



Fotoperiodismo en transición: la memoria de los procesos independentistas postsoviéticos en el world press photo (1989-1997)

Cora Cuenca NavarreteUniversidad Loyola de Andalucía **Adrián Tarín-Sanz**Universidad Loyola de Andalucía <https://dx.doi.org/10.5209/hics.100657>

Recibido el 27 de enero de 2025 • Aceptado el 26 de marzo de 2025

ES Resumen. La caída de la Unión Soviética abrió múltiples procesos transicionales. Este estudio analiza sus representaciones a través del concurso World Press Photo entre 1989 y 1997, en un periodo que abarca el llamado “desfile de soberanías” y los acuerdos de Jasaviurt, que pusieron fin a la Primera Guerra de Chechenia. Utilizando la escala Self-Assessment Manikin como herramienta metodológica, examinamos el tono y la retórica visual en las fotografías premiadas. Concluimos la prevalencia de tropos y estéticas orientadas a la violencia, frente a otras representaciones posibles y más completas. Finalmente, pretendemos contribuir al debate sobre la responsabilidad del fotoperiodismo como archivo histórico, destacando la importancia de la visualidad en la construcción de la memoria colectiva.

Palabras clave: Fotoperiodismo; World Press Photo; “Desfile de soberanías”; Test Self-Assessment Manikin; Memoria.

ENG Photojournalism in transition: the memory of the post-soviet independence processes in the world press photo (1989-1997)

Abstract. The fall of the Soviet Union set in motion multiple transitional processes. This study analyzes their representations through the World Press Photo contest between 1989 and 1997, in a period that covers the so-called “parade of sovereignties” and the Jasaviurt agreements, which put an end to the First Chechen War. Using the Self-Assessment Manikin scale as a methodological tool, we examined the tone and visual rhetoric in the winning photographs. We concluded that violence-oriented tropes and aesthetics prevailed over other possible and more comprehensive representations. Finally, we aim to contribute to the debate on the responsibility of photojournalism as a historical archive, highlighting the importance of visuality in the construction of collective memory.

Keywords: Photojournalism; World Press Photo; “Parade of Sovereignties”; Self-Assessment Manikin Test; Memory.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco Teórico. 2.1. Imaginando el pasado: las naciones y su nacimiento. 2.2. La fotografía de prensa para construir memoria. 3. Metodología. 4. Resultados y análisis. 4.1. Descriptores dados. 4.2. Descriptores añadidos. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Cuenca, C. y Tarín-Sanz, A. (2025). Fotoperiodismo en transición: la memoria de los procesos independentista postsoviéticos en el World Press Photo (1989-1997). *Historia y Comunicación Social* 30(1), 43-53.

1. Introducción

El periodo que abarca entre 1988 y 1996 trajo consigo un seísmo geopolítico en la hasta entonces Unión Soviética (URSS) que se iría extendiendo por todo el globo. Durante estos años, la caída del bloque comunista y la disolución de su núcleo alteraron el tejido político, económico y social mundial, dando lugar al surgimiento de nuevos Estados-nación y a la desaparición de otros. Así lo explicó Tony Judt en su monumental *Posguerra*:

Cuatro Estados consolidados desaparecieron del mapa del continente y nacieron —o resucitaron— otros catorce. Las seis repúblicas más occidentales de la Unión Soviética —Estonia, Letonia, Lituania, Bielorrusia, Ucrania y Moldavia— se convirtieron en países independientes, al igual que la propia Rusia. Checoslovaquia se partió en dos y dio lugar a Eslovaquia y a la República Checa. Además, Yugoslavia se rompió en pedazos formados por las partes que la habían constituido: Eslovenia, Croacia, Bosnia-Herzegovina, Serbia-Montenegro y Macedonia (Judt, 2005: 913).

De esta manera, cuarenta y una “unidades” de la URSS se proclamaron estados soberanos, con un promedio de una declaración cada veintitrés días, aunque solo dieciséis aspiraban realmente a la independencia (Kahn, 2000). En noviembre de 1988, la República Socialista Soviética de Estonia fue la primera en pronunciarse sobre su autogobierno, inaugurando el llamado “desfile de soberanías”, que culminó con el reconocimiento de otras doce repúblicas —a los tres países bálticos ya se los había reconocido en septiembre de aquel año— al día siguiente de que fue arriada la bandera roja del Kremlin, el 26 de diciembre de 1991. Posteriormente, y tras dos años de guerra, la nueva Federación Rusa firmó en 1996 el tratado de Jasaviurt con la República Chechena de Ichkeria, que fue interpretado por muchos como su separación *de facto*. Finalmente, el acuerdo se suspendió tras ser boicoteado (Shedd, 2008), estallando la segunda parte del conflicto en 1999.

A medida que se desarrollaban estos cambios, los procesos de independencia generaban imágenes e historias que captaban la euforia, la incertidumbre y las pugnas que inevitablemente trajeron consigo, y que personas de todo el mundo consumían ávidamente a través de los medios de comunicación. Siendo esta la situación, cabe preguntarse por la manera en que el gran público accedió a estos procesos transicionales, y cómo, en este acceso, su percepción global se fue articulando a través de la representación visual. Ciertamente, las fotografías tienen la capacidad única de trascender las barreras lingüísticas, evocar respuestas emocionales y cristalizar momentos complejos en imágenes singulares y poderosas. Por ello, durante este convulso periodo, el fotoperiodismo desempeñó un papel crucial en la interpretación del curso de los acontecimientos o, como mínimo, lo hizo de manera más confiada, ajena a las restricciones soviéticas (Rodgers, 2014). El “telón de acero”, rígido para el intercambio de la palabra escrita, fue más poroso con la imagen estática, y fotoreporteros de distintas latitudes pudieron retratar, con mayor normalidad, lo que sucedía en el este (Vowinckel, 2019).

De entre todas las posibilidades de acceso a la información fotográfica, el concurso organizado por la World Press Photo Foundation (WPPH) constituye una importante plataforma, mostrando imágenes impactantes de y por todo el mundo, con el propósito principal de acercar realidades que —en su mayoría— suelen quedar lejos del foco diario occidental.

De esta manera, WPPH se ha convertido en uno de los premios más prestigiosos del planeta (Trabadela-Robles, 2022), y su concurso anual atrae a miles de participantes. Su compromiso con el fomento del fotoperiodismo de alto nivel y la promoción del libre intercambio de información, le han convertido en una fuente de confianza para la narración visual de los acontecimientos mundiales (Planer *et al.*, 2022). Como reconoció uno de sus jurados más prominentes, Stephen Mayes, las fotografías ganadoras se convierten en símbolos que detentan el poder de moldear la comprensión pública y la memoria colectiva de los acontecimientos históricos (Salgado, 1995). En el caso de la transición postsoviética, estas imágenes pudieron servir como crónica visual de la transformación de la región, capturando momentos de triunfo, lucha y resistencia humana, pero también de pérdida, dolor, devastación. Momentos, eso sí, interesados, atravesados por bagajes de unos fotógrafos que —voluntariamente o no— seleccionaron ciertos aspectos de la realidad y ocultaron o disminuyeron otros (Entman, 1993), dejando de estar accesibles a las audiencias.

