

Fotoperiodismo y memoria. La construcción de relatos metafóricos durante la transición española

Elpidio del Campo CañizaresUniversidad Miguel Hernández, Instituto Interuniversitario López Piñero  **Leónidas Ernesto Spinelli Capel**Universidad Miguel Hernández  <https://dx.doi.org/10.5209/hics.100779>

Recibido el 30 de enero de 2025 • Aceptado el 5 de abril de 2025

ES Resumen. El fotoperiodismo durante la Transición se convirtió en vehículo fundamental para la construcción de una memoria colectiva. Mediante el análisis visual de una serie de imágenes icónicas de la época –desde su narrativa y retórica visual a partir de los trabajos de Newton (2001), Lehtonen (2011) y Baetens y Sánchez-Mesa (2024) principalmente– se elaboran comentarios críticos. Las conclusiones exponen cómo ciertas iconografías se repiten retroalimentando las interpretaciones. En este sentido, destaca el uso de la puesta en escena y el recurso visual del *mise en abyme* para amplificar significados. Así, la fotografía no es una mera transcripción de la realidad, sino una construcción discursiva que influye en la manera en que las sociedades recuerdan y comprenden su pasado.

Palabras clave: Fotoperiodismo, Transición española, retórica visual, *mise en abyme*, memoria colectiva.

ENG Photojournalism and memory. The construction of metaphorical narratives during the spanish transition

Abstract. During the Spanish Transition, photojournalism became a crucial vehicle for shaping collective memory. Through a visual analysis of a series of iconic images from this period—examining their narrative structure and visual rhetoric based on the works of Newton (2001), Lehtonen (2011) and Baetens & Sánchez-Mesa (2024) mainly—a critical commentary is developed. The conclusions expose how certain iconographies are repeated, feeding back into the interpretations. In this context, the role of staging and the visual rhetoric of *mise en abyme* are particularly significant in amplifying meaning. Thus, photography is not merely a transcription of reality but rather a discursive construction that actively shapes how societies remember and interpret their past.

Keywords: Photojournalism, Spanish Transition, Visual Rhetoric, *Mise en abyme*, Collective Memory.

Sumario: 1. Introducción. 1.1. La subjetividad del periodista y la interpretación del lector. 2. Metodología. 3. Resultados. Retóricas visuales. 3.1. Iconografías compartidas. 3.2. Metonimias visuales. 3.3. La ironía visual. 4. Conclusiones. 5. Referencias Bibliográficas.

Cómo citar: Del Campo, E y Spinelli, L. (2025). Fotoperiodismo y memoria. La construcción de relatos metafóricos durante la Transición española. *Historia y Comunicación Social* 30(1), 87-97.

1. Introducción

Contextualizar correctamente el fotoperiodismo en la España de la Transición requiere dirigir la mirada a los años previos a la dictadura franquista, puesto que durante la Segunda República (1931-1939) el fotoperiodismo español se conformó como el medio clave para contar historias de modo visual y se alineó con las corrientes contemporáneas impulsadas desde las principales revistas ilustradas europeas y estadounidenses: *Regards* en el Reino Unido, *Vu* en Francia, *Time* y *Life* en Estados Unidos, como ejemplos más destacados. Los periódicos y las revistas españolas empezaron a reconocer y utilizar el potencial de las fotografías para transmitir emociones y narrativas que el texto por sí solo no podía lograr. No obstante, para ser exactos, conviene puntualizar que el origen europeo de esta concepción periodística nació en Alemania en las revistas ilustradas del periodo de entreguerras (Freund, 2001: 99-102).

Así, el auge de las revistas ilustradas en España durante los años de la Segunda República coincidió con el desarrollo de referentes similares en Europa y se considera este periodo como la primera edad de oro del

fotoperiodismo español (Sánchez Vigil y Olivera Zaldúa, 2014). Algunas de estas publicaciones que hicieron un extenso y cuidado uso de las fotografías alcanzaron tiradas de hasta 200.000 ejemplares; pero su actividad se vio interrumpida con el inicio de la Guerra Civil llevando al cierre de muchas de ellas. Entre las cabeceras más emblemáticas de aquella época cabe destacar *Estampa* (1928-1938), *Crónica* (1929-1938), *Blanco y Negro* (1891-1939, reeditada en 1957 y publicada hasta 1980), *Nuevo Mundo* (1894-1933) y *Mundo Gráfico* (1911-1938).

El largo periodo de la dictadura franquista (1939-1975) supuso una transformación significativa en el periodismo español y con él del fotoperiodismo. Durante el franquismo, la prensa estuvo fuertemente censurada y la libertad de expresión restringida. De algún modo, se replicó la dinámica que tuvo lugar en 1933 en Alemania con la instauración del régimen nazi y la llegada al poder del nacionalsocialismo. Durante estos períodos de férreo control de las manifestaciones públicas, los medios de comunicación quedan atrapados en rutinas previsibles e inevitables, donde los periodistas se ven limitados a registrar las declaraciones oficiales y los mensajes propagandísticos del régimen. Al mismo tiempo, los fotógrafos retomaron inercias prácticamente decimonónicas: "El trabajo de los reporteros de fotografía estaba incluido en el catálogo de valores del pictorialismo, donde se enfocan la grandeza y la unidad de la Patria, la exaltación de la raza, de la tradición y de un espíritu marcial y católico" (Pantoja Chaves, 2002: 717).

