

40/05

LA POLÉMICA DEL CASO BAULUZ-ESPADA

ANÁLISIS DE LOS PARADIGMAS ENFRENTADOS EN LA POLÉMICA SOBRE EL REPORTAJE «MUERTE A LAS PUERTAS DEL PARAÍSO» Y PROPUESTA DE UN MARCO ADECUADO PARA LA REFLEXIÓN ÉTICA EN EL FOTOPERIODISMO.

Dr. José Ángel Agejas Esteban
Profesor de Ética y Deontología profesional
Universidad Francisco de Vitoria. Madrid

Resumen: *El fotoperiodista Javier Bauluz publicó en el año 2000 un reportaje fotográfico sobre la tragedia de los inmigrantes que arriesgan su vida para cruzar el Estrecho de Gibraltar en patera. Especialmente una de las fotografías de dicho reportaje fue recogida por numerosos medios impresos de todo el mundo, en especial por la fuerza expresiva de su contenido y por su gran «carga simbólica». A raíz de esto se levantó una encendida polémica acerca del valor informativo de esa imagen en particular y de las imágenes en general, de la posible manipulación de la misma, de la idoneidad o no de su publicación... En particular destacaron en esta polémica las denuncias del periodista Arcadi Espada desde su libro Diarios, galardonado con el Premio Espasa de Ensayo 2002.*

La comunicación toma pie de esta polémica para proponer una reflexión acerca del valor informativo de la imagen, de la capacidad de ésta para reflejar o no los hechos y de informar sobre ellos, y por último, de la necesidad de un marco simbólico como parte esencial del lenguaje informativo (no sólo comunicativo) del fotoperiodismo. Finalmente, concluye con la propuesta de esta polémica y de este reportaje como caso práctico para la didáctica de la ética de la imagen y de la responsabilidad del periodista al captar y publicar las imágenes que acompañan su información.

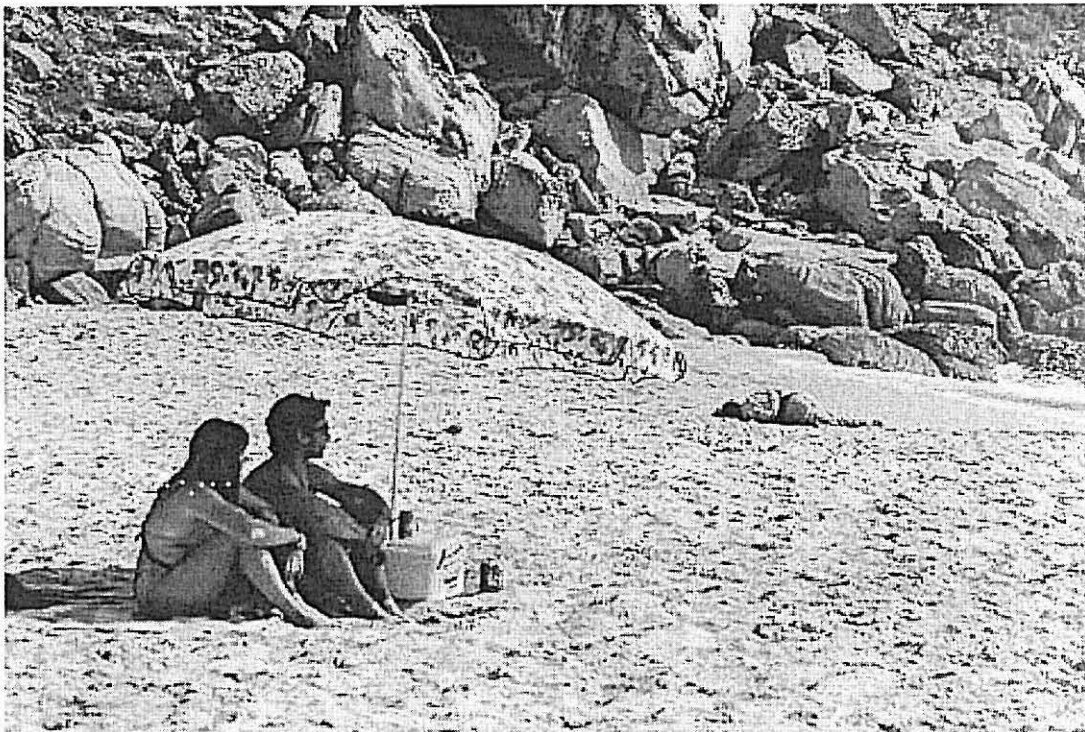
Palabras-clave: código deontológico, ética de la imagen, fotoperiodismo, responsabilidad profesional, verdad informativa.

INTRODUCCIÓN

El fotoperiodismo no es un género nuevo, aunque quizá el peso de los medios audiovisuales ha contribuido de alguna manera a que adquiriera nuevas proyecciones y peso dentro de los medios escritos. Y con todo, a pesar de su veteranía y de su nueva pujanza, lejos de haberse aclarado la idoneidad de sus formas y contenidos, las polémicas sobre si el fotógrafo informa sobre la realidad o manipula no sólo no cesan, sino que incluso se radicalizan cada vez más. Los premios WorldPress Photo, por ejemplo, concitan cada año a un número siempre creciente de originales, y la calidad de los reportajes que se presentan es indudable. En esta comunicación queremos centrarnos en una polémica, que a lo largo de dos años se ha ido enrareciendo quizá más de la cuenta, sobre una fotografía del Pulitzer español Jaiver Bauluz que dio la vuelta al mundo: aquella con la que abrió el reportaje «Muerte a las puertas del paraíso», publicado por el *Magazine* de *La Vanguardia*,¹ en la que se podía ver a una pareja debajo de la sombrilla en una playa de Tarifa, cerca de un inmigrante fallecido al tratar de cruzar el Estrecho. En un primer momento, expondremos los términos en los que se produjo la polémica, para pasar en un segundo momento a analizar los esquemas argumentativos de las opiniones en pro y en contra, delimitando así los términos que consideramos más adecuados para plantear el juicio ético sobre el fotoperiodismo, que expondremos más detenidamente en un tercer momento, en forma de propuesta didáctica.

¹ *Magazine*, 1 de octubre de 2000.

