



**Investigación** – [Forma de citar/how to cite](#) – [informe revisores/referees](#) – [agenda](#) – [metadatos](#) – [PDF](#) – [Creative Commons](#)

[DOI](#): 10.4185/RLCS-65-2010-889-146-158 – ISSN 1138-5820 – RLCS # 65 – 2010 +

En homenaje a un fotógrafo desconocido, de nombre Pepe Sáez, autor del único negativo que existe de los fusilamientos en O Campo da Rata (A Coruña, 23 de octubre de 1936).

## Fotografías desde donde el mundo se llama Galicia

### Photographs from where the world is called Galicia

**Dra. Margarita Ledo Andión** [C.V.] Catedrática de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Santiago de Compostela - [margarita.ledo@usc.es](mailto:margarita.ledo@usc.es)

**Resumen:** Si nuestro objetivo de base es reconstruir la historia del fotoperiodismo en Galicia desde la foto como parte del discurso periodístico, ello nos obliga a constatar algunas reservas que inutilizan un relato lineal al no poder equiparar, y menos tratándose de una institución social como la prensa, el periodo que conduce a la Segunda República con los largos años de la dictadura, ni tampoco poder extraer una influencia relevante por parte de las prácticas fotográficas de los primeros años de la transición política en la posterior configuración de la función del fotoperiodismo en las empresas editoras de medios. Las entradas que aventuramos tratan de establecer un vínculo antropológico entre determinadas imágenes, de puntuar la significación del acto fotográfico y, por fin, de poner en valor la propia mirada, las fotos que recuerdas, esas imágenes que entre todas las imágenes son las nuestras y que recuperas para que otras personas las quieran.

**Palabras clave:** Fotoperiodismo; Galicia; cultura visual; Pepe Sáez; Manuel Ferrol; Xosé Castro; Fernando Bellas.

**Abstract:** If our main goal is to reconstruct the history of photojournalism in Galicia from the photograph as part of the journalistic discourse, it leads us to confirm some uncertainties that disable a linear story by being unable to construct, much less in the case of a social institution as the press, the period leading to the Second Republic with the long years of dictatorship, nor able to extract a major influence by the photographic practices of the early years of political transition in the subsequent configuration of the role of photojournalism in the media enterprises. This study tries to establish an anthropological link between certain images, to punctuate the signification of the photographic act and, finally, to highlight the value of the act of viewing, and the photos remembered, those images that among all the other images are ours, and we recover them so that other people love them too.

**Keywords:** Photojournalism; Galicia; visual culture; Pepe Sáez; Manuel Ferrol; Xosé Castro; Fernando Bellas.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Pequeña intrahistoria. 3. Fotógrafo como Res Pública. 4. La atmósfera. 5. Emigración, un triste poema desde Galicia. 6. Veinte años atrás apareció un fotógrafo. 7. La doble vida del fotógrafo. 8. En conclusión: el nombre de las cosas. 9. Referencias. 10. Notas.

**Summary:** 1. Introduction. 2. Brief General Intrahistory. 3. Photograph as res Pública. 4. The atmosphere. 5. Emigration, a sad poem from Galicia. 6. Twenty years later, a photograph appeared. 7. The double life of the photograph. 8. In conclusion: The name of things. 9. References. 10. Notes.

Traducción de **Cruz Alberto Martínez Arcos** (University of London)

### 1. Introducción

*Hagamos fotos como fotos*, la frase-consigna con la que Paul Strand sitúa a la fotografía entre los objetos nuevos a través de los que se va a expresar el siglo XX, objetos que a su condición técnica unen lo real como material y el principio reproductivo como constitutivo, sigue siendo un modo de pensar la foto como foto de prensa, la foto a partir de reglas que nos hablan de actualidad, de conflicto y de alguien –un público– a quien va dirigida, de fotos que se originan y traen consigo el imperativo de dar a ver.

Lo que existe sin tener que pasar por el dispositivo ni por el autor, pero que necesita del dispositivo y del autor para ser una imagen fotográfica entra, así, a formar la mirada de una espectadora, de un espectador que ve lo que ven otros porque existen medios de comunicación; en corto, porque existe prensa. Lo que existe, al entrar en relación con un autor que realiza ese primer acto que es la selección, la parte por el todo y el instante, y que lo hace desde la cultura profesional del periodismo, pasa a ser una imagen que hoy nos permite acceder a la realidad de un tiempo, de un lugar y animar esa posibilidad de sentirnos, de nuevo, personas con derecho a ver.

Espectadores y espectadoras-autoras, nuestra función actual va más allá de una simple operación de descodificación que identifica y da un cierto sentido borroso a lo que estamos viendo para, en general, quedarse colgada de una razón estética. Nuestra función activa y creativa se produce a partir de la recuperación del sentido que le podamos dar a este cruce de pasado y presente para abrir nuestro imaginario hacia todo aquello de lo que apenas si nos quedan rastros.

Ese primer acto autoral es escoger por entre un real inmenso, fragmentado y erosionado (1900-1980) aquellas fotos, aquellos fotógrafos con los que nuestra mirada pueda dialogar. Y ello me obliga a constatar algunas reservas que inutilizan un relato lineal al no poder equiparar, y menos tratándose de una institución social como la prensa, el periodo que conduce a la segunda república con los largos años de la dictadura, ni tampoco podemos extraer una influencia relevante por parte de las prácticas fotográficas de los primeros años de la transición política en la posterior configuración de la función del, de la fotoperiodista en las empresas editoras de prensa.

De esta manera un vínculo que, con seguridad, se puede llegar a establecer entre determinadas imágenes está más en la relación invisible que entre ellas se crea, en su pertenencia a determinado espacio común, a compartir una cultura en la que adquieren un significado determinado, en suma, a ser arte y parte de los mismos anhelos, de las mismas carencias y del modo de resentir el júbilo o la pérdida.