Así, este artículo analiza críticamente las instantáneas premiadas por WPPH entre 1989 y 1997, años en los que se evaluaron las fotografías susceptibles de retratar los cambios en el espacio postsoviético. Examinando las narrativas visuales presentadas, pretendemos comprender cómo pudieron dar forma a las percepciones globales de este periodo crucial. El estudio explorará los temas, patrones y sesgos de la representación. Por ello, nuestro análisis se guiará por varias preguntas clave: ¿Cómo evolucionó la representación visual de Europa del Este y Rusia durante estos ocho años? ¿Qué narrativas se privilegiaron y cuáles se marginaron? ¿Cómo contribuyeron estas imágenes a la comprensión global de los complejos procesos de democratización, reforma económica y construcción nacional en la región?

Al abordar estas cuestiones, pretendemos también contribuir a un discurso más amplio sobre la representación, la cultura visual y el rol del fotoperiodismo en la configuración de los relatos históricos. A través de un examen de las fotografías premiadas, queremos ofrecer una visión sobre el poder de la narración visual en tiempos de cambios políticos significativos. Argumentamos que las imágenes reconocidas por la fundación WPPH pudieron desempeñar un importante papel en la percepción internacional de la transición postsoviética, e influir en la manera en que hoy, a manera de testigo privilegiado y con un discurso pretendidamente objetivo (Liu, 2013), pueden recordarse aquellos años. En última instancia, ofrecemos datos para aportar al diálogo sobre la responsabilidad del fotoperiodismo en la documentación e interpretación de la historia.

2. Marco Teórico

2.1. Imaginando el pasado: las naciones y su nacimiento

La teoría de la “imaginación de la nación” fue desarrollada por el historiador Benedict Anderson en 1983. En su ensayo, Anderson (2021) argumenta que toda nación es una “comunidad imaginada”, en la medida en que, aunque sus miembros solo tendrán la oportunidad de conocer a un número muy reducido de sus “iguales”,

todos poseerán una “imagen” de lo que es —y de lo que debe ser— un compatriota. Esta imagen es, además, compartida y coherente, presenta pocas variaciones. No nace de las mentes aisladas, sino que se impugna, se negocia o se ama en una suerte de psique colectiva que, además, incorpora la memoria social del país. Los factores —continúa Anderson— que construyen la nación (el idioma vernáculo, la educación pública, los medios de comunicación) permiten la aparición de una identidad compartida y una historia común, que actúan como el pegamento de esa “comunidad imaginada”.

El caso que aquí nos trae, el colapso de la URSS, también puede leerse con el diccionario de Anderson. Si bien, como indica el estado del arte, las propias reformas de la *glasnost* (Zubok, 2022) o su resistencia por parte de actores clave (Miller, 2020), la política cultural comunista y su querencia por los nacionalismos (Shcherback, 2015), la incapacidad para desarrollar adecuadamente las fuerzas productivas (Egorov, 2022) y la gradual deslegitimación del ideal marxista-leninista (Kotkin, 2008; Marples, 2011) contribuyeron al cambio del sistema político y económico, estas razones no explican, por sí solas, la desintegración territorial. Sobre este particular sí se ocupa Plokhy (2015: 17), que alude al “carácter imperial [soviético], su composición multiétnica y la estructura pseudofederal del estado” como causas del desvanecimiento geopolítico. Es decir, a asuntos con mimbres identitarios.

Puede decirse entonces que, entre otras cosas, el colapso de la URSS produjo una negociación entre las identidades establecidas y las periféricas “reimaginadas” (Lebedeva, Galyapina y van de Vijver, 2022). También en Rusia, cuyas burocracias se pensaban sucesoras naturales del país soviético (Figes, 2022), y cuya fragilidad a la hora de mantener bajo su paraguas al resto de repúblicas hizo temer por su integridad territorial (Goode, 2004). Así, las 15 repúblicas que “desfilieron” hacia su soberanía —Estonia, Lituania, Letonia, Azerbaiyán, Georgia, Rusia, Uzbekistán, Moldavia, Ucrania, Bielorrusia, Turkmenistán, Armenia, Tayikistán, Kazajistán y Kirguistán— y Chechenia comprendieron la independencia no solo como una oportunidad política y económica, sino también como una reivindicación de su identidad cultural y nacional, antes subsumidas bajo la soviética. No conviene sobrevalorar, todo sea dicho, el carácter democrático de esta negociación: la disolución de la URSS fue un proceso antes tutelado por las élites y burocracias federales que empujado por los pueblos (Hahn, 2002).

El catálogo de acontecimientos que contribuyen a la creación de identidades nacionales es inconmensurable e impredecible. No obstante, parece razonable concluir que las fases soberanistas —a menudo acompañadas de manifestaciones, violencia policial, abrazos, banderas, funerales, derribos de monumentos— juegan algún papel en él. De ahí que sea tan importante la disputa sobre cómo se memorizan esos momentos: ¿es la caída del imperio “recordada” con tristeza o como el plétórico nacimiento de un país? ¿A través de qué imágenes se acercarán historiadores y curiosos a la comprensión de este periodo? Puede intuirse aquí un problema político de primer orden, que además está en constante cambio y que presenta profundas incoherencias. Por ejemplo, mientras que la literatura académica considera la metamorfosis de la URSS como una “transición pacífica” (Breslauer *et al.* 1992) —aunque, por supuesto, existen críticas a esta visión (McKean, 2023)—, las vivencias personales pueden ser diferentes. Por esta razón, no es extraño que, aunque las evidencias macro sostengan el carácter incruento de este periodo, quienes lo sufrieron desde las calles lo recuerden en términos de guerra y revolución (Chakars, 2010).

Así, cualquier artefacto que concentre una experiencia —un libro de historia, un calendario laboral o una fotografía— encierra la capacidad de discutir el significado de esa experiencia. Saber cómo se miran, se procesan y debaten, resulta fundamental para entender la manera en que engarzan estos productos culturales, la memoria personal y las identidades colectivas (Halbwachs, 2004). Identidades que, aunque fundamentadas en el pasado, se prolongan activamente en el presente. Por ello, la forma en que se impone el relato visual sobre lo que sucedió, puede tener un enorme impacto en las formas de vivir el ahora (Vázquez-Liñán, 2023).

2.2. La fotografía de prensa para construir memoria

Estudiando la obra de Susan Sontag, en concreto *Sobre la fotografía* y *Ante el dolor de los demás*, Judith Butler (2009) se pregunta hasta qué punto las fotografías tienen el poder de comunicar el sufrimiento de otros. Afirma que para que comuniquen de forma efectiva deben tener una función transitiva, actuar sobre las personas espectadoras para que se establezca una relación directa entre ellas y los juicios que formularán sobre el mundo. De hecho, la investigación psicológica ha comprobado que las fotografías influyen en las opiniones sobre una historia, la hacen más creíble y mejoran su recuerdo (Gary *et al.*, 2007: 998).