Para nosotros, el interés de analizar esta polémica está muy lejos de secundarla, de tomar partido o de zanjarla definitivamente. Creemos que el análisis de los argumentos, dejando a un lado las descalificaciones o alabanzas personales, puede arrojar luz sobre el qué y el cómo del fotoperiodismo. ¿Quién manipula? O mejor dicho, ¿el fotoperiodismo manipula? La enconada disputa que ha suscitado esta fotografía a más de dos años de su publicación, muestra bien a las claras que las discusiones sobre el modo en que el periodista ha de desempeñar su profesión se dilucidan, antes que en los códigos deontológicos, de manera particular en el terreno de los principios epistemológicos: todos defienden la necesidad de ajustarse a la verdad de los hechos. Pero no todos entienden por hecho y por verdad informativa lo mismo, y por supuesto, no todos entienden y admiten que la fotografía tenga posibilidad de acceso a esa verdad. Nos parece que se trata de un argumento más que recurrente en otras muchas polémicas, y en cierta pose iniciática que no considera que el fotoperiodismo sea verdadero periodismo. De modo que, en orden a conseguir la mayor claridad posible, vayamos por partes en la exposición del caso. Aunque estamos seguros de que todos recuerdan la fotografía sobre la que se centra la polémica de este caso, nos parece oportuno reproducirla al inicio de este trabajo.



1. LOS HECHOS DE LA POLÉMICA

Como ya hemos apuntado antes, el 1 de octubre de 2000 el suplemento dominical *Magazine* publicó un reportaje fotográfico de Javier Bauluz sobre la tragedia de la inmigración clandestina que atraviesa el Estrecho en pateras. El reportaje iba a portada con el título «A vida o muerte. Crónica de un éxodo. La inmigración se convierte en una tragedia cotidiana en las costas españolas» y una fotografía de las manos de un guardia civil sujetando una fotografía familiar que un inmigrante llevaba consigo. En páginas interiores el reportaje se abría a doble página con la foto de la

polémica y un titular: «Muerte a las puertas del paraíso», y se extendía a lo largo de 14 páginas e incluía otras 9 fotografías.

La imagen que ha desatado la polémica es la que inicia el reportaje en las páginas interiores, y que muestra en la playa a una pareja de bañistas bajo una sombrilla, y un poco más allá el cadáver de un inmigrante en la arena. Esta fotografía se convierte en uno de los centros de las reflexiones del periodista Arcadi Espada en su libro *Diarios*,² en concreto desde la página 149 a la 157, tomándola de la portada del *The New York Times*, donde apareció el 10 de julio de 2001, casi un año después de los hechos (2 de septiembre de 2000).

Los comentarios de Arcadi Espada acusan al periodista de manipular la realidad y, en general, sostiene que el fotoperiodismo es una traición al periodismo. La respuesta vino en forma de reportaje sobre el reportaje, publicado por el mismo *Magazine* como «documento especial» en el número del 2 de marzo de 2003. Josep Carles Rius, subdirector de la publicación redacta el artículo en el que responde a las acusaciones del autor de *Diarios*, y Javier Bauluz presenta fotograma a fotograma la realización del reportaje del que salió esa imagen. Por último, el productor de televisión Salvador Martín, presente en el sitio y lugar en que se tomó el reportaje da su testimonio sobre cómo se realizó.

Hasta aquí, en apretada síntesis, los hechos que perfilan la polémica. En el resto del caso trataremos de analizar los argumentos expuestos por cada uno de los intervinientes para valorarlos al final desde el punto de vista deontológico.

1.1 Los argumentos de Arcadi en *Diarios*

El libro, premio Espasa de Ensayo 2002, se presenta como una reflexión sobre el quehacer de la profesión periodística, tomando como pie el comentario de la actualidad de la prensa. Con todo, son constantes en el texto las diatribas contra la deontología profesional a la que, justo en la página anterior a aquella en la que comienza el asunto que nos ocupa, considera una especie de «hipocresía». Además de esta primera contradicción evidente de un texto que se presenta como ensayo y hace lo que descalifica —esto es, reflexionar sobre el modo más adecuado de ejercer el periodismo—, el libro presenta otra dificultad ser comprendido y permitir la crítica de su contenido: la ausencia de sistematicidad en su exposición. No es un ensayo propiamente dicho, de modo que la configuración completa del esquema teórico del autor se escapa a la hora de situar cada uno de sus comentarios. Esto es muy cómodo para eludir las críticas, pues siempre quedan cartas escondidas.

Arcadi califica la fotografía de «falsa» y considera que el hecho de que aparezca en la portada del *The New York Times* «no ha hecho sino engordar su repugnante mentira esencial, hacerla más visible». Transcribimos el siguiente párrafo completo, pues recoge el núcleo de su acusación: «el autor de la fotografía y sus primeros editores dijeron que revelaba un hecho: la indiferencia de Occidente ante el drama de la emigración magrebí. Es exactamente en lo primero que debemos fijarnos, pues la foto no existe al margen de este dispositivo simbólico. El hecho que pretende reflejar no existió nunca. Nunca hubo esa relación de indiferencia, en una playa de la costa de Cádiz, entre los dos bañistas y el cadáver. Nunca hubo ni ese silencio ni esa soledad. Toda la retórica de la indiferencia, puramente imaginaria, es obra del fotógrafo Javier Bauluz, premio Pulitzer y hombre bondadoso, profesionalmente entregado a los destruidos. Le bastó para construirla con un encuadre que aislara a las otras figuras presentes en el drama: policías, médicos, leguleyos, personal de asistencia, curiosos, bañistas y una óptica adecuada que colocara en una falsa cercanía a los bañistas y el cadáver».

Tras esta primera denuncia —que el hecho de la indiferencia no existió—, y dejando de lado otros descalificativos del fotógrafo, recogemos el siguiente núcleo de su

² ESPADA 2002: 149-157.

argumentación: la manipulación consiste en crear una «pura ficción simbólica». «Si esa fotografía perteneciera al dominio de los hechos y no al de los símbolos, ¿no deberíamos esperar, como lectores de periódicos, que el fotógrafo (periodista gráfico les gustaba llamarse a algunos) ofreciera datos reales sobre la pareja, sobre la hipotética justificación de su actitud, sobre las circunstancias de su *tête a tête* con el cadáver? Si lo que muestra la foto es un hecho y ahí están los protagonistas, ¿por qué no hablan? Ya lo sabemos: no hablan porque el hecho es puramente imaginario».

Concluiremos la síntesis de sus argumentos con este párrafo, en el que subyace el esquema teórico que apuntábamos al inicio de la exposición de esta obra: «el jueguito de estos pulitzers inmorales, más inmorales cuanto más poseídos de buenas intenciones, es exactamente el mismo que practican ciertos novelistas con los hechos. Unos y otros se sirven de la verdad para obtener de ella su legitimación y su prestigio, pero sólo hasta el punto en que sus composiciones de lugar y de mercado no peligren. Es muy conocido lo que luego dicen para justificar sus trampas: que han ido más allá de la verdad de los hechos. (...) Las trampas del fotógrafo, en cualquier caso, son más inmorales que las del novelista: ellos trabajan para los periódicos y con un instrumento, la cámara, donde, a pesar de toda la galería de estafas inmortales, muchos aún reconocen la luz de la verdad».

