la labor de los fotógrafos. Desde 1935, se desarrollaron además los primeros carretes a color de Kodak y, desde 1945, se popularizó el uso de las instantáneas Polaroid.

Sería en la Guerra de Corea y, sobre todo, en la Guerra de Vietnam, cuando el fotoperiodismo viviría su segunda revolución. Jugó entonces un nuevo papel dentro de la sociedad. Menos censurado, apeló directamente a la sensibilidad con imágenes fuertes y tomando partido para crear opinión en la prensa occidental, siendo esta la primera guerra totalmente mediatizada (Sousa, 2011, p.170). En este sentido, algunas de las imágenes de la guerra de Vietnam tuvieron tal influencia sobre la opinión pública de los estadounidenses que ayudaron a acelerar la solución del conflicto. Por su parte, los años 70 fueron años de color. Sobre todo para revistas como *Life*, que se propusieron demostrar que también podía hacerse buen fotoperiodismo a color y con técnicas más modernas. El color empezó así a dominar las revistas y a inmiscuirse con fuerza en los diarios, sobre todo en las primeras páginas. Desde los 80 y 90, el fotoperiodismo comenzó a tomar rutinas puramente periodísticas, marcadas por la inmediatez y la foto única en relación al acontecimiento relevante, que se utilizaba en multitud de medios. También comienza la digitalización en estos años. Ello hace que podamos hablar de una nueva revolución dentro de la historia del fotoperiodismo. Esta estuvo marcada principalmente por las posibilidades de manipulación y generación computacional, así como las nuevas tendencias gráficas, pero también por el control abusivo por parte de los medios y la “industrialización de la producción rutinaria de la fotografía periodística, centrada en el desarrollo inmediato y no global de los sujetos” (Sousa, 2011, p.221). Por otro lado, estos años también estuvieron marcados por una fuerte presencia del fotoperiodismo de autor, que comenzó a ganar adeptos y sumar un mayor prestigio más allá de los conocidos trabajos de Magnum Photos.

Centrándonos en un contexto actual, podemos ver que la idea de Sousa, en lo que a fotografía digital se refiere, ha quedado bastante anticuada. Si en los años 90 se la miraba aún con recelo y casi con miedo, lo cierto es que es la fotografía más usada hoy en día, mientras que el rollo analógico ha quedado anticuado y apenas es usado por aquellos románticos que siguen interesados en el laborioso proceso de revelado. En cuanto al debate de la manipulación de la fotografía digital, si bien sigue estando presente, es un aspecto que “ha quedado superado”, dándose por sentado, como mantiene Joan Fontcuberta (2017), que en todo acto fotográfico existe ya de por sí la manipulación, aunque este es un tema que aclararemos más adelante.

De forma paralela, la profesión fotoperiodística ha entrado en un espacio de decadencia y precariedad donde la única forma de ejercer esta profesión es bajo la figura del *freelance*,

sufriendo las mismas presiones del periodismo y los mismos abusos. Sin embargo, el fotoensayo, la publicación de libros y las exposiciones siguen siendo otras salidas que cuentan cada vez con un público más interesado. Por supuesto, no cuentan con la fuerza y la fama que lo hicieron en los años dorados.

### **2.6.1. Fotodocumentalismo; nacimiento, diferencias y características principales**

Tras este breve recorrido por la historia del fotoperiodismo cabe plantearse, por un lado, ¿qué diferencia tiene entonces con el fotodocumentalismo, si sus raíces están tan mezcladas? o más bien, ¿en qué momento se produce la escisión de ambos, como productos fotográficos?

La fotografía documental, cuyos temas son referentes aún hoy en el fotoperiodismo, no obtuvo el protagonismo que la prensa de la época consagró a la fotografía de guerra, entre otros acontecimientos, al menos en su etapa inicial. Fotógrafos como Thomson (1837-1921) publicaban sus fotos en álbumes y Riis (1849-1914) tenía dificultades para que los periódicos insertaran sus fotografías (Sousa, 2011).

En cuanto a su inicio, podríamos decir que el fotodocumentalismo nace cuando la fotografía cobra intenciones testimoniales. Sousa (2011) fija sus antecedentes en la fotografía de viajes que se desarrolla a mediados del siglo XIX, así como en la documentación fotográfica que se hizo de Oeste de los Estados Unidos con intenciones colonialistas. Sin embargo, más allá de la fotografía de viajes y postales, es importante, para ubicar el inicio del fotodocumentalismo, poner el foco de atención precisamente en la fotografía humanística de principios de los XX y sus pioneros; Jacob Riis, Lewis Hine o Jonh Thompson, quienes comenzaron a sumar a esta idea del fotoregistro el deseo de intervención social. En este sentido, la intención de estos primeros fotodocumentalistas sería no solo dar al lector un testimonio visual, sino sentido, un contexto que anuncie no solo un acontecimiento importante, sino cómo es, qué pasó, cómo y, sobre todo, por qué. Es decir, el fotodocumentalismo buscar otorgar sentido completo a instantes determinados mediante la fotografía, que es lo que ocurre con los fotógrafos de *la concerned photography*. Como ya se comentó anteriormente, sus fotografías tenían una intención de reforma, de denuncia, que pretendía llegar a todos aquellos que no querían o no sabían ver. Bajo esta premisa, el documentalismo se convirtió en la corriente deseada por todos los fotoperiodistas con ansias de cambio. Así, con el fotodocumentalismo “se establece una de las grandes motivaciones de la fotografía del siglo XX: el deseo de conocer al otro, de saber cómo vive, lo que piensa, cómo ve el mundo, lo que le interesa” (Sousa, 2011, p.65)

Pero si el fotoperiodismo también desea conocer al otro, ¿cuáles serían entonces las diferencias entre fotoperiodismo y fotodocumentalismo? En primer lugar, deberíamos decir que no hay una

línea, una frontera clara entre ambos y, de manera aislada, no podríamos categorizar una fotografía dentro de uno u otro. En el sentido más estricto, podríamos decir que todo fotoperiodismo es documental, pues siempre va a tratar de servir como testimonio, como registro. Pero dentro del fotoperiodismo podremos encontrar diversos tipos de fotografía, tal y como los subgéneros del periodismo, y es ahí donde se enmarcará el fotodocumentalismo o fotografía testimonial (Villaseñor García, 2011). Teniendo en cuenta esta consideración, podemos decir que el fotoperiodismo, en su mayoría, suele referirse a la fotografía informativa, y puede constar de una sola foto; un momento decisivo, un instante capturado que responde a un hecho de actualidad y que, en términos periodísticos, funciona igual que una noticia, transmitiendo una información concreta en un momento preciso. Es decir, el fotoperiodismo se orienta más al sentido de la inmediatez y el significado que es capaz de transmitir de forma aislada. No profundiza en los hechos, en sus causas ni consecuencias y, al igual que en las noticias, no debe dar cabida a la subjetividad del fotógrafo.

El fotodocumentalismo, por su parte, comparte esta intención informativa, pero se trata de un proyecto mucho más elaborado, que analiza además de narrar, dando cabida a la subjetividad de cada autor. Volviendo a la idea de la intervención social como base, la fotografía documental no solo explica los hechos, sino sus causas y sus consecuencias. Se adentra y en muchas ocasiones convive con esa realidad para entenderla, para comprender el ayer, el hoy y el mañana de los hechos. También tienen distintos medios de difusión. Mientras que el fotoperiodismo se centra en cubrir las necesidades de la prensa diaria, el fotodocumentalismo tiende a mostrarse, al igual que lo hacía en los siglos pasados, en revistas, exposiciones o fotolibros, en muestras y publicaciones de largo formato. Además, por su trasfondo de denuncia, de cambio, podríamos relacionarlo mucho más con el reportaje o el periodismo de largo formato. En términos temporales, mientras que en el fotoperiodismo, como en las noticias, la importancia es momentánea y se refiere siempre a su carácter actual, el fotodocumentalismo se desarrolla en su propio espacio temporal definido y su validez casi atemporal (Sousa, 2011, p.18).

El fotodocumentalismo que se hace hoy en día es y que se viene haciendo desde los 80, mantiene Sousa (2011), es heredero del documentalismo de finales de siglo XIX y principios del XX. Es decir, es heredero de la fotografía de Riis y Hine, o de Eugène Smith entre otros, aunque los parecidos no sean siempre tan evidentes. Sin embargo, el objetivo sigue siendo el mismo: conocer, comprender el mundo —más que cambiarlo en algunas ocasiones—. De este modo, el fotodocumentalismo actual, “sin abandonar la acción consciente en el medio social, el punto de vista o el realismo fotográfico, promueve diferentes líneas de actuación, lecturas diferenciadas de lo real, en cuanto que la gran tradición humanista del documentalismo tiende menos hacia la polisemia en lo que se refiere a los procesos de generación de sentido” (Sousa, 2011, p.217). En

este sentido, el fotodocumentalismo actual aborda temáticas sociales, pero lo hace en conjunción con tendencias, estilos y formas expresivas en algunos casos mucho más cercanas al arte, estrechando la línea entre registro y obra, acercándose más al simbolismo y, al fin y al cabo, a las subjetividades propias de la mirada de cada autor.

En este punto, conociendo ya las diferencias entre fotoperiodismo y fotodocumentalismo, resulta interesante citar algunas de las características del fotodocumentalismo contemporáneo, sistematizadas por Margarita Ledo Andión. Estas serían (Ledo, 1995, como se citó en Sousa, 2011):

1. El fotógrafo parte del discurso; pero el fotógrafo se configura como elemento del discurso;
2. La representación surge como real y como marca del documentalismo;
3. Existen riesgos metodológicos, de forma que la fotografía establezca relaciones con su contexto; el observador tiene, así, conciencia de su función;
4. El fotógrafo tiene una visión específica sobre la representación de su medio social;
5. Las líneas de trabajo son heterogéneas en lo que respecta a la temática, a la estilística y al lenguaje, haciendo difícil la clasificación (la «catalogación»);
6. Se utilizan y relacionan distintos géneros y niveles comunicativos, precodificados o recodificados; se recurre a modelos de composición, a referencias de dominio personal y al uso de recodificación de modelos visuales preexistentes;
7. Los proyectos tienden a la larga duración;
8. Existen gran variedad de influencias y de fuentes;
9. Existe preocupación por el análisis y por la teoría;

En resumidas cuentas, podemos considerar que el fotodocumentalismo, para serlo, debe fundamentar su base en un fuerte compromiso social, en el deseo de conocimiento y el interés humano hacia nuestros semejantes y cada proyecto debe surgir, en cierto sentido, de la introspección, debe comenzar mirando desde dentro para conocer el mundo que nos rodea, debe implicarse en este y cuestionarlo continuamente, para poder conocer los problemas y buscar soluciones.

### **2.6.2. Breve apunte sobre las y los referentes del fotoperiodismo y fotodocumentalismo**

Para abordar un proyecto fotoperiodístico de estas características, es indudablemente necesario seguir a ciertos referentes, estudiarlos y estudiar sus fotografías, su modo de mirar y sus formas de acción, para poder entenderlos y entender el proyecto propio, para poder mirar desde dentro y averiguar qué queremos expresar. En este sentido, aunque son muchos los fotodocumentalistas

de obligado estudio y referencia, resulta interesante nombrar a aquellos cuya fotografía ha servido de inspiración para este *photozine*.

