

Imagen urbana y fotoperiodismo. Una mirada estética a la desindustrialización asturleonesa

Deva Menéndez García

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

e-mail: devamenendez@geo.uned.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8432-1247>

<https://dx.doi.org/10.5209/ciyc.95426>

Enviado: 15/12/2023 • Aceptado: 26/02/2024

ES Resumen: El presente trabajo abordó el modo en el que el fotoperiodismo ha capturado y expuesto los procesos de desindustrialización y despoblación, transformando la percepción de las cuencas hulleras del norte peninsular. A través de los estudios estéticos y la semiótica visual fue revisado el trabajo de ocho fotoperiodistas que documentaron la transición de la región hacia paisajes marcados por el abandono y la ruina. Los resultados obtenidos evidenciaron cómo imágenes de esta naturaleza generaron cambios en los imaginarios urbanos, fomentando dialécticas de decadencia y nostalgia, aunque también de resistencia y reflexión. Este trabajo subraya el rol del fotoperiodismo en la construcción de discursos visuales sobre la identidad regional y la transformación urbana en la era contemporánea.

Palabras clave: Fotoperiodismo; desindustrialización; paisaje; memoria.

ENG Urban image and photojournalism. An aesthetic review of deindustrialization

Abstract: This work addressed how photojournalism has captured and exposed the processes of deindustrialization and depopulation, transforming the perception of the coal basins of the northern peninsula. Through aesthetic studies and visual semiotics, the work of eight photojournalists who documented the region's transition towards landscapes marked by abandonment and ruin was reviewed. The results obtained evidenced how images of this nature generated changes in urban imaginaries, fostering dialectics of decline and nostalgia, but also of resistance and reflection. This work highlights the role of photojournalism in the construction of visual discourses on regional identity and urban transformation in the contemporary era.

Keywords: Deindustrialization; photojournalism; landscape; memory.

FR Image urbaine et photojournalisme. Un regard esthétique sur la désindustrialisation

FR Résumé: Ce travail a abordé la manière dont le photojournalisme a capturé et exposé les processus de désindustrialisation et de dépeuplement, transformant la perception des bassins houillers de la péninsule nord. À travers des études esthétiques et la sémiotique visuelle, le travail de huit photojournalistes qui ont documenté la transition de la région vers des paysages marqués

par l'abandon et la ruine a été examiné. Les résultats obtenus ont montré comment des images de cette nature ont généré des changements dans les imaginaires urbains, favorisant des dialectiques de déclin et de nostalgie, mais aussi de résistance et de réflexion. Ce travail met en avant le rôle du photojournalisme dans la construction de discours visuels sur l'identité régionale et la transformation urbaine à l'ère contemporaine.

Mots-clés: Mots-clés: Désindustrialisation; photojournalisme; paysages; mémoire.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 2.1. Un esbozo mínimo del populismo securitista que impera en Israel. 2.2. La imposición de un marco desviado: los árabes son el enemigo. 3. Metodología. 4. Resultados. 4.1. La instrumentalización política del trauma colectivo de los judíos. 4.2. La retórica teológica que acompaña la justificación de la escalada bélica. 4.3. Hamás es la nueva versión del nazismo. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Como citar: Menéndez García, D. (2024). Imagen urbana y fotoperiodismo. Una mirada estética a la desindustrialización asturleonés, en *Cuadernos de Información y Comunicación* 29, 89-102.

1. Introducción

Desde sus orígenes, la fotografía ha servido como una ventana a realidades lejanas o desconocidas, ofreciendo al público imágenes que han ido configurando su percepción del mundo (Cetina, 2003). Desde las primeras instancias decimonónicas, el fotoperiodismo de guerra marcó el comienzo de una era en la que las imágenes comenzaron a complementar y, a menudo, a redefinir las narrativas escritas (Pantoja, 2007). Este legado histórico subrayó el modo en el que el fotoperiodismo no solo documentó, sino que también “interpretó y moldeó la percepción colectiva de las regiones y sus gentes” (Berenguer, 2020:5). La repetición de ciertos paisajes y estéticas fotográficas pudo reforzar, cuestionar o transformar las narrativas existentes sobre un lugar, destacando el poder de la imagen para influir en el entendimiento. Es esta idea la que, hipotéticamente, planteaba el trabajo de Castillo (2023), quien vio en el fotoperiodismo una herramienta comunicativa de difusión de imágenes que, por su naturaleza artística, trascendía la realidad en favor de la (re)creación de imaginarios.

Misma senda había seguido ya Ribeiro (1999), quien, a finales de siglo, afirmó que su labor era más esencial que la de cualquier otro campo de la comunicación. “Siempre se encuentran en el lugar adecuado y listos para capturar un momento fugaz y preciso que la mayoría pasa por alto” (Ribeiro, 1999:6). Muchas han sido las temáticas en las que este subgénero ha puesto el foco. De forma específica, el largo proceso de declive y ocaso de la industria generó en el ámbito artístico una notable y variada creación cultural y comunicacional. Como señaló Fernández (2019), probablemente era la fotografía la producción que más había centrado su interés en los procesos de desindustrialización y despoblación acontecidos en Asturias y León en las últimas décadas. Siguiendo a Marzal y Casero (2017), esta cuestión no sería de extrañar, ya que “el medio fotográfico es el que, en la era de la posverdad, parece haber presentado una mayor capacidad de estructurar imágenes, ideas, identidades y estéticas” (Marzal y Casero, 2017:15).