Por tanto, en esa operación transitiva, las imágenes necesitan de personas que asuman su contenido (Callahan, 2020: 94) y lo interpreten; es a través del consenso en esa interpretación que surgen las visualidades dominantes. Dichas visualidades, que son plásticas y se encuentran en constante tensión con los contextos pueden determinar qué y cómo se mira. Así, se va construyendo socialmente un relato basado en imágenes que, mientras toma forma, continúa influenciando nuestra percepción de la realidad.

La fotografía, afectada por esa visualidad cambiante que se construye y se destruye, encontrará en la memoria una compañera fundamental que actúa, en términos warburgianos, como “el espacio mental entre el yo y el objeto” (Warburg, 2010: 139). Tal espacio está cargado de información que permite al sujeto —el yo— desentrañar los significados de la imagen —el objeto—. Katherine Stafford (2014: 1213), por su parte, habla de “marcos narrativos” que ayudan a quien observa la fotografía a contextualizarla, destacando, además, la particular ambivalencia y la naturaleza liminal de las fotografías que registran momentos históricos; para ella, no pueden ser concebidas o usadas como verdades históricas objetivas, pero tampoco como experiencias artísticas subjetivas. Por ello, apunta que carecen de un significado intrínseco, y que es ese marco narrativo “contextualizador”, no la imagen misma, el que determina su importancia.

En el ámbito de la prensa, tal marco narrativo “contextualizador” se complejiza aún más, pues incorpora las dinámicas de las estructuras mediáticas y las expectativas de los lectores, que van a influir en el papel de las fotografías como transmisoras de información (Wright, 2011). Así las cosas, cabe seguir ahondando en las particularidades de la relación entre la fotografía de prensa y la memoria, partiendo de la certeza de que, al contrario de lo que apuntaron Lévi-Strauss (1995) o Campbell (1996), la fotografía sí cuenta con un componente mnemónico en la misma medida que afectivo.

En este sentido, definimos la fotografía de prensa como un documento visual que activa el marco memorístico establecido sobre un hecho concreto, al tiempo que moviliza los afectos; esta operación, que ocurre de forma automática y que alberga una gran carga política, se ve igualmente afectada por el juego de expectativas que generan los medios de comunicación. No en vano, leyendo a Spinoza, Chantal Mouffe (2023) afirma que “la política es un *ars affectandi* que busca producir ideas con poder de afectar: “No es un asunto de ‘ideas’, sino un asunto de producción de ideas afectantes”.

3. Metodología

Preguntarse acerca de la visualidad conduce, inevitablemente, a una revisita crítica de cómo miramos, de qué valores asociamos a las distintas formas visuales, de las relaciones de poder que surgen en la construcción y difusión de estas formas, y de cómo se usan a la hora de estructurar el conocimiento y de pautar la cotidianidad (Becker, 2004). Para avanzar en esta reevaluación, Elizabeth Edwards y Janice Heart (2004) proponen en su introducción a su obra *Photographs Objects Histories* —titulada, simple y elocuentemente, “Photographs as Objects”— la concepción de los objetos como actores sociales: así, antes que los significados de las cosas importarían sus efectos —y, añadimos, afectos— sociales, que construyen e influyen en el campo de la acción social. Desde nuestra perspectiva, el “significado” que podamos extraer de la fotografía está necesariamente relacionado con los efectos que traerá consigo en el plano de la acción socio-política y afectiva. No en vano, Alan Trachtenberg indica que las convenciones compositivas de la fotografía no son simplemente técnicas, sino políticas (Bleiker y Kay, 2007). Gunilla Holm, por su parte, resume así el proceso:

Los fotógrafos e investigadores tienen sus objetivos e intenciones, pero no pueden controlar ni influir en cómo los espectadores interpretan la foto. La posibilidad de múltiples significados y la ambigüedad de las fotografías ha hecho que muchos investigadores, especialmente los positivistas, se sientan incómodos a la hora de utilizar fotografías en libros y artículos (Holm, 2014: 383).

Este análisis parte de nuestra condición de investigadoras, pero también de la de observadoras de fotografías que asumen la existencia de ese espacio mental cargado de contenido político y afectivo, y que se sitúa entre sujeto y objeto para influir en la lectura de los significados y de las emociones que provoca. Ya que nos ocupamos de un tiempo y un espacio determinados, comenzamos por organizar las fotografías en función del año en que fueron presentadas al concurso (1989-1997) y de su geografía (los países del “desfile de soberanías” y Chechenia).

En segundo lugar, establecimos 11 indicadores, que escindimos en dos grupos: descriptores dados y descriptores añadidos. Por un lado, las siete primeras categorías se corresponden con la información localizada en la web de WPPH:

1. Año de publicación: Permite su inclusión en la muestra y facilita el análisis temporal.
2. Autor: Permite identificar el contexto geográfico y cultural —y, por tanto, la mirada— del fotógrafo.
3. Medio: Completa la segunda categoría.
4. Categoría (WPPH of the Year; Arts & Entertainment; Budapest Award; Daily Life; General News; Nature; People in the News; Science, & Technology; Spot News; Sports): Es la sección de competición. Después de la recogida de datos, no se pudo trabajar con esta variable al resultar significativamente inestable: algunas categorías desaparecieron durante el periodo de estudio.
5. Premio: Indica el lugar de ranqueo.
6. Tipo (story; single): WPPH admite la suscripción de series fotográficas que cuentan “una historia”, así como de disparos únicos. A efectos de codificación, hemos considerado “story” como una unidad, independientemente de su número de fotografías.
7. Lugar: Permite su inclusión en la muestra y facilita el análisis geográfico.

Por otro lado, las cuatro últimas categorías corresponden a información no disponible en los descriptores de WPPH, y las hemos añadido para establecer los tópicos fotográficos y las respuestas emocionales que despiertan.

8. Temática (Sociedad y economía; Política institucional; Naturaleza; Conflictos políticos y guerras; Deportes; Arte, ciencia y tecnología): Permite la clasificación temática de las fotografías y su contraste con otras investigaciones.
9. Emoción (Bradley y Lang, 1994): Clasifica la fotografía dentro de una gama de emociones, que transcurren entre la felicidad y la tristeza.
10. Estímulo (Bradley y Lang, 1994): Clasifica la fotografía dentro una gama de estímulos, que transcurren entre la activación y la calma.
11. Dominio (Bradley y Lang, 1994): Clasifica la fotografía dentro una gama de sensaciones, que transcurren entre el control y la sumisión.

Las tres últimas categorías fueron obtenidas a partir de la escala Self-Assessment Manikin (SAM) (Bradley y Lang, 1994), utilizada de manera efectiva y recurrente para medir la respuesta emocional que generan ciertas situaciones y objetos, incluyendo los visuales (Geethanjali et al., 2017; Henley y Madupu, 2005; Bradley y Lang, 1994). Hemos escogido esta escala no solo por su éxito probado, sino también por su plasticidad a la hora de adaptarse a distintos contextos investigativos; en nuestro caso, el análisis fotográfico.