### **JACOB RIIS**

Jacob Riis (3 de mayo de 1849 - 26 de mayo de 1914), fue un periodista de origen danés emigrado a los Estados Unidos. Como inmigrante, vivió en sus propias carnes las miserias de las barriadas pobres de NY y los múltiples incidentes con la policía, sobre los que acabaría escribiendo. En su etapa como periodista, entendió el poder de la fotografía y la capacidad de la misma para documentar las condiciones de vida de los barrios pobres de Nueva York. Si bien en la actualidad hay teóricos que afirman que la fotografía de Riis es puro teatro esperpéntico y dramatizaciones de la pobreza al estilo dickensiano (Hermansen, 2008, p.3), y que su obra es hipócrita pues para aquel entonces el propio Riis era parte de la clase media acomodada, hay que destacar la influencia de su trabajo a la hora de mostrar la vida del inmigrante llegado a EEUU en busca del “sueño americano”, con el que esperaba conseguir cambios decisivos en las condiciones de vida en las barriadas de NY. En este sentido, a pesar de que, desde el prisma actual, el personaje de Riis no aparece tan claro, no debemos olvidar que cada personaje es hijo de su época y que para aquellos entonces “Riis fue un activista imbuido del espíritu de una época marcada por la inquietud de cambio social y político y por la reflexión—acción sobre un nuevo orden social” (Hermansen, 2008, p.4).

### **LEWIS HINE**

Lewis Hine (26 de septiembre de 1874 - 3 de noviembre de 1940) estudió sociología y fue precisamente su compromiso el que, al darse cuenta del poder ya no solo comunicador de la fotografía, sino de su importante función en la investigación y en la docencia, le llevó a usarla para fotografiar tanto a emigrantes como a trabajadores y a niños, confirmando así el poder de la fotografía como herramienta para el cambio social. Las imágenes de Hine muestran sobre todo las duras condiciones de trabajo que tanto niños como inmigrantes recién llegados sufrían en los Estados Unidos. Ejemplos de ello son sus retratos sobre el trabajo infantil en la industria del algodón, realizados con la intención de terminar con esas prácticas abusivas en la infancia. Durante su vida, Lewis Hine demostró una gran vocación y un arduo esfuerzo para propiciar cambios. Tuvo un gran dominio de la fotografía y un estilo estéticamente impecable, pero lo más recalable de su fotografía no es sin embargo su dominio estético, sino su manera de mirar; la manera de plasmar las condiciones de vida de los obreros, su indefensión ante el sistema, las penurias y las injusticias. Sus fotografías expresan una gran sensibilidad y consiguen captar, sobre todo en la mirada de sus retratos, ese sentimiento de indefensión ante las duras condiciones de trabajo y de vida. Su obra serviría finalmente para ayudar a asentar las bases sobre las que luego

se establecerían nuevas leyes sociolaborales en defensa de los menores y sus derechos (Cuadrado Gutiérrez, 2014).

### **BILL BRANDT**

Bill Brandt (3 de mayo de 1904 - 20 de diciembre de 1983) fue un fotógrafo inglés de origen alemán que, aunque es mayormente conocido por su fotografía surrealista, a semejanza de Man Ray o André Kertész, también exploró la fotografía social y documental, demostrando un polifacético uso de sus habilidades técnicas con la fotografía, dejando para la posteridad increíbles instantáneas que muestran el contraste de clases de la sociedad londinense. Estas fotografías fueron recogidas en sus libros *The English at Home* en 1936 y *A Night in London* en 1938. Con él podemos ver, una vez más, la intencionalidad del autor en la fotografía y el deseo de mostrar y, sobre todo, de cambiar la sociedad y los patrones establecidos por la misma.

### **EUGÈNE SMITH**

Eugène Smith (diciembre de 1918 - 15 de octubre de 1978), como Bruce Davidson y Marc Ribaud, son nombres claves cuando hablamos de fotodocumentalismo contemporáneo. Comenzó a hacerse un nombre dentro de la fotografía con sus reportajes sobre la Guerra de Vietnam publicados en *Life* y pronto supo unir su carácter íntegro, altamente moralista, con unas fotografías profundamente humanistas, “llenas de fuerza expresiva y formalismo riguroso, que rozan el lirismo, la poesía, el drama, y que evidencian el perfeccionismo técnico de su autor” (Sousa, 2001, p.151). Cada uno de sus trabajos se encuadra en el género del fotoensayo, donde combinó imágenes y texto, colocando siempre al ser humano en el centro de su universo. Consiguió representar la diversidad y la complejidad de las relaciones y experiencias humanas en sus diversos contextos. La fuerza de su fotografía reside también en “la presencia fuerte y la dignidad con que conseguía representar a los seres humanos, incluso en situaciones de sufrimiento, ocasiones en que «captaba» la emoción y la atmósfera de los acontecimientos” (Sousa, 2011, p.152). En este sentido, su fotografía consigue conferir todo tipo de emociones, captando con naturalidad y sobre todo con dignidad a sus protagonistas, aún en situaciones de miseria, despojándolos de toda consideración paternalista. Smith procura el cambio, pero lo hace desde el respeto, la humanidad y sobre todo, la dignidad. Su último fotoensayo, *Minamata*, es considerado una de las principales referencias del fotodocumentalismo en todo el mundo.

### **BRUCE DAVIDSON**

Bruce Davidson (5 de septiembre de 1933) es un fotógrafo autodidacta, que orientó su producción por entero al documentalismo de carácter social. En sus fotografías se aprecia cercanía física pero también emocional, una confianza por parte de sus protagonistas, que le abren las puertas no solo de sus mundos y de sus hogares, sino de sus propios pensamientos. Davidson orientó su

producción hacia proyectos de larga duración. Los instantes únicos que dan como resultado sus fotografías, además, “traducen una atención selectiva, una gran capacidad de análisis de la realidad social, que desemboca en el detalle significativo: las manos, el payaso que fuma, los enamorados en un banco” (Sousa, 2011, p.155). Sin resultar ofensivo, Davidson se colocó del lado de los marginados. Sus fotografías desprenden una naturalidad rebosante, una melancolía dulce y una sensibilidad excepcional, pero también son un grito, una llamada a la lucha por los derechos de los marginados.

### **MARC RIBOUD**

Marc Riboud (24 de junio de 1923 - 30 de agosto de 2016), es otro de los fotógrafos autodidactas que vivieron la II Guerra Mundial en primera persona. Es un fotógrafo que rescata la tradición de Capa y de Cartier-Bresson. De Capa tomó la premisa del sitio adecuado en el momento preciso. De Cartier-Bresson tomó el concepto del “instante decisivo”. De esta manera, Riboud no sólo buscó estar “ahí”, sino también “captar los instantes en que el orden irrumpe en el caos, como lo demuestra en sus famosas series sobre China” (Sousa, 2011, p.158). En este sentido, la importancia de la fotografía de Riboud destaca en saber conjugar con equilibrio forma y sentido, aprovechando el momento oportuno para conseguir fotografías únicas, enmarcadas en la tradición de la fotografía documental.

### **EUGÈNE RICHARDS**

De entre todos los anteriormente mencionados, es la fotografía de Eugène Richards (25 de abril de 1944) el mayor referente para este proyecto. Mientras que otros grandes fotodocumentalistas de su generación se dedicaron a cubrir temas como guerras y conflictos entre países, Eugène Richards centró su fotografía en su círculo más cercano y en temas de a pie, como la pobreza de las clases más bajas, las adicciones o, como en uno de sus reportajes más conocidos, el drama humano que se vive en los hospitales, a través de la experiencia de su mujer con cáncer, como podemos ver en su libro *Exploding into life*. Recurriendo siempre a una fotografía en blanco y negro con matizados contrastes, la fotografía de Eugène Richards tiene un alto tono de denuncia y una expresividad desmedida, que consigue transmitir la desesperación de sus protagonistas y remover conciencias. Sus fotografías son amargas, políticas y, sobre todo, personales. Con ellas nos reafirmamos en la idea de que el fotodocumentalismo debe implicar cierta subjetividad consecuente con la mirada de su autor, y ser vehículo transmisor de ideas, debe tener una opinión. En este sentido, décadas más tarde, el trabajo de Eugene Richards tiene semejanzas con el de Lewis Hine, principalmente una perspectiva crítica pero no estereotipada. En sus fotografías, las personas no son categorizadas, “no es sólo el negro del suburbio que está «enganchado» o la víctima de la violencia. Ni sólo en los barrios pobres se ve gente pidiendo sino en toda la ciudad. No se distinguen modelos raciales y de clase en las imágenes” (Sousa, 2011, p.210).

## **NAN GOLDIN**

Nan Goldin (12 de septiembre de 1953) es una fotógrafa estadounidense reconocida dentro de la renovación del fotodocumentalismo de finales del siglo XX y una de las voces más conocidas de la fotografía contracultural de los años 80 y 90. Su fotografía es considerada ultraintimista; mira su vida y la de sus amigos del mismo modo que Eugene Richards con su mujer o Larry Towell hizo con su familia. El sexo, la droga, la violencia, las despedidas y la tensión permanente de las relaciones pasionales son temas centrales en sus fotografías, que “son imágenes con flash, directas, sin perfeccionismos, en encuadres que aproximan al observador a los sujetos fotografiados, concretando de esta forma un ligero voyeurismo” (Sousa, 2011, p.208). Su fotografía íntima se acerca a los marginados —como lo hacía Diane Arbus—, pero no lo hace desde el exterior o guardando distancia, sino que entra de lleno a su mundo, lo vive con ellos para poder comprenderlo y captar sus momentos, dando como resultado instantes únicos, llenos de euforia y de dolor, de purpurina y colores brillantes, pero también de sutileza y dulzura.

## **ALEXANDRA SANGUINETTI**

Alexandra Sanguinetti (1968) es una fotógrafa estadounidense de ascendencia argentina que comenzó a trabajar la fotografía en 1996. Su proyecto más prestigioso hasta la fecha comenzó en 2003 con *The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of their Dreams*, donde fotografió durante 5 años a dos primas del entorno rural a las afueras de Buenos Aires, Guillermina y Belinda, retratando el crecimiento, tanto físico como personal, de las dos jóvenes. Su fotografía a color muestra un proyecto de vida, una transformación de la niñez, los deseos de la juventud y los primeros años de la adultez y hacen un recorrido por los sueños de ambas, que culminan con la maternidad (Magnum Photos, 2020). Con este proyecto, la fotografía de Sanguinetti sirve, aunque en su caso lo hace con cierto aire bucólico y romántico, como grito de denuncia de la falta de oportunidades de las clases populares.

### **2.6.3. Consideraciones, contradicciones y dilemas de la fotografía documental**

Llegados a este punto, es imprescindible recuperar una serie de ideas, consideraciones y contradicciones que a menudo rondan alrededor de la fotografía en general y del fotodocumentalismo en particular, y que acaban por configurarlo como lo que es.