Así, el pasado 2022 se cumplían 10 años desde la llegada de la Marcha Negra a Madrid. Imágenes de mineros asturianos y leoneses ataviados con cascos y lámparas entrando por La Castellana después de haber recorrido a pie 500km inundaron periódicos, televisiones y, más tarde, exposiciones y museos. Sin embargo, no fue esta la única ocasión en la que la fotografía centró su atención en los procesos sociales desarrollados en estos territorios. Más allá de la labor documental realizada, las imágenes capturadas y expuestas parecieron comenzar a construir un universo propio con consideraciones peculiares sobre los espacios, la arquitectura, la luz, los paisajes y la atmósfera minera, ahora ya desindustrializada y despoblada. Hipotéticamente, sus autores no se limitaron a realizar una crónica del abandono, sino que inventaron relatos y

buscaron escenografías. Por tanto, dentro de su práctica, la creación pareció adquirir un papel fundamental,

En sí misma, esta desindustrialización fue definida como un proceso de desmantelamiento productivo que tuvo implicancias culturales, pues propuso una reestructuración de la idiosincrasia, los paisajes y la estética de una comunidad (Vega & Díaz, 2022). Los ajustes y reconversiones que configuraron una cascada de cierres en medio de conflictos sociales y declives territoriales fueron ya abordados intensamente desde su vertiente económica, demográfica e, incluso, patrimonial. Para con el caso asturiano, serían de especial relevancia los aportes hechos por Alonso (2020), quien trató de abordar dichas circunstancias desde el ángulo sociológico, emocional e identitario. Sin embargo, los estudios estéticos, visuales y comunicacionales parecieron ofrecer un paisaje semidesértico sobre la implicación de estos fenómenos en el modelado de la imagen urbana, arquitectónica, paisajística y cultural en estos contextos.

Como propone Díaz (2023), los artistas asturleonese comenzaron a reflexionar sobre las consecuencias de la desindustrialización, pudiendo encontrar en su obra discursos y narrativas que “se mueven entre la desafección, el pesimismo o la crítica y la reivindicación de una memoria obrera” (Díaz, 2023:76). Desde esta vertiente, mereció la pena resaltar los abordajes realizados por Cruces (2020), respecto a la visión artística de los procesos de desindustrialización acontecidos en la región hullera de Concepción y Arauco en Chile. De igual forma, Menéndez (2023) abordó parcialmente las transformaciones de las Cuencas Mineras, en lo que respecta a los cambios en su estética, paisaje y sentimientos derivados. En dicho estudio se trató el proceso como una suerte hito personal, conflicto social y territorio postbélico, en el que casi la única creación artística válida pasaría por la fotografía de guerra. También desde el ámbito de la percepción artística fueron relevantes los trabajos realizados por Fernández (2019), especialmente en los imaginarios estéticos vinculados a la identidad de la ruina y el patrimonio arquitectónico.

Partiendo de estas reflexiones, el presente trabajo trató de abordar la dimensión estética de la desindustrialización y la consiguiente despoblación, ambas construidas a través del fotoperiodismo de la región. Más allá de las fotografías mineras e industriales, la investigación propuesta se centró en abordar la estética de lo que vino después: el cierre, el vacío, la calle y la ruina. De forma paralela, se trató de arrojar luz sobre las intersecciones existentes entre la potencia visual de la fotografía en contextos comunicativos y la construcción de percepciones e imágenes concretas en torno al paisaje y la arquitectura urbana.

2. Metodología

Con el fin de discutir estas cuestiones, se empleó una metodología interdisciplinaria que integró el análisis visual y el estudio socio-cultural. Primeramente, se realizó una investigación preliminar con el fin de identificar a fotoperiodistas cuyo trabajo se hubiera enfocado en la desindustrialización y la despoblación en la franja asturleonese. Esto incluyó la revisión de archivos en medios de comunicación (La Nueva España, El Comercio, La Voz de Asturias, Diario de León, Diario de Burgos, ILeón), exposiciones fotográficas, editoriales, plataformas de fotoperiodismo y agencias de noticias (EFE e ICAL). Así, se hizo una selección inicial del trabajo de Ana Fernández Barredo (Agencia EFE), Álvaro Fuente (Nurphoto, Getty Images, El País), Eduardo Urdangaray (Archivo Histórico Minero), César Sánchez (Agencia ICAL), Ramón Jiménez, Mauricio Peña, Javier Casares (Agencia EFE), y Carlos Sánchez Campillo (Agencia ICAL), cuya obra conformó el objeto de estudio.

De cara a la elección de la muestra particular, se priorizaron imágenes que representasen de manera explícita los temas de interés, incluyendo paisajes industriales en desuso, espacios urbanos transformados y momentos significativos de la vida comunitaria afectada por estos procesos. Posteriormente, cada fotografía seleccionada fue analizada en términos de componentes visuales: composición, uso del color, textura, iluminación, y perspectiva, prestando atención a cómo estos elementos contribuían a la atmósfera general de la imagen y a la evocación de emociones o respuestas en el espectador. Respecto al análisis semiótico, se aplicó un enfoque dirigido a interpretar los signos y símbolos presentes en las imágenes, incluyendo el análisis de

iconografía y la indexicalidad. Por último, las imágenes se contextualizaron dentro de un marco más amplio, considerando cómo se comparan o contrastan con otras representaciones visuales de temáticas similares. Esto ayudó a entender la singularidad de las perspectivas capturadas y su contribución a la narrativa visual y paisajística exportada de la región.