Otra entrada estará amparada en diferentes épocas de la cultura fotográfica: la foto como foto de los veinte-treinta y la atmósfera como fotogenia; la creencia en el momento decisivo, en esa posibilidad de que el material se exprese al unísono con quien hace la foto, de los cincuenta-sesenta, y la conquista de directo, de lo imprevisto, de hacer cuerpo con lo que está sucediendo.

Y, por fin, la propia mirada, las fotos que recuerdas, esas imágenes que entre todas las imágenes son las nuestras. La fotos que quieres por motivos diversos, personales o comunales, las fotos que muestras y que muestras para que otra persona las quiera. Tres momentos, tres fotos, tres autores que son hitos en este mundo ilimitado del fotoperiodismo en Galicia son mi propuesta.

## 2. Pequeña intrahistoria general

Como en cualquier país europeo, la modernidad en Galicia tiene uno de sus indicadores más diáfanos en la prensa y tiene en la fotografía una de sus más cuidadas llaves discursivas. Como en otros muchos países europeos, el paso del diecinueve al veinte no sólo trae consigo una nueva figura, la de los escritores metidos a periodistas, como la materialización de las condiciones que permiten concebir los periódicos como empresas modernas y singularizar dentro del periodismo otras profesiones, en este caso la de fotoperiodista.

A este respecto conviene recordar dos cosas: que el ideario transformador de la modernidad tiene en Galicia, desde mediados del siglo XIX, cabeceras de prensa que reivindican la construcción de la nación, y que en el periodo de entreguerras justo la generación que da el paso de la literatura al periodismo, es la que le dará cuerpo a un programa que como rasgo distintivo enarbola el agrarismo, el nacionalismo y el republicanismo. Con ella, sagas fotográficas como los Pacheco; grandes animadores de la cultura fotográfica, tanto a nivel temático como técnico y editorial, tipo Ksado y hasta autores como José Suárez pasarán a tejer ese paisaje idílico de la foto como elemento que da a ver lo social, lo identitario y lo ciudadano.

La prensa, sujeto en la historia, se entrelaza con un proceso –relativo– de urbanización, deseo igualitario, alfabetización pública, aumento del poder adquisitivo y del tiempo libre, además de emerger la susodicha concepción empresarial y profesional que implicará plantillas estables, cierta especialización, desarrollo de los géneros periodísticos, desenvolvimiento de las artes gráficas y de las asociaciones –la Asociación de la Prensa de La Coruña comienza la campaña contra la censura–, la entrada de la foto y de la publicidad y, como hecho más significativo, la construcción de un público como objetivo central.

El conocimiento de cada manifestación antropológica, la fijación de determinados iconos como el de ‘a naiçiña’ (la joven madre/la nación joven que alimenta a sus hijos) que se extiende a todas las prácticas artísticas [1], se une a la preocupación transformadora y, por lo tanto, a la reivindicación política. Las campañas sucesivas reclamando el ferrocarril, la abolición de los foros o el mimo con que se representa el trabajo en el sector conservero son, en sí mismas, un tratado aplicado de filosofía del progreso.

En este contexto, la foto que se piensa en primer lugar para la prensa es esa foto-verdad, esa imagen– prueba que es, al mismo tiempo, una imagen transitiva que nos dirige hacia otra cosa distinta a la que está en la imagen, ese fuera de campo sin la que esta foto concreta que miramos sólo nos remitiría a su función de rastro de otro material. Este más allá que acostumbra a proporcionarnos el texto escrito o la palabra pero que a veces emana de la propia imagen fotográfica, en un gesto, en un objeto que connota, es el modo de mirar, es un motivo que concentra y simboliza la idea de bienestar: Ribadeo, Vuelta ciclista, 1933, Pepe Sáez para *Vida Gallega* [2].

## 2. Foto como res pública

Un género como el retrato y una foto-noticia; una revista gráfica, *Vida Gallega*, que se adaptará al franquismo, y un diario *El Pueblo Gallego* [3], propiedad de un burgués galleguista, interesado en la política, el Presidente de Gobierno que le entrega los poderes al Frente Popular y que defenderá la legalidad republicana, don Manuel Portela Valladares, exilado en Francia mientras su cabecera es incautada para permanecer como “Prensa del Movimiento” hasta que se decreta, en 1979, su extinción. Un fotógrafo de estirpe, con estudio en Vigo y con servicio para los principales periódicos, Jaime Pacheco, y un fotógrafo de localidad mediana, con estudio y con servicios de prensa ocasionales

conformarían el paisaje estándar de la profesión, con un pié en lo comercial y otro en lo mediático.

Algo tan aparentemente rutinario como lo previsto, un hecho de agenda, adquiere, por historia, un significado especial, un plus de información como *studium*, y el *punctum* en esa expresión plácida y cincelada de su protagonista: esta foto de la llegada de la vuelta ciclista, este plano americano que mete dentro al que la mira, ese cuerpo en contacto con otros cuerpos de edades iguales y diferentes a la suya que miran a la cámara, que sonríen hacia los otros, los lectores, y para sí mismos como lectores, es en sí misma un gesto social y la representación de la república como ciudadanía en construcción, como programa democrático, como lo próximo fabulado.

La intención didáctica de la información sobre el deporte y su tratamiento fotográfico en un encuadre más aproximado de lo común, connotan con ese pequeña variante de lenguaje, el héroe a imitar. Un héroe que acaba de pasar dificultades pero que llega hasta el final y es agasajado. Un héroe que puedes tocar al alargar la mano.