La primera idea que conviene aclarar, a mi parecer, es aquella comúnmente extendida que fotografía es igual a verdad, de que en cada fotografía se esconde un reflejo, una representación objetiva, exacta y exhaustiva de la realidad. A este respecto, caben dos consideraciones. En primer lugar, para entender el acto fotográfico como un acto objetivo y la cámara como un espejo de la realidad, habría que pensar en la cámara como un sujeto activo y no como una herramienta que

necesita la mano del hombre para funcionar. Pero es imposible eliminar al fotógrafo de la ecuación. En este sentido, entendiendo que la cámara no es más que un instrumento y que no habrá fotografía sin fotógrafo, podremos entender entonces que la importancia del acto fotográfico no radica en el propio acto en sí, en el momento en el que la imagen es capturada, sino en la mirada del fotógrafo que la captura. Pero ninguna mirada es igual que otra y, suponiendo que dos fotógrafos distintos captasen el mismo momento con la misma cámara e idéntica posición, lo más probable es que ambas fotos fuesen distintas. A este respecto, en los primeros años de la fotografía, recalca Susan Sontag (2008):

El fotógrafo era tenido por un observador agudo pero imparcial: un escriba, no un poeta. Pero como la gente pronto descubrió que nadie retrata lo mismo de la misma manera, la suposición de que las cámaras procuran una imagen objetiva e impersonal cedió ante el hecho de que las fotografías no solo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son solo un registro sino una evaluación del mundo (p.98).

Es decir, se renunció a la condición de la fotografía como espejo, como calco de la realidad, para asumir su naturaleza creadora.

Pero, ¿implicarían distintas miradas realidades distintas, distintas verdades? La respuesta es no. Al igual que sucede cuando hablamos de verdad y de objetividad en términos periodísticos, entendiendo esta última como la versión que coincida exactamente con la realidad, tenemos que reconocer que jamás será posible alcanzar una verdad absoluta, pues siempre habrá diferencias entre lo que vemos, lo que conocemos, y la propia realidad. El fotodocumentalista, al igual que el periodista, deberá informar teniendo en cuenta que es imposible alcanzar una verdad absoluta y que todas las miradas son incompletas y provisionales. En el caso de la fotografía documental, afirma Fontcuberta “Lo que hay es lo que hay. Otra cosa es que evidentemente yo elijo el punto de vista, el ángulo, el momento y otras cuestiones que son de lo que esencialmente se trata este oficio” (2011, p.56). Es decir, como explica este autor, no se trata simplemente de llegar y hacer una fotografía, sino de buscar una imagen que cuente lo que está sucediendo de la mejor forma posible, con honestidad y buscando siempre la veracidad de los hechos (Fontcuberta, 2011).

Será siempre imposible, por tanto, captar la realidad en su totalidad. Fijar el objetivo en un punto y no en otro, al igual que usar unas palabras concretas y no otras cuando estamos describiendo un acontecimiento, implica ya una selección, un posicionamiento frente al mismo. En este contexto, explica Fontcuberta (2011):

Una fotografía no puede verse descrita simplemente en términos de "falsa" o "verdadera", de manipulada o no manipulada. Los guardianes de la presunta virginidad de la imagen «verdadera», no deberían olvidarse de la lapidaria advertencia de Edward Steichen:

"Cada fotografía no es más que una falsificación de principio a fin; una fotografía impersonal y no manipulada es prácticamente imposible (pp. 24-25).

Habiendo superado ya la idea de que toda fotografía es objetiva, debemos considerar que toda fotografía es una manipulación. El error se encuentra en pensar en la manipulación como algo negativo, como un engaño o una falsificación. Manipular, según la RAE, es: *Operar con las manos o con cualquier instrumento* (Real Academia Española, s. f.).

La fotografía, como cualquier otro lenguaje, es una construcción, y por tanto, la manipulación subyace en todos sus resquicios. La luz, el enfoque, la perspectiva, el encuadre o el momento del disparo, son todas decisiones que recaen en el fotógrafo cuya responsabilidad es, al fin y al cabo, la de traducir un momento construyendo una retórica concreta. A este respecto, Fontcuberta (2015) añade:

La suma de todos estos pasos se concreta en la imagen resultante, una «manipulación» sin paliativos. Crear equivale a manipular, y el mismo término de «fotografía manipulada» constituye una flagrante tautología. La noción de «manipulación» quedaba así rehabilitada, desprovista de intención perversa, pasaba a adoptar un tono ostensiblemente neutro. En definitiva la manipulación se presentaba como una condición sine qua non de la creación (p.88).

El fotoperiodismo, y en concreto la fotografía documental, se ha visto en muchas ocasiones atacada por este mismo motivo, alegando sus detractores precisamente esta manipulación, esta reinterpretación del mundo existente en cada fotografía. Pero como respuesta a los mismos, y a esta crítica por falta de objetividad, la respuesta debería ser siempre la misma: en efecto, tienen razón, es así. Porque toda fotografía es una construcción. Al respecto, recalca Fontcuberta (2011) que “no habría problema a no ser, claro está, que creyésemos que una foto equivale a un mero registro mecánico, desprovisto de código y de retórica, y cuya veracidad viene garantizada directamente por el Espíritu Santo” (p.22). Por otro lado, podríamos concluir que la objetividad, en el fondo, es tan solo una cuestión de estilo, que podría en todo caso metaforizarse en términos de distancia (Fontcuberta, 2011). Sin embargo, no podemos olvidar que cada instante permite infinidad de imágenes posibles y no todas pueden garantizar el mismo potencial icónico.

Por tanto, entendiendo que toda fotografía es una construcción —que puede estar más o menos manipulada—, en lugar de hablar en términos de objetividad, deberíamos hablar en términos de veracidad, de honestidad y de responsabilidad; términos que deben ser parte del credo de todo periodista, tanto los que desarrollan historias con palabras como los que lo hacen con fotografías. A este respecto, me parece necesario al menos apuntar otras dos consideraciones y/o dilemas.

Estos serían el dilema de la neutralidad-honestidad y el dilema del discurso-registro, y ambos tienen una relación estrecha. En este sentido, es necesario partir del hecho de que todo fotógrafo es un autor, con opiniones y responsabilidades propias, para poder entender que la fotografía es también discurso —que puede manifestarse una forma más o menos subjetiva—, pues en mayor o menor medida, todo fotógrafo impregna las fotografías tomadas de su sensibilidad, de su ideología y, en suma, de su opinión. Solo si, como decíamos anteriormente, entendiéramos que la cámara es una entidad autónoma capaz de fotografiar la realidad sin la intervención del hombre, es decir, si el medio en su asepsia fuese capaz de producir significado por sí mismo, podríamos hablar de registro estéril.

Ante esta dicotomía, deberíamos cuestionarnos, ¿por qué la fotografía no puede a la vez, y por contradictorio que pueda parecernos, registro y discurso, descripción y relato? Y es que, a pesar de la extendida creencia de que la fotografía es registro por naturaleza, no debemos olvidar que su poder a la hora de transmitir esa experiencia también pasa por generar un discurso acorde, fraguando nuestro efecto de la realidad (Fontcuberta, 2011). Es decir, la fotografía no solo registra, sino que ayuda a crear y consolidar nuestra percepción y fraguar nuestros conocimientos. Por tanto, no podemos entender una fotografía de forma aislada, sino en relación a las palabras que la acompañan y su contexto, al momento histórico y económico, social, a su cultura. Resultaría en vano, por tanto, tratar este aspecto como una disyunción dentro de la fotografía, cuando ambas características son inmanentes al ethos fotográfico. Para poner fin a este debate, aclaraba Elizabeth Aguirre (2017):

El carácter de la fotografía como “antología gráfica del mundo” –que los usos sociales le otorgaron desde sus inicios como horizonte de interpretación– se prolonga hacia nuestro presente y, efectivamente, ella nos “da a ver” la existencia de aquellos mundos posibles o desconocidos. Se trata, en todo caso, de una antología muy particular que ha renunciado a la condición de calco o espejo de lo real para asumir su naturaleza creadora y constructiva. Lejos de la “réplica”, el documentalismo fotográfico contemporáneo toma posición al lado de la descripción y el testimonio y/o del recuerdo y la rememoración. La autenticidad de la fotografía como indicio-icónico y/o ícono-indicial revela su fuerza semiótica: sostener las narrativas visuales y apuntalar las identidades culturales” (p.9).

El segundo de los dilemas, que ya habíamos comentado brevemente, es el de la neutralidad-objetividad. En el caso de la fotografía documental —que más que ninguna otra debe ser a la vez registro y discurso—, hay fotógrafos que eligen la neutralidad como eje central de su trabajo. Frente a la idea de la no intervención, muchos otros reaccionaron tomándose mayores licencias y comenzaron a partir de su propia experiencia como forma de interpretar la realidad, proyectando sus vivencias, su manera de ver y de sentir. Empezó a hablarse entonces de un “documentalismo

subjetivo”, que pretendía reivindicar la figura del ‘yo’ sin renunciar al género y la estética documental (Fontcuberta, 2017). Y aunque hablar de un documentalismo subjetivo parece completamente redundante, sí es interesante reflexionar acerca del concepto de neutralidad y su reflejo en la fotografía. Según la RAE, la principal acepción de neutral es: *1. adj. Que no participa de ninguna de las opciones en conflicto.* (Real Academia Española, s. f.).

Ser neutral es, por tanto, no posicionarse frente a un hecho, no tomar partido ni manifestar una opinión al respecto. Ser neutral es, en esencia, desproveer al documentalismo de su interés.

¿Pero qué es una fotografía neutral, y cómo es posible, si tenemos en cuenta que cada fotografía es ya un acto manipulado? ¿Es la neutralidad una cuestión de estilo? Como ya comentamos anteriormente, se podría expresar la neutralidad en términos fotográficos mediante la utilización de grandes planos generales, de panorámicas, donde toda la acción tuviese lugar en el mismo espacio y al mismo tiempo, donde no cupiese el instante decisivo que predicaba Cartier Bresson ni el concepto de cercanía de Capa. En definitiva, la neutralidad parece un término totalmente incompatible con el documentalismo, ya que para preservarla sería necesario arrancar parte del discurso, evitar la implicación del autor y, en suma, traicionar uno de los principios de esta corriente fotográfica que, por el contrario, busca la proximidad con el sujeto fotografiado.

En todo caso, hemos de recordar que el fotógrafo es ante todo persona, que ante una situación injusta, sentirá la determinación para posicionarse al lado que considere más justo.

Otro dilema importante que me parece necesario discutir, como ya venía haciendo Susan Sontag (1973), es el de si es preferible mostrar o sugerir. También en este punto es importante hablar de qué se puede mostrar y hasta dónde, qué es legítimo ver y, sobre todo, cómo es posible calcular los efectos y consecuencias de las imágenes que tomamos y mostramos. Sin extendernos demasiado en este asunto, podríamos establecer varias consideraciones. En primer lugar, podemos considerar que este debate podría caer, de nuevo, en una cuestión de estilo y, aunque creo que no es necesario poner el foco de atención única y exclusivamente en la fotografía de guerra, sí me parece un buen ejemplo para ilustrarlo.