3. Resultados

Los resultados obtenidos fueron organizados a través de dos líneas discursivas básicas. En primer lugar, el análisis formal del corpus fotográfico analizado, indagando en la localización de patrones comunes en términos compositivos y temáticos, así como las particularidades y disidencias propuestas por sus autores. Por otra parte, fueron analizados y desarrollados los modos en los que dichas imágenes consiguieron generar un imaginario concreto y detallado de la realidad paisajística y arquitectónica de estas Cuencas Mineras.

3.1. Construcción de la imagen urbana

El análisis preliminar del corpus fotográfico evidenció la existencia de una síntesis o mimesis temática entre aquellas imágenes relativas a la desindustrialización y aquellas orientadas hacia despoblación, tendiendo a diluirse los límites entre ambas. Tal y como ya había apuntado previamente Menéndez (2023), se trató de dos procesos y conceptos que, por la naturaleza de su origen y consecuencias, tendieron a vincularse, tanto desde el imaginario como desde el sector académico. Así, fue habitual que, en el caso de Asturias y León, ambos conceptos tendiesen a confundirse. De forma paralela, la cuestión de la lucha obrera ante los cierres reflejó haber sido el eje principal del desarrollo comunicacional del espacio geográfico analizado, aunque detectándose una dualidad. Primero, la obra de autores como Ana Fernández Barredo o César Sánchez tendió a mostrar un mayor interés por la carga visual de los enfrentamientos obreros (manifestaciones, huelgas y barricadas).

En este caso la arquitectura y el espacio se tornaron unos protagonistas secundarios, actuando más bien como una suerte de decorados a través de los que transcurre lo verdaderamente importante: la acción humana. Una acción que, si bien se sirve de la infraestructura y el espacio urbano, fungió de un modo más concreto como una herramienta dentro de la propia confrontación social. Es así como el contexto urbano fue mostrado como una suerte de campo de batalla en el que sus espacios, bienes y servicios se convirtieron en elementos al servicio de la acción política. Es dentro de esta confrontación donde jugó un papel indispensable la figura icónica de la minería, sector que tuvo un rol esencial, alimentado por su carga estética y visual. Imágenes propias de portada mostraron a trabajadores que vestían una indumentaria característica, gracias a la que adquirirían una carga comunicacional magnética, heroica e idealizada y que casi podría ser comparada con la visibilidad de una corrida de toros. Además, estos se mostraron rodeados por unas condiciones y un entorno estético muy fotografiable y que dejaban a lo urbano en un segundo término. Primeros planos de mineros sucios de carbón y solo con los ojos en blanco inundaron las portadas de periódicos y exposiciones de la zona. Tal es así que imágenes de esta naturaleza fueron localizadas en la obra de todos los fotoperiodistas analizados, siendo las predominantes a la hora de ser elegidas para ilustrar el fenómeno acontecido en estos valles (Figura I).

Sin embargo, fueron detectados otros casos en los que, tomando una senda opuesta, el espacio urbano y el valor comunicacional de este comenzó a jugar un papel mucho más protagónico. Torres de refrigeración, vías de tren, castilletes de mina, barriadas mineras, talleres metalúrgicos y redes de alta tensión llegaron a adquirir un rol principal que llenó una composición ahora casi vaciada de rastro humano. Sería el caso de la obra presentada por Álvaro Fuente, Eduardo Urdangaray o Ramón Jiménez. Es así como elementos de esta naturaleza fueron gestando y construyendo un imaginario estético, urbano y arquitectónico que se erigió como la idea exportada por el fotoperiodismo de lo que significaban las Cuencas Mineras, su desindustrialización y cierre (Figura II).

Figura I. Compañeros de los ocho mineros encerrados en la mina Santa Cruz. León 2012



Fuente: César Sánchez, ICAL para Diario de Burgos.

Figura II. Central térmica Compositilla II. 2019



Fuente: Tierra Negra, Eduardo Urdangaray y Ramón Jiménez.

Más allá de estos elementos aislados, resultó evidente la existencia de una preponderancia por la elección del blanco y negro de forma casi exclusiva. En un siglo en el que el color ha inundado ya las publicaciones periodísticas, pareciera existir un deseo intencional por seguir representando las áreas asturianas y leonesas con esta paleta cromática, siendo, incluso, complicado localizar otros formatos. Es esta paleta la que consigue intensificar la sensación de desolación y añadir una capa de misterio y nostalgia, “haciendo que la imagen final sea más poderosa y evocativa” (Bobo, 2010:217). Al mismo tiempo y desde un sentido más técnico, fue una circunstancia que sirvió a la simplificación de la imagen, llegando a reducirla a sus elementos más esenciales. Tal y como se observó en el corpus seleccionado, esta dinámica se tornó de especial importancia a la hora de resaltar contrastes, patrones y siluetas (Figura III), llegando a alterar la naturaleza del propio paisaje urbano vivido.

Figura III. Mineros de León. 2015



Fuente: Carlos Sánchez Campillo, ICAL.