El espacio que toda foto de prensa crea, el intervalo entre la foto y quien la mira, es en este caso de total simpatía. Se trata de una foto que todos y todas dejamos pasar, estamos en condiciones de dejar pasar porque coincide con lo que creemos, porque nos traslada nuevos usos no remunerados del tiempo y porque nos pone en relación con el ganador como parte de un cuerpo más extenso, el cuerpo social que apenas se roza con ese elemento casi externo, el señorito de pajarita solitario, como una sombra que se aproxima al pueblo.

En la compaginación, la foto de Cardona, el vencedor de la primera vuelta ciclista a Galicia –nos concreta el pié de la fotografía, datado en la villa de Ribadeo en 1933– forma díptico con otra imagen, de plano un poco más abierto, también de grupo mirando a la cámara y mirando al fotógrafo, mirándonos a nosotros que ocupamos el lugar del fotógrafo [Pepe Sáez], en la que se nos presenta a Luciano Montero, que hizo en la carrera un magnífico papel –texto literal también al pie–, creando entre las dos fotografías una transferencia, un campo compartido que se expande al sujeto que mira y que sabe que ve lo que ven otros, una imagen también compartida.



[foto 1: Pepe Sáez, en *Vida Gallega*]

### 3. La atmósfera, esa prenda

La segunda fotografía no es de acontecimiento ni tiene como escenario el espacio público. Es una fotografía de puertas adentro, posada, construida a partir de la notación que sólo la atmósfera, como figura creativa, es capaz de revelar y que tiene detrás la mirada de uno de los grandes productores de imágenes de la época, Jaime Pacheco y compañía.

El retrato de Alfonso Castelao se publica el 3 de octubre de 1926, domingo, en la página uno de *El Pueblo Gallego*, para decirnos que el político, escritor y dibujante [que incorporara la viñeta de actualidad a la uno del *Galicia*] se incorpora, con otro insigne petrucio del galleguismo, don Ramón Otero Pedrayo, al plantel de colaboradores del diario.

La cámara y el fotógrafo son, en este caso, sólo mediadores entre la posibilidad única de que se labre una convención comunicativa a través de la fotogenia, eso que sólo existe en la fotografía, una figura de lenguaje que genera empatía, ese espacio que incluye a la persona de la foto y a la que la mira, y que hace de ella y de él un sujeto con capacidad de ver justo lo que se le da a ver. El primer plano, el alma de la fotografía, el plano que trasfiere lo más inmaterial de su modelo, el plano que atraviesa la apariencia para fijar una actitud y un estado de consciencia, se nos ofrece como un

primer plano abriéndose, ligeramente picado, con la luz concentrada en el rostro y en los ojos –con óculos, su particular signo de distinción– de un Castelao que levanta ligeramente su mirada hacia el otro, su espectador-modelo.

Y es en ese intervalo, en este camino de ida y vuelta, donde la connotación de la pose y de la tecnoestructura fotográfica –la iluminación, ese ligero *flo* que convierte al personaje en un ser con alas– le otorgan al retrato de Castelao un valor simbólico en el que se reconoce el “nosotros”. La tenue inclinación del cuerpo hacia fuera del cuadro, hacia el contracampo refuerza el espacio, el “aire” que Pacheco convierte en una masa tonal fosca, en un fondo que se nos hace antiguo y profundo, sobre el que, por fin, la figura se abre paso hacia la superficie. Nada puede personificar mejor el deseo de la emergencia de una nueva Galicia que esta sinécdoque perfecta.



[foto 2: Castelao, por Pacheco, en *El Pueblo Gallego*]

Ningún retrato de personaje de entre los retratos ya catalogados del estudio Pacheco tiene esta intensidad capaz de conducirnos a algunos de los retratos de Nadar. Por ejemplo el de Víctor Hugo. Un retrato, querido por el retratado como primera condición, se transforma en ese instante sin retorno que deja inscrita la huella de su cooperación. Un retrato que habla de una suerte de entrega amorosa del sujeto hacia su imagen para que se desprenda de sí y vaya hacia un público-ciudadano al que también se le pide cooperar y amar.

Un Paul Strand, un Álvarez Bravo, un Richard Avedon hablan de la dificultad de conseguir ese intangible que el fotógrafo sólo puede desear y esperar. Porque el retrato es el género en el que, como en ningún otro, es el modelo quien se expresa. De nuevo, al ponerme a mirar una y otra vez para el Castelao de Pacheco, pienso en la frase de John Berger que le trasladé, como pie de foto, a la niña bizca de Ricard Terré: Rubens pintó muchas veces a su mamada Hélène Fourment. Unas veces ella colaboró, otras no. Cuando no lo hizo, no pasa de ser un ideal pintado;



cuando sí lo hizo, el espectador también la espera. [4]

Pero apenas una década después la historia se quebró en dos. El “nosotros”, objetivo de la mirada de Castelao pasó a ser el cuerpo fragmentado de las ejecuciones y del terror mientras el político galleguista hace sus dibujos de guerra desde diferentes frentes leales a la República, y ya desde América [fallece en Buenos Aires en enero de 1950] dejará una obra, “Sempre en Galiza”, que generaciones posteriores conocerán como “la biblia”.

Las condiciones para el fotoperiodismo, para esa foto pensada para la prensa y desde unas reglas que el discurso periodístico había convertido en más o menos estables, desaparecen. Y con ellas, esa trama específica de tiempo y lugar que se establece entre el periódico, la autoría y un público que quiere votar. En adelante las órdenes apuntan a que sólo se realice aquella fotografía que el poder golpista decida, a que sólo exista lo que el poder golpista deje con vida.