1.2 La respuesta de *La Vanguardia* y del *Magazine*

La exposición de los hechos por parte de los productores del reportaje tiene dos partes claramente implicadas y que reaccionaron con lógica indignación ante esas acusaciones: por un lado el propio Bauluz, y por otro quienes son responsables de la publicación en que apareció. El relato secuencial de los hechos lo encontramos en un artículo firmado por el propio Bauluz, titulado «Aquella tarde en la playa de Zahara de los Atunes» y publicado en el suplemento especial del *Magazine* al que nos hemos referido más veces.³ Tras narrar que estaba en el polideportivo de Tarifa fotografiando cómo un grupo de voluntarios atendía a decenas de inmigrantes que habían sido interceptados por la Guardia Civil, cuenta que le llaman al móvil para decirle que hay un cadáver en la playa de Zahara de los Atunes. «Salgo corriendo sin despedirme — continúa el relato—. 20 kilómetros. De camino dos imágenes se mezclan en mi cabeza: el hombre arrodillado dando gracias por seguir vivo y la imagen de un muerto sobre la arena. Llego a la playa sobre las cinco de la tarde. Está cuajada de sombrillas, hace un día espléndido y la gente se baña en el agua caliente mientras otros toman el sol. No veo el cadáver, ni guardias, ni ambulancia ni ningún movimiento extraño. ¿Ya lo habrán retirado? Finalmente al fondo de la playa, veo algo raro. Me acerco corriendo y veo una cámara de televisión, a otro colega haciendo fotos y un par de periodistas libreta en mano. A pocos metros hay un cuerpo en una posición extraña. Tomo aire y recuerdo que el rollo casi está terminado. Levanto la vista y veo una pareja sentada bajo su sombrilla con el cadáver a pocos metros. No se mueven de su sitio a pesar de los periodistas, sus cámaras y el muerto. Todavía jadeando disparo tres veces. La 32ª, 33ª y 34ª del mismo rollo del superviviente que rezaba. Una de estas fotos es la de la pareja, la sombrilla y el cuerpo del inmigrante al fondo».

El relato de la jornada continúa describiendo todos los acontecimientos que van quedando recogidos por el objetivo de su cámara y que componen la totalidad del reportaje. Lo dejamos aquí. Lo relevante: cómo llega a hacerse esa foto, y cómo no hay más testigos de la escena que los descritos.

Algunos datos más ayudan a situar la escena en relación con la retirada del cadáver y el ambiente en la playa. «El tiempo sigue pasando, ya solo quedamos un guardia y yo vigilando el cadáver. Hago algunas fotos de parejas en biquini y bañador paseando cogidos de la mano a pocos metros del cadáver cubierto y del guardia. La vida sigue. Casi dos horas después de mi llegada veo venir a dos hombres llevando un ataúd que

³ *Magazine*, 2 de marzo de 2003.

pasan al lado de la pareja tumbada a la sombra de su sombrilla. Hago la foto. Depositamos el féretro junto al cadáver. Uno de los funerarios se saca la arena del zapato mientras conversa con el guardia. Más tarde llegan unos señores de paisano y empiezan a fotografiar el cadáver desde todos lados. Al principio pienso que son más periodistas, pero uno de ellos me dice que no haga fotos y entonces descubro que son del servicio de identificación de la guardia civil. Tengo algún roce con él mientras le toman las huellas al muerto, hasta que se convence que no me interesa su cara. Hago más fotografías mientras lo introducen en la caja. Cuando acaban su trabajo dos guardias ayudan a los de la funeraria a llevar el ataúd a través de la playa. Sigo haciendo fotos. En una se ve el traslado y al fondo una feliz pareja juega a las palas. La pareja de la sombrilla ha desaparecido. Un niño muy curioso corre alrededor del ataúd durante parte del camino».

Por su parte, el subdirector del *Magazine*, Josep Carles Rius responde a las principales acusaciones de Arcadi Espada, las de manipulación, con tres argumentos claros: primero, que la fotografía formaba parte de un amplio reportaje en el que se daba todo el contexto del hecho y los datos de la inmigración; segundo, que tampoco se eliminaron del encuadre personas o elementos que pudieran distorsionar la imagen de soledad que se buscaba de manera premeditada y artificial; y tercero, que es lícito que el periodista que capta las imágenes recoja al publicarlas la interpretación del hecho que él presenció.

«Arcadi Espada —dice Rius en el *Magazine*⁴— elige esa fotografía del reportaje, la extrae de su contexto periodístico (tanto del resto de las imágenes como del texto) y construye una teoría que nada tiene que ver con la realidad. La fotografía que abre el reportaje bajo el titular “Muerte a las puertas del paraíso” muestra a una pareja de bañistas bajo una sombrilla y al fondo el cadáver de un inmigrante sobre la arena. En las páginas siguientes se publican fotos de las pertenencias de la víctima (fotos familiares, una imagen del Papa, un CD de Bob Marley, un peine, cinco mil pesetas...); de agentes de la Guardia Civil introduciendo el cuerpo en un ataúd y del traslado del féretro por la playa mientras al fondo, junto a la orilla, una pareja juega a palas. El reportaje sigue con fotos de guardias civiles y vecinos ayudando a los inmigrantes ateridos que acaban de llegar en otras pateras y se completa con el testimonio de Silvia, una mujer que, embarazada, cruzó media África (desde Sierra Leona) con el objetivo de encontrar un futuro para su hijo. Espada basa su teoría en una suposición absolutamente falsa. (...) La fotografía no está tomada con ninguna óptica que deforme la realidad (...) y los equipos forenses no salen en la foto porque, desbordados por lo que ocurría en aquellos días, tardaron mucho en llegar. (...) Pero en el universo imaginario que crea Espada hay todo un equipo de socorro que ha sido excluido de la foto y a partir de aquí construye la campaña contra Bauluz».

Una vez asentado que la crítica principal de Arcadi Espada parte de un supuesto inexistente, que es la manipulación del hecho que refleja la imagen, y que tampoco puede separarse del contexto del reportaje en el que aparecía, la otra línea de defensa del subdirector del *Magazine* viene por la defensa del valor informativo de la fotografía, algo que no le reconoce, como ya hemos visto, Arcadi Espada, quien considera que el discurso del fotógrafo «se instala en la pura ficción simbólica».