Además, midiendo la respuesta emocional ante la fotografía (9), la potencia del estímulo que provoca (10) y la capacidad de mantener el control de la situación tras su impacto emocional (11), extraemos una lectura más completa y matizada que la que se produciría con una medición binaria (positiva/negativa). Este enfoque multidimensional permite una comprensión más profunda de las reacciones emocionales a los estímulos visuales. De este modo, hemos sintetizado las dimensiones de la escala original (Tabla 1).

Tabla 1. Escala SAM

Escala	Categoría 1 Emoción	Categoría 2 Estímulo	Categoría 3 Dominio
5	Felicidad	Excitación	Sumisión
4	Satisfacción	Inquietud	Dependencia
3	Neutro	Neutro	Neutro
2	Insatisfacción	Relajación	Resistencia
1	Tristeza	Calma	Control

Fuente: Elaboración propia a partir de Bradley y Lang (1994).

Finalmente, y al ser este un estudio emprendido por más de una investigadora, se ha utilizado el alfa de Krippendorff (1990) para medir la validez de la codificación, obteniendo $\alpha=0,89$, puntuación que excede el 0,8 requerido.

4. Resultados y análisis

4.1. descriptores dados

Tomando en consideración nuestro criterio muestral –fotografías de WPPh entre 1989 y 1997, y que retraten acontecimientos localizados en las quince repúblicas protagonistas del “desfile de soberanías” y Chechenia–, hemos localizado 53 imágenes (n=53) (Figura 1). De estas, un tercio (32,07%) fueron premiadas en los años más intensos de los procesos transicionales soviético (1989-1990; 1996).

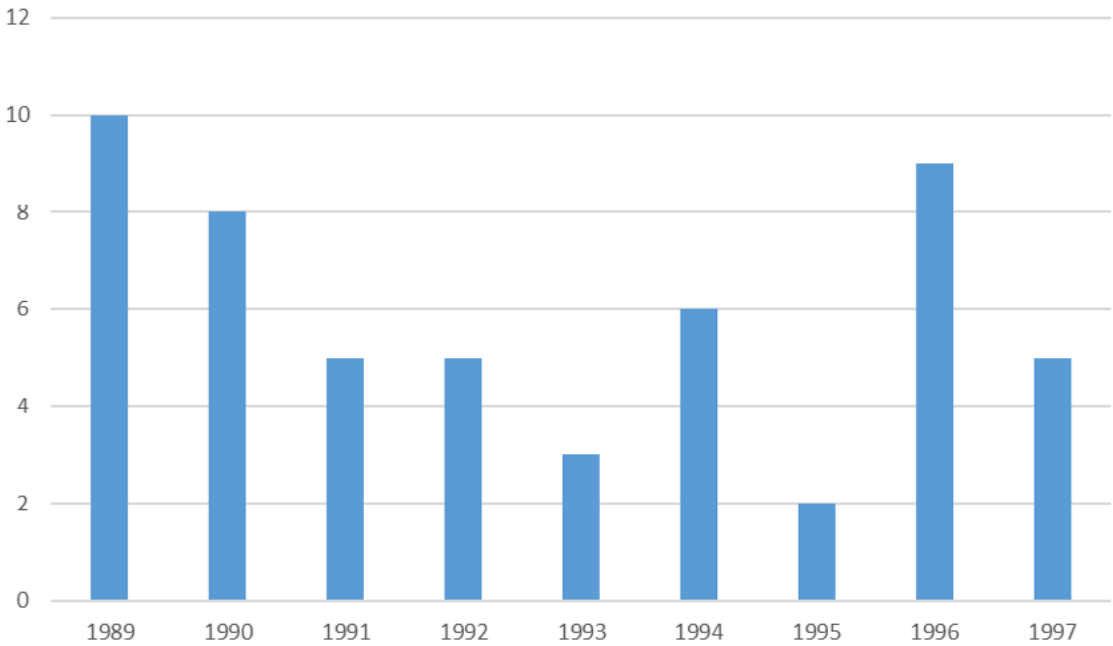


Figura 1. Frecuencia de publicación x Año de premiación

Fuente: Elaboración propia.

En lo que respecta a las autorías, 35 (66,03%) de los premiados procedieron de países occidentales, con una significativa presencia anglosajona, por 18 (33,97%) que nacieron en la URSS, destacando el doble galardón de Anatoly Morkovkin. En la misma línea, solo 4 (7,54%) mujeres fueron reconocidas. Nos preguntamos si

la prevalencia de fotografías occidentales y hombres alimenta un sesgo por razón de origen y género (Irala, 2022; Godulla, 2009) que instaura mediáticamente una mirada masculina diferente a la local, permeando incluso en las representaciones que las personas del territorio se hicieron —y se siguen haciendo— sobre la imaginación de sus propias comunidades. Así, Butler destaca lo problemático de ciertas normas raciales y civilizacionales —que actúan a la hora de tirar fotografías y de observarlas— capaces de instaurar su efecto estructurador en lo que, en un momento dado es llamado “realidad” (Butler, 2007: 953). Para combatir tales “consensos” que dañan la comprensión compleja de los hechos y la creación de memorias heterogéneas, la filósofa reflexiona sobre la responsabilidad de los fotógrafos y los medios, pero también sobre una estructura consolidada que proporciona unos marcos de interpretación que deben ser revisitados críticamente (Butler, 2009; 2007).

En cuanto a los reconocimientos, 16 (30,18%) fotografías obtuvieron el primer lugar, 18 (33,96%) el segundo y 19 (35,84%) el tercero. A pesar de estos datos, solo dos fotografías fueron galardonadas con la máxima distinción, el World Press Photo of the Year: una en 1989, que retrata una catástrofe natural en Armenia; otra de 1996, en plena guerra de Chechenia. Ambos fotógrafos eran occidentales; ambas fotografías, devastadoras.

Asimismo, y como podía preverse debido a la aspiración rusa de “imaginarse” como heredera de la URSS, gran parte de las fotografías se contextualizan en esta Federación (23; 43,39%). A ellas deben sumarse algunos contenidos clasificados como “URSS” (8; 15,09%) cuyo protagonista es el territorio de la actual Rusia. Le siguen las fotografías ubicadas en Chechenia (9; 16,98%), todas relacionadas con la guerra, y a las que debe añadirse una de Daguestán (1,88%), república vecina y afectada por el conflicto (Galeotti, 2014). Finalmente, se localizan cuatro en Armenia (7,54%), tres en Georgia (5,66%), y una en Azerbaiyán, Ucrania, Kazajistán, Lituania y “varios países” (1,88%). Vemos, entonces, cómo Rusia —y, no puede olvidarse, Chechenia sigue formando parte de ella— monopoliza la representación del proceso transicional. El resto de las repúblicas tiene una presencia testimonial o está ausente. Chechenia supone la excepción: consideramos que cuenta con un papel más protagónico al verse inmersa en un conflicto bélico extremadamente violento.