Más allá de estas apreciaciones, desde el ángulo arquitectónico, el presente trabajo detectó una asociación del material comunicacional analizado con dos modelos urbanos concretos. En primer término, fue localizado la construcción de idea de ciudad abandonada y configurada a través de construcciones tradicionales que permanecen casi invariables desde los años 60. Desde el ángulo discursivo, sería posible afirmar que estas pasaron a funcionar como un reflejo un tiempo mejor, pero que no volverá. Este tipo de imágenes tendieron a utilizar elementos urbanos concretos: instalaciones industriales, casas y barrios enteros en estado de abandono. Existió, entonces, una suerte de congelación temporal que llevó a una descontextualización cronológica de las imágenes y, por ende, del espacio al que estas se referían. Finalmente, la situación descrita generó un mapa mental en el que la carga comunicacional de la zona se encontró atravesada por estas estructuras, siguiendo los modelos de las Figuras IV y V. En ellas, el estado de ruina prevaleció y fue utilizado en virtud de ser un imán estético para fotógrafos, publicaciones periodísticas y lectores. Sin embargo, como apuntó Ribeiro (1999), la elección de criterios estéticos en el contexto del fotoperiodismo puede llevar a una cierta manipulación en la que, bajo el deseo de aportar imágenes visualmente atractivas, se termine por conformar un imaginario algo distorsionado respecto a lo realmente acontecido en la zona.

Figura IV. Antiguo economato de HUNOSA en Rabaldana, Mieres, Asturias.



Fuente: Asturias Minada, Álvaro Fuente.

Partiendo de estas consideraciones, se debería de tener en cuenta la naturaleza del fotoperiodismo desde la cuestión ética que planteó Ribeiro (1999) y desde el ángulo utilitario reflexionado por Marzal & Casero (2017), respecto a su consideración como “posverdad o documento líquido” (Marzal & Casero, 2017:15). Siguiendo la senda de los estudios planteados por Paula Fernández, en este caso “los despojos de la industria devienen documentos históricos, pero también imanes estéticos” (Fernández, 2019:49). Por ello, más allá de su objetivo documental, imágenes como las propuestas tendieron a preferir estos entornos, subrayándolos en virtud del valor y el atractivo estético que, tanto autores como observadores vieron en ellos.

Además, más allá de la infraestructura física en distintos estados de ruina, fue localizada una tendencia a la representación del concepto del descampado, bajo la concepción mantenida por Alarcón (2018), viendo en ellos un “lugar extraordinario, cuyo espacio vacío se encontraba repleto de mundos y juegos” (Alarcón, 2018:115). Esta circunstancia dio cuenta de la construcción de un discurso visual que enfatizó los elementos de una ciudad en proceso de desaparición. Cines, bares y comercios que, tras la desindustrialización y la pérdida poblacional, fueron convertidos en, lo bautizado por Menéndez (2023), como espacios vaciados y en un paisaje particular dentro de “una sociedad que convive con el vacío y la ruina” (Menéndez, 2023:213) (Figura V). Esta categoría fue la conformada por aquellos paisajes que había permanecido en los imaginarios exportados, aunque ya no existían. En estos casos resultó que “el significante había sobrevivido a las limitaciones de la propia arquitectura” (Menéndez, 2023:214).

Figura V. Bar Santa Bárbara, Turón - Mieres, Asturias



Fuente: Asturias Minada, Álvaro Fuente.

Por otra parte, las evocaciones emocionales de las imágenes analizadas tendieron hacia diversos niveles de tristeza, rabia, nostalgia o resignación. Tal es así que Boym (2001) situó el sentimiento de nostalgia y la angustia por la irreversibilidad del tiempo en el centro de la condición moderna, siendo este uno de los objetos de representación de estas fotografías. Al mismo tiempo, si bien las nociones de decadencia o falta de cohesión pudieron ser las lecturas peyorativas del discurso visual y urbano emitido, también existieron ciertos reflejos positivos. Estos fueron detectados en un corpus fotográfico que mostró un mayor enfoque en la posibilidad de reversión o, al menos, en la existencia de imágenes cuyo significante se encontró más orientado hacia la posibilidad de compartir el pasado industrial, la existencia de relaciones sociales sólidas, una historia común, ansia de progreso e, incluso, una suerte de sentir proletario (Figura VI).

Figura VI. Factoría de Duro Felguera en Langreo. Asturias 1990



Fuente: Tierra Negra, Eduardo Urdangaray y Ramón Jiménez.

La construcción de este tipo de imágenes catastróficas enlazó fácilmente con la introducción y utilización de recursos propios del fotoperiodismo bélico, postbélico e, incluso, postnuclear. Se localizó un amplio abanico visual con distintos niveles de realidad, pesimismo, idealización e, incluso, manipulación. A nivel temático, fueron detectadas composiciones que evolucionaron desde las impactantes imágenes de combate que mostraban la acción y la intensidad del conflicto propio de los años del cierre, hasta los retratos íntimos de las víctimas que revelaban el impacto humano de la guerra –aquí vestida de conflicto social–, cuando ya todo parecía estar perdido.