Así, la rápida evolución estética del fotoperiodismo durante la Transición (considerado específicamente el periodo que llevó a la consolidación de la democracia entre 1975 y 1982) estuvo marcada por reanudar las prácticas de los años 30 y la asimilación de las corrientes contemporáneas, especialmente en lo referente a las consideraciones éticas de la profesión. Así, tuvieron que salvar las principales carencias de la profesión, como el empleo de una fotografía artificiosa y estática, asociada a contenidos propagandísticos y espacios predominantemente carentes de vida (Fernández Bañuelos, 2015). Estos cambios fueron impulsados fundamentalmente desde los nuevos medios que nacieron aquellos años: "La nueva apertura política propició una edad dorada de las revistas con contenido político-social (*Triunfo*, *Cambio16*, *Interviú*, *La calle*) y la aparición de nuevos diarios como *Avui* (23/4/1976), *El País* (4/5/1976), *Diario 16* (18/10/1976), *Deia* (8/6/1977) o *El Periódico de Catalunya* (26/10/1978)" (Tranche, 2022, 72).

Es ampliamente admitido, tanto por los académicos como por los propios profesionales de la época, que la aparición del diario *El País* impulsó una completa renovación de las prácticas periodísticas: desde la ordenación de los contenidos hasta el cuidado empleo de la fotografía en sus páginas. No obstante, menos visible ha sido el fuerte impulso para el fotoperiodismo que supuso el trabajo llevado a cabo desde *Diario16* (del Campo y Spinelli, 2024). Un periódico que en sus primeros años tuvo notables cambios tanto en su maqueta como en su contenido, tendiendo finalmente hacia un acusado sensacionalismo: "con Ramírez, *Diario 16* se consolidará como diario de investigación (por su implicación en escándalos de corrupción como los GAL o el caso Roldán), pero con la acusación permanente de utilizar el sensacionalismo en sus páginas" (Reguero Sanz, 2022: 89).

La transformación del periodismo experimentó una evolución significativa hacia un enfoque que prioriza el interés social y, como consecuencia, las imágenes vacías de presencia humana fueron reemplazadas por composiciones que incorporan la acción y actividad de las personas, dotándolas así de mayor dinamismo y relevancia (Fernández Bañuelos, 2015). En este proceso, el cambio fundamental significó que la imagen dejó de ser un mero complemento de la palabra escrita para ocupar progresivamente un espacio propio y autónomo en los medios. Esta transformación incluyó cambios estilísticos para que las imágenes dejaran de parecer montajes escenográficos y se convirtieran en instantes auténticos de vida captados por los fotógrafos. Al mismo tiempo, comenzó a utilizarse la imagen fotográfica asociada a retóricas simbólicas que promueven las lecturas polisémicas y enriquecen enormemente la presentación de la realidad: "...las imágenes pudieron permitirse algunas licencias de carácter visual, sin alterar la sustancia informativa esencial (el hecho y sus circunstancias), aunque hicieran percibir a los lectores sensaciones distintas en el terreno de lo emocional y les sorprendieran" (Fernández Bañuelos, 2015: 195)

1.1. La subjetividad del fotoperiodista y la interpretación del lector

El debate en torno a la prensa, al menos hasta la década de 1960 y la llegada del Nuevo Periodismo –caracterizado por ser abiertamente subjetivo–, se centró en establecer los estándares de un periodismo objetivo. Los manuales y textos académicos perseguían el ideal de obtener y transmitir una información supuestamente imparcial. Sin embargo, en los últimos 30 años, las investigaciones en ciencias sociales han fortalecido la idea de que la objetividad es un valor inalcanzable, una especie de mito (Newton, 1998: 4-5). De manera algo irónica, durante toda la primera mitad del siglo XX se prestó poca atención a la necesidad de un reportaje visual objetivo. Las palabras eran consideradas el principal medio para transmitir la información, mientras que las imágenes eran vistas como algo accesorio, secundario y, en algunos casos, incluso como meros elementos de apoyo visual (Freund, 2001).

No obstante, el problema era también, en parte, cultural; durante el siglo XX la creencia popular era pensar que las fotografías no mentían; incluso a pesar de que a principios de siglo no se perseguía un fotoperiodismo objetivo –son innumerables los ejemplos que podemos citar en este sentido, desde las imágenes de Mathew B. Brady y sus ayudantes en la guerra civil estadounidense hasta la de Yevgueni Jaldéi en el Reichstag de Berlín al final de la segunda guerra mundial–. La suposición era que las fotografías eran declaraciones fiables realizadas por una cámara mecánica y, por tanto, neutral; a pesar de que, como hemos mencionado, las fotografías han sido manipuladas abiertamente desde la invención de la fotografía y no se fijaron fuertes limitaciones y estándares en la profesión hasta la implantación de nuevas prácticas éticas a finales del siglo XX.

Aún en la actualidad, los que escapaban de estas interpretaciones simplistas acerca del valor de autenticidad asociado a la fotografía –insistimos, como forma de reproducción mecánica de la realidad–, siempre han sido pensadores que han ido más allá del razonamiento mecanicista y conectaron su acción con las corrientes contemporáneas de la postfotografía. Entre las figuras destacadas de esta corriente se encuentra el artista y teórico Joan Fontcuberta quien en *La cámara de Pandora* (2010) expone claramente esta concepción¹:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera... La fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué invenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira (Fontcuberta, 1997:15).

En el mismo sentido, hay que mencionar que desde la práctica periodística también se ha cuestionado la naturaleza de la fotografía como copia de lo real y, por ello, de verdad, como afirma tajantemente Pepe Baeza, quien fuera editor de fotografía de *La Vanguardia*:

La fotografía ofrece, como la caverna platónica, meras sombras de lo que ocurre en la realidad; la fotografía es débil por polisémica, necesita anclajes lingüísticos que son su posibilidad de manipulación –y también de significado–; en definitiva, la fotografía es insuficiente y, aún más, miente (Baeza, 2001: 160).