Habría fotógrafos que, eligiendo temas como este, apostarían por una fotografía mucho más directa y explícita; a todos se nos vienen a la cabeza reconocidas fotografías como la de la *Niña del napalm* (1972), de Nick Ut, o la de *Aylán* (2016), el pequeño retratado por Nilufer Demir, que murió ahogado en una playa de Turquía y cuya imagen apareció en todos los diarios. Ambas fotografías, con su alta carga dramática, buscan lo mismo: la reivindicación, la denuncia, pero, ¿hubieran tenido el mismo efecto si hubiesen sido distintas? ¿Si en lugar de aparecer una niña desnuda en el centro de la imagen hubiese aparecido vestida como el resto de niños de la imagen? ¿Si Aylán, en lugar de haber sido fotografiado de frente, hubiese sido fotografiado de espaldas,

dejando igualmente entender que era el cuerpo de un pequeño sin vida? Pero lo que sabemos es que aquella foto de Vietnam consiguió, junto con el resto de instantáneas del suceso, que la guerra fuese entendida de otro modo. La foto del pequeño muerto en las costas de Turquía, más reciente, volvió a hacer a la sociedad plantearse la grave situación de los refugiados. En este sentido, “las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en cierne” (Sontag, 2008, p.27).

Fotografiar es conferir importancia a un hecho, fijar un instante ínfimo en el tiempo pero, aunque todas las imágenes sea inmortalizadas, no todas las imágenes se recordarán del mismo modo. En este sentido, toda imagen capaz de movilizar nuestras conciencias estará determinada por una situación, por un contexto social, cultural e histórico. Mientras más general sea, menos probable será poder de movilización. También podrá ocurrir, si estas imágenes se repiten continuamente, que pierdan su eficacia, pues “la índole de la emoción, incluido el agravio moral, que la gente puede acopiar ante las fotografías de los oprimidos, los explotados, los hambrientos y los masacrados también depende del grado de frecuentación de estas imágenes” (Sontag, 2008, p.28). Con respecto a la frecuentación de este tipo de fotografías, señalaba también Sontag (2008):

Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian. (p.29)

En este sentido, resulta fácil caer en el morbo de la imagen abrupta tomada instante preciso, pero no podemos olvidar que la fotografía es un arma de doble filo: igual que una imagen, tan cargada de significado, puede ayudar a despertar conciencias, también puede adormecerla y hacer costumbre de la crueldad, atendiendo más al morbo y a la publicidad que a la ética y el compromiso, contribuyendo a su deshumanización. Podemos concluir que la cuestión de mostrar o sugerir se trata de una cuestión no tanto legal —que también, teniendo en cuenta la existencia de derechos como el derecho a la intimidad o a la imagen entre otros—, sino una cuestión ética. No debemos olvidar, sin embargo, que el contenido ético de las fotografías es frágil y podrán perder su peso emocional con el paso de los años ya que, como decíamos, este va principalmente ligado al contexto y a la época en que se dio. Es por tanto perfectamente entendible que una fotografía realizada en 1900 no nos conmueva del mismo modo que lo hizo entonces (Sontag, 2008).

### **3. MARCO METODOLÓGICO**

Como la representación de la vejez y su situación actual en los medios es escasa y solo se trata de manera puntual, el presente trabajo busca, entre otras cosas, ser una muestra de esa realidad, una mirada desprovista de los prejuicios y paternalismo con los que habitualmente podemos encontrarnos en los medios, y poner nombre y rostro a aquellos que conviven con ella y con los problemas que puede acarrear en su día a día.

En este sentido, podemos decir que este trabajo se ha organizado en dos partes. La primera se ha basado fundamentalmente en una revisión bibliográfica básica con el fin de aclarar conceptos claves y armar un corpus teórico definido mediante la lectura de noticias, artículos e investigaciones actuales acerca de la vejez, así como varios libros y artículos sobre periodismo social y fotografía para poder realizar un acercamiento honesto y formado. Contando con una base teórica sólida, la segunda parte de este trabajo se ha basado fundamentalmente en un estudio de carácter cualitativo, llevado a cabo mediante técnicas antropológicas cuyo trabajo de campo se ha basado principalmente la observación participante y la toma de fotografías, previo contrato, de la que hablaremos más adelante y de forma más detallada.

La observación participante es una técnica ampliamente usada en los estudios antropológicos con el fin de conseguir un conjunto de datos etnográficos (Robledo, 2009). El propósito de este método es formar vínculos entre el investigador y el grupo y/o cultura estudiados. Para ello es necesario participar abiertamente en la vida cotidiana de los sujetos durante un período de tiempo relativamente extenso, que en nuestro caso será de dos meses (desde principios de julio a finales de agosto), viendo lo que ocurre, escuchando, pero también preguntando y ayudando cuando sea necesario. Esta idea de observación participante nos remite directamente a la idea de cercanía en el posicionamiento del periodismo social y el propósito de intervención del mismo. Para conseguirlo, en primer lugar, fue necesario contactar con el órgano de Asuntos Sociales de mi localidad, La Puebla de Cazalla, y con su coordinadora, Ana Antonia Espinar. Gracias a ella, tras explicarle el proyecto, pudimos contactar con varias familias y trabajadoras sociales interesadas en participar en el mismo. Así, desde Asuntos Sociales, se consultó la participación de 15 familias. Aunque ya hablaremos de ello más detenidamente en los siguientes apartados.

Para realizar un trabajo de campo desde dentro es completamente imprescindible mantener unas relaciones sociales horizontales, tanto con los mayores que accedieron a participar como con las auxiliares. En este sentido, los primeros días me dediqué especialmente a hablar con ellos pero sobre todo, a escuchar. Para adentrarte en la intimidad de alguien, en su espacio seguro, es esencial hacerlo con honestidad y sobre todo con gratitud y conciencia de lo que significa que te abran las

puertas de su casa y de su privacidad. Sin embargo, a la hora de tomar las fotografías, he preferido combinar esta observación participante con una cierta distancia, cámara en mano, como una “mosca en la pared”. En ocasiones, como ya explicaba Joan Fontcuberta en su capítulo *Elogio del vampiro* (2014), nos encontraremos con cierto recelo ante la cámara y el resultado fotográfico. Al igual que el vampiro evita la luz y los espejos, hay quien todavía hoy siente aversión por las cámaras y por la idea de que una imagen pueda permanecer para la posteridad, sobre todo en el caso de las personas mayores. Ante la desconfianza frente a la cámara, me parecía justo y ético explicarles su funcionamiento y los futuros usos que se les darían a las fotografías tomadas, que por su parte ya habían sido especificados en el contrato. Así mismo, para evitar incomodar a las personas a las que iba a fotografiar, he optado por practicar una fotografía silenciosa, sutil, donde la cámara como herramienta pasase lo más inadvertida posible, para de este modo, poder captar la forma en la que interactúan con el entorno que les rodea, con las auxiliares y cuidadoras e incluso conmigo, dependiendo del momento.

Con todo, este proyecto pretende dar como resultado un *photozine* cuya sucesión de fotografías refleje el día a día de las personas mayores en su entorno, un entorno rural, y la mecánica de cuidados que auxiliares y cuidadoras ejercen, desde el principio hasta el fin del día.

Cuando hablamos de *photozines*, hablamos de publicaciones independientes, que pueden o no estar insertas en el marco del fotodocumentalismo y que están compuestas primordialmente por una serie fotográfica, a veces acompañada por un texto. Los *photozines* nacen de la necesidad de expresarse del fotógrafo, quienes ordenan sus series fotográficas buscando un ritmo concreto, con el fin de crear una narración o transmitir un concepto. En la práctica, la mayor diferencia entre el *photozine* y el fotolibro es el volumen y, sobre todo, el acabado. Mientras que el *photozine* suele circular entre los ambientes independientes y publicarse de una forma más austera, el fotolibro suele editarse e imprimirse de forma más cuidada y también costosa. Sin embargo, en cuanto a lenguaje y retórica, no hay diferencias notables. Ambos trabajan jugando con símbolos, metáforas, elipsis y otros recursos y representaciones visuales con el fin de articular un discurso coherente y mostrar una realidad concreta. Por su parte, la elección de este soporte, es decir, la elección de fotografiar y no de escribir un reportaje o realizar un documental, por ejemplo, se debe principalmente a que pese a todo, la fotografía como herramienta es un medio honesto. Verse reflejado en las sensibilidades, en los problemas de otros, no es una tarea fácil pero como se dice popularmente, “una imagen vale más que mil palabras” y considero que, sin menospreciar el valor de las palabras, es mucho más sencillo poner cara a una realidad como esta cuando tenemos modelos reales a los que mirar, más allá de la imagen mental que podamos formularnos tras leer sobre los mismos. Siguiendo esta premisa, podría haber elegido también la realización de un documental o de cualquier otra pieza audiovisual, pero como ya comentaba anteriormente, pienso que cualquiera puede sentirse cohibido ante una cámara y, siendo

consciente de que está siendo grabado y que todos sus movimientos serán registrados, contenerse, de modo que el resultado final parezca irreal y forzado.

### ***3.1. Elaboración del photozine: Criterios técnicos y estéticos***

Para la realización de estas fotografías se ha utilizado una cámara réflex Canon 800D de 2017. Sin entrar en demasiados detalles técnicos, me parece importante comentar que esta cámara cuenta con un sensor de imagen tipo APS-C CMOS, con una resolución de 24,2 megapíxeles y relación de aspecto 3:2. Al ser un sensor APS-C, es decir, recortado, tendrá un ángulo más cerrado que las cámaras con sensor *full-frame*. Para calcular la distancia focal equivalente, tendremos que aplicar un factor de recorte que, en el caso de Canon, es del 1.6x. Este tipo de sensores también son más sensibles a la hora de subir la ISO (que en este caso es de 100-25600), un hecho a tener en cuenta a la hora de realizar nuestras fotografías en espacios más oscuros, para evitar la pérdida de calidad.

Por otro lado, cabe decir que con frecuencia se han utilizado en el fotoperiodismo objetivos de 35mm y 50mm porque se entendía que eran los más parecidos a la visión humana. La realidad es que ninguno de estos es completamente igual a nuestra visión. En teoría, la distancia focal que nuestro ojo puede alcanzar es de unos 20-24mm. Sin embargo, no procesamos toda la información del mismo modo. Podemos hablar entonces de un “cono” de atención visual, que es el ángulo de visión cuya imagen somos capaces de procesar, mientras que el resto sería visión periférica. Este ángulo de visión puede ser de unos 55°-60°, aproximadamente. En fotografía, el objetivo que equivaldría a esos grados debería ser de 43mm, en una cámara *full-frame*. En este caso, para que se asemeje lo máximo a la visión humana, se ha utilizado un objetivo Canon EF-S 18-55mm f/3.5-5.6 IS II, manteniendo el zoom en menos de un tercio de su capacidad.