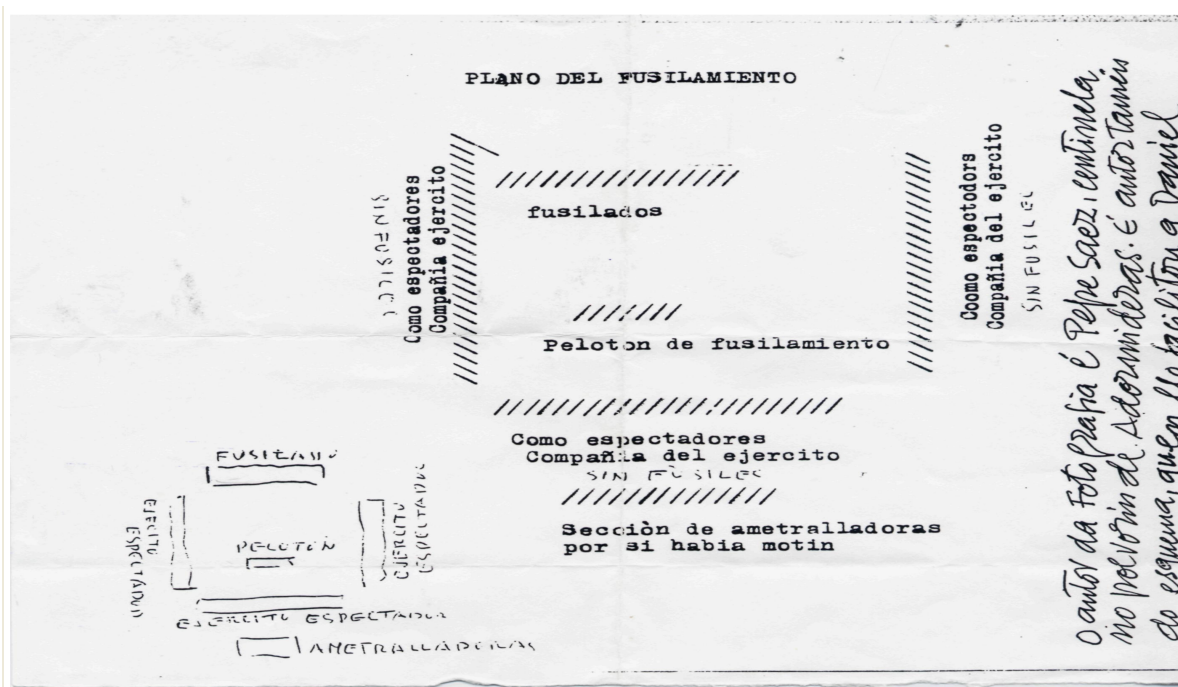
Pero a modo de rastro luminoso de esa profesión que se había formado en la idea de ciudadanía, nos queda un negativo; nos queda una estela que el poder ignora, a la que el poder no consigue acceder, y nos queda un croquis informativo para decirnos todo lo que no podemos ver en esa imagen que, como ninguna otra en Galicia, pone en primer plano el valor indicial, la huella de lo real sobre la película, la constatación de que lo que se impregna en la fotografía realmente existió.

Nos quedas una foto clandestina y muy poco nítida de las ejecuciones de un grupo de militares sublevados en octubre de 1936; nos queda la foto que dispara un centinela desde la garita, y que oculta durante más de cincuenta años. El soldado-centinela que está alerta y tiene con él guardada una cámara se llama Pepe Sáez, aquel fotógrafo de Ribadeo al que pertenecen magníficas imágenes de la primera vuelta ciclista. Él mismo, en 1988, le entrega la fotografía al escritor y dramaturgo Daniel Cortezón, para que esta imagen empiece la búsqueda de un receptor dispuesto a dejarla pasar. A partir de ahí su viaje hacia el nosotros se aletarga hasta que Isaac Díaz Pardo diseña el memorial a los fusilados en O Campo da Rata y entrega esa foto-documento para que, en 2001, pase a formar parte de ese lugar de muerte en el regazo de un *mar tenebroso*.

Una foto que nos hace pensar en el acto en sí de tirar una fotografía como acto comunal.



[foto 3: ejecuciones en Campo da Rata, Pepe Sáez]



[gráfico 1: plano de la ejecución realizado por el propio fotógrafo, y hasta hoy inédito]

#### 4. Emigración, poema triste de Galicia

Si una sola imagen es capaz de representarnos como colectivo dentro y fuera, en Galicia y en el mundo que no se llama Galicia, esta imagen es una imagen de pérdida. Si existe una fotografía en la que, de nuevo, la atmósfera sea quien establezca ese nexo invisible entre el campo, el fuera de campo que nuestra imaginación completa, y un contracampo que nos mantiene a distancia, sin poder intervenir, encerrados en nuestro papel de personas condenadas a mirar y capaces de activar todos los modos de percepción posibles –el visual, el lexical y el reactivo–, si una única foto es capaz de suspender el paso de la saliva por nuestra garganta, esa foto es la de Padre e Hijo, 1957, de Manuel Ferrol.



[foto 4 y 5: emigración, de Manuel Ferrol]

Frente a la propaganda oficial, frente al “hacer las Américas”, frente a la caritativa foto “salonista” que ensalza la sensiblería o el afán de aventura que nos colgaron para encubrir nuestro éxodo secular y planeado, un habitante de los Faros, nacido en el de Cabo Vilao en 1923, un personaje de frontera, entre mar y tierra –que va pasando por la Isla de Ons, Cabo Silleiro o Sálvora–, que conoce el valor del instante en las tempestades, se enfrenta a la emigración como pérdida abismal, como fotografía con rostro, como fotografía del dolor y con la expresión anti-cliché de ese dolor: los niños lloran, os hombres tienen derecho a llorar.