Por otra parte, es posible ir más allá y llevar el cuestionamiento ontológico de la imagen fotográfica al propio acto de mirar, como hizo uno de los grandes pensadores de la imagen fotográfica, John Berger:

Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo visible, exista de forma autónoma, aunque éste ha sido siempre un tema muy controvertido. Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida (...) Lo visible es un invento (Berger, 2000: 7).

Sin duda, es el carácter intrínsecamente polisémico de la fotografía lo que da lugar a distintas interpretaciones en función de la mirada del observador. En definitiva, no hay que olvidar nunca que estamos ante un sistema complejo de signos y no se debe menospreciar el papel del público (Lehtonen, 2011: 95). El significado de una imagen depende, sin duda, de lo que esa imagen muestra; pero, además, de la forma en que un cierto medio de comunicación práctica el fotoperiodismo porque los lectores están “entrenados”, de manera inconsciente, a dotarlas de sentido mediante su uso frecuente y repetitivo en ese medio:

“cuanto más se conoce cómo funciona un determinado medio, más fácil resulta interpretar su forma de utilizar las imágenes (por supuesto, habría que añadir que según se sienta simpatía o desconfianza hacia un determinado medio, el desciframiento será más o menos crítico)” (Baetens y Sánchez-Mesa, 2024: 959).

Por tanto, lejos de ser un simple registro de la realidad, la fotografía ofrece una multiplicidad de sentidos ya que, como señaló Barthes en su clásico *La cámara lúcida* (1980), siempre nacen desde la experiencia del lector². Esta idea la concretó en aquello que denominó *punctum*, el significado atribuido a recuerdos, experiencias y emociones individuales –en oposición al *studium*, la naturaleza general de la retórica de la expresión visual, que es compartida en un contexto cultural por la mayoría del público–. Precisamente esta ambigüedad esencial de la fotografía lleva en periodismo a la necesidad imperiosa del pie de foto, con el fin de anclar significados; como ya puso de manifiesto Wilson Hicks, editor de fotografía de la revista *Life* desde 1937 hasta fines de la década de 1950, en su clásico *Words and Pictures*: “Esta particular unión de los medios de comunicación verbal y visual es, en una palabra, el fotoperiodismo” (Hicks, 1952: 3).

Todo lo anterior no hace sino evidenciar el papel crucial que tiene el fotógrafo en el momento del disparo, porque es entonces cuando toma las decisiones que construirán su mensaje, como explicita la fotoperiodista Pilar Aymerich: “El encuadre es lo que define al fotógrafo porque es lo que tú eliges, o sea la mirada, la fotografía es síntesis [...] estás eligiendo un mensaje”. (Aymerich en Rosón, 2021: 178). Ahora bien, a pesar de estas elecciones a través de encuadres y omisiones que guían la lectura del espectador y pueden reforzar ciertas interpretaciones, en última instancia, es la perspectiva del observador quien cierra sus significados. Además, como recogen Baetens y Sánchez Mesa (2024: 959), lo que el lector piensa de un medio de comunicación también puede afectar a la forma en que interpreta sus imágenes, si confía en la fuente, es posible que acepte más sus imágenes y mensajes y, si desconfía de la fuente, podría cuestionar las imágenes de manera más crítica.

Hay que afirmar, por tanto, que el fotógrafo codifica sus mensajes fotográficos en función de sus valores culturales y que el lector efectúa una labor de *decodificación*; siempre a partir de la interpretación que él mismo hace, en primer lugar, a partir de la denotación y, en segundo lugar, la connotación de la fotografía –“gracias a su código de connotación, la lectura de la fotografía siempre es histórica; depende del «saber» del lector” (Barthes, 1986: 24)–. En este sentido, conviene precisar que, sobre la muestra de nuestro objeto de análisis, es aún más determinante si cabe el factor ideológico puesto que va a inducir invariablemente interpretaciones personales en la lectura de las imágenes. No obstante, no hay duda alguna de que los

¹ En esta obra desarrolla ideas planteadas previamente en *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997).

² Hay que recordar que Barthes evolucionó desde un pensamiento estructuralista del medio fotográfico hacia otro más poético y personal recogido en *La cámara lúcida* (1980).

profesionales manejan los códigos fotográficos con eficacia para acotar y cerrar en gran medida las connotaciones de la imagen: "La validez retórica de la fotografía significa conseguir que su significado sea recibido en un determinado momento cultural e histórico de tal manera que la fotografía se ubique en una posición clara en el medio, el género y el debate" (Lehtonen, 2011: 97). En este sentido, sin duda, los fotoperiodistas durante la Transición no evitaron las complejidades intrínsecas de la imagen fotográfica, sino que las incorporaron para construir mensajes ricos y densos.

2. Metodología

El objetivo del presente estudio es exponer cómo los fotoperiodistas españoles que trabajaron durante la Transición esporádicamente emplean prácticas que hacen uso de la naturaleza ficcional de la fotografía, pero, sobre todo, potencian y trabajan las metáforas visuales amplificando el sentido de las imágenes. La muestra objeto de análisis toma varios ejemplos de los recogidos en el corpus de estudio del proyecto de investigación desarrollado durante los últimos tres años por el grupo de investigación FotoTrans en el marco del proyecto de I+D+i Fotoperiodismo y Transición española (1975-1982): la fijación y circulación de los acontecimientos a través de la prensa gráfica y su relectura memorística. La selección de fotografías presentadas se ha realizado con el fin de exemplificar cómo los profesionales del fotoperiodismo no solo se retroalimentan mutuamente sino que, además, comparten retóricas visuales comunes.