4.2. Descriptores añadidos

La segunda gráfica (Figura 2) muestra, de manera elocuente, la frecuencia de las temáticas visuales. Su revisión nos permite reconocer que los conflictos políticos y guerras (39,62%) se imponen a los demás asuntos, un resultado coherente con investigaciones anteriores. Así, otros estudios (Kim y Smith, 2005) revelan que las fotografías galardonadas en WPPH tratan predominantemente sobre guerras y golpes de estado, cosa que se acentúa en contextos no occidentales:

The part of the world which can be characterized as ‘Western’ and ‘highly developed’ is far less often associated with conflict and catastrophe than the rest of the world. Negativism increases throughout the competition and particularly affects the continents of Africa, Asia, and South America (Godulla, Seibert y Planer, 2021: 803).

Creemos que estas inercias temáticas tienen grandes consecuencias sobre cómo configuramos la memoria de estos procesos soberanistas. Mientras que los acontecimientos fundacionales de las naciones occidentales —las guerras de independencia norteamericana y española, la revolución francesa, el *risorgimento*— son “recordadas colectivamente” como motivo de celebración, bajo una narrativa épica y, claro, sin la mirada del fotógrafo, los años decisivos para la reordenación del espacio postsoviéticos parecen amenazantes y caóticos. Como exponen Greenwood y Smith (2007), “the world outside the United States is visually framed for the audience [of WPPH] as a world of violence and hardship, which triggers and reinforces stereotypes” (p. 97). Una situación llamativa, ya que, como hemos dicho, la academia entiende estas transiciones como incruentas (salvo en el caso checheno).

Así, a pesar de la intensidad política de este periodo —final de la Guerra Fría, descrédito de las alternativas al capitalismo, imaginación de nuevas comunidades, inicio del mundo unipolar—, los acontecimientos más premiados fueron representados desde la lógica del conflicto, y no desde la diplomacia y las relaciones institucionales (5; 9,43%). En la medida en que “las prácticas mediáticas fotográficas” surgen “del interés de evidenciar las prácticas sociohistóricas de donde surge dicho registro icónico”, tanto fotógrafos, como académicos e investigadores presentan una tendencia estable a “narrativas que exaltan la guerra, en tanto que las narrativas de la posguerra, de la reconciliación y del posacuerdo” suelen ser francamente menores (Barón-Pulido, 2020: 246).

Por otro lado, la segunda temática más frecuente corresponde a la situación socioeconómica (33,96%). Fueron retratadas, así, la incipiente sociedad de consumo rusa, su renacimiento religioso o la vida carcelaria. Desde una posición autocrítica, cabe señalar que diseñamos esta temática con límites poco concretos, y ha terminado por convertirse en una categoría “atrapalotodo”.

Si miramos, ahora, la Figura 2 desde la evolución temática, destacan tres tendencias: una dependiente de los acontecimientos (“luchas políticas y guerras”), otra desordenada y fluctuante (“sociedad y economía”) y otra marginal (el resto). La primera tendencia, como decimos, se activa en función de sucesos que son considerados noticiables. Observamos un primer arco entre 1989 y 1992, los años del “desfile de soberanías”. A partir de entonces, apreciamos dos picos muy pronunciados: uno, se debe a la crisis constitucional rusa desatada en septiembre de 1993, cuando Boris Yeltsin disolvió el Parlamento y convocó elecciones parlamentarias a través de un Decreto Presidencial. Quienes se opusieron a este movimiento nombraron presidente a Alexandr Rutskói, y se atrincheraron en la Casa Blanca para exigir la restitución del poder legislativo.

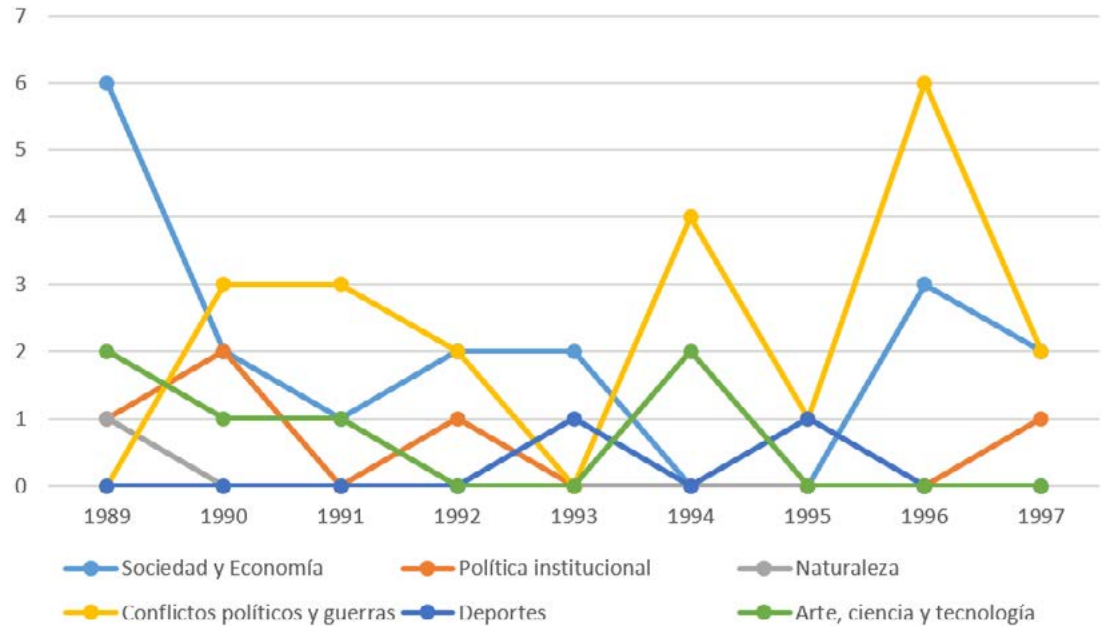


Figura 2. Evolución temporal de las temáticas
Fuente: Elaboración propia.

Precisamente, las fotografías muestran a Rutskói vestido de uniforme y agazapado junto a su guardaespaldas; a sus partidarios, chocando violentamente contra la policía; y a los soldados, leales a Yeltsin, prestos a reprimir la rebelión. El segundo pico coincide con el momento más álgido de la guerra de Chechenia, y las instantáneas muestran su horror.

La segunda tendencia, fluctuante, no presenta ningún patrón; el resto de los temas aparece con una frecuencia residual.

Tabla 2. Análisis SAM x WPPH (1989-1997) del espacio postsoviético.

Emoción	Tristeza	(%)	—	(%)	—	(%)	—	(%)	Felicidad	(%)
	15	28,3	19	35,8	11	20,7	7	13,2	1	1,8
Estímulo	Calma	(%)	—	(%)	—	(%)	—	(%)	Activación	(%)
	0	0	2	3,7	12	22,6	27	50,9	12	22,6
Dominio	Control	(%)	—	(%)	—	(%)	—	(%)	Sumisión	(%)
	6	11,3	1	1,8	15	28,3	19	35,8	12	22,6

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, interpretamos los resultados obtenidos tras la aplicación del SAM (Tabla 2). Este método nos permite valorar no solo los contenidos —el acontecimiento y sus connotaciones— sino que considera los elementos estéticos —la forma y composición fotográfica—, susceptibles de influir en nuestras emociones, y uno de los aspectos menos tratados en la investigación sobre los cánones de los concursos fotográficos (Kjeldsen, 2013).