Recogemos, por último, el tercer argumento sobre el que volveremos más adelante, y que publicó Josep Maria Casasús, defensor del lector del diario *La Vanguardia*⁵ en un artículo en el que aclaraba las circunstancias de la foto, ante las preguntas de algunos lectores que habían escuchado las críticas de Arcadi Espada. Ante la pregunta sobre si no cree que particularizar sobre la pareja el simbolismo de la indiferencia había sido una exageración, Rius contesta: «Evidentemente, no era sólo la indiferencia de la pareja de la foto, pero sí que la imagen transmitía una indiferencia colectiva. Y aquí está el segundo gran argumento esgrimido por Espada, que tacha la imagen de “pura

⁴ Ibid.

⁵ *La Vanguardia*, 15 de diciembre de 2002.

ficción simbólica". La fotografía capta un hecho (la pareja cerca del cadáver) y el periodista sabe cuál es el contexto de la foto y, por consiguiente, puede interpretarla. Y cuando Javier Bauluz, José Bejarano y los editores del *Magazine* deciden darle el valor simbólico de la indiferencia es porque saben qué ocurrió aquella tarde en la playa de Zahara de los Atunes. Porque tienen la información y multitud de fotos que explican qué ocurrió (algunas de estas fotos resultan muy poco afortunadas para la pareja, que permaneció durante horas en el mismo lugar). Nada excepcional, lo que pasaba casi cada día, la normalidad ante la muerte de inmigrantes, pero que nadie había recogido, porque era mejor mirar hacia otro lado, en un silencio cómplice que algún día la historia echará en cara a este país. Espada no estaba allí, ni preguntó a los que estaban».

1.3 La resolución del Consell

Dentro de este primer apartado de exposición de los hechos creemos que lo más oportuno es concluir con la resolución que el pleno del *Consell de la Informació de Catalunya* tomó por unanimidad, con fecha de 6 de mayo de 2003, juzgando que las declaraciones de Arcadi Espada contra Bauluz vulneraban tres de los doce criterios que recoge el Código Deontológico como principios para el ejercicio de la profesión periodística en Cataluña. Javier Bauluz pidió amparo al Consejo ante las constantes acusaciones de Espada que no sólo se expresaron en el libro, sino que de hecho constituyeron uno de los temas recurrentes en todas sus comparecencias en los medios de comunicación para la promoción del libro.

«La ponencia estima como falsas, injustas y sin razón las declaraciones de Arcadi Espada» sobre Javier Bauluz y su fotografía de un inmigrante muerto en una playa de Cádiz frente a una sombrilla con dos bañistas sentados. A juicio de los ponentes, dicha fotografía «refleja la tragedia de la inmigración de una manera verídica y ajena a cualquier tipo de manipulación y no menosprecia la dignidad de las personas ni suscita discriminaciones».

En el acuerdo final, el *Consell* dictamina que Javier Bauluz «ha realizado un trabajo honesto en el entorno de un tema de máxima sensibilidad social» a la vez que afirma que Arcadi Espada «ha vulnerado los artículos 1, 2 y 12 del Código Deontológico de la profesión periodística de Cataluña».

En definitiva, el *Consell* juzgó que en sus apreciaciones, Espada cayó en lo que criticaba, al no distinguir entre hechos, opiniones e interpretaciones, al no contrastar algunas de las afirmaciones que hacía sobre la mentira de la fotografía y la voluntaria omisión de otros personajes presentes en la escena.

En el siguiente apartado nos detendremos, aunque sea brevemente, en la consideración de los argumentos sobre los que se apoyan los ataques y las defensas. En ambos casos nos parece que comparten los planteamientos de fondo, aunque discrepan en la manera de poner en la práctica las exigencias de la veracidad informativa. En consecuencia, la raíz de la polémica queda, a nuestro entender, sin abordar.

2. ANÁLISIS DE LOS ESQUEMAS ARGUMENTATIVOS ENFRENTADOS

Aunque la exposición de los argumentos de la polémica haya sido algo prolija, creemos que merece la pena puesto que nos permite ahora proceder con mucha mayor agilidad en el análisis de los argumentos empleados por unos y otros. Han corrido ríos de tinta a este propósito y no nos gustaría simplificar el debate, pero a nuestro parecer los puntos de fricción real son sólo dos: la legitimidad o no de utilizar la denominada verdad simbólica y la manipulación o no de la técnica a la hora de tomar la fotografía.

En este sentido, el dictamen del *Consell* de los periodistas en Cataluña no soluciona el problema, es más, no puede entrar a analizarlo siquiera puesto que parte del

condicionante de tener que aplicar un código escrito, sumamente escueto y construido sobre el mismo a priori epistemológico que las críticas y las defensas de los interesados: el periodismo sólo se ocupa de los hechos positivamente constatables, los únicos de los que podemos afirmar algo con verdad.

No podemos extendernos aquí en la exposición y crítica del periodismo objetivista, para lo que remitimos al estupendo libro del profesor Galdón en el que se analizan sistemática y profundamente todos y cada uno de los errores epistemológicos en los que incurre inevitablemente dicho planteamiento.⁶ La supuesta comodidad que permite distinguir entre hechos y opiniones no es más que una máscara tras la cual se pueden esconder no pocas manipulaciones, sobre todo porque no respeta el orden de la realidad, que no es, ni siquiera en su mayor medida, «positiva», empíricamente comprobable. Aquí es donde se sitúa nuestro análisis y crítica de esta polémica. En el siguiente apartado aludiremos a algunas de esas deficiencias y al modo en que se manifiestan en la polémica sobre la fotografía de Bauluz.

2.1 Carencias epistemológicas subyacentes a la polémica

Si tenemos en cuenta la lectura de todo el libro es posible afirmar con bastante seguridad que la tesis principal del autor tiene todas las fortalezas y debilidades del «positivismo ilustrado»: un diagnóstico repetido y acertado a lo largo del libro es la denuncia de la fragmentación de la posmodernidad que impide hablar de verdad. Pero la renuncia al conocimiento metafísico y la reducción al dato empírico como único criterio de dicha verdad tienen consecuencias similares a las denunciadas: manipula la realidad humana e impide informar adecuadamente de la misma.