La metodología empleada en este estudio se centra en un análisis visual de la muestra mencionada y los criterios utilizados en la selección parten de los utilizados en estudios previos (del Campo y Spinelli, 2022 y 2023) basados en la prominencia de los eventos tratados en los periódicos, la resonancia emocional de las imágenes y su capacidad para transmitir la atmósfera política y social de la época. En esta ocasión, las imágenes seleccionadas exponen con claridad la construcción de mensajes complejos mediante el uso de retóricas visuales, con el fin de observar cómo se enriquece el lenguaje fotoperiodístico durante la Transición y, con ello, contribuyen a configurar la percepción pública de los acontecimientos.

Este enfoque se alinea con la idea de que la fotografía puede influir en la comprensión social de los hechos históricos y, al mismo tiempo, genera imágenes que se convierten en símbolos de la memoria colectiva: Algunas fotografías logran condensar determinados acontecimientos hasta convertirse, con el paso del tiempo, en algo más que su mera representación visual (Tranche, 2022: 72).

En este sentido, las fotografías seleccionadas se analizan no solo por sus cualidades estéticas, sino especialmente con la idea de mostrar que estas imágenes pueden influir en la comprensión social de los acontecimientos históricos; pero, además, ampliar sus interpretaciones con el paso del tiempo. Así, la intención que prevalece en esta investigación es poner de manifiesto el uso de metáforas visuales para construir mensajes complejos y, al mismo tiempo, sugestivos. Como señala Keats, la metáfora es una herramienta privilegiada para atrapar la mirada del lector y situarle ante lo desconocido: "La metáfora puede agregar sorpresa, explorar lo no reconocido o atraer la atención hacia algo no visto" (Keats, 2010: 252). Es, si se quiere, volver sobre la idea del *punctum* de Barthes, aun sabiendo que es problemático para el análisis anticipar un significado dado (Lehtonen, 2011: 19). Ahora bien, siguiendo a Marzal, es inevitable entrar en los planos interpretativos a partir de su esencia enunciativa y no se puede eludir la estrategia discursiva del acto fotográfico:

...de naturaleza metafórica (paradigmática), en la que se establecen relaciones imaginarias entre los elementos o signos visuales —que se pueden observar en el texto fotográfico— y sus significaciones. En la metáfora, la relación entre el signo y el referente no es por contigüidad, sino absolutamente libre, lo que explica la virtualidad de lecturas múltiples que motivan los discursos artísticos (Marzal, 2007: 222).

De manera complementaria se realizan puntualmente breves comentarios desde el análisis de la imagen empleando los planteamientos de Villaña y Mínguez (2014), aunque limitados a los elementos morfológicos y su dinámica; en síntesis, los elementos clave que definen la composición de la imagen. Por tanto, se abordan los niveles morfológico y compositivo; aunque este análisis se realiza sin excluir una cierta distancia crítica respecto a esta metodología, que incide en la identificación de la fotografía con el *lenguaje* y que asimila un acercamiento desde la semiótica textual, con lo que ello tiene de discutible.

3. Resultados. Retóricas visuales

3.1. Iconografías compartidas

La figura 1 recoge el momento en que aparece la noticia de la muerte de Franco en la *Voz de Galicia* el 20 de noviembre de 1975. Su autor cuenta cómo fue tomada:

El periódico estaba cerca del puerto, a unos 200 metros. En esos momentos probablemente había más de 600 personas trabajando en El Muro descargando y preparando el pescado toda la noche. Las vendedoras de periódicos salían directamente a vender allí los ejemplares. Yo buscaba la reacción de la gente al leer la noticia y la sensación era que todos estaban con la mosca detrás de la oreja, a ver lo que iba a pasar (Castro, 2022).

El fotoperiodista sabe que la noticia está ahí, en la reacción de la gente y precisamente la primera lectura transita entre la certeza y la sorpresa —en tanto la noticia era esperada— y, sin embargo, ese conjunto de rostros ofrece una pluralidad de emociones que van desde la incertidumbre hasta la desconfianza. No es posible extraer una lectura unidireccional ni mucho menos uniforme: ¿alivio? ¿temor? ¿respiro?...



Figura 1. *Franco ha muerto. Puerto de A Coruña, 20-11-1975. Xosé Castro.*

Fuente: <https://fototrans.umh.es/project/franco-ha-muerto/>

Algunos de los presentes parecen leer con detenimiento, con la mirada fija en el periódico y el ceño fruncido, indicando tanto un esfuerzo por procesar la noticia como la gravedad del momento. La mujer que sostiene el periódico muestra un rostro concentrado, parece transitar entre la seriedad y la preocupación: mientras que otra mujer a su derecha parece angustiada o consternada. El lenguaje corporal denota algo más importante tal vez: no hay señales de celebración ni de alivio, lo que sin duda, apoya la idea de recelo. La imagen puede verse como una metáfora de la incertidumbre sobre lo que acontecerá en el país tras la muerte del dictador.

La figura 2 es una fotografía de Anna Turbau que recoge las protestas vecinales por la construcción de la autopista AP-9 en Galicia; y muestra cómo los periódicos construyen retóricas visuales comunes a partir de una retroalimentación entre los fotoperiodistas: “El fotógrafo no puede evitar las influencias de otros fotógrafos, y de obras que traspasan la propia fotografía, como la pintura, el cómic, el cine, el discurso televisivo, la escultura, la literatura, etc. (Marzal, 2007: 223-24). Iconográficamente es fácilmente constatable el paralelismo con la fotografía anterior de Xosé Castro; ambas focalizan la atención sobre el centro de la imagen tanto por la dirección de las miradas como por el fuerte contraste tonal con la luz más intensa en el periódico consecuencia de la utilización del flash (más acusado en el caso de la fotografía de Turbau).