Asimismo, las imágenes de destrucción material y los esfuerzos de reconstrucción ofrecieron, desde el ámbito periodístico y comunicacional, una visión “completa” de los horrores acontecidos. Se trató de consideraciones estéticas y técnicas que no fueron de extrañar, especialmente a la luz del recorrido profesional de algunos de los autores aquí analizados. Varios de ellos contaban ya con una trayectoria previa en temáticas de conflicto social o bélico, siendo el caso de Javier Casares el más señalado, al haber recibido el Premio Nacional de Fotoperiodismo 2014 por la labor realizada en las revueltas de Egipto. En el mismo certamen, fue Álvaro Fuente quien se hizo con el tercer premio gracias a su fotografía “Asturias Minada”, término que en 2023 dio título a un libro recopilatorio en torno a la desindustrialización asturiana y los conflictos sociales derivados. No es este el único caso en el que su trayectoria fotográfica fue condensada en formato libro, pudiendo destacar, Tierra Negra de Eduardo Urdangaray y Ramón Jiménez o la exposición “León entre dos siglos” de Mauricio Peña.

Es así como, en las últimas décadas, el fotoperiodismo asturleonés fue configurando y exportando, a través de los medios de comunicación, un imaginario propio sobre el paisaje urbano. En este caso, ampliamente caracterizado por las imágenes y los conceptos del vacío y la ruina. Negocios cerrados, persianas bajadas y estructuras postindustriales abandonadas compusieron y modelaron una estética que fue creando la imagen periodística de estos territorios. Espacios de nostalgia, rencor, impotencia y rabia distinguieron y unificando los valles hulleros, conformando un “imaginario visual propio, pero que podría agrietar la memoria colectiva” (Menéndez, 2023:213) (Figura VII). Desde el ámbito de la construcción estética y visual del paisaje urbano en los medios de comunicación, ya en los años 60 del pasado siglo, Ortega y Gasset proponía que toda región debía de ser definida como la unidad geográfica que contaba con una “imagen visual cuyos caracteres típicos pudiesen hallarse presentes en una sola visión” (Ortega, 1969:87). Así pareció ocurrir en el corpus fotográfico seleccionado y compuesto por elementos paisajísticos de gran potencia visual.

Figura VII. Riaño, Langreo, Asturias, 1993



Fuente: Tierra Negra, Eduardo Urdangaray y Ramón Jiménez.

Es de este modo como se conformó una imagen propia de un entorno urbano complejo y en el que se cohesionaron una amalgama de circunstancias particulares. “Un complejo entramado de pasados y presentes” (Menéndez, 2023:215). En los contextos en los que la infraestructura y el espacio se volvieron protagonistas la incorporación de personajes se hizo, en todo caso, de forma subsidiaria, siendo interpretados como una especie de habitantes del vacío (Figura VI). Asimismo, las imágenes seleccionadas tendieron a evocar sentimientos y sensaciones vinculadas al fin de un *statu quo* conocido, en el que se fueron desdibujando los límites entre la realidad física y la creación artística o el “fotoperiodismo líquido” (Marzal & Casero, 2017:13).

Al mismo tiempo, se evidenció una predilección por este tipo espacios, despreciando aquellos en los que había existido algún tipo reconversión efectiva u otros que habían conseguido esquivar su evolución hacia el vacío o la ruina. Estos fueron buscados y elegidos de modo intencional, ya que constituían un imán estético. Primero, para quienes los fotografiaban y, más tarde, para quienes observaban dichas fotografías. Por tanto, el fenómeno podría ser vinculado con el término utilizado por Alvira & Guedes (2017) como *urban exploration* –más comúnmente conocido como *urbex*–. Este se refiere a una práctica asociada a la prospección de estructuras, edificios o zonas urbanas abandonadas. “Bajo el lema *take nothing but photographs, leave nothing but footprints*¹, la estética decadente y el ambiente apocalíptico son los principales atractivos para sus entusiastas” (Alvira & Guedes, 2017:87). El interés por este tipo de escenarios resultó casi exclusivamente comprensible si se encontraba ligado a la fotografía, en este caso fotoperiodismo. La imagen resultante sirvió como documento comunicacional, pero también como una suerte de *souvenir* de la experiencia. Tal es así que, imágenes como algunas de las propuestas (Figura IV y V) podrían ser englobadas en el subgénero ahora calificado desde el mundo anglosajón como “*ruin porn*”², por la producción de un “exceso de realidad como la exhibida en la pornografía” (Alvira & Guedes, 2017:87). En un sentido más amplio, estas imágenes serían fácilmente enlazables con las realizadas por fotógrafos como Mathew Merrett para con ciudades como Chernobyl o Detroit. Cuestión similar fue la acontecida con la efígie, casi icónica, de los propios mineros, quienes pareciera que, mejor que cualquier otro sector laboral, consiguieron atraer el interés estético de fotógrafos y observadores, llegando a convertirlos en una suerte de símbolo regional, más allá de su desaparición real (Figura VIII).

¹ “No tomes más que fotografías, no dejes más que huellas.”

² Porno ruina.

Figura VIII. Monumento al minero. Teruel 2018



Fuente: Tierra Negra, Eduardo Urdangaray y Ramón Jiménez.