El discurso racionalista

El discurso filosófico de la Modernidad ha creado una visión de lo racional muy dependiente de la «razón pura» como si en el hombre el discurso abstracto fuera el único verdaderamente racional, que sólo puede tener en cuenta los datos sensibles pero de los que luego ha de prescindir porque estorban o impiden su recto funcionamiento. Nuestra facultad intelectual precisa de distintos métodos para conocer la realidad en función de la naturaleza del objeto que quiere conocer. La pura facticidad del periodismo positivista allana la hondura ontológica de lo real. Y aquí es donde están buena parte de los problemas: quien por racionalidad entiende únicamente la racionalidad científica está reduciendo la inteligencia humana a la forma más abstracta y limitada de la misma. Porque en la ciencia no sólo se produce la abstracción conceptual, sino que además se prescinde, voluntariamente, de cualquier connotación humana en el objeto, se prescinde de la «vida» en el sentido de Henry⁷ y de tantos otros autores que han criticado la incapacidad del mundo moderno para crear una cultura en el sentido fuerte de la palabra, es decir, de dar razones a los interrogantes más profundos de la existencia. Ni la imagen es el concepto, ni éste puede funcionar plenamente sin alguna referencia a la imagen. Y uno y otra no agotan la verdad de lo real, que atañe siempre a lo más profundo del ser humano, y que en cuanto desvelación del sentido, se formula y se apoya en los dos elementos anteriores y se ha expresado culturalmente en formas simbólicas o mitológicas.

Las críticas de Espada al fotoperiodismo son plenamente modernas, no premodernas como dice que son, en un comentario a la polémica Pepe Baeza, editor de fotografía del *Magazine*. La Modernidad considera lo sensible y preámbulo al modo humano de conocer, y por tanto, algo ajeno a la posibilidad de verdad, porque escapa al concepto. Y sin embargo, el mundo humano, «es un mundo sensible porque, como mundo-de-la-vida y no de una conciencia pura, es afectivo en su fondo, según la posibilidad más

⁶ GALDÓN 1999^{2a}.

⁷ HENRY 1996: 36.

íntima de su despliegue extático».⁸ El modo propio de nuestra racionalidad, que es discursivo y dependiente de la imagen aunque no sujeto a ella, puesto que no es intuitivo, penetra a duras penas en la realidad y en sus misterios más profundos. La cualidad simbólica de la imagen permite «ir más allá» del concepto, pero no puede prescindir de él. Nuestro modo discursivo de racionalidad se complementa con la carga simbólica que somos capaces de descubrir o de atribuir a la realidad, lo que muestra nuestra forma limitada de inteligencia y la enorme posibilidad de unos medios cuando son utilizados adecuadamente.

Es imposible desde este parámetro discernir sobre el grado de verdad de la fotografía de Bauluz: para Arcadi el hecho de la indiferencia no existe (no es positivo), para Bauluz y el subdirector del *Magazin* se trata del legítimo derecho a interpretar los datos como él cree más conveniente. Como veremos en el punto 3.1, la verdad de la imagen no se reduce a la de los hechos en ella cristalizados. Eso es puro positivismo. Y la verdad de la imagen, fruto de una acción humana en orden a comunicar una realidad, es bastante más compleja.

La reducción de lo real a lo visible

En este punto, los dos bandos de la polémica coinciden plenamente. Arcadi acusa a Bauluz de atribuirse la capacidad de representar la «indiferencia», lo que no es posible, porque no puede verse. Bauluz y el Consell defienden la verdad de la imagen porque no se ha trucado ni utilizado ningún elemento externo que deforme el contenido visual de la misma. La verdad informativa de la imagen no está en ninguno de los dos extremos: ni la imagen de la foto es verdad simplemente porque no esté trucada, ni deja de serlo porque no tiene todos los elementos positivos necesarios para decir que está «toda la verdad» del hecho. Reclamamos aquí el chestertoniano «antes la verdad que los hechos».

Como mencionábamos al inicio de nuestra comunicación, consciente o inconscientemente, la televisión ha dispuesto que el filtro para decidir aquello que constituye el contenido de la información sea la imagen, de manera que aquello de lo que no hay imagen, desaparece de la pauta del informativo, «parece que no sucede», o por lo menos, no aparece como sucedido. Esto tendría una repercusión a un nivel más general, en palabras de Sartori, «la televisión produce imágenes y anula los conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender».⁹ Ahora bien, a nuestro parecer una afirmación tan radical supone, como se sigue de la exposición misma del autor, una contraposición absoluta entre sentidos e inteligencia, lo que, como ya hemos apuntado con anterioridad, no es del todo ajustado cuando hablamos de la sensibilidad y de la inteligencia humanas. Y es que no sólo están mutuamente implicadas en el proceso humano del conocer, sino que como facultades de un único sujeto, son modos distintos de proceder unidos por un principio operativo común. Arcadi considera lo simbólico como un reducto de la imaginación, ajeno a la inteligencia. No podemos olvidar que la apelación a la indiferencia se hace dentro de un reportaje que incluye el relato de los hechos y otra serie de fotografías que los ilustran. La radicalidad de la crítica de Sartori a la televisión coincide con el planteamiento de Arcadi, y realmente no podemos considerar que la imagen en el contexto y con la narración de los hechos pervierta el acceso a lo real, sea falsa.

La posible falacia de la distinción entre opinión y verdad

Hablamos de falacia porque normalmente se aplica en el sentido positivista de reducción de la verdad antes mencionado, y por tanto, es una distinción que se erige para discernir desde la mentira: son verdad los hechos positivos, es opinión lo no comprobable. Y como ya desde Platón en el *Fedro* queda demostrado, y luego en los

⁸ HENRY 1996: 41.

⁹ SARTORI 2002: 51.

más elementales manuales de epistemología se insistía, ¿cómo se demuestra la verdad de esa proposición, imposible de respaldar con un hecho empírico? Las críticas de Arcadi contra el fotoperiodismo en general —aparecen en otros pasajes del libro— se apoyan en esta falaz distinción. Y en especial porque considera que hablar de «indiferencia» es una concesión del periodismo al sentimentalismo y a la opinión que se sigue de esos sentimientos morales (al fin y al cabo a sentimientos reducen la moral los empiristas). ¿No hay una verdad moral comunicable en el hecho de los inmigrantes que mueren intentado cruzar el Estrecho? ¿O no son más un número que engrosa día a día, sin más? ¿Sería el recuento de cadáveres lo único verdadero? La línea que hay detrás de estas distinciones es muy delgada, y puede traspasarse con facilidad, aunque creemos que el riesgo de la libertad es más apasionante que la formalización de falsos deberes como único modo de informar. En concreto, y precisamente a propósito del fotoperiodismo decía este año Shahidul Alam, presidente del jurado de World Press Photo, que las mejores fotografías «son técnica y estéticamente perfectas, las que transmiten una noticia, las que dan información relevante y son capaces de enfadarte, entristecerte, de hacerte reír, de darte rabia. Son las que al final del día todavía recuerdas con toda su carga visual».¹⁰