Exceptuando la imagen 5 se observa que todas están tomadas desde bastante cerca con un objetivo angular –el 28mm se convirtió en una lente habitual aquellos años– lo que dota a las imágenes no solo de contexto sino también contribuye a acentuar su intensidad y profundidad: “Las lentes angulares se popularizaron aquellos años no solo dotando de calidad estética a las imágenes, sino, sobre todo, ayudando a comunicar matices emocionales y contextuales que complementan (y a veces incluso trascienden) la narrativa escrita” (del Campo y Spinelli, 2024: 63).

No obstante, más interesante resulta observar la composición de la fotografía de Anna Turbau una vez que hemos visto la anterior; llama la atención el hecho de que las personas estén reunidas alrededor del periódico, al igual que la de Xosé Castro. Por una parte, podría mostrar el importante papel de la prensa en la construcción del debate social en aquellos años, algo que se ha señalado frecuentemente: la presencia del medio impreso refuerza la importancia del periodismo en la formación de la opinión pública y en la democratización del acceso a la información en la España de aquellos años. Ahora bien, tanto la reiteración compositiva con la anterior, como la mirada a cámara de la chica de la derecha también sugieren artificio, la idea de puesta en escena o, tal vez, simplemente una rutina en la práctica fotoperiodística cuando quería promocionarse la imagen del propio medio. De hecho, la composición se focaliza en el periódico, donde convergen todas las miradas, reforzando esta última idea.

Esta estrategia de comunicación periodística funcionaba en ambos casos porque el periódico era un símbolo de la información oficial, la historia en “tiempo real”. La concentración del grupo de personas en torno a él refuerza su papel como vehículo de verdad. Hay que recordar que cierta prensa en aquellos años alcanzó gran prestigio al convertirse en vía de plasmación y reivindicación de la voluntad popular, llegando a denominarse, en otra metáfora lingüística, el *parlamento de papel*:

La prensa se convirtió de esta forma en eso que alguien llamó «el parlamento de papel», célebre autodefinición no exenta de cierto narcisismo, pero que respondía al hecho incuestionable de que los medios más críticos e independientes permitían representar a una precaria voluntad popular que no tenía otro cauce de expresión (Fuentes Aragonés, 2003: 27).

En ambas imágenes el grupo de personas también funciona a modo de sinédoque, actúa en representación del conjunto de los ciudadanos; en la primera, representa a toda una nación reaccionando a un evento histórico crucial y, en la segunda, a toda la población rural gallega afectada por la construcción de la autopista. En la de Xosé Casto, la diversidad de las expresiones encapsula el espectro de emociones experimentadas en España en ese momento: incredulidad, reflexión e incertidumbre sobre el futuro. En la segunda, de Anna Turbau, predomina la asertividad al verse reflejadas sus preocupaciones en los medios de comunicación. Así, el periódico en manos de grupos de ciudadanos funciona como metáfora del conjunto de la ciudadanía y su creciente participación en el debate público.



Figura 2. *Reacciones. Obras en la autopista AP-9. La Coruña, 1977. Anna Turbau.*

Fuente: <https://fototrans.umh.es/project/reacciones-obras-en-la-autopista-ap-9/>

3.2. Metonimias visuales

En el siguiente ejemplo, la fotografía de Francesc Simó (figura 3) muestra a unos operarios del servicio municipal gratuito de recogida de muebles del Ayuntamiento de Barcelona y refleja simbólicamente cómo los ciudadanos se deshacían de un pasado autoritario. El retrato de Franco, que durante décadas habría ocupado un lugar prominente en hogares, oficinas y edificios oficiales, ahora aparece en el suelo, a punto de ser retirado junto a otras fotografías antiguas. La imagen es una metáfora del cambio de época y el desplazamiento de los símbolos del régimen. La recogida de muebles y objetos antiguos en la calle puede leerse como el modo en que la memoria del franquismo se debatía, no solo en instituciones políticas, sino también en los gestos cotidianos de la ciudadanía.

Técnicamente, más allá del uso de la lente angular, cabe destacar la ligera inclinación lateral de la cámara hacia la izquierda lo que provoca que la propia figura central y especialmente todas las líneas verticales del fondo, el *fondo del escenario* se incline hacia la derecha. Esta estrategia consigue que la imagen sea más dinámica y en el plano interpretativo acentúa la sensación de *fragilidad* de la figura central que, asimilada al retrato que sostiene, se convierte en alegoría de la caída del poder del régimen franquista. En tiempos de la dictadura, los retratos de Franco eran comunes en instituciones y hogares; así, la imagen sugiere cómo estos objetos, antes considerados intocables, ahora eran desechados en plena calle sin ceremonias ni solemnidad. La recogida del retrato de Franco en el espacio público encarna la transición del país hacia una nueva era democrática, dejando atrás los símbolos del pasado. A través de una escena cotidiana, la imagen logra condensar la transformación de una sociedad que, tras la muerte del dictador, estaba redefiniendo su identidad; por tanto, sugiere la idea de desmantelamiento del legado franquista.



Figura 3. *Recogida de muebles viejos. Esquina Rambla de Catalunya con Gran Vía, Barcelona, 1978.* Francesc Simó.