Las instantáneas consultadas despiertan emociones negativas, mayoritariamente insatisfacción (35,8%) y tristeza (28,3%). Así, WPPH organiza un proceso de comprensión genérica de estos procesos transicionales desde la lógica de la guerra, el desastre y la atrocidad, que se basa en una serie de tropos persistentes, como el doliente, el manifestante o el sobreviviente (Zarzycka y Kleppe, 2013). Así, también son frecuentes las fotografías de mujeres sufrientes —véase la serie de Andrei Soloviev sobre las minorías étnicas en la URSS— o de niños —véase la icónica instantánea de Lucian Perkins que retrata a un niño checheno huyendo de una Grozni destruida—, figuras que, en una cultura patriarcal y adultocéntrica como la nuestra, aportan vulnerabilidad y dramatismo a las fotografías (Galán-Fajardo y Trabadelas-Robles, 2004).

En algunas de estas fotografías, sus autores han recurrido al blanco y negro, una técnica que, como indica Beaumont Newhall (2002), sirve para añadir puntos enfáticos a la imagen. Este es el caso de la Figura 3, tomada por Alexander Kopachev, y que recoge el desastre provocado por el terremoto de Armenia en 1988, que dejó a su paso a 25.000 muertos. En ella, un hombre vestido de luto abre los brazos en cruz con desesperación en el centro del encuadre. A sus pies, dispuestos en dos filas, una docena de cadáveres cubiertos con sábanas blancas. En lo que respecta a la “Emoción” fue codificada por las investigadoras como “triste”, que provoca una respuesta emocional y afectiva displacentera, evocando muerte y destrucción. También, como una toma que “activa” (categoría “Estímulo”), debido al gesto dramático que se dibuja en el rostro del

hombre, entre la sorpresa y la devastación, y cuyos brazos abiertos y negros destacan sobre las pálidas sábanas de los muertos. Asimismo, es una imagen que genera una sensación de sumisión (categoría “Dominio”), tanto por lo que muestra como por cómo lo muestra. La magnitud de la tragedia, la crudeza de la escena impacta a los observadores.



Figura 3. Fotografía codificada con valor 1 en la categoría “Emoción” (SMA)

Fuente: Alexander Kopachev. 1989 Photo Contest WWPh, General News, 2º Premio.

A continuación, si acudimos a la categoría “Estímulo”, observamos que ninguna fotografía despierta sensación de calma o paz, mientras que la activación (50,9%) y la inquietud (22,6%) son las variables más frecuentes. Estos valores tienen un especial interés, sobre todo si tenemos en cuenta que investigaciones recientes nos hablan de la creciente insensibilidad social ante los estímulos excitantes (Betella y Verschure, 2016), quizá debido a la “saturación de imágenes violentas” (Ocaña, 2021: 295).

Respecto a la última categoría, el “Dominio”, los principales valores se mueven entre la dependencia (35,8%) y la sumisión (26,2%). De esta manera, apreciamos los obstáculos que presentan este tipo de imágenes para su consumo desahogado, más aún cuando, entre los criterios de noticiabilidad periodística, parece haberse establecido lo “sensacional-dramático” (Teixeira-Ribeiro, 1998) No obstante, esta es la categoría del SAM que nos ofrece datos más moderados: contrariamente a lo visto hasta ahora, la neutralidad es elevada (28,3%), más que cualquier resultado extremo (control y sumisión). Ello podría deberse a la inclusión en la muestra de fotografías como la tomada por Yuri Lizunov (Figura 4), que muestra al presidente Mijail Gorbachov descendiendo de un avión —su familia sale detrás de él— después del fallido golpe de estado de agosto de 1991. Observamos al presidente en el centro del encuadre, vestido de blanco, y a un guardaespaldas armado y con un traje oscuro.



Figura 4. Fotografía codificada con valor 1 en la categoría “Dominio” (SMA)

Fuente: Yuri Lizunov. 1992 Photo Contest, People in the News, 1º Premio.

Esta fotografía no provoca una reacción emocional intensa (categoría “Emoción”), sino que deja a la persona observadora en un estado neutro. Las expresiones son tensas, los colores apagados, transmitiendo la fotografía cierta solemnidad institucional. La postura rígida de los cuerpos que articulan esta composición sin estridencias, y el ambiente de calma tensa, no conducen a la activación (categoría “Estímulo”). Finalmente, observamos la composición desde un levisimo contrapicado que, sumado a la acción de descenso, dotan a la figura de una seguridad regia, y sugiere cierto control de la situación (categoría “Dominio”).

En suma, los resultados del SAM demuestran, aunque con distinta intensidad, la preponderancia de valores negativos. Las instantáneas premiadas por WPPH son estimulantes, y resulta difícil mantener el control ante ellas. Esto entronca con unas dinámicas sólidamente establecidas en el periodismo, como son la cobertura de acontecimientos excepcionales y dramáticos. Asimismo, al tratarse de un concurso, también resulta comprensible que las fotografías seleccionadas lo sean, en parte, por el impacto que causan; lo que nos da pistas sobre los límites de construir nuestra memoria a partir de la visualidad periodística.

5. Conclusiones

Al inicio de esta investigación, nos formulamos una serie de preguntas que nos han servido de brújula en este trabajo. Respecto a la primera, sobre la representación visual del espacio postsoviético durante el periodo de estudio, apreciamos un interés radical por los acontecimientos rusos, en detrimento de los procesos transicionales periféricos. Rusia es globalmente “imaginada” como la nación heredera de la URSS y, por tanto, es entendida como la geografía más relevante en términos políticos (y noticiables). Tan solo Chechenia logró salir de este “silencio” fotoperiodístico, pero lo hizo por la vía del conflicto: a pesar del intenso y rico proceso de “construcción nacional” que vivió esta república entre 1990 y 1994 (Tarín-Sanz, 2014), el único retrato óptimo para perdurar fue el de la guerra.

Ante el segundo de los interrogantes, que apunta a las narrativas privilegiadas y marginadas por el WPPH, encontramos cómo las instantáneas más premiadas versaban sobre conflictos y guerras. Hemos visto que la literatura académica entiende pacífica la caída del bloque soviético, pero ello no debe oscurecer que también estuvo marcada por episodios de violencia, como manifestaciones, enfrentamientos e incluso muertes; en el caso checheno, de un enfrentamiento traumático. En este sentido, la cobertura fotográfica de la época ha documentado legítimamente estos eventos, ofreciendo un testimonio visual de un período lleno de tensiones. Al mismo tiempo, esta insistencia temática podría construir una memoria selectiva, centrada en la dimensión conflictiva del momento histórico, y relegando al olvido otros aspectos fundamentales, como la vida cotidiana.

Algo que, cabe decirlo, no se detuvo. Las poblaciones de las nacientes repúblicas continuaron trabajando, acudiendo a mercados, reuniéndose con amigos y participando en actividades de ocio, como el baile o el cine. Las transiciones no fueron un paréntesis en la existencia diaria de las personas, sino un proceso que convivió con sus rutinas y aspiraciones. La exclusión de “la normalidad” por parte de los archivos visuales dominantes, como el WPPH, privilegia la memoria de la crisis y la violencia sobre aquellas que reflejan la resiliencia de la vida diaria.