También se ha utilizado un objetivo EF 50mm f/1,8 STM que, en una cámara con sensor APS-C, equivaldría a una distancia focal de 80mm en *full-frame*. La clara desventaja de este objetivo es, por supuesto, que nos proporciona un ángulo mucho más cerrado, pero la ventaja es que funciona bien en ambientes de interior con poca luz. Puede resultar acertada la utilización de este objetivo por otros dos motivos: por un lado, la capacidad de enfocar al sujeto con nitidez y desenfocar el fondo y, por otro, si jugamos con su principal desventaja, es que es capaz de ofrecer imágenes íntimas, que conjugan bien la intención del proyecto y la idea de cercanía que ya comentaba. Por último, también se ha utilizado un objetivo EF 16mm, f/2 con el fin de registrar y contextualizar los espacios.

Uno de los principales obstáculos ha sido fotografiar en espacios pequeños como habitaciones o salas de estar, donde se ha desarrollado principalmente este proyecto. Cuando el espacio es tan

reducido, el mero hecho de encuadrar correctamente se puede volver una tarea complicada. Por su parte, no se ha utilizado ningún trípode ni estabilizador para tomar las fotografías, con el fin de evitar distorsionar el espacio, pero también para que la cámara pasase lo más inadvertida posible. Debido a estos encuadres difíciles, y para seguir unas reglas estéticas básicas, en ocasiones ha sido necesario reencuadrar las fotografías recurriendo a programas de edición digital como Lightroom. En cuanto a los planos resultantes, abundan los planos detalle, los primeros planos y planos medios que remiten de nuevo a esa idea de intimidad, de cercanía, de conocimiento del otro. También algunos planos enteros y, en menor medida, algún plano general que pretende servir como contextualización del entorno, del espacio, que no es otro, que el hogar.

Por su parte, en cuanto al uso de la luz e iluminación, se ha pretendido usar luz natural siempre que ha sido posible, así como la iluminación artificial habitual en cada uno de los hogares. No he seguido ningún esquema de iluminación concreto ni he usado focos, flashes, leds ni ninguna otra clase de iluminación artificial, por dos motivos: para no alterar la imagen real ni el ambiente natural y, por otro lado, para no incomodar ni forzar la escena. No he buscado posados, sino imágenes naturales. En este sentido, lo más fácil era obviar todo elemento que no fuese completamente necesario y, como ya comentaba con anterioridad, hacer que la cámara pasase lo más desapercibida posible. Sin embargo, en las horas de la tarde y noche, he procurado buscar siempre alguna luz de relleno, que ya se encontrase en el espacio, además de la luz principal, para evitar contrastes muy pronunciados.

En cuanto al color, considero que se trata principalmente de una cuestión de estilo. Hay quien aún defiende que el blanco y negro y las imágenes sumamente contrastadas son la mejor muestra de fotodocumentalismo que nos recuerdan a grandes fotógrafos como Eugène Richards. Sin embargo, aunque sus fotos son auténticos referentes para este proyecto y el blanco y negro pudiese aportar un tono solemne al trabajo, no considero que tenga ninguna ventaja frente al color y toda la información que este puede ofrecernos. Así, todas las fotografías han sido tomadas a color, para conseguir captar toda la variedad de matices e información posible. Como ya comentaba, la edición ha sido mínima y solo se han corregido algunos detalles, para adecuarse a unas reglas mínimas de composición básica. En este sentido, la mayoría de retoques que se han hecho han sido para reencuadrar, siguiendo generalmente la regla de los tercios y la del horizonte, o modificar ligeramente algunas sombras, luces y contrastes.

Al inicio del proyecto, la idea fue intentar jugar con la luz a nuestro favor para poder conseguir distintos tonos en las imágenes resultantes, en función de las horas del día y la iluminación que predominase en ese momento. Sin embargo, esto no ha sido del todo posible si no que, muy por el contrario, ha supuesto uno de los mayores obstáculos a la hora de realizar las fotografías. En

pleno julio y agosto, salvo las primeras horas de la mañana, la temperatura siempre ha superado los 35° grados. Con estas temperaturas, resulta imposible dejar una ventana abierta o hacer vida fuera de salas de estar o salones equipados con ventiladores y aires acondicionados. De las primeras, la mayoría no tenían ventanas, o han permanecido siempre cerradas. Por su parte, en las horas de la tarde y hasta que se pone el sol, que suelen ser las peores, se buscaba la oscuridad en todas las casas. Puertas cerradas, persianas bajadas y televisores como únicas fuentes lumínicas complican la labor fotográfica, obligando a forzar la ISO —en nuestro caso hasta 1600— y usar velocidades muy bajas (hasta 1/60), a pesar de que la apertura del diafragma fuese la máxima (f/1.8). El resultado, en muchos de los casos, ha sido el de fotografías con ruido de luminancia y de crominancia, producido por la falta de luz y el calentamiento del sensor de la cámara, respectivamente. Pero si bien el ruido resulta un problema en la fotografía digital, considero que también es un resultado normal y esperado, producto de no alterar la escena con filtros, focos y otras fuentes lumínicas que en este caso serían demasiado invasivas y contraproducentes para conseguir el objetivo que se persigue: retratar la escena tal cual sucede fomentando una relación horizontal y no mecanizada entre los sujetos fotografiados/as y la fotógrafa. En último lugar, es una posición epistemológica el hecho de priorizar el contenido a la forma, que al final no es más que un medio de expresión para explicar una historia de contenido social.

Por su parte, para maquetar nuestras fotografías usamos InDesign. El soporte elegido fue un formato cuadrado de 210x210mm, a semejanza de publicaciones como el *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) de Nan Goldin, el *The Run-On of Time* (2017) de Eugène Richards o *The adventures of Guille and Belinda* (2020) de Alexandra Sanguinetti, por citar algunos, aunque lo cierto es que es un formato muy común en el fotolibro. Por su extensión y recursos, no podríamos enmarcar las fotografías dentro de la categoría de fotolibro, pero tampoco como fotoensayo, que suelen ser más breves. En este sentido, la maquetación ha dado como resultado un *photozine* autoeditado, soporte comúnmente usado por los fotógrafos contemporáneos en los trabajos documentales de bajo presupuesto. Este *photozine*, por su parte, se ha organizado en torno a la idea de los cuidados cotidianos, retratando las rutinas diarias —desde el inicio hasta el fin del día—, dando como resultado 35 fotografías que pretenden ser representación visual de la vejez en sociedades neoliberales, donde los cuidados y la atención dependen del Estado y han sido separadas de las familias en esa ruptura forzada de la organización social y las relaciones sociales con la transformación del modelo de familia de extensa a nuclear, entre otras transformaciones que coadyuvan a fenómenos contemporáneos como la soledad.

### **3.2. Participantes**

Como ya comentamos al inicio, el objeto de estudio de este proyecto eran la vejez y sus cuidados, concretamente aquellos que se desarrollan en el domicilio particular. Para la muestra fotográfica, nos centramos en la forma en la que se aplican estos cuidados, esta atención en el domicilio, en el municipio de La Puebla de Cazalla (Sevilla). Para hacerlo posible, el primer punto de contacto fue el órgano de Asuntos Sociales de la localidad y la coordinadora del servicio de ayuda a domicilio, Ana Antonia Espinar, quien se mostró muy interesada y decidió ayudar a este proyecto buscando posibles contactos. Desde su oficina, en un primer momento, se consultó la participación de 15 usuarios dependientes. De estos, únicamente aceptaron 9, que pasamos a describir aquí:

- **Antonia Vázquez Sánchez.** Mujer de 98 años, viuda, que vive sola en su domicilio y cuya movilidad es muy reducida, apenas pudiendo levantarse de su cama, por lo que necesita atención diaria. Además de las auxiliares de Asuntos Sociales, que la visitan de lunes a viernes durante dos horas al día, cuenta con asistencia privada, pagada por sus tres hijos, para ayudarla en las tareas básicas del hogar, así como en las comidas y el baño, entre otras labores.
  
- **Jesús Martos Bellido.** Viudo de 86 años, también vive solo en su domicilio. Tras una caída y posterior operación de cadera hace tres años, su movilidad es reducida y necesita ayuda en las tareas diarias. Las auxiliares de Asuntos Sociales van a visitarlo dos veces durante la mañana, de lunes a viernes, de 8 a 8:30 y de 12:30 a 13:30, para ayudarlo con la limpieza, el baño y la comida. Durante las tardes y los fines de semana, cuenta con la compañía y la ayuda de otra asistente externa al servicio de Ayuda a domicilio, contratada por sus dos hijos, que también pasa las noches con él.
  
- **Asunción Cortés Ramos.** Mujer viuda de 84 años. No tiene hijos. Aunque su salud es buena, su movilidad es reducida, por lo que no sale de su domicilio. Al no tener parientes cercanos en la localidad, son sus vecinas y las auxiliares de Ayuda a domicilio, que van a visitarla lunes, miércoles y viernes durante una hora, las que la ayudan con la compra y las tareas de la casa.
  
- **M<sup>a</sup> Victoria Moreno Cava.** Mujer de 89 años con demencia y movilidad reducida. Vive junto a su marido, Juan Gómez, de 90 años, con quien lleva casada 62, y su hija Dolores, que tiene síndrome de Down. Es Juan quien cuida de ambas, pero debido al alto grado de dependencia de M<sup>a</sup> Victoria, las auxiliares van a visitarlos 3 veces al día, de lunes a viernes, para ayudarla en tareas como el baño, la limpieza y las comidas, de las que Juan ya no puede hacerse cargo sin ayuda.

- **Isabel Cabeza Villalba.** También viuda, vive sola en su domicilio, aunque sus 4 hijos y nietos van a visitarla constantemente y, además de pasar las noches con ella, contrataron a una asistenta externa para ayudarla durante el día. También, desde Ayuda a domicilio, van a visitarla diariamente (11:30 – 13:00). Estas visitas consisten, sobre todo, en la realización de problemas y juegos para ayudarla con su principio de demencia.
- **José Andrade Ramos.** Aunque vive con su mujer, Carmen, José tiene una afección respiratoria grave por la que necesita una bombona de oxígeno de la que hace uso a diario. Es por ello que, de lunes a viernes, durante dos horas y media, es acompañado por una auxiliar, Laura, que lo ayuda a levantarse de la cama, moverse por el hogar o ir al baño, entre otras cosas.
- **Inma Romero Tuvilla.** Padece esclerosis múltiple. Aunque es la más joven, 53 años, apenas tiene movilidad. Vive en el domicilio de sus padres, ya mayores, por lo que necesita ayuda en tareas como el baño, puesto que sus familiares ya no tienen fuerza suficiente para ello. Recibe la visita de su auxiliar actual, Antonia, durante una hora y media, de lunes a viernes.
- **José Luis Reina Palazón.** Con 82 años, vive solo en el domicilio que perteneció a su madre. Aunque no tiene problemas graves de salud, su movilidad es reducida, así como su audición, por lo que recibe ayuda a domicilio tres veces por semana, con una asistencia básica que consiste, sobre todo, en una ayuda en el baño. Esta ayuda se complementa con la asistencia, privada y financiada por él mismo, de otras dos mujeres que cocinan para él y limpian su domicilio.
- **Francisca Alfaro.** Con 78 años y tras sufrir 54 años de maltrato físico y psicológico por parte de su marido, Francisca consiguió, con ayuda de sus tres hijos, solicitar el divorcio y comprar una casa donde actualmente reside. Recibe la visita de las auxiliares de Ayuda a domicilio durante dos horas, de lunes a viernes, principalmente para acompañarla, dar paseos e ir a hacer la compra, aunque durante todas nuestras visitas ha manifestado que su mayor necesidad es la de no sentirse sola.