Fuente: <https://fototrans.umh.es/project/recogida-de-muebles-viejos/>

Ahora bien, aquí aparece, de nuevo, un posado del protagonista de la imagen para el fotógrafo. Remite de nuevo a la sensación de artificio; también, sin duda, por el hecho de la mirada a cámara que acentúa la idea de posado y, por tanto, de escenificación, aumentada por el hecho de que su compañero, más joven, está concentrado en su trabajo. Así, cabe una lectura en clave histórica, han pasado tres años de la muerte del dictador; pero para la generación del protagonista esa imagen tiene una mayor carga simbólica que para el joven.

Aún cabe otra mirada, el gesto del protagonista sosteniendo el retrato es susceptible de diversas interpretaciones pues parece sostenerlo con cuidado, lo que podría indicar que aún siente respeto por el dictador. Esto, sin duda, sería representativo de una parte de la sociedad española que, en 1978, todavía tenía admiración al general Franco y veía con recelo los cambios políticos hacia la democracia. Por supuesto, también es posible interpretar que el hombre simplemente esté realizando su trabajo sin mayor implicación emocional, reflejando que su tarea es mover objetos sin cuestionarlos; pero el hecho de posar para la cámara hace que inevitablemente, a través de su gestualidad, comunique parte de sus emociones.



Figura 4. *Incendio del Pazo de Meirás. Pazo de Meirás, municipio de Sada, La Coruña, 18-2-1978.* Xosé Castro.

Fuente: <https://fototrans.umh.es/project/incendio-del-pazo-de-meirás/>

Iconográficamente muy similar, sin embargo, la figura 4 representa retóricamente lo opuesto. La fotografía de Xosé Castro del incendio del Pazo de Meirás escenifica cómo se trata de salvar lo que queda del régimen anterior –interpretación a partir de la metonimia del lienzo–. Lo que en el caso anterior es la metáfora de un régimen que poco a poco va desapareciendo de la vida cotidiana, aquí es el cuestionamiento de todo ello. Ambas escenas son una alegoría del cambio de sistema político en España. Precisamente esta lectura fue la que con el tiempo fue posicionándose en la mirada de todos los españoles, como recuerda el fotógrafo Xosé Castro acerca de su imagen “Fue una fotografía que al cabo del tiempo se le dio más importancia con el paso del tiempo. Se fue integrando en el análisis de la Transición. Va ganando la perspectiva del momento histórico” (Castro, 2022). Lo que manifiesta algo fundamental, el cambio en la mirada del espectador a partir de sus experiencias.

3.3. La ironía visual

La composición de la fotografía de Colita en El Paralelo (figura 5) resalta la oposición entre lo moderno y lo tradicional. Las columnas blancas enmarcan y contrastan con el fondo de la publicidad del cartel en tonos grises de una figura femenina sexualizada, acentuando la disparidad causada por la confrontación con las dos mujeres en primer plano, con vestimenta austera y expresiones serias. La alineación visual de las piernas del cartel con las mujeres en la calle crea un efecto visual en el que parece que interactúan con la publicidad, reforzando la conexión/desconexión entre ambas realidades. Una primera lectura a partir de la oposición entre la imagen publicitaria de la mujer y las mujeres reales crea un efecto irónico que cuestiona los ideales de belleza y feminidad promovidos en la publicidad.



Figura 5. *El Paralelo. Barcelona, 1975.* Colita.

Fuente: <https://fototrans.umh.es/project/el-paralelo/>

Por otra parte, la yuxtaposición puede verse como una metáfora sobre el cambio, la modernización y la movilidad social de la publicidad, en contraste con la inmovilidad de las dos mujeres en primer plano, que parecen representar un mundo conservador y estático. En este sentido, puede leerse como una alegoría de la evolución de los valores en la sociedad española, donde la imagen de la mujer pasa de un modelo tradicional a una figura publicitaria erotizada, reflejando la influencia de la cultura de masas y el inicio de la globalización visual.

Así, la polisemia semántica que transmite esta imagen contrapone diversos planos de sentido; en primer lugar, el contexto histórico, la Transición, es el marco para una representación de los cambios culturales que están teniendo lugar en España. El país estaba experimentando una apertura progresiva hacia valores más modernos y liberales y, en cierto modo, acentuando el efecto péndulo desde una fuerte censura hasta la libertad de expresión. La generación anterior, reflejada en la actitud reservada y seria de las mujeres, todavía encarnaba la moral tradicional. En segundo lugar, es también patente el sentido crítico con el que la imagen fue creada, una crítica feroz a la exhibición y utilización del cuerpo sexualizado de la mujer con una finalidad comercial, como describe la feminista y activista cultural María Aurèlia Campany, coautora junto a Colita de *Antifémina*, el libro donde se publicó esta fotografía: "Como en las tiendas en que se venden aves y caza y se venden a piezas y al detall, hemos encontrado piernas enteras y por partes, caderas y pechos esparcidos por los escaparates de la ciudad" (Campany y Colita, 1977: 115).

En la fotografía de Colita el efecto de *mise en abyme* se da por la oposición entre el mundo real y el mundo representado en la publicidad. Aquí, el juego de reflejos y repeticiones no es estrictamente icónico (aunque también puede verse así); pero sí conceptual, ya que las mujeres reales se enfrentan a su representación idealizada. La fotografía enfatiza cómo los ideales de feminidad y modernidad están mediados por imágenes que imponen modelos de comportamiento y estética. Al mismo tiempo, de manera evidente, la yuxtaposición de planos que se da por la eliminación de la profundidad parece incluir las figuras reales en el cartel generando una sensación cómica.