En tercer lugar, la forma “naturalmente aprendida” de cubrir el conflicto fue a través de la mirada occidental, así como de la generación de emociones negativas. Ante este último interrogante, la comprensión global de los procesos transicionales se realiza desde la tristeza, la activación y la inquietud. Predominan las lágrimas, las armas, los golpes, los cadáveres, los escombros. No pretendemos, con esta revisión, insinuar que nada de estas cosas ocurrieron: lo hicieron, y con mayor frecuencia de la que deseáramos. Pero la lucha por la independencia de un país también está llena de orgullo, de abrazos, de ramos de flores y de lágrimas, sí, pero de alegría. De imágenes que podrían reconfortar, en lugar de incomodar. Fotografías que, como decía Enzo Traverso (2018), nos permitan acceder a la memoria de las luchas y no solo a la de las víctimas.

Por último, es necesario reconocer la ardua tarea que enfrenta el fotoperiodismo. Como afirma Below (2011), se encuentra en una inercia tópica y estética propiciada, en parte, por la capacidad del WPPH de establecer agenda: el concurso fija un canon que los fotógrafos aprenden a seguir para optar a un futuro premio. Asimismo, la exposición pública de los dolores del mundo —imágenes perturbadoras de niños dolientes— puede servir a objetivos humanistas, invitando a los observadores a un proyecto global de sociedad más ética. Esto, claro, también empuja a los fotoperiodistas a cubrir los conflictos de la forma que lo hacen. Pero esta dinámica puede ocultar, bajo el velo impactante del sufrimiento individual, cuestiones estructurales de mayor envergadura (Manneuvu, 2014).

En este sentido, rescatamos los consejos que ofrecen Piñeiro-Aguilar y Alfonso-Bouhaben (2023). Aunque el objeto de su estudio fue la fotografía sobre las personas refugiadas, nos parecen pertinentes para este trabajo: dejar de promover la “inferiozización”, la “objetualización” y la “racialización” de los retratados, y dotar de los medios de producción de la imagen a los subalternos.

6. Referencias Bibliográficas

- Anderson, Benedict (2021): *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Barón-Pulido, Mireya (2020): ¿Narrativas para la guerra o para la paz? La fotografía como diacronía periodística (1948), en *Historia y comunicación social*, vol. 25, nº 1, pp. 239-249.
- Becker, Karin (2004): “Where is Visual Culture in Contemporary Theories of Media and Communication?”, en *Nordicom Review*, vol. 25, nº 1.2, pp. 149-157.

- Below, Jelka N. (2011): *Photography and the Framing of Victimhood in World Press Photos of the Year Tapa*, Londres: Lambert.
- Betella, Alberto y Verschure, Paul F. M. J. (2016): "The Affective Slider: A Digital Self-Assessment Scale for the Measurement of Human Emotions", en *PloS one*, vol. 11, n° 2, e0148037.
- Bleiker, Roland y Kay, Amy (2007): "Representing HIV/AIDS in Africa: Pluralist Photography and Local Empowerment", en *International Studies Quarterly*, vol. 51, n°1, pp. 139-163.
- Bradley, Margaret y Lang, Peter (1994): "Measuring Emotion: The Self-Assessment Manikin Scale and the Semantic Differential", en *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry*, vol. 25, n°1, pp. 49-59.
- Breslauer, George; Colton, Timothy; Grossman, Gregory; Holloway, David; Szporluk, Roman y Winston, Victor (1992): "One Year After the Collapse of the USSR: A Panel of Specialists", en *Post-Soviet Affairs*, vol. 8, n° 4, pp. 303-330.
- Butler, Judith (2009): *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Barcelona: Paidós, p. 69.
- Butler, Judith (2007): "Torture and Ethics of Photography", en *Environment and Plannin D: Society and Space*, vol. 25, pp. 951-966.
- Callahan, William (2022): *Sensible Politics*. Oxford: Oxford University Press, p. 94.
- Campbell, Craig (1996-2016): "The Ephemerality of Surfaces: Damage and Manipulation in the Photographic Image", en Zeleny, K (ed.), *Materialities*, London: The Velvet Cell, pp. 57-89.
- Chakars, Janis (2010): "Work Life in the 'Singing Revolution': The Experience of Journalism in Latvia during the Struggle for Independence from the Soviet Union", en *Journalism History*, vol. 36, n° 2, pp. 105-115.
- Edwards, Elizabeth y Heart, Janice (2004): *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, Nueva York: Routledge.
- Egorov, Vladimir G. (2022): "USSR: From Emergence to Collapse of the Great Power", en *Journal of Russian History*, vol. 21, n° 4, pp. 526-540.
- Entman, Robert (1993): "Framing: toward clarification of a fractured paradigm", en *Journal of Communication*, vol. 43, pp. 51-58.
- Figes, Orlando (2022): *The Story of Russia*, Londres: Bloombury.
- Galan-Fajardo, Elena y Trabadelo-Robles, Javier (2004): "Análisis de las fotografías galardonadas con el premio Fotografía del año en el concurso World Press Photo (1995-2004)", en López-Lita, Rafael; Marzal-Felici, José y Gómez-Tarín, Francisco Javier (eds.): *El análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, pp. 644-657.
- Galeotti, Mark (2014): *Russia's Wars in Chechnya 1994-2009*. Nueva York: Osprey, p. 42.
- Garry, Maryanne; Strange, Deryn; Bernstein, Daniel M. y Kinzett, Toni (2007): "Photographs Can Distort Memory for the News", en *Applied Cognitive Psychology*, 21, pp. 995-1004.
- Halbwachs, Maurice (2004): *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Henley, Walter y Madupu, Vivekananda (2005): "Fade to Black: An Exploratory Study of the Emotional Reaction to Color versus Black and White Photographs", en Kehoe William y Whitten, Linda (eds.), *Advances in Marketing: Managerial, Pedagogical, Theoretical*, Texas: Society for Marketing Advances, pp. 14-18.
- Holm, Gunilla (2014): "Photography as a Research Method", en Leavy, Patricia (ed.): *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, Oxford: Oxford University Press, pp. 383.
- Irala, Pilar (2022): "Photojournalism and genre stereotypes: Case of Study: World Press Photo", en *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review Revista Internacional De Cultura Visual*, vol. 12, n° 1, pp. 1-8.
- Geethanjali, Balasubramanian; Adalarasu, Kanagasabai; Hemapraba, A.; Pravin, Kumar S. y Rajasekeran, Ramalingam (2017): "Emotion Analysis Using SAM", en *Biomed Research*, vol. 28, pp. 18-24.
- Godulla, Alexander (2009): *Fokus World Press Photo: Eine Längsschnittanalyse "ausgezeichneter" Pressefotografie von 1955 bis 2006*, Londres: SVH, p. 165.
- Godulla, Alexander; Seibert, Daniel y Planer, Rossana (2021): "Whose Pictures, Whose Reality? Lines of Tradition in the Development of Topics, Negativity, and Power in the Photojournalistic Competition World Press Photo", en *Journalism and Media*, vol. 2, n° 4, pp. 758-807.
- Goode, J. Paul (2004): "The Push for Regional Enlargement in Putin's Russia", en *Post-Soviet Affairs*, vol. 20, n° 3, pp. 219-257.
- Greenwood, Keith y Smith, C. Zoe (2007): "How the world looks to us: International news in award-winning photographs from the Pictures of the Year, 1943-2003", en *Journalism Practice*, vol. 1, n° 1, pp. 82-101.
- Hahn, Gordon (2002): *Russia's Revolution from Above, 1985-2000: Reform, Transition and Revolution in the Fall of the Soviet Communist Regime*, New York: Routledge, p. 499.
- Kahn, Jeff (2000): "The Parade of Sovereignties: Establishing the Vocabulary of the New Russian Federalism", en *Post-Soviet Affairs*, vol. 16, n° 1, pp. 58-89.
- Kim, Hun Shik y Smith, C. Zoe (2005): "Sixty Years of Showing the World to America: Pulitzer Prize-Winning Photographs, 1942-2002", en *International Communication Gazette*, vol. 67, n° 4, pp. 307-323.
- Kjeldsen, Jens E. (2013): "Formulas of Prize-Wining Press Photos", en van Belle, Hilde; Gillaerts, Paul; Van Gorp, Baldwin; Van de Mierop, Dorien; y Rutten, Kris (eds.): *Verbal and visual rhetoric in media world*, Leiden: Leiden University Press, pp. 465-489.
- Kotkin, Stephen (2008): *Armageddon Averted: The Soviet Collapse, 1970-2000*, Oxford: Oxford University Press.
- Krippendorff, Klaus (1990): *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*, Barcelona: Paidós, p. 217.
- Lebedeva, Nadezhda; Galyapina, Victoria y van de Vijver, Fons J. R. (2021): "Multiple Social Identities in the Post-Soviet Context", en Adams, Byron G. y van de Vijver, Fons J.R. (eds): *Non-Western Identity. Identity in a Changing World*, Nueva York: Springer, pp. 131-150.