3.2. Construcción del discurso estético urbano

Partiendo de lo planteado y más allá de las licencias artísticas ya comentadas, ¿qué utilidad o implicaciones psicosociales pudieron tener imágenes de esta naturaleza? Desde el ángulo semiótico, el presente trabajo apuntó hacia la detección de tres significados comunicacionales últimos. En primer lugar, las imágenes seleccionadas constituyeron una metáfora, constituyéndose como un *memento mori* del capitalismo industrial. Así se consiguió enfatizar la caducidad de los procesos presentes y la existencia de una evolución cíclica de “creación-destrucción, apogeo-crisis, nacimiento-muerte” (Fernández, 2019:22).

En segundo lugar, la difusión continua de este tipo de imágenes en el sector de la comunicación terminó por funcionar como una suerte de recordatorio de que todo tiempo pasado pareciera haber sido mejor. Las imágenes seleccionadas no fueron más que el escombros de otras anteriores, pero ya inexistentes.

Por último, se construyó un *ubi sunt* continuo que llevó al espectador a preguntarse dónde estaban ahora los que vivieron antes y qué había sido de “los valores y normas que regían sus vidas” (Alonso, 2020:56). Es así como, a través de estas tres metáforas o licencias creativas, se consiguió generar y exportar un imaginario cerrado y concreto de una sociedad que habitaba espacios peligrosos, decadentes y sucios.

Al mismo tiempo, fueron estos entornos urbanos, los que, en la era de la comunicación, constituyeron el escombros último de un paréntesis en la historia regional y nacional, casi ya costumbre. Con todos estos componentes, la presente investigación concluyó evidenciando la existencia de una construcción –a medio camino entre la realidad y la manipulación–, de un territorio que casi podríamos catalogar de extrageográfico (Gámir & Valdés, 2007). Por ello, en el corpus analizado se volvió difícil ubicar lo representado en un espacio y un tiempo concretos. ¿De qué año pueden ser estas imágenes? ¿Dónde han sido tomadas? ¿Es rural o urbano? ¿Tradicional o moderno? Es esta discontinuidad espacio-temporal la que, siguiendo a Smithson (2006), se manifestó en las ciudades contemporáneas a través de los espacios inacabados o abandonados, quienes son ahora predilección del fotoperiodismo de la zona. “Esos huecos son, en cierto sentido, los vacíos monumentales que definen, aunque no lo quieran, los vestigios de la memoria de un set de futuros abandonados” (Smithson, 2006:19). Este mismo carácter visual indeterminado es el que abrió un mundo de ambigüedad e incertidumbre, característico de los espacios urbanos incompletos, pero también de la imagen construida para con las antiguas regiones

industriales españolas. El discurso emitido enlazó con las ideas de Foucault sobre la heterotopía, construyendo una especie de ruptura absoluta del espacio representado con “su tiempo tradicional” (Foucault, 1984:90). Finalmente, se atendió a la construcción de un concepto propio y una identidad particular entre las nociones de ciudad y pueblo, urbano y rural.

El discurso tendió a reforzar la idea de que en estos espacios ya no había nada significativo más allá de la belleza decadente propia de los espacios y la imagen emitida. Tal es así que la belleza del abandono y lo lúgubre obtuvo en estos casos un atractivo particular. Como proponen Alvira y Guedes (2017), en la fotografía, especialmente en el ámbito del fotoperiodismo, esta estética evoca una narrativa de nostalgia, desolación y la pasajera naturaleza del tiempo. “Estas ruinas modernas, además de sus características visuales, desencadenan toda una serie de sensaciones nuevas ligadas con los otros sentidos” (Alvira & Guedes, 2017:87). Al igual que en el Romanticismo, donde los artistas buscaban capturar lo sublime en lo oscuro y lo melancólico, la fotografía de lugares abandonados y escenas decadentes despierta un interés similar (Herman, 1997). Así se sumergió al espectador en un paisaje en ruinas que recuerda nuestra propia fragilidad y transitoriedad, aunque no sea tan catastrófico como se propone.

Además, estas imágenes ofrecieron una ventana a historias olvidadas, revelando capas de significado y emoción que desafiaban el paso del tiempo. En la intersección entre lo bello y lo desgastado, el fotoperiodismo asturleonés pareció encontrar un terreno fértil con el que explorar la complejidad de la condición humana y la inevitable marcha de la historia. Sin embargo, siguiendo las ideas de Alvira & Guedes, estas imágenes funcionarían al revés que las ruinas románticas ya que, “ya no son la imagen del conocimiento perdido o la reconquista del espacio por la naturaleza, sino que parecen convertirse en una forma de luto o duelo por la pérdida de la estética en sí” (Alvira & Guedes, 2017:89).

Si bien estas son las implicaciones localizadas desde lo micro y lo particular, estas imágenes enlazaron con procesos generales acontecidos en el mundo industrializado en las últimas décadas. Así, lo regional se volvió global, pudiendo ser leído y comprendido por ojos ajenos a la realidad concreta de estas zonas del norte peninsular. Respecto a las reminiscencias estéticas localizadas, históricamente el fotoperiodismo plasmó similares procesos de desindustrialización en Inglaterra e, incluso, en la ya desaparecida URSS. En este último escenario se tornó interesante observar cómo los imaginarios construidos en las Cuencas Mineras tuvieron mucho de soviético, especialmente en lo que respecta al carácter brutalista de una arquitectura que se movió entre lo utópico, lo anacrónico y lo –ya– distópico. Todos estos espacios, tuvieron en común la generación de territorios y paisajes paradójicos y que reflejaban las contradicciones propias de “las fuerzas económicas en un devenir físico caracterizado por una continua oscilación entre orden y desorden, entre globalización y fragmentación” (Ramírez, 2003:65).