El periodista y filósofo Marcello Veneziani ha publicado recientemente un ensayo con el provocador título de *La derrota de las ideas*. Según él, la trivialización del pensamiento que se produce en nuestra sociedad de la comunicación, se debe según él, sobre todo, al propio sistema de la información, ya que en él tiene especial relevancia la nada antes que el pensamiento, la imagen y la emoción se sobrepone a la reflexión, la atención morbosa por lo biológico ha desplazado el pensamiento de la primera página de la programación, y en consecuencia, de la vida y el interés de las personas. En una línea parecida, considera Ramonet que *la invasión de lo audiovisual ha desnaturalizado la información, porque repercute directamente en las emociones y por tanto, ha provocado que todos los medios se dirijan al registro de lo sentimental y del corazón, abandonando lo racional*.¹¹ No nos parece que la reducción de la información a puros datos objetivistas la convierta en más informativa, como ya hemos explicado. Del mismo modo que tampoco la reducción a meros efectismos sentimentales. La implicación de toda la persona en la tarea informativa —un tipo de comunicación al fin y al cabo, particularmente exigente y concreta, pero comunicación— no puede dejar los sentimientos como un añadido deshumanizador, pues si se dan y están presentes en el proceso de conocimiento del hecho por parte del informador, o en la acción misma de informar, o en la acción humana de la que se informa si es el caso, siempre aportan verdad de las acciones humanas, sin duda alguna. El propio Bauluz describe bien qué vivencia tuvo él de todo cuanto pasó aquel día en Tarifa. El informador ha de conocer la verdad de la acción para luego expresarla de modo que el oyente pueda descifrarla y captar la verdad comunicada. A este respecto nos parece particularmente interesante la propuesta de un ensayo reciente de Martín Algarra.¹²

2.2 Verdad informativa de la imagen

Queda planteado así el que consideramos que es la verdadera cuestión que hemos de dilucidar aquí: el valor informativo de la imagen en relación con los hechos, y la relación de éstos con el mencionado marco simbólico. Una vez más, se ve claramente aquí como no rige la identificación entre verdad, objetividad y facticidad. El Cardenal Ratzinger lo expresaba claramente: «No existe, en absoluto, una noticia puramente objetiva. Incluso la fotografía, con la que supuestamente se descubrió la posibilidad de

¹⁰ *Acepresa*, «El triunfo de la capacidad de conmoer». Servicio 26/03, 19 de febrero de 2003.

¹¹ RAMONET 1998: 194.

¹² MARTÍN ALGARRA 2003.

una objetividad que excluía cualquier huella del sujeto, contiene una cierta interpretación, aun cuando eliminemos las múltiples posibilidades de manipulación que ofrece. Ello se debe a que la fotografía implica siempre una cierta posición de las cosas, una elección, una separación y una u otra iluminación. Por todo ello es también interpretación. Nuestra exposición es también, sin excepción posible, una elección. De ahí que la noticia esté siempre interpretada, aun cuando sólo sea por lo que se omite, por lo que no se dice. Ello significa que la técnica de la información sin la ética de la información es inhumana. Debemos preguntarnos, pues, si acaso no nos hemos convertido en gigantes de la técnica, permaneciendo, al propio tiempo, párvulos en ética, especialmente en ética de la información».¹³

La alusión a la necesidad de la ética como medio de superación de la técnica nos sitúa en la necesaria integración de la verdad moral como parte del quehacer periodístico mismo, esto es, del discernimiento sobre la verdad informativa. Con todo, hay autores que aún conciben la imagen como ese paradigma de objetividad, o que al menos consideran que sólo es informativa cuando no tiene que explicarse. Sería la única imagen que podría usarse de manera legítima en información. Por ejemplo, Sartori considera que la imagen es pura y simple representación visual, y que por tanto, para entenderla no hace falta más que verla.¹⁴ La tarea que cualquier profesional de la comunicación y de la información ha de realizar en nuestra cultura audiovisual, por el contrario, es la de *no tratar la imagen como algo pleno de valor y significado por sí mismo*. La imagen no vale más que mil palabras. Enseñar una imagen no es comunicar una realidad. La imagen también necesita de un marco simbólico de referencia desde el que es vista y entendida. La polémica sobre si la fotografía refleja o no la indiferencia de Occidente, por ejemplo, en Oriente ni siquiera se plantearía: la compasión no es una virtud moral alentada por el hinduismo, por ejemplo. Es imposible separar el carácter informativo de una imagen del contexto en el que se produce el hecho que refleja, así como es imposible excluir legítimamente de la verdad informativa la perspectiva simbólica que dota de sentido a los hechos. Que un cadáver en la playa cerca de unos bañistas (tal era la imagen) sea percibido como imagen de abandono y de despreocupación es inevitable en una sociedad que ve esa situación con ese significado, en una sociedad con un marco de referencia cristiano.

2.3 Análisis desde los códigos y su insuficiencia crítica

Los códigos deontológicos, por su propia naturaleza, no son más que regulaciones formales de deberes, y en consecuencia, estrechamente vinculadas con la racionalidad técnica más que moral, puesto que su eficacia estriba en su capacidad de concreción y vinculación. Ya hemos aludido en distintos momentos a que el dictamen del *Consell* no dirime realmente la polémica, sino tan sólo una parte de la misma: la que atañe a la manipulación del encuadre. En cuanto a la imagen informativa, en el código deontológico de los periodistas catalanes se quiere añadir un anexo que puede servirnos para abundar en esto. Dice así: «Sobre la manipulación de imágenes: en fotoperiodismo no se permiten manipulaciones que puedan suponer alteración de la información visual registrada originalmente por el objetivo de la cámara y recogida por el oporte, esto es, añadir, eliminar, desplazar o modificar cualquier elemento de la imagen original».

En efecto, la manipulación que supone «diseñar» una imagen a capricho, aunque pueda parecer en algún momento incluso más «informativa» es algo moralmente ilícito, pero también técnicamente comprobable y, por tanto, sancionable por un comité que haya de discernir sobre si se ha dado tal paso o no. Ahora bien, siendo una forma de manipulación posible, aunque burda, y de la que con frecuencia tenemos tristes ejemplos, no es la más grave que puede darse.

¹³ RATZINGER 1991,

¹⁴ SARTORI 2002: 39.