Acostumbrado a la muerte, “mi madre quedaba sin sábanas para que sirvieran de mortaja en los naufragios”, este estudiante de náutica que se acerca a la fotografía como aficionado y que en una exposición de Pla i Janini se deja convencer por el fotógrafo Juan Cascuera de que lo deje todo y se haga retratista, es Manuel Ferrol. A la par del reclamo “Niños a domicilio”, que indica los lugares en los que va instalando su estudio a partir del primero en Betanzos y hasta el definitivo en el de la calle San Nicolás, en A Coruña, Ferrol es un arquetipo de la mentalidad del nuevo reporter de los años cincuenta que influido por el cinematógrafo –él mismo será operador de NO-DO desde el 1965–, busca el movimiento en la foto y busca la secuencia, la historia de principio a fin, a la que condiciona el acto fotográfico. La observación, la traída a plano del indicio y la espera del imaginista pegado a su objeto, a su escena – porque Manuel Ferrol es un hombre de “escena”–, será entendida como la posibilidad de que se produzca el instante que ya se conoce como decisivo.

La verdad de que eso fue lo que estuvo delante de la cámara, la materialidad de ese referente es, nos lo recuerda Barthes, lo que crea condiciones para la emoción y para la conmoción. Tal vez por eso los organizadores de la exposición *Europa de posguerra 1945-1965. Arte después del diluvio* [5], cincuenta años después del final de la segunda gran guerra europea, busquen en la serie de Manuel Ferrol ese doble viaje, desde hoy hacia lo que pasó y encuentren en ella los ecos actuales del vientre del siglo. Porque entre las innumerables imágenes con las que Europa hace memoria de su inscripción en la segunda migad del veinte está el sufrimiento que enlaza a padre e hijo, a personajes muy codificados en los que se condensan procesos sociales. Y en ese sufrimiento esta la negación de dejarnos asumir a nosotras mismas s como personas con capacidad de emoción y de imaginación. Sólo con dolor.

La obediencia a la Iglesia que recogen escenas como la confesión o la misa; la falta de *raccord* entre las miradas; los espacios cerrados; el poder que decide sobre tu condición de emigrante. Lo político y lo personal se ven atravesados por el significado que adquieren como fotografía a partir de la actitud de un autor independiente que se roza con todos los ecos que estos cuerpos abandonan mirando hacia no sabemos qué lugar.

Una y otra vez Manuel Ferrol fotografió los puertos o realizó la travesía A Coruña-Vigo para sentir cómo, justo al zarpar, el trasatlántico se convierte en un buque fantasma: ¿qué pasa con todos los llantos, la algarabía de la despedida, por qué todo se convierte en este silencio sepulcral? El encargo que le hace la Comisión Católica de Emigración para ilustrar una campaña de reagrupamiento familiar, lo sitúa ante la disyuntiva de quedarse con las “autoridades” eclesiásticas y del Instituto español de emigración, repite, o entrar en el espacio de “aquellas gentes que iban y venían como sonámbulos y que sólo reaccionaron cuando sonó la buguina anunciando la hora de la verdad, que unos se quedan y otros se alejan, sin más”.

Poema triste de América, esta frase con la que Kerouac define el trabajo de su compañero de viaje Robert Frank, en los USA de la guerra fría, para ofrecernos la obra *Les Américains*, es también, y en la misma época, el poema triste y frío de una Galicia en la que es imposible el fotoperiodismo. Pero queda la cámara y un ensayo que rompe con los cánones, para que consigamos *termar* de la pérdida. Sostener, con nuestras manos, la pérdida. Los encuadres inestables, sin foco, su intensidad evocativa, el ritmo de la secuencia nos dejan la marca del cineasta que Manuel Ferrol no llegó a ser pero que alimentó en sus colaboraciones furtivas con Val del Omar, con documentalistas como Antonio Román o cuando nos regala esa fotografía de una mujer en Buño que espera cada día una carta desde la emigración y que inspiró la película *Mamasunción* de Chano Piñeiro para quien hizo en *Sempre Xonxa* un “cameo”.

La estructura narrativa que Manuel Ferrol desenvuelve de manera natural en este reportaje reaparece en sus trabajos posteriores más significativos. Del gran plano general –que incluye a un fotógrafo que fotografía– hasta llegar al plano de detalle y retornar, porco a poco, hacia un plano abierto, de salida, donde ya nadie produce una imagen como recordatorio y lo que se nos anuncia es, simplemente, la herida.

Preocupado por la desaparición, nos puso en las manos esta vista aérea, esta fotografía topográfica, en la que se ve la capilla en la que se casó Castelao, me comenta. Un lugar que, por supuesto, la especulación derribó y que el afán de acabar con los lugares de la memoria arbitró. Pero tampoco ellos contaban con este rastro en una de las muchas imágenes desconocidas de Ferrol.



[foto 6: capela en A Estrada. Manuel Ferrol]

Una foto que pasa a la experiencia es, seguramente, una de esas raras imágenes que solamente podemos ver juntos [6] porque es, al mismo tiempo, el compendio de una realidad que nos configura y nos anima a situar nuestra mirada en línea con la que padre e hijo dirigen hacia la sombra del barco fantasma. Una foto que nos enseña a llorar juntos, sin necesidad de verter una lágrima, y a saber que es el poder quien tiene potestad sobre esta escena y sobre el nosotros carnal con el que el poder compone la escena.