Sin embargo, considerando la utopía como un espacio que encierra en sí todo lo bueno y la distopía todo lo malo, lo más correcto parecería referirse a estas creaciones como espacios intermedios y distintos a los reales, ya que a la vez serían físicos (por ser reales) e imaginarios (por ser artísticos). Este universo arquitectónico, con una estética de formas geométricas y angulares y el uso prominente del concreto, no solo se comprendió como una expresión artística, sino también como un reflejo de las ideologías que lo respaldaban (Casado, 2019). En el contexto de la construcción de la imagen soviética y su extensión a las Cuencas Mineras asturianas y leonesas, el brutalismo adquirió una carga ideológica significativa. Las estructuras imponentes y monolíticas sirvieron a los fotógrafos como símbolos de poder y progreso industrial. Estas edificaciones masivas no solo fueron monumentos físicos a la labor y la producción, sino también representaciones visuales del ideal colectivista y la fuerza del Estado. En este caso, las estructuras brutalistas, no solo reflejaron la magnitud de la industria ya perdida, sino que también actuaron como recordatorios tangibles de la lucha obrera y la solidaridad de la clase trabajadora.

Por tanto, dichos monumentos (anti-monumentos) se convirtieron, dentro del fotoperiodismo, en personajes protagónicos. Las situaciones o historias ocurridas y narradas en la prensa, si bien son trascendentes para la sociedad actual, se materializaron de un modo más concreto a nivel visual a través del monumento, “ayudándonos a entender el presente a través de la búsqueda de sus raíces” (Alvira & Guedes, 2017:90). Por tanto, la estética –exportada y utilizada desde el

fotoperiodismo-, con su enfoque en la funcionalidad y la monumentalidad, se convirtió en un instrumento para la construcción y promoción de un imaginario visual que subrayó la importancia del trabajo y la identidad colectiva en la narrativa socioeconómica de la región. Al igual que ocurrió en Rusia, estos significantes estéticos fueron evolucionando hacia una ruina nostálgica. Mismas apreciaciones pudieron ser detectadas en la obra del fotógrafo francés Frédéric Chaubin, quien publicó *CCCP. Cosmic communist constructions photographed* (2019), destacando el corpus visual de la ya casi abandonada ciudad ártica de Vorkutá, quien había sido la capital hullaera de la Unión Soviética. A través de dichas imágenes, ya sea belgas, asturianas o inglesas, fue cobrando interés y sentido el apelativo de “bruto”, utilizado por Le Corbusier a la hora de definir la estética de estas estructuras y que, más tarde, dio lugar al propio movimiento arquitectónico. Por tanto, es a través de estas fotografías como el sector de la comunicación creó –incluso a veces exagerando y manipulando– una imagen visual concreta de los valles hulleros asturleoneseos después de su desindustrialización, retratándolos como espacios brutos, vacíos y postbélicos. Idénticas consideraciones son las que, siguiendo a Menéndez (2023), fueron reportadas por sus propios habitantes a la hora de definir estéticamente estas comarcas, dando fe del poder comunicacional que ha tenido el fotoperiodismo a la hora de construir la imagen actual del territorio.

4. Conclusiones

El presente trabajo evidenció que el fotoperiodismo, al servir como un medio de comunicación visual, desempeñó un papel crucial en la conformación de la narrativa y la imagen urbana en relación con la desindustrialización y la despoblación acontecida en los valles hulleros asturleoneseos. A través de su lente, capturó los vestigios tangibles e intangibles de estos procesos: fábricas en ruinas, comunidades vacías y la resonancia emocional de estos espacios. En término generales, se identificó una síntesis temática entre ambas ideas, mostrando una atención especial a la lucha obrera y la estética de la minería. Al mismo tiempo, destacó un uso predominante del blanco y negro, intensificando sensaciones de desolación y nostalgia.

Las imágenes analizadas revelaron una preferencia por representar espacios urbanos y arquitectónicos característicos de ciudades abandonadas o en estado de ruina, promoviendo una estética de abandono y declive que, si bien es particular, presenta resonancias globales. Las fotografías presentadas funcionan como metáforas del fin del capitalismo industrial, evocando nostalgia y recordando un pasado aparentemente mejor. Se evidenció, por tanto, una estética propia, reflejo la belleza decadente de estos espacios urbanos, los cuales han sido reiterada y intencionalmente buscados, constituyendo un imán estético tan relevante que llega a desvirtuar la realidad física, arquitectónica y urbana de estos valles.

La investigación concluye afirmando, que estas imágenes no solo documentaron la situación, sino que también presentaron un cierto grado de manipulación –(re)creación, al construir un imaginario específico, marcado por la ambigüedad y la discontinuidad espacio-temporal. Al presentar la estética de la desolación y el abandono, las fotografías fomentaron una comprensión más profunda de las consecuencias humanas y culturales de estos fenómenos. Así, se transmitió, no solo la pérdida y el olvido, sino también la resistencia y la memoria, construyendo una percepción cultural, social y urbana compleja –pero matizada– de la desindustrialización y la despoblación. Más allá de su carácter documental o las licencias creativas tomadas por sus autores, su contribución visual enriqueció el discurso sobre estos temas, provocando diálogo y, potencialmente, inspirando acción o cambio. Por tanto, vemos que la labor del fotoperiodismo del norte peninsular ha servido a una progresiva aceptación del valor estético, descriptivo y memorial de los restos físicos y humanos de la actividad industrial ya desaparecida.