En último lugar, la fotografía de Francesc Simó (figura 6) documenta un acto de desagravio organizado por la Falange Española de las JONS tras la demolición del monumento a los Caídos en Arenys de Munt en 1979. En el centro, en segundo plano, se observa un grupo de falangistas realizando el saludo fascista, con un joven destacado al frente que sostiene la bandera. En el primer plano, una niña sentada en los escalones repite de manera ambigua el gesto de los adultos, creando un potente contraste entre la seriedad del acto y su inocencia infantil.



Figura 6. *Desagravio cansino. Arenys de Munt, Barcelona, 1979.* Autor: Francesc Simó.

Fuente: <https://fototrans.umh.es/project/desagravio-cansino/>

La imagen recoge la resistencia y oposición de ciertos sectores de la sociedad afines al antiguo régimen ante la transformación democrática de España. Simó construye la imagen a partir del contraste temático y visual: la rigidez y disciplina de los militantes falangistas frente a la espontaneidad infantil. La división del

espacio por unos escalones mucho más iluminados que el fondo deja en la parte superior la solemnidad de los falangistas y en la parte inferior la *dejadez* de la niña. El contraste temático se hace más evidente porque la figura central que sostiene la bandera también es un niño, este sí haciendo el saludo fascista con firmeza; pero la mirada inmediatamente pasa desde él a las dos niñas que están a su lado, que también parecen jugar más que formar.

La imagen funciona como una metáfora de la España de finales de los 70, donde sectores franquistas intentaban mantener su legado en un país que avanzaba hacia la democracia. Así, esta fotografía de Francesc Simó no solo documenta el evento, sino que también expone las contradicciones de la Transición española. Su potente carga simbólica convierte la imagen en un testimonio visual de una sociedad en transformación. No obstante, también se puede interpretar a partir de una lectura más literal constatando la transmisión de los valores falangistas a las nuevas generaciones. Las niñas representan sencillamente una imitación temprana de los gestos de los adultos, la repetición en distintos planos del saludo fascista refuerza la sensación de eco visual, multiplicando la carga simbólica del evento.

La composición de la imagen enfatiza la jerarquía y el orden dentro del grupo falangista. El joven en el centro, con la bandera, aparece como una figura de liderazgo emergente que muestra la indudable prevalencia de esos valores en la sociedad. Así, por supuesto, la fotografía también refleja la persistencia de las estructuras de poder y el intento de ciertos sectores de mantener viva la memoria del franquismo. No es tanto un choque entre pasado y presente, sino un esfuerzo por asegurar que el legado de una ideología sigue vigente en las jóvenes generaciones. Un proceso de adoctrinamiento si se quiere; pero el reflejo evidente de que la sociedad aún alberga fuertes tensiones internas. Así, la imagen, en lugar de representar una ruptura, puede verse como una afirmación de que, en determinados círculos, el franquismo sigue vigente y busca proyectarse hacia el futuro a través de las nuevas generaciones. La imagen permite ambas lecturas y refuerza la complejidad de la Transición española como un proceso en el que el pasado no desaparece de inmediato, sino que convive y lucha por su lugar en la nueva realidad democrática.

4. Conclusiones

A lo largo del texto se ha incidido en que la fotografía es un discurso visual que construye significados mediante la retórica de su lenguaje. La imagen fotográfica debe entenderse como un texto que, a través de sus propios códigos visuales, activa múltiples interpretaciones en el lector. Este enfoque semiológico permite analizar la fotografía más allá de su función documental y su *verdad visual*, explorando su capacidad para generar narrativas complejas. Es importante destacar que esta mirada es imprescindible y no debe omitirse cuando se trata del estudio de la imagen fotoperiodística, puesto que también ella es una construcción mediada por las elecciones estéticas hechas por sus autores. Como se ha podido comprobar en los análisis previos, los fotoperiodistas durante la Transición comparten retóricas visuales y hacen de la metáfora un recurso frecuente.

Es significativo que las tres primeras imágenes analizadas utilizan la figura retórica del *mise en abyme*, imágenes dentro de imágenes, amplificando sus niveles de lectura y forzando al lector a una reflexión sobre la propia naturaleza de la representación. En las imágenes de Xosé Castro y Anna Turbau, las fotografías del periódico generan una duplicación de la representación visual reafirmando, en primer lugar, la idea de que la fotografía periodística y, por extensión, la prensa no son simples reflejos de la realidad, sino narraciones construidas. Además, el uso del *mise en abyme* y la sensación de posado en estas fotografías sugiere una reflexión sobre la memoria y la historia. Ambas imágenes de los ciudadanos leyendo el periódico no solo documentan, sino que también nos remiten a la manera en que la historia se construye desde los medios, amplificando la naturaleza fragmentaria y mediada del relato histórico.

De igual modo, en la fotografía de Francesc Simó el recurso del *mise en abyme* acentúa el contraste entre el pasado y el presente; pero al mismo tiempo funciona como un comentario sobre la representación misma de los rituales políticos. La imagen resalta cómo los actos políticos se basan en la repetición simbólica de gestos y signos –iconos–, lo que expone y enfatiza la idea clave de que la historia no solo se documenta, sino que también se construye mediante la fotografía. Es significativo, además, que las cuatro primeras fotografías participan de la misma sensación de teatralidad, de nuevo multiplicando sentidos, inquiriendo al lector a cuestionarse la realidad de la representación.