- Levi-Strauss, Claude y Modelski, Sylvis (1995): *Saudades do Brasil*, Seattle: University of Washington Press.
- Liu, Yang (2013): "Professional discourse in winning images: objectivity and professional boundaries in environmental news images in the World Press Photo contest, 1992-2011", en *Chinese Journal of Communication*, vol. 6, n° 4, pp. 456-481.
- Mannevu, Mona (2014): "Reading the faces of hunger: Disturbing images of child malnutrition in the World Press Photo competition", en *European Journal of Cultural Studies*, vol. 17, n° 2, pp. 134-148.
- Marples, David R. (2011): "Review Article: Revisiting the Collapse of the USSR", en *Canadian Slavonic Papers*, vol. 53, n° 2-4, pp. 461-473.
- McKean, Isaac (2023): *Moscow's heavy shadow: the violent collapse of the USSR*, Londres: Cornell University Press.
- Mehrabian, Albert (1980): *Basic dimensions for a general psychological theory. Implications for personality, social, environmental, and developmental studies*, Cambridge: Oelgeschlager, Gunn & Hain.
- Miller, Chris (2020): *The Struggle to Save the Soviet Economy: Mikhail Gorbachev and the Collapse of the USSR*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Mouffe, Chantal (2023): *El poder de los afectos en la política: Hacia una revolución democrática y verde*, Madrid: Siglo XXI.
- Ocaña, Ricardo (2021): "La influencia de la fotografía en la posición moral", en *Escritura e imagen*, vol. 17, pp. 291-298.
- Piñeiro-Aguilar, Eleder y Alfonso-Bouhaben, Miguel (2023): "Diversidad y otredad como construcciones político-visuales. Lecturas de vidas desplazadas desde el World Press Photo", en *Migraciones internacionales*, vol. 14, rmiv1i12650.
- Plokh, Serhii (2015): *El último imperio. Los días finales de la Unión Soviética*, Madrid: Turner Noema, p. 17.
- Planer, Rosanna; Godulla, Alexander; Seibert, Daniel y Pietsch, Patrick (2022): "Journalistic Quality Criteria under the Magnifying Glass: A Content Analysis of the Winning Stories of World Press Photo Foundation's Digital Storytelling Contest", en *Journalism and Media*, vol. 3, n° 4, pp. 594-614.
- Rodgers, James (2014): "From Perestroika to Putin: Journalism in Russia", en Bennett, James y Strange, Niki (eds.): *Media Independence: Working with Freedom or Working for Free?*, Abingdon: Routledge, pp. 223-242.
- Salgado, Sebastião (1995): *Espejo crítico: los 40 años de World Press Photo*, Madrid: Omnición.
- Shcherbak, Andrei (2015): "Nationalism in the USSR: a historical and comparative perspective", en *Nationalities Papers*, vol. 43, n° 6, pp. 866-885.
- Shedd, Juliette R. (2008): "Cuando los acuerdos de paz crean obstáculos: el acuerdo ruso-checheno de 1996", en *Civil Wars*, vol. 10, n° 2, pp. 93-105.
- Stafford, Katherine (2014): "Photojournalism and Memory. Agustí Centelles in the Transition and Today", en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 91, n° 8, pp. 1207-1227.
- Tarín-Sanz, Adrián (2014): "La Primera Guerra de Chechenia. Construyendo identidades nacionales", en *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, vol. 11, pp. 189-210.
- Teixeira-Ribeiro, Luiz Alberto (1998): "Cámara abierta. Estudio de caso sobre el papel del fotoperiodista", en *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 9.
- Trabadela-Robles, Javier (2022): "La pandemia mundial representada. Análisis de imágenes premiadas en grandes certámenes fotográficos mundiales", en *Textual & Visual Media*, vol. 1, n° 15, pp. 40-65.
- Traverso, Enzo (2018): "About the complexity of the past", en *Magazine of the European Observatory on Memories*, <https://europeanmemories.net/magazine/about-the-complexity-of-the-past/>
- Vázquez-Liñán, Miguel (2023): *Comunicar el pasado: La memoria y sus mediaciones*, Salamanca: Comunicación Social.
- Vowinckel, Annette (2019): "Photojournalism East/West: The Cold War, the Iron Curtain, and the Trade of Photographs", en Bastiansen, Henrik G., Klimke, Martin y Werenskjold, Rolf (eds): *Media and the Cold War in the 1980s. Between Star Wars and Glasnost*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Warburg, Aby (2010): *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal, p. 139.
- Wright, Terence (2011): "Press Photography and Visual Rhetoric", en Margolis, Eric y Pauwels, Luc (eds.): *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, Londres: SAGE, pp. 317-336.
- Zarzycka, Marta y Kleppe, Martijn (2013): "Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009-11", en *Media, Culture & Society*, vol. 35, n° 8, 977-995.
- Zubok, Vladislav M. (2022): *Collapse: The Fall of the Soviet Union*, New Haven: Yale University Press.