Por todo ello, concluimos afirmando la existencia de estrechos lazos entre el sector comunicacional, en este caso desde el fotoperiodismo, y la construcción de la imagen urbana o, al menos, la creación de una forma más amplia y compleja de pensar el paisaje urbano. Así, localizamos imágenes y discursos que se mueven entre lo provocador y lo conmovedor. Están y son en el presente, ya que convierten la emoción en una vivencia y en una experiencia estética. Al mismo tiempo, señalan al pasado, buscando respuestas en el abandono. Por último, sirven de enlace

con un futuro que se predice como incierto y que lleva constantemente a rastrear nuevos lugares que han de ser fotografiados. Es a través de estos tres ejes temporales como se enfrenta al espectador ante un mundo contemporáneo, líquido y ensimismado con lo “nuevo y reluciente” (Rodelgo, 2015:6), mientras produce una gran cantidad de ruinas y escombros a su paso.

Cuando hablamos de la metrópolis contemporánea, tenemos que hacer el esfuerzo de comprender que estamos hablando de una realidad diferente, que alumbraba una desconcertante turbulencia, una simultaneidad, una copresencia o contemporaneidad, en los órdenes del pensamiento y del lenguaje, del pasado, del presente y también de la posibilidad del futuro. (Ramírez, 2003:68).

5. Bibliografía

- Alarcón, L. (2018). La naturaleza en la ciudad: el descampado y la ruina. *Revista de Arquitectura*, 20, 104-117. <https://doi.org/10.15581/014.20.104-117>
- Alonso, A. (2020). Requiem por la industria de Gijón: pérdida de la identidad colectiva, conflictos emocionales y consecuencias sociales. *Sociología del trabajo*, 97, 45-58. <https://doi.org/10.5209/stra.71111>
- Alvira, M., & Guedes, J. (2017). Anti-monumentos: recordando el futuro a través de los lugares abandonados. *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, 7, 86-91.
- Berenguer, C. (2020). Fotoperiodismo: entre la historia y lo inmediato. *Metal*, 6, 1-11.
- Bobo, M. (2010). Periodismo gráfico y fotoperiodismo, en R. Reig (coord.). *La dinámica periodística: perspectiva, contexto, métodos y técnicas* (pp. 215-224). Asociación Universitaria Comunicación y Cultura.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- Casado, G. (2019). Reflexión crítica sobre el brutalismo. *Arquitectura y Urbanismo*, 40(2), 5-20. <https://rau.cujae.edu.cu/index.php/revistaau/article/view/535>
- Castillo, L. (2023). *Fotoperiodismo, Cultura y Construcción de la Memoria Colectiva*. Quito: Editorial Universitaria Abya-Yala.
- Cetina, J. (2003). La fotografía y la antropología: una historia de convergencias. *Revista Latina de Comunicación Social*, 6(55), 1 <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035522gamboa.htm>
- Chaubin, F. (2019). *Cosmic Communist Constructions Photographed*. Colonia: Taschen.
- Cruces, E. (2020). Notas sobre arte y desindustrialización: alcances de un encuentro entre conceptualizaciones y prácticas. *Alzaprima*, 13, 28-41. <https://doi.org/10.29393/AP13-2NAEC10002>
- Díaz, I. (2023). El pozo que no cierra: Obrero y (des)industrialización desde la mirada de los artistas asturianos. *Revista Gerónimo De Uztariz Aldizkaria*, 37, 71-84. <https://doi.org/10.58504/rgu.374>
- Fernández, P. (2019). *Habitar la ruina. Repensar el pasado industrial desde el presente posindustrial*. Madrid: Universidad Complutense.
- Foucault, M. (1984). De los espacios otros. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 83-91.
- Gámir, A., & Valdés, C. (2007). Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la A.G.E.*, 45, 157-190.
- Herman, A. (1997). *La idea de decadencia en la historia occidental*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Marzal, J., & Casero, A. (2017). El fotoperiodismo en la era de la posverdad. *AdComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 13, 11-17. <https://raco.cat/index.php/adComunica/article/view/343057>
- Menéndez, D. (2023). Imaginarios, despoblación y desindustrialización. El caso de las Cuencas Mineras asturianas. *Revista Ería*, 43(2), 203-223. <https://doi.org/10.17811/er.43.2023.203-223>
- Ortega y Gasset, J. (1969). *El Espectador*. Madrid: Salvat.
- Pantoja, A. (2007). Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España. *El Argonauta español*, 4. <https://doi.org/10.4000/argonauta.1346>
- Ramírez, J. (2003). *Fragmentos para una poética de la ciudad contemporánea*. Granada: Proyecto Sur.

- Ribeiro, L. A. (1999). Manipulación en el fotoperiodismo: ética o estética. *Revista Latina de comunicación social*, (22)6.
- Rodelgo, R. G. (2015). *Territorioabandonado.org: transgresión en la mirada al paisaje industrial*. Buenos Aires: CICEES.
- Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vega, R., & Díaz, I. (2022). *Desindustrialización memoria, patrimonio y representaciones*. Gijón: Trea.