Desde ese mismo año, 1957, [7] Manuel Ferrol va publicando sus fotos en la prensa y va simultaneando su trabajo con incursiones en diferentes películas. La última de sus apariciones fue en mi primer largometraje, *Santa Liberdade*, en su papel de reporter de la llegada a Vigo, desde Venezuela, de los pasajeros del "Santa María", ocupado durante 13 días por un comando del Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación, DRIL, el 21 de enero de 1961, para llamar la atención contra las dictaduras de Franco y Salazar. Su relato, con una maravillosa foto de indiano que desciende del barco con un pajarito en una jaula, se publica en las páginas del diario *El Ideal Gallego*. En el preludeo de *Santa Liberdade* Ferrol nos brinda la posibilidad de volver a situar el trasatlántico en la ría, recortándolo de un almanaque y reproduciendo el truco que había realizado en los cincuenta para la película *Camarote de Lujo* de Rafael Gil. Y con este su último regalo, también el se alejó.

Quedan sus siete mil negativos y queda esa foto que tira de otras fotos; queda esa foto que desde el libro de resistencia *Galicia Hoy*, publicado en 1966 por Ruedo Ibérico, hasta la *Historia de la Fotografía* de Beaumont Newhall, parte del puerto de A Coruña un 27 de noviembre de 1957 y sigue, a día de hoy, ampliando la capacidad analítica de nuestra mirada: ¿por qué recordamos esta y no otra imagen? ¿por qué queremos recordar esta imagen? Y así, de esta manera, nuestra memoria se destapa como memoria mediada por la fotografía, como memoria trabajada por ciertas imágenes transitivas.

##### 5. Veinte años después, apareció una fotografía

Habíamos estado tanto tiempo sin la posibilidad de imagen colectiva en los Medios que la aparición de una fotografía directa sobre el conflicto que desencadena una orden de expropiación de tierras a beneficio de la empresa Lignitos de Meirama/FENOSA será, en adelante, la que represente el agrarismo en Galicia, la confrontación social con el Poder y el retorno del fotoperiodismo a la prensa: Xosé Castro, *As Encrobas*, 1977.

De todas las que realiza Castro, son escasas las fotos publicadas en su momento, escasas y en general pobres, porque el editor elegirá aquellas en las que la acción central apenas aparezca. Pero lo real va más allá, y la foto que expresa ese cruce con el pasado se materializa en esta toma lateral, a una cierta distancia, con todos los protagonistas en campo, construida desde las pautas de la foto informativa y del "estábamos allí" de manera lisa. Y para la persona que mira la foto publicada en la prensa, esta imagen se convierte en un símbolo de todo lo que tuvo que permanecer ausente.





[foto 7: As Encrobas, 1977, Xosé Castro]

Aún más. Esta fotografía es aquella que nos devuelve no sólo la historia del movimiento agrario sino el espacio, la tierra, y la función protectora de la madre, de *a naiciña*, que ahora es una pieza activa que se enfrenta con sus propios hijos para, al hacerlo, liberarlos también a ellos.

El movimiento interno de la foto, el grado de imprevisto, la connotación de los objetos y del vestido –la pañueleta frente al tricornio, la chaqueta de punto contra capote del guardia civil, el paraguas gastado y el mosquetón retrocediendo–, las diferencias de edad y de género, son parte de los elementos que también hacen interminable la mirada analítica sobre este documento.

Pero en mi caso la que recuerdo es otra foto que nunca salió en la prensa gallega porque introduce una variable cualitativa que tiene que ver con el siluetado en el vacío, con la ausencia de un paisaje concreto, con elementos que hacen que adquiera sentido desde el pasado hasta el presente y, sobre todo, por el cambio de lugar que asume quien la mira, que pasa a ver desde el punto de vista de la mujer que cruza su paraguas y su cuerpo con el arma de fuego. El lector, la lectora al tener que identificar su mirada con la mirada subjetiva de la protagonista del enfrentamiento, de pronto recupera el cuerpo como cuerpo colectivo, como cuerpo con capacidad de lanzarse al ataque, como cuerpo que rompe con la idea de cuerpo sumiso, una idea tenazmente incorporada por la ideología del franquismo y del conservadurismo; el lector, la lectora tiene, finalmente, que escoger un papel en el drama: dejar o no dejar pasar el significado de esta imagen de la que, a pesar suyo, nunca se podrá ya desprender. Pero este contraluz tampoco nos llegó por aquí.

Ese mismo año en *Corriere d'Informazione* también apareció una fotografía, subraya Umberto Eco en *L'Espresso* (29 de mayo de 1977) [8], la de un individuo en pasamontañas, sólo, de perfil, en medio de la calle, que empuña horizontalmente y con ambas manos un pistola. Se trata de una acción de Autonomía Operaria. Al analizarla, Eco nos hace ver que no se parece a ninguna otra imagen en las que se representa la idea de revolución: faltaba el elemento colectivo, regresaba de modo traumático la figura del héroe individual... De repente produjo un síndrome de rechazo, concluirá.

Por idénticos caminos la foto de As Encrobas produce, al contrario, una reacción de adhesión. Las mujeres personifican el elemento colectivo y también la persona que se sabe sin derechos pero con derecho a tener derechos: la ciudadanía en sus orígenes, el republicanismo primordial. Y tal vez por eso no apareció.

Niño de recados desde los 13 años en la empresa Foto Blanco –la firma que acompañó en su día estas fotografías–, Xosé Castro se forma entre carretes, saca su primera foto con una Catababy de plástico hecha en Catalunya, comenta, y se rueda en “la foto que te

dejan hacer”. Desde los años sesenta sus fotos van cubriendo, día a día, noticias en *La Voz de Galicia* y va observando lo que no se puede dar a ver. Por ejemplos los cuerpos de marineros muertos. Su práctica responde a un arquetipo que persigue la imagen sin filtro, sin coartada, las fotos de choque como las de los cuerpos calcinados del accidente de aviación de Alvedro, 1973, que conmueven todas las miradas, que rozan lo abyecto –con lo que ello significa en la dictadura–. Sus imágenes nocturnas de la pareja de la Guardia Civil salvando el retrato del Dictador a raíz del incendio en el Pazo de Meirás, 1978, ocupado después de la guerra por los Franco, lo convierten en el fotógrafo del “estábamos allí”. Aunque casi nunca sea una casualidad. Hasta 1986 no pasará a ser, oficialmente, redactor gráfico de plantilla en *La Voz de Galicia*.