Todas las imágenes analizadas se reafirman por su riqueza interpretativa como vehículos de memoria histórica desde el momento en que contribuyen a generar densas miradas sobre el pasado. Esto se alinea con la teoría de Halbwachs sobre los marcos sociales de la memoria, donde los medios desempeñan un papel esencial en la fijación de recuerdos colectivos. En este sentido, es indudable que los medios de comunicación (en el periodo estudiado, principalmente la prensa) no solo reportan hechos, sino que los construyen a través de sus narrativas visuales. La selección de imágenes, los encuadres y los pies de foto influyen significativamente en la percepción pública de los acontecimientos históricos, reafirmando o desafiando discursos dominantes.

Los resultados expuestos reivindican que es fundamental promover un enfoque crítico en la historiografía visual. No basta con conservar imágenes; es necesario contextualizarlas, analizarlas y observar sus múltiples dimensiones para evitar interpretaciones reduccionistas y fomentar un debate reflexivo y matizado. En definitiva, la fotografía no solo documenta la historia, sino que también la construye. Su impacto en la memoria colectiva, su capacidad para moldear narrativas y su potencial para generar debate, invitan a revisar y profundizar en su estudio analizando sus mecanismos retóricos. Es precisamente su impacto en la fijación de emociones y pensamientos lo que hace de la imagen fotoperiodística imprescindible para construir una

memoria colectiva: "si la memoria colectiva no tuviera más base material que las series de fechas o listas de hechos históricos, su papel en la fijación de nuestros recuerdos sería sólo secundario" (Halbwachs, 2004, pág. 57).

5. Referencias bibliográficas

- Baeza, José (2001). Invocación y modelo: Las nuevas imágenes de la prensa. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 27, 159-171.
- Baetens, Jan y Sánchez-Mesa, Domingo (2024). Photojournalism and Beyond. En Bruhn, Jorgen; López-Varela Azcárate, Asun y de Paiva Vieira, Miriam (Eds.), *The Palgrave Handbook of Intermediality* (pp. 1-23). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-28322-2>
- Barthes, Roland (1980). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Berger, John (2015). *Para entender la fotografía*. Ediciones Gustavo Gili.
- Company, María Aurelia y Colita. (1977). *Antifemina*. Editora Nacional.
- Castro, Xosé (20-10-2022). Entrevista personal realizada por el autor (Elpidio del Campo) con el fotoperiodista Xosé Castro Celeiro.
- del Campo Cañizares, Elpidio y Spinelli Capel, Leónidas Ernesto (2022). La transformación del fotoperiodismo español durante la Transición. Estudio comparado entre El País, ABC y La Voz de Galicia. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, 12(2), 1-15. DOI: <https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3727>
- del Campo Cañizares, Elpidio y Spinelli Capel, Leónidas Ernesto (2023). Estudio comparado del fotoperiodismo español en las cabeceras ABC, La Vanguardia y El País en 1976. En Carrero Márquez y Parras Parras (Eds.), *Visiones contemporáneas: narrativas, escenarios y ficciones* (pp. 230-246). Fragua.
- del Campo Cañizares, Elpidio y Spinelli Capel, Leónidas Ernesto (2024). La búsqueda de la profundidad como metáfora de la transformación del fotoperiodismo durante la Transición española. En Romero Escrivá y Arroyo (Eds.), *Imágenes en tránsito. Fotoperiodismo y Transición española (1975-1982)* (pp. 55-75). Tirant Humanidades.
- Fernández Bañuelos, Juan Ignacio (2015). *Cuando la luz cambió: fotoperiodismo en Transición, 1975-1982. Milrazones*.
- Fontcuberta, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Freund, Gisèle (2001). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Fuentes Aragónés, Juan (2003). Prensa y política en el tardo franquismo (1962-1975). La rebelión de las élites. *Cercles: Revista d'història Cultural*, 6, 12-32.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hicks, Wilson (1952). *Words and Pictures. An Introduction to Photojournalism*. H. & B. Publishers.
- Keats, Patrice A. (2010). The moment is frozen in time: Photojournalists' metaphors in describing trauma photography. *Journal of Constructivist Psychology*, 23(3), 231-255. <https://doi.org/10.1080/10720531003799436>
- Lehtonen, Kimmo E. (2011). Rhetoric of the visual: Metaphor in a still image. En U. Kovala (Ed.), *Jyväskylä studies in humanities*. University of Jyväskylä.
- Marzal Felici, José Javier (2007). *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Newton, Julianne H. (1998). The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality. *Visual Communication Quarterly*, 5(4), 4-9. <https://doi.org/10.1080/15551399809363390>
- Pantoja Chaves, Antonio (2002). La memoria en imágenes: la fotografía de prensa en la España democrática. *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, 713-727.
- Reguero Sanz, Itziar (2022). La prensa de Madrid durante la Transición a la democracia. Historia y funcionamiento interno de ABC, Diario 16 y El País. *Historia y Comunicación Social*, 27(1), 83-93. <https://doi.org/10.5209/hics.81580>
- Rosón, María (2021). Conversación con Pilar Aymerich o de cómo mirar como un «mochuelo». Fotografía y feminismo durante el tardo franquismo y la transición. En Jareño Gila, Claudia y Sanz-Gavillon, Anne-Claire (Eds.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Bellaterra Edicions.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel y Olivera Zaldúa, María (2014). *Fotoperiodismo y República: prensa y reporteros gráficos 1931-1939*. Cátedra.
- Tranche, Rafael R. (2022). Agitación en las calles. La violencia política en la Transición española a través del fotoperiodismo. *Historia y Comunicación Social*, 27(1), 71-81. <https://doi.org/10.5209/hics.81589>
- Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto (2014). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Ediciones Pirámide.