Por último, otros dos usuarios participaron en el proyecto. Uno de ellos es **Salvador García Fernández**, cuya familia dio su consentimiento para participar en este proyecto. Aunque no ha solicitado ayuda por parte del servicio de Ayuda a domicilio, Salvador cuenta con asistencia privada diaria, de lunes a domingo. A sus 88 años, Salvador también es viudo, tiene problemas de movilidad y su visión es muy reducida, por lo que necesita a una persona que lo acompañe las

24 horas del día. Fueron sus 8 hijos quienes decidieron contratar a dos internas para acompañar a su padre durante todo momento. La última participante en este proyecto es **Ana Morilla**, mujer de 88 años. Después de quedar viuda en 2020, y residiendo sola en su domicilio, Ana contrató a dos trabajadoras que se encargan, por un lado, de acompañarla durante el día y ayudarla en las tareas del domicilio y, por otro lado, de acompañarla durante la noche.

De todos los usuarios que accedieron en un primer momento a participar en este proyecto, finalmente solo 9 han sido fotografiados, aunque posteriormente solo utilizamos las fotos de 8 participantes. Lamentablemente, Antonia Vázquez falleció antes de que pudiéramos comenzar las visitas y Asunción Cortés, después de una primera visita, decidió retirar su participación, explicando que no se sentía cómoda frente a una cámara. Como ya comentamos anteriormente, este era un problema que ya habíamos tenido en cuenta, pues a pesar de que todos accedieron a hablar o compartir su tiempo, la idea de ser fotografiados podía resultar incómoda para algunos, como fue este el caso. Por otro lado, aunque José y Carmen accedieron a participar y firmaron el contrato de cesión de imagen, la salud de José empeoró tras nuestras primeras visitas, por lo que finalmente no fue posible tomar ninguna foto en su domicilio. Lo mismo ocurrió con Isabel, con lo que preferimos retomarlas en un futuro cuando su salud haya mejorado. Lamentablemente, sus fotografías no podrán aparecer en este proyecto, aunque esperamos poder seguir con las visitas en un futuro cercano.

### ***3.3. Calendario y plan de actuación***

Las visitas se iniciaron durante la primera semana de julio, una vez que los primeros usuarios dieron su consentimiento, prolongándose durante este y el mes de agosto, a excepción de la semana del 11 al 17 de julio, donde por cuestiones relativas al covid-19, tuvimos que suspender las visitas para evitar correr riesgos con los usuarios.

Como regla general, la primera visita consistía siempre en una presentación donde, junto con las auxiliares, me presentaba y les explicaba el proyecto y el porqué de las fotografías. Después, pasábamos un rato hablando sobre ellos, sobre sus necesidades, sus sentimientos con respecto a la ayuda que se les brindaba y sus deseos, con el fin de ir generando, poco a poco, una relación y un clima de confort para las visitas siguientes, que consistieron igualmente en hablar, conocernos y fomentar un clima cómodo para poder tomar las fotografías. Estas se sucedieron, en las siguientes sesiones:

**Tabla 2***Calendario de visitas del mes de julio*

1	Vi	
2	Sá	
3	Do	
4	Lu	1ª visita a Salvador García (12:30 – 13:30). Auxiliar: Ekaterina Primera toma de contacto y explicación del proyecto
5	Ma	
6	Mi	1ª visita a Mª Victoria y Juan (18:15 - 19:20). Auxiliar: Lidia 1ª visita a Inma (19:30 – 20:30). Auxiliar: Antonia.  Primera toma de contacto y explicación del proyecto
7	Ju	1ª visita a José y Carmen (9:30 – 11:00). Auxiliar: Laura Primera toma de contacto y explicación del proyecto
8	Vi	1ª visita a Jesús Martos (12:30 – 13:30) Auxiliar: Elisa Primera toma de contacto y explicación del proyecto
9	Sá	
10	Do	
11	Lu	
12	Ma	
13	Mi	
14	Ju	2ª visita a Inma Tuvilla (19:30 – 20:30) Firma de contrato y primeras fotos
15	Vi	1ª visita a Isabel Cabeza (11:30 – 13:00) Auxiliar: Amanda Primera toma de contacto y explicación del proyecto.
16	Sá	
17	Do	
18	Lu	
19	Ma	2ª visita a Jesús (12:30 – 14:00) Firma de contrato y primeras fotos
20	Mi	
21	Ju	2ª visita a Mª Victoria y Juan (18:15 - 19:30) Firma de contrato y primeras fotos.  2ª visita a Salvador García (19:35 – 20:45)

22	Vi	
<b>23</b>	<b>Sá</b>	
<b>24</b>	<b>Do</b>	
25	Lu	
26	Ma	3ª visita a Jesús Martos (12:30 – 13:15)
27	Mi	2ª visita a José y Carmen (mañana) – cancelada por problemas de salud.
28	Ju	
29	Vi	2ª visita a José y Carmen (11:00 – 12:30) Firma de contrato. No fue posible realizar fotografías.
<b>30</b>	<b>Sá</b>	
<b>31</b>	<b>Do</b>	

**Tabla 3**

*Calendario de visitas del mes de agosto*

1	Lu	
2	Ma	1ª visita a Francisca Alfaro (10:30 – 12:30) Auxiliar: Ana Primera toma de contacto y explicación del proyecto
3	Mi	1ª visita a José Luis Reina (12:00 – 13:30) Auxiliar: Leticia Primera toma de contacto y explicación del proyecto
4	Ju	
5	Vi	
<b>6</b>	<b>Sá</b>	3ª visita a Salvador García (21:00 – 21:45)
<b>7</b>	<b>Do</b>	
8	Lu	
9	Ma	
10	Mi	
11	Ju	2ª visita a José Luis Reina (12:00) – cancelada
12	Vi	2ª visita a José Luis Reina (12:00) Firma de contrato y primeras fotos.
<b>13</b>	<b>Sá</b>	
<b>14</b>	<b>Do</b>	
15	Lu	2ª visita a Francisca Alfaro (10:00) – cancelada por problemas de salud de Francisca.
16	Ma	
17	Mi	

18	Ju	3ª visita a José Luis Reina (12:00)
19	Vi	3ª visita a José y Carmen (mañana) – cancelada por problemas de salud.
<b>20</b>	<b>Sá</b>	
<b>21</b>	<b>Do</b>	
<a href="#">22</a>	Lu	2ª visita a Francisca Alfaro (10:30 – 13:00) Firma de contrato y primeras fotos.
23	Ma	4ª visita a Jesús Martos (17:30) Merienda y fotos.
24	Mi	
25	Ju	1ª visita a Ana Morilla (12:00 – 12:45) Explicación del proyecto y firma de contrato.
26	Vi	2ª visita a Ana Morilla (19:00 – 20:00) Primeras fotografías.
<b>27</b>	<b>Sá</b>	
<b>28</b>	<b>Do</b>	
29	Lu	3ª visita a Francisca Alfaro (11:00 – 12:00)
30	Ma	3ª visita a Ana Morilla (11:00 – 12:00) 4ª visita a Jesús Martos (12:30 – 13:15)
31	Mi	

#### **4. REFLEXIONES FINALES**

Tras pasar varios meses visitando distintos hogares y tras conocer las necesidades y deseos de cada uno de ellos, este pequeño acercamiento a la vida de todas aquellas personas que se animaron a participar en este proyecto deja tras de sí varias reflexiones. En primer lugar, a nivel político—económico, se antoja necesario replantear las bases de nuestro sistema para que, conscientes del cambio sociodemográfico que estamos experimentando, se siga procurando un Estado de Bienestar capaz de cumplir con los cuidados necesarios y asegurar la calidad de vida y, sobre todo, la dignidad de nuestros mayores. En este sentido, es inevitable pensar en la formalización de nuevos planes y acciones con el fin de garantizar el bienestar tanto de ancianos como del resto de personas en situación de dependencia, teniendo en cuenta la voluntad de los mismos a permanecer en sus domicilios. Deberían asegurarse además una serie de garantías, tanto referentes a la profesionalización dentro del sector de los cuidados sociosanitarios como la mejora de las condiciones de trabajo de los empleados. Asimismo, deberían establecerse una serie de mejoras con respecto a los tiempos de gestión de demanda y resoluciones.

En segundo lugar, en cuanto al papel del periodismo y los medios de comunicación en relación a los discursos y representaciones de la vejez, surgen otras reflexiones. Por un lado, cabe decir que el periodismo actual debería repensar su enfoque y, tal y como se propone desde el periodismo social, mostrar mayor representación en los temas de carácter social. Sería también necesario por parte de los medios hacer un seguimiento de esta causa, explicando sus antecedentes y sus implicaciones sin caer en paternalismos, sin ser condescendientes, sensacionalistas ni basarse únicamente en estadísticas y porcentajes. También es importante dentro del periodismo dar voz no solo a representantes políticos, partidos y grandes empresas, sino a fuentes no gubernamentales y demás actores implicados en el cuidado de las personas mayores. No debemos olvidar que el periodismo debería reflejar y servir a los intereses del pueblo, mostrando una mirada crítica y horizontal. Tampoco podemos olvidar la importancia que tiene a la hora de educar a lectores y espectadores en esta y otras cuestiones, ni su capacidad para propiciar el debate.

Por último, y en lo que a este trabajo respecta, podemos decir que periodismo y fotografía tienen una relación prolífica. Si bien la fotografía se erigió como potente apoyo visual en los medios, sobre todo en la prensa escrita, el incesante flujo informativo con el que convivimos hoy silencia, en cierto modo, grandes fotografías que pasan inevitablemente desapercibidas entre el resto de informaciones. A este respecto, premios y certámenes internacionales de fotografía periodística como el World Press Photo, que probablemente sea el certamen fotoperiodístico más importante del mundo, se ha encargado año tras año de conferirle a la fotografía periodística el lugar y la relevancia que merece. Sin embargo, este puede plantearnos dos problemas: por un lado, la

fotografía periodística queda relegada, en cierto sentido, a objeto de culto, destinado a un consumo minoritario, de clase, que perpetúa el elitismo en el sector fotográfico, tal y como suele ocurrir con el consumo del fotolibro o las exposiciones. Por otro lado, la mayoría de fotografías premiadas y/o que cobran mayor trascendencia giran siempre en torno a los mismos temas: guerras, conflictos armados y crisis; fotografías de acción y colectivas, que muestran realidades con un marcado interés político. Si bien resulta prácticamente imposible desligar la política de todo contexto social, al igual que ocurre en el periodismo actual, parece necesaria la idea de buscar, aún más, esa otra mirada donde el factor económico no supedita al contenido sociocultural. Y aunque la tendencia actual sea esta, siguen dándose a día de hoy grandes proyectos fotodocumentales, grandes propuestas cuya intención, además de narrar, es profundizar en las realidades fotografiadas.