En su álbum personal una escena de 1962, en Bustos, que trae en la leyenda la doble codificación de lo real: Nenos, niños (nidos) e ovos. Y en el fotoperiodismo hecho en Galicia, la maestría del reportaje de conflictos que, más adelante volveríamos a ver en sus fotos del desalojo de caseros en Larín. Las leyes del directo, desde dentro de lo más incierto, de los hechos en el momento en que se producen, sin capacidad de intervenir ni de esperar, son las que mueven los hilos de su objetivo.



[foto 8: Nenos, niños e ovos, Xosé Castro, 1962)

También a finales del setenta y siete aparecía una cabecera, *A Nosa Terra*, [9] que recuperaba la que había sido órgano del Partido Galleguista, transformándola en un periódico semanal. Su aportación singular al fotoperiodismo en la Transición se expande por temáticas que formaban parte de lo no representable (personas con trastornos mentales, presos comunes, huelgas generales y otros asuntos al margen), que pasan a conformar lo nuevo que irrumpe (derechos personales como la opción sexual, el aborto, el divorcio) y sobre todo, que buscan la cara del Poder. Entre otras apariciones *A Nosa Terra* cuenta con fotógrafos en el cuadro de redacción y hasta 1980 Fernando Bellas –hoy cámara de televisión y fotógrafo independiente– será el reporter de continuidad. Este bodegón enfático de la toma de posesión del designado presidente Quiroga a la cabeza de la Xunta Pre-Autonómica, que nos traslada la reserva de signos de una bufonada, es portada del número 64 de *A Nosa Terra* (1 de julio de 1979) y sigue siendo, a día de hoy, una de las pocas fotografías que se sitúan a esa distancia justa e irónica de un Poder que, también entre la profesión, contaba con su corte fiel. *Madrid ten novo presidente*, titulábamos.



[foto 9: Fernando Bellas]

## 6. La doble vida de la foto

Si no es fácil volver la vista hacia una posible historia del fotoperiodismo en Galicia, a no ser para entrar en los mecanismos de la foto autorizada, de la elaboración suntuaria y a la vez provinciana de la iconografía del Poder; del costumbrismo y sus ceremoniales como modo de representar la conformidad, más la foto que trae hasta nosotros imágenes de una catástrofe accidental porque Dios lo quiso así, la doble vida de la foto, como *intentio autoris*, como construcción de un espacio de relación con un espectador individual y comunal, como transformadora de la visión y como objeto que hace recordar, funcionará a través de soportes varios, que van del cartel de agitación al catálogo, de la carta postal a la portada de un disco, [10] del documento hasta el monumento.

Al hacer genealogía, y al observar los diferentes motivos que orientan cualquier preferencia, la de una imagen entre otras imágenes, la foto que pensada para ser publicada se pegó a nuestra memoria, es finalmente aquella que explica algunos puntos de inflexión en los usos de la fotografía de prensa en Galicia. A partir de la determinación de tres sujetos que a lo largo del siglo XX establecieron entre sí un ámbito común que es, al mismo tiempo, el que al entrar en contacto con el espectador generará ese indecible que llamamos atmósfera, esa particular emoción de lo próximo-lejano, de lo *otro* como materialidad —el nacionalismo republicano, los acontecimientos agrarios, la diáspora—, los cuerpos fragmentados de los sublevados, el júbilo que rodea al ciclista y se expresa hacia cámara, la autoestima en ese cuerpo a cuerpo o la melancolía que merodea en torno a una escena de boda transferida a esa inexistente pequeña capilla, nos devuelven, de repente a la realidad.

Si los fotógrafos viajeros que llegan de fuera, como Ruth Matilde Anderson, 1924, nos invitan a posar con afán de describir nuestra diferencia; si los fotógrafos de dentro, como Chicharro, nos retratan en plano frontal y simétrico, sin pose, sin tiempo; si cuando la foto empieza a fijar su vocabulario desde la noticia, el reportaje, la ilustración gráfica o la opinión editorial para diferentes modelos de prensa va y se paraliza, ahora sabemos que siempre habrá un *declin* que mire hacia el futuro, Pepe Sáez; un autor que rastree ese pequeño pálpito neorrealista, Manuel Ferrol; un fotoperiodista que no dé marcha atrás cuando la vida se precipita directamente sobre la película, Xosé Castro.

Si la obra, la foto que recuerdo o la que separo de todas las fotos que recuerdo, es la producción de un espacio común entre lo visible y lo invisible, y si ver es juzgar (algo en lo que insiste Marie-José Mondzain), el itinerario que entre todas las imágenes se fue configurando constituye una suerte de relato, o de cuaderno de viaje, que responde a una estructura tan clásica que dudo en verbalizar. Porque este álbum de fotos que se inicia en el discurso periodístico de la Modernidad, en sus convenciones de transparencia y de realidad, que vemos desembocar en la *longa noite de pedra*, [larga noche de piedra] que la poesía combativa de Celso Emilio Ferreiro es capaz de nombrar, tiene también su momento de gloria, por un corto espacio de tiempo, al finalizar los años setenta.

Un romance esperanzado: el deporte, el héroe de la casa de al lado que contemplas ufana; lo pequeño, la diferencia, el signo nuevo de la época en política, los periódicos nuevos publicando fotos cada día, cortejándote con una pieza activa, a la conquista: Cardona y Castelao. O viceversa.