3. PROPUESTA PARA LA DIDÁCTICA DE LA ÉTICA DEL FOTOPERIODISMO

Creemos que el interés principal de este caso reside en la posibilidad que ofrece para ayudar a la reflexión sobre las implicaciones éticas del fotoperiodismo, y por tanto, en su virtualidad didáctica para las clases de ética de la información y de la comunicación, en las que, más allá de la deontología, creemos que se debe formar en el discernimiento prudencial sobre el bien que ha de ser hecho por el informador en el servicio a la verdad. Son dos los niveles de ejercicio de la ética que esta polémica nos puede ayudar a comprender mejor: el de los distintos niveles de verdad informativa implicados en el fotoperiodismo, por un lado, y el del ejercicio de la prudencia propiamente dicho a la hora de discernir el contenido y modo de las imágenes.

3.1 Niveles de verdad informativa de la imagen

Nos parece que podemos distinguir al menos *cuatro niveles de verdad informativa* que han de ser tenidos en cuenta a la hora de analizar esta imagen y que se entremezclan en los argumentos de uno y otro lado de la polémica.

El primero se refiere a la verdad «formal» de la imagen: *en cuanto imagen, necesariamente supone un distanciamiento de la realidad que en ella aparece* y nos coloca de alguna manera en el lado de la imaginación y del sentimiento. Bauluz es muy consciente de ello, de lo que es buena prueba el hecho de que cuando le llaman comunicándole que hay un cadáver en la playa va corriendo para allá porque es consciente de que su reportaje sobre la desgracia de la inmigración adquirirá así una fuerza expresiva mayor. Ojo, lo cual no significa que mienta, porque si de hecho se produjo esa muerte, forma parte del drama que está narrando. Significa que la imagen tiene en sí misma una fuerza propia que no es vinculable con la realidad sin más, sino con el hecho mismo de que es formalmente una imagen.

El segundo, vinculado directamente con el anterior, es que *la verdad de la imagen está en ser referente de la realidad, no en que sea un trasunto de la realidad misma*. Aquí reside parte de la confusión que subyace a la crítica de Arcadi Espada. La fotografía muestra la indiferencia de forma figurativa. Claro que la indiferencia no es un hecho empírico, y mucho más claro es aún que como tal no puede aparecer en la fotografía. El hecho de que el propio Espada entrara en clase con la fotografía en la mano, gritando «¡falsa, falsa, falsa!» puede hacernos ver que hasta para él, el potencial formador de una fotografía oportunamente explicada es elevado. Reducir esa indiferencia a «retórica» no deja de ser otro ejercicio más de retórica, que las palabras pueden ser tan manipuladoras o más que las imágenes, como bien mostró ya en su día Platón en el *Fedro*.

El tercero se refiere a que *necesariamente toda imagen apela a un universo simbólico, del que es deudora y al que enriquece*. La indiferencia, efectivamente, no está en la fotografía. Pero tanto la experiencia personal de la indiferencia a la que apela el autor de la fotografía, así como la de los lectores que la contemplan como pórtico de un reportaje sobre las tragedias de los inmigrantes que cruzan el Estrecho en patera se visualiza en esa imagen de una manera mucho más plástica, concreta y real de cuanto pudiera hacerlo un concepto abstracto. La relación entre noticia, periodista y lectores se produce necesariamente dentro de un marco simbólico y de una tradición que dotan de sentido la realidad, que no es un hecho aislado, fragmentado, aséptico.

Y por último, siendo verdad todo lo anterior, hemos de tener en cuenta que *la imagen encierra también el peligro del punto de vista privilegiado*. Y es aquí donde el discernimiento prudencial del profesional es insustituible a la vez que incontrolable por código deontológico alguno. Espada alude en un momento de su diatriba a lo que denomina «un perfecto degüello sin sangre». Ciertamente es que una fotografía detiene en un fragmento de tiempo y espacio lo que no necesariamente es estático. No es lo mismo fotografiar la fachada de un edificio que a una persona o grupo de personas en

acción. No hay forma de saber si los bañistas de la fotografía llevaban ahí un rato o acaban de percatarse de la presencia del cadáver... De acuerdo: sólo el periodista sabe si lo que el fragmento recoge ha sido así o no. El detalle, la visión de conjunto, la ausencia de cambio es algo que no se produce en nuestro modo habitual de ver la realidad. Si a esto se añade que el enfoque, la iluminación, los contrastes,... pueden ser utilizados hábilmente por el fotógrafo, nos damos cuenta con mayor claridad de que sólo desde una actitud honrada es posible ofrecer una imagen que informe de la realidad sin tergiversar su significado más esencial. Y como ya hemos dicho anteriormente, no creemos que suscitar o mover a un sentimiento sea una manipulación, siempre y cuando se encuentre dentro de la verdad esencial y verdaderamente humana del hecho del que se informa.

3.2 Elementos para una ética de la imagen informativa

En línea con todo esto, creemos que se pueden apuntar algunas indicaciones sobre el modo en que el discernimiento prudencial puede ser llevado a las decisiones sobre las imágenes informativas.

En primer lugar, cualquier decisión prudencial supone *atención a la realidad*, esto es, guardar fidelidad a la verdad de las cosas y de los acontecimientos, lo que implica respetar su naturaleza, su peculiaridad, y también su finalidad propia. No hacerlo así significa fragmentar la realidad y negar su estructura ontológica más profunda, dotada de sentido, de finalidad, algo más que evidente cuando hablamos de acciones humanas.

Esto se traduce en el segundo requisito de la prudencia, que podemos expresar como *respeto a la realidad*. El conocimiento de las cosas y situaciones implica, además, no intentar «domesticarlos» o adaptarlos a otros fines o intereses distintos de los que tienen por sí mismos. Introducir fines que alteren la realidad es una de las formas más claras de manipulación. Los reproches de servicio a los intereses del poder son mutuos en los términos de la polémica. No nos atrevemos a juzgar sobre eso exactamente, pero sí sobre el hecho de que la ideologización de las noticias es posible, y supone un retroceso en el respeto a la verdad profundamente humana presente en las acciones humanas.

Esta disponibilidad de apertura y atención ante lo real implica también lo que podíamos denominar como «*rapidez de reflejos morales*», lo que los clásicos llamaban *solercia*. Dicho de otro modo, los reflejos morales se adquieren con la virtud de la prudencia, no son espontáneos. Ante situaciones inesperadas, quien está acostumbrado a ponderar adecuadamente el bien de las cosas y el bien humano es más fácil que proceda rápida y rectamente, en vez de replegarse sin saber qué hacer, o actuar al tuntún. El bien que ha de ser hecho en el ejercicio de mi deber es superior a los intereses particulares que a veces incluso honradamente pueden entrar en liza..