Al final, y aunque no a esa misma escala, este proyecto compartía esa intencionalidad, esa idea de intervención social, de buscar causas y consecuencias que parten del deseo de conocimiento del mundo que nos rodea y el interés hacia nuestros semejantes por medio de la subjetividad de la mirada única. No podemos olvidar que este proyecto nació con la pretensión de poner en valor el derecho de los ancianos a tener una vejez digna en su propio domicilio y también el inmenso trabajo de auxiliares y cuidadoras, sin olvidar que se trata de un trabajo eminentemente feminizado y esencialmente subestimado e invisibilizado, cuyas condiciones, sobre todo en aquellos que se ejercen con contratos privados y no por medio de organismos públicos, se establece bajo condiciones pobres y poco reguladas.

Sea como sea, queda clara una cosa: la fotografía, como herramienta metodológica y discursiva, tiene una importante capacidad para crear discurso, fomentando la experiencia visual colectiva y llamando al cambio social y político.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA

- Álvarez Díaz, A. (2009, diciembre 8–11). *Periodismo social, una nueva mirada a la realidad* [I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social]. I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, La Laguna, España. <https://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/100araceli.html>
- Arenas, G. (2019, 19 junio). Vivir cien años: la revolución de la cuarta edad. *El País*. Recuperado 22 de marzo de 2022, de [https://elpais.com/retina/2019/06/05/innovacion/1559746122\\_075323.html](https://elpais.com/retina/2019/06/05/innovacion/1559746122_075323.html)
- Asesores, A. (2019, 17 enero). ¿Cuándo nos hacemos viejos? *El País*. Recuperado 22 de marzo de 2022, de [https://cincodias.elpais.com/cincodias/2019/01/17/abante\\_asesores/1547717140\\_876305.html](https://cincodias.elpais.com/cincodias/2019/01/17/abante_asesores/1547717140_876305.html)
- Ataguba, J. E., Bloom, D. E., & Scott, A. J. (2021, 28 octubre). Una institución global para un mundo que envejece. *El País*. Recuperado 22 de marzo de 2022, de <https://elpais.com/planeta—futuro/red—de—expertos/2021—10—28/una—institucion—global—para—un—mundo—que—envejece.html>
- Ayala Pérez, T. (2012). Marshall McLuhan, las redes sociales y la Aldea Global. *Revista Educación y Tecnología*, 2, 8–20. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4502543>
- Belda García, L. M., Maíllo Belda, J. E., & Prieto Ampudia, J. M. (2007). *PERIODISMO SOCIAL El compromiso de la información* (4.ª ed.). SERVIMEDIA S.A. [https://www.servimedia.es/sites/default/files/documentos/librodeestilo\\_servimedia.pdf](https://www.servimedia.es/sites/default/files/documentos/librodeestilo_servimedia.pdf)
- Bill Brandt | MoMA. (2022). The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/artists/740>
- Cornell Capa: Concerned Photographer. (2016, 11 julio). International Center of Photography. <https://www.icp.org/browse/archive/collections/cornell-capa-concerned-photographer>
- Cuadrado Gutiérrez, J. (2014). Lewis Hine, fotógrafo comprometido. *Revista Atticus*, 25, 43–54. <https://www.dropbox.com/s/i3jwzks6py546q/Revista%20Atticus%2025%20Mayo.pdf>
- Cytrynblum, A., & Ulanovsky, C. (2004). *Periodismo social*. La Crujía.
- Editorial ABC. (2022, 5 abril). Casi 10.000 millones más en pensiones: la España al revés. *ABC*. Recuperado 22 de marzo de 2022, de <https://www.abc.es/opinion/abci->

editorial-abc-casi-10000-millones-mas-pensiones-espana-reves-202204042244\_noticia.html

- EXPLODING INTO LIFE. (s. f.). Eugène Richards. <https://eugenerichards.com/exploding-into-life>
- Fontcuberta, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2015). *El beso de Judas: Fotografía Y Verdad*. Editorial Gustavo Gili.
- Gené-Badia, J., Ruiz-Sánchez, M., Obiols-Masó, N., Oliveras Puig, L., & Lagarda Jiménez, E. (2016). Aislamiento social y soledad: ¿qué podemos hacer los equipos de atención primaria? *Atención Primaria*, 48(9), 604–609. <https://doi.org/10.1016/j.aprim.2016.03.008>
- Hermansen, P. (2008). Jacob Riis: activismo y performance. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, 8(1), 1–10. [http://www.bifurcaciones.cl/008/pdf/bifurcaciones\\_008\\_Riis.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/008/pdf/bifurcaciones_008_Riis.pdf)
- INE — Instituto Nacional de Estadística. (s. f.). Pirámide de la población empadronada en España. INE. Recuperado 21 de marzo de 2022, de <https://www.ine.es/covid/piramides.htm>
- Israel Garzón, E. (2006, octubre 9–25). *Propuestas para la representación informativa de la violencia contra las mujeres* [Actas do Foro Internacional celebrado en Liña e en Pontevedra entre o 9 de outubro e o 25 de novembro de 2006]. Comunicación e xénero, Pontevedra, España. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2407771>
- Junta de Andalucía. (2022). Servicio de ayuda a domicilio. Recuperado 20 de marzo de 2022, de <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/igualdadpoliticassocialesyconciliacion/areas/dependencia/prestaciones/paginas/ayuda—domicilio.html>
- Kapuscinski, R. (2018). *Los cínicos no sirven para este oficio* (3rd ed.). Anagrama.
- Limón, R. (2021, 26 mayo). La soledad lleva a la pérdida de habilidades para tareas cotidianas. *El País*. Recuperado 22 de marzo de 2022, de <https://elpais.com/ciencia/2021-05-26/la-soledad-lleva-a-la-perdida-de-habilidades-para-tareas-cotidianas.html>
- Llobet, L. (2006). ¿La función social del periodismo o periodismo social? *UNIRRevista*, 1(3), 1–11. <https://www.kimerius.es/app/download/5796020239/La+funci%C3%B3n+social+del+periodismo+o+periodismo+social.pdf>

- López Letón, S. (2022, 9 enero). El tsunami que viene: la economía de los cuidados. *El País*. Recuperado 22 de marzo de 2022, de <https://elpais.com/economia/negocios/2022-01-09/el-tsunami-que-viene-la-economia-de-los-cuidados.html>
- Magnum Photos. (2020, 18 diciembre). Alessandra Sanguinetti • Photographer Photos • <https://www.magnumphotos.com/photographer/alessandra—sanguinetti/>
- Martínez de Aguirre, E. (2017, 4 junio). Vista de Narrativas visuales e identidades culturales: el caso del documentalismo fotográfico. *RevCom: Revista científica de la Red de Carreras de Comunicación Social*, 4. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revcom/article/view/4343/3529>
- Martínez Aguirre, E. (2017, 4 junio). Vista de Narrativas visuales e identidades culturales: el caso del documentalismo fotográfico. *RevCom: Revista científica de la Red de Carreras de Comunicación Social*, 4. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revcom/article/view/4343/3529>
- Nan Goldin | MoMA. (s. f.). The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/artists/7532>
- Pereira, C. R. (2020, 26 marzo). La vejez que aguarda: amplia, diversa y desigual. *ABC*. [https://www.abc.es/espana/galicia/abci-vejez-aguarda-amplia-diversa-y-desigual-202003261148\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/galicia/abci-vejez-aguarda-amplia-diversa-y-desigual-202003261148_noticia.html)
- Pozo, A. A. (2022, 13 abril). Recursos de proximidad, clave en la futura estrategia contra la soledad no deseada de personas mayores. *ElDiario.es*. [https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/recursos-proximidad-clave-futura-estrategia-soledad-no-deseada-personas-mayores\\_1\\_8914210.html](https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/recursos-proximidad-clave-futura-estrategia-soledad-no-deseada-personas-mayores_1_8914210.html)
- Raydán, C. (2013). Origen y expansión mundial de la fotografía. *Perspectivas. Revista de historia, geografía, arte y cultura*, 1(1), 127–150. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Venezuela/ceshc—unerm/20170218095833/RPS71.pdf>
- Real Academia Española. (s. f.). *manipular* | *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» — Edición del Tricentenario. Recuperado 30 de abril de 2022, de <https://dle.rae.es/manipular>
- Real Academia Española. (s. f.—b). *neutral* | *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» — Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/neutral?m=form>
- Robledo Martín, J. (2009, 1 marzo). Observación Participante: ¿técnica o método? *NURE Investigación*, 39. <https://www.nureinvestigacion.es/OJS/index.php/nure/article/view/433>

- Rodríguez Escanciano, S. (2021). Los cuidados a las personas mayores: aspectos organizativos, subjetivos y asistenciales de los denominados “servicios públicos de proximidad”. *Lex Social: Revista de Derechos Sociales*, 11(2), 662–728. <https://doi.org/10.46661/lexsocial.5965>
- Rodríguez Polo, X. R. ., & Algarra, M. M. . (2022). Medios y democracia: La teoría de la Responsabilidad Social. *Revista De Comunicación*, 7(1), 154–166. Recuperado a partir de <https://revistadecomunicacion.com/article/view/2815>
- Rosique Cedillo, G., & Crisóstomo Flores, P. A. (2019). Medios comunitarios españoles. Un proyecto de periodismo social: “El Salto TV”. *Sphera Publica*, 2(19), 84–112. Recuperado a partir de <https://sphera.ucam.edu/index.php/sphera—01/article/view/373>
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. DEBOLSILLO.
- Sousa, J. P. (2011). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Ut, N. (1972, 11 junio). La niña del napalm [Fotografía]. En *The fire this time* (The New York Times, p. 3)
- Viaña, D. (2022, 18 febrero). La deuda de la Seguridad Social se disparó un 16% el pasado año y está ya en 99.000 millones. *EL MUNDO*. Recuperado 22 de marzo de 2022, de <https://www.elmundo.es/economia/macroeconomia/2022/02/18/620e9f78fdddf08b38b45c2.html>
- Villaseñor García, E. (2011, enero). *GÉNEROS FOTOGRÁFICOS: FOTOGRAFÍA, FOTOPERIODISMO Y FOTODOCUMENTALISMO*. Foro Iberoamericano de Fotografía (Ed.), <https://www.uv.mx/personal/lenunez/files/2013/06/fotografia—periodismo—y—fotodocumentalismo.pdf>

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Sierra Caballero, F. y Moreno Gálvez, F. J. (2011). *Fundamentos de Teoría del Periodismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- V. Platt, S. (2012). El periodismo collage de Ryszard Kapuscinski. *Miguel Hernández Communication Journal*, 3, 3–19. <https://doi.org/10.21134/mhcj.v1i3.40>
- Gómez, A., Granada, P., & Vera, W. (2007, 3 marzo). El legado de Kapuscinski a los futuros y actuales periodistas. *Revista Académica e*

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4897697>

- Magán, M. (2020, 17 marzo). *Fotozine, el fanzine de fotografía*. monmagán. <https://www.monmagan.com/fanzines/fotozine/>
- Magán, M. (2022, 1 mayo). *¿Qué es un fotolibro y qué no? Fotolibros para no iniciados*. monmagán. <https://www.monmagan.com/publicar/fotolibro/>
- Moscoso, M., & Ausín, T. (2022, 19 mayo). La soledad es política. *El País*. <https://elpais.com/opinion/2022-05-19/la-soledad-es-politica.html>
- Meneses, N. (2022, 25 mayo). A mayor longevidad, mayor dependencia: Crece la demanda de especialistas en el cuidado de las personas mayores. *El País*. <https://elpais.com/economia/formacion/2022-05-25/a-mayor-longevidad-mayor-dependencia-crece-la-demanda-de-especialistas-en-el-cuidado-de-las-personas-mayores.html>
- Sánchez, A. (2022, 29 mayo). El envejecimiento mundial amenaza con dar un vuelco a la economía. *El País*. <https://elpais.com/economia/2022-05-29/el-envejecimiento-mundial-amenaza-con-dar-un-vuelco-a-la-economia.html>

## **6. ANEXOS**

### ***6.1. Contratos de cesión de imagen***

Antes de tomar las fotografías que han compuesto este proyecto, fue necesario que todos los participantes firmasen un contrato de cesión de derechos de imagen, para autorizar la toma de fotografías y la utilización las mismas en el presente trabajo de final de grado, tal y como se especifica en el documento.

Podemos entender el derecho a la propia imagen como la facultad exclusiva de una persona para captar, difundir o publicar su propia imagen, pudiendo oponerse a que otras lo hagan. Por ello, ha sido necesario obtener el consentimiento expreso mediante autorización de todos los participantes o, en caso de que se encontrasen incapacitados para firmar, de sus representantes. Además de una cuestión jurídica, me parece una cuestión ética que debe respetar todo fotoperiodista, asegurándose siempre de buscar el conocimiento y el acuerdo de las personas fotografiadas, asegurándose de respetar su imagen, presentarla con dignidad y de manera inalterada. Para ello, hemos utilizado dos modelos de contrato, que aparecen aquí. El primero de ellos es para los propios participantes y, el segundo, es para sus representantes legales, en caso de que los tengan. Por último, cabe decir hemos decidido no publicar los contratos firmados para no exponer datos de carácter personal de nuestros participantes, tales como DNI o domicilios.

## CONTRATO PARA PARTICIPANTES

### CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

En \_\_\_\_\_, a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_\_\_\_.

De una parte D. \_\_\_\_\_ con D.N.I. n.º: \_\_\_\_\_ y domiciliado en \_\_\_\_\_, cesionario, en adelante **el fotógrafo**.

Y de otra D. \_\_\_\_\_ con D.N.I. n.º: \_\_\_\_\_, y domiciliado en \_\_\_\_\_, familiar en representación de \_\_\_\_\_, en adelante **el cedente**.

#### EXPONEN

Mediante este contrato, al amparo de lo dispuesto en la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen, habiendo llegado las partes, libre y espontáneamente, a una coincidencia mutua de sus voluntades, formalizan el presente **CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN**, en adelante, el "Contrato", que tiene por objeto la cesión de los derechos de imagen del modelo al fotógrafo, así como el establecimiento de las condiciones de su utilización, y que se regirá por las siguientes

#### ESTIPULACIONES

##### **PRIMERA.- Objeto. Cesión de derechos de imagen.**

El CEDENTE cede al FOTÓGRAFO sus derechos de imagen, autorizando de forma expresa la captación, reproducción y difusión de las siguientes imágenes sobre su persona y/o la persona a la que representa.

##### **SEGUNDA.- Límites de la cesión de derechos de imagen.**

El CEDENTE solo autoriza la utilización -captación, reproducción y difusión- de las mencionadas imágenes, o de partes de las mismas, dentro de los límites establecidos en la presente cláusula.

Cualquier forma de utilización de las mismas que no respete lo aquí dispuesto deberá contar con una nueva autorización por escrito del CEDENTE.

##### **2.1. Usos autorizados**

El CEDENTE autoriza la reproducción y difusión de las imágenes tomadas, o partes de las mismas, para la elaboración del proyecto fotodocumental del fotógrafo, como parte resultante del trabajo académico de Fin de Grado del fotógrafo.

##### **2.2. Medios y soportes autorizados**

El FOTÓGRAFO podrá reproducir y difundir las mencionadas imágenes, o partes de las mismas, utilizando todos los medios técnicos y soportes conocidos en la actualidad, particularmente, los soportes escritos, audiovisuales y electrónicos, incluido internet, y los que pudieran desarrollarse en el futuro, con la única salvedad y limitación de aquellas utilizaciones que puedan atentar al derecho al honor en los términos previstos en la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen.

### **2.3. Cesión a terceros**

En caso de que el FOTÓGRAFO ceda los derechos de explotación sobre las mencionadas imágenes, o partes de las mismas, a terceras personas físicas o jurídicas, estas no estarán autorizadas a utilizarlas sin antes obtener una autorización por escrito de parte del CEDENTE.

### **2.4. Ámbito geográfico de la autorización**

La cesión de derechos de imagen y la autorización del CEDENTE no tienen ámbito geográfico determinado, por lo que el FOTÓGRAFO podrá utilizar las mencionadas imágenes, o partes de las mismas, en todos los países del mundo sin limitación geográfica de ninguna clase.

### **2.5. Duración de la autorización**

La cesión de derechos de imagen y la autorización del CEDENTE son concedidas por un plazo de tiempo indefinido, no fijándose ningún límite de tiempo o término extintivo del presente Contrato. Así, el FOTÓGRAFO podrá utilizar las mencionadas imágenes, o partes de las mismas, dentro de los términos previstos en el presente Contrato, por una duración indefinida.

Sin embargo, de conformidad con lo establecido en el artículo 2 de la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen esta autorización será revocable por el CEDENTE en cualquier momento, sin perjuicio, en su caso, de la indemnización de los daños y perjuicios, incluidas las expectativas justificadas, causados al CESIONARIO.

### **TERCERA.- Cesión gratuita**

Las Partes acuerdan que la presente cesión se efectúa a título gratuito. El CEDENTE no recibe contraprestación alguna a cambio de la cesión de sus derechos de imagen al FOTÓGRAFO. Asimismo, el CEDENTE no podrá pedir en el futuro una contraprestación a cambio de la utilización, dentro de los términos previstos en el presente Contrato, de las mencionadas imágenes.

Firma del cedente

Firma del fotógrafo

Fdo. \_\_\_\_\_

Fdo. \_\_\_\_\_

## CONTRATO PARA REPRESENTANTES LEGALES

### **CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN**

En \_\_\_\_\_, a \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20 \_\_\_\_.

De una parte D. \_\_\_\_\_ con D.N.I. n.º: \_\_\_\_\_ y domiciliado en \_\_\_\_\_, cesionario, en adelante **el fotógrafo**.

Y de otra D. \_\_\_\_\_ con D.N.I. n.º: \_\_\_\_\_, y domiciliado en \_\_\_\_\_, en adelante **el cedente**.

#### **EXPONEN**

Mediante este contrato, al amparo de lo dispuesto en la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen, habiendo llegado las partes, libre y espontáneamente, a una coincidencia mutua de sus voluntades, formalizan el presente **CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN**, en adelante, el "Contrato", que tiene por objeto la cesión de los derechos de imagen del modelo al fotógrafo, así como el establecimiento de las condiciones de su utilización, y que se regirá por las siguientes

#### **ESTIPULACIONES**

##### **PRIMERA.- Objeto. Cesión de derechos de imagen.**

El CEDENTE cede al FOTÓGRAFO sus derechos de imagen, autorizando de forma expresa la captación, reproducción y difusión de las siguientes imágenes sobre su persona y/o la persona a la que representa.

##### **SEGUNDA.- Límites de la cesión de derechos de imagen.**

El CEDENTE solo autoriza la utilización -captación, reproducción y difusión- de las mencionadas imágenes, o de partes de las mismas, dentro de los límites establecidos en la presente cláusula.

Cualquier forma de utilización de las mismas que no respete lo aquí dispuesto deberá contar con una nueva autorización por escrito del CEDENTE.

##### **2.1. Usos autorizados**

El CEDENTE autoriza la reproducción y difusión de las imágenes tomadas, o partes de las mismas, para la elaboración del proyecto fotodocumental del fotógrafo, como parte resultante del trabajo académico de Fin de Grado.

##### **2.2. Medios y soportes autorizados**

El FOTÓGRAFO podrá reproducir y difundir las mencionadas imágenes, o partes de las mismas, utilizando todos los medios técnicos y soportes conocidos en la actualidad, particularmente, los soportes escritos, audiovisuales y electrónicos, incluido internet, y los que pudieran desarrollarse en el futuro, con la única salvedad y limitación de aquellas utilizaciones que puedan atentar al derecho al honor en los términos previstos en la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen.

### **2.3. Cesión a terceros**

En caso de que el FOTÓGRAFO ceda los derechos de explotación sobre las mencionadas imágenes, o partes de las mismas, a terceras personas físicas o jurídicas, estas no estarán autorizadas a utilizarlas sin antes obtener una autorización por escrito de parte del CEDENTE.

### **2.4. Ámbito geográfico de la autorización**

La cesión de derechos de imagen y la autorización del CEDENTE no tienen ámbito geográfico determinado, por lo que el FOTÓGRAFO podrá utilizar las mencionadas imágenes, o partes de las mismas, en todos los países del mundo sin limitación geográfica de ninguna clase.

### **2.5. Duración de la autorización**

La cesión de derechos de imagen y la autorización del CEDENTE son concedidas por un plazo de tiempo indefinido, no fijándose ningún límite de tiempo o término extintivo del presente Contrato. Así, el FOTÓGRAFO podrá utilizar las mencionadas imágenes, o partes de las mismas, dentro de los términos previstos en el presente Contrato, por una duración indefinida.

Sin embargo, de conformidad con lo establecido en el artículo 2 de la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen esta autorización será revocable por el CEDENTE en cualquier momento, sin perjuicio, en su caso, de la indemnización de los daños y perjuicios, incluidas las expectativas justificadas, causados al CESIONARIO.

### **TERCERA.- Cesión gratuita**

Las Partes acuerdan que la presente cesión se efectúa a título gratuito. El CEDENTE no recibe contraprestación alguna a cambio de la cesión de sus derechos de imagen al FOTÓGRAFO. Asimismo, el CEDENTE no podrá pedir en el futuro una contraprestación a cambio de la utilización, dentro de los términos previstos en el presente Contrato, de las mencionadas imágenes.

Firma del cedente

Firma del fotógrafo

Fdo. \_\_\_\_\_

Fdo. \_\_\_\_\_