Por último, lo acertado de la elección de los fines y la correcta deliberación sobre los medios más aptos para alcanzarlos desembocan en la orden interior, en la determinación que indica a la voluntad que se ponga manos a la obra para conseguir el bien. La potenciación de la racionalidad como fuente de nuestras acciones, que eso es la prudencia, no puede no desembocar en la determinación: *no actuar o no querer tomar la decisión para hacerlo son ya faltas morales graves*, pues son omisiones deliberadas.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Esperamos haber arrojado algo de luz en medio de una polémica algo enrarecida y quizá más subida de tono de cuanto juzgamos conveniente. Al final de este análisis creemos que lo más importante es haber comprendido que no es posible separar el carácter informativo de una imagen del contexto en el que se produce el hecho que

refleja, por un lado, y del reportaje en el que aparece, por otro. La principal crítica de Espada surge una vez que ha dado ese doble paso. Podrá discutirse de la conveniencia o no del contenido de una imagen porque sea en sí mismo inconveniente, o porque en relación con el conjunto del reportaje suponga una burda manipulación. Pero no desligándolo del contexto y negando su carga simbólica y la capacidad de informar de algo más que de la pura facticidad.

Y es que no podemos suprimir legítimamente ni la carga simbólica de la imagen como parte de su verdad icónica, ni reducir la verdad a la pura facticidad, algo que por lo demás nunca podríamos encontrar en una imagen. La pura facticidad es asimismo una manipulación.

Ahora bien, a esto hemos de añadir también algunas reflexiones que cualquier discernimiento prudencial debería tener en cuenta a la hora de captar y reproducir imágenes. El peso de lo audiovisual corre el peligro, muchas veces, de reducir la información a la imagen, haciendo que el informador presente ésta únicamente como lo que da la explicación definitiva de todo lo que pasa.

El deslizamiento de aquí hacia un segundo grado de perversión añadido es el que se produce cuando se da *el paso a la «espectacularización» de la realidad*. Y no es un riesgo menor: la actitud pasiva de quien «contempla» lo que se le proyecta delante le convierte en espectador, sea cual sea, por un lado, la naturaleza de lo que ve, y por otro, la naturaleza real de las personas, objetos o situaciones presentadas en las imágenes que él ve. Puede que sea ésta ya la actitud que se ve en la pareja de la fotografía. Pero sin duda es la actitud de quienes no leen un reportaje y sólo se «informan» del mismo por las ilustraciones que lo acompañan.

Esto puede desembocar en un tercer modo de perversión que la imagen introduce en el modo de informar, o en el de considerar la información por parte de quien no cuide muy especialmente el ejercicio del discernimiento prudencial. Nos referimos a lo que Sartori denomina *el «pseudo-acontecimiento»*,¹⁵ esto es, *aquel que se produce simplemente porque hay una cámara delante*. En su dimensión más dramática adquiere tintes salvajes, pues puede suponer incluso la puesta en juego de vidas humanas, con rebeldes en una guerra dispuestos a mostrar su crueldad ante las cámaras de las televisiones extranjeras ejecutando en la calle a prisioneros, o el caso que el propio Sartori recuerda de la plaza de Tiananmen

Pros y contras de una presencia no sólo inevitable, sino incluso conveniente y necesaria: la de la fotografía en la tarea informativa.

¹⁵ SARTORI 2002: 87.

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN

- AGEJAS, JOSÉ ÁNGEL y SERRANO OCEJA, FRANCISCO JOSÉ (coords.), *Ética de la comunicación y de la información*. Barcelona: Ariel, 2002.
- BRAJNOVIC, LUKA, *Deontología periodística*. Pamplona: EUNSA, 1978^{2ª}, pp. 143-158.
- BRIGGS, A. Y BURKE, P., *De Gutenberg a Internet*, Taurus, 2002.
- BUSTAMANTE, ENRIQUE (coord.), *Comunicación y cultura en la era digital*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- CASTELLS, MANUEL, *La Galaxia Internet*, Plaza y Janés, Madrid, 2001.
- DEBORD, GUY, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- DEBRAY, REGIS, *Introducción a la mediología*, Paidós, Barcelona.
- ECHEVARRÍA, JAVIER, *Los Señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*, Ediciones Destino, Barcelona, 1999.
- ESPADA, ARCADIO, *Diarios*. Espasa-Calpe, Madrid, 2002.
- FINANCE, JOSEPH (DE), *Personne et Valeur*, Pontificia Università Gregoriana, Roma 1992.
- GALDÓN LÓPEZ, GABRIEL, *Desinformación. Métodos, aspectos y soluciones*. Pamplona: EUNSA, 1999^{2ª}.
- HENRY, MICHEL, *La Barbarie*, Caparrós Editores, Madrid 1996.
- LEWIS, C.S., *La experiencia de leer*, Alba Editorial, Barcelona 2000.
- LUENGO, MARÍA, "La redención mediática de la cotidianidad", en *Nueva Revista*, 85 enero-febrero 2003, pp. 56-64.
- LUHMANN, NIKLAS, *La realidad de los medios de masas*, Anthropos-Universidad Iberoamericana, Barcelona-México D.F., 2000.
- MCLUHAN, MARSHALL, *La galaxia Gutenberg*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.
- MORANDÉ, P. «Retos educativos de la sociedad de la información» en *Retos de la nueva sociedad de la información*, , vol. I, Madrid 2002, pp. 707-720
- NÚÑEZ LADEVÉZE, LUIS, «La modificación inexorable de los hábitos de socialización infantil» en *Nueva Revista*, 85 enero-febrero 2003, pp. 65-76.
- POSTMAN, NEIL, *Tecnópolis: la rendición de la cultura a la tecnología*, Galaxia Gutenberg, 1994.
- RATZINGER, JOSEPH, *Cooperadores de la verdad*. Madrid: Rialp, 1991.
- SARTORI, GIOVANNI, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid, 2002^{5ª}.
- SIMONE, RAFFAELE, *La Tercera Fase. Formas de saber que estamos perdiendo*, Taurus, Madrid 2002.
- TOLKIEN, J.R.R., *Los Monstruos y los Críticos y otros ensayos*, Ediciones Minotauro, Barcelona 1998.
- TOULMIN, STEPHEN, *Cosmópolis. El trasfondo de la Modernidad*, Península, Barcelona, 2001.

Sitios en Internet:

<http://www.galeon.com/javierbauluz> Página personal de Javier Bauluz en la que se recogen aspectos de la polémica

<http://es.f1.pg.photos.yahoo.com/sombrillajb> Imágenes del carrete en el que estaba la famosa foto de la polémica y que ilustra la explicación que el propio Bauluz dio de cómo tomó las fotos en su artículo «Aquella tarde en la playa de Zahara de los Atunes».