Y un momento de muerte. De silencio total. Fusilamientos

Un deambular por los intersticios del sistema hasta ponerle rostro a la pérdida. Para que sintamos cómo se tambalean los códigos de comportamiento más controlados. El llanto que se escapa y pulveriza la masculinidad. La foto humanista.

Y un final que nos devuelve el cuerpo en movimiento en esa imagen desvelada de confrontación. Con la madre,

simbólica y convencional, llenando todo el espacio del cuadro, con un fuera de campo –lo que no accedemos a ver pero que es lo que nos ayuda a entender- que nos arrastra más allá de lo que la foto nos presenta, con una formalización en sus personajes que no resistiría ningún desvío hacia la estética.

En un instante, la felicidad a medio camino entre lo imaginado y lo real.

### 7. A modo de conclusión: El nombre de las cosas

Sólo cuando nos alejamos de algo, lo nombramos. La frase que André Gide le dice a Benjamin en Berlín [11], *ce n'est qu'en quittant une chose que nous la nommons*, después de recordar la del marino de Bougainville: al abandonar la isla, le dimos el nombre de Isla de la Salvación, también es la frase que late en este viaje en pos de ciertas señales que nos acerquen el fotoperiodismo en Galicia a lo largo de un siglo que va desde el final de la primera gran guerra hasta los ochenta.

Si por razones externas a los universos de la prensa la foto tardó en poder ser considerada materia de interés editorial y las páginas de los diarios se nutrieron de servicios facilitados por determinadas empresas; si durante unos años irrumpió el documento gráfico directo, se normalizaron plantillas y géneros hasta establecer el tandem redactor-fotógrafo para determinados sujetos; si la foto pasó a ser pensada desde dentro de la cultura visual de cada época, como una pieza con valor informativo, simbólico y formal; si pudo abandonar todo esencialismo para retornar a su materialidad, a lo que existió; antes de que las diferentes componentes cuajaran, el escenario, otra vez más, desapareció.

Y para que la ausencia de la Isla de la Salvación no lo sea tanto, volvemos los ojos hacia esa inagotable mirada a cámara, hacia un retrato publicado en un diario que nos incorpora al deseo del otro; hacia esa crónica breve para un largo adiós, esa historia de a diario en la que no pasa casi nada, hacia la mirada de Manuel Ferrol descubriéndonos como eterno pasaje; hacia ese lugar donde todo puede ya pasar y en el que el fotógrafo es la mirada externa, el antiguo testigo ocular. Por entre estas dos prácticas de la foto coetáneas nuestras, los restos de todo lo que no fuimos capaces de nombrar y que un soldado, de nombre Pepe Sáez, escondido en su garita, nombró.

### 8. Referencias

Anderson, Ruth Matilda (1939). *Pontevedra and La Coruña*, The Hispanic Society of America, New York.

Ardèvol Abreu, Alberto (2009): "La inmigración, en la fotografía de prensa de Canarias", en *Revista Latina de Comunicación Social* 63, páginas 409 a 417. La Laguna, recuperado el 20 de marzo de 2009, de [http://www.revistalatinacs.org/08/34\\_791\\_54\\_fotoperiodismo/Alberto\\_Ardevol.html](http://www.revistalatinacs.org/08/34_791_54_fotoperiodismo/Alberto_Ardevol.html)  
DOI: 10.4185/RLCS-63-2008-791-409-417

Benjamín, Walter (1998): *Imaginación y Sociedad, Iluminaciones I*, Taurus, Madrid.

Burgin, Victor (1982): *Thinking Photography*, Londres, The Macmillan Press.

Crary, Jonathan (1990): *Techniques of the observer*, MIT, Cambridge, Massachusetts.

Didi-Huberman, Georges (2003): *Images malgré tout*, Minuit, París.

Eco, Umberto (1984): *Viagem na irrealidade quotidiana*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

Hartley, John (1992): *The politics of pictures*, London, Routledge.

Ledo Andión, Margarita (1988): *Foto-xoc e xornalismo de crise*, Do Castro, Sada-A Coruña.

---- (1988): *Documentalismo fotográfico*, Cátedra, Madrid.

Minervini, Mariana, y Predazzini, Ana (2004): "El protagonismo de la imagen en la prensa", en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 58 de Julio-diciembre 2004, La Laguna (Tenerife), recuperado el 20 de marzo de 2008, de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20042058minervini.htm>

Mondzain, MarieJosé (Coord.) (2002) *Voir Ensemble*, Gallimard, París.

Newhall, Beaumont (1983): *Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, GG, Barcelona.

VV.AA. (1995): *Europa de posguerra 1945-1965. Arte después del diluvio*, Fundació la Caixa, Barcelona.

### 8. Notas

[1] Asorey en escultura o el propio Ksado en fotografía tienen obras con este motivo

[2] *Vida Gallega*, etapa, 1909-1938 : revista-escaparate de la burguesía liberal, organizada y animada por Jaime Solá como una empresa moderna y al servicio de la economía de la emigración, con un apartado publicitario y gráfico de



gran impacto, en su nómina de fotógrafos colaboradores aparecen los nombres que le darán continuidad a esta rama profesional: Llanos, Blanco, además de Pacheco, Pintos o Ksado. Con una fuerte implantación entre los gallegos de América y en la propia Galicia (en su número 35, 1912, declara una tirada de 31.500 ejemplares), en sus páginas la foto se diversificó para todo tipo de usos, desde el informativo al hagiográfico, convirtiéndose en referencia para su introducción estable en los diarios de su época.

[3] *El Pueblo Gallego*, Vigo, 1924-1936 es, junto con el periódico *Galicia* (Vigo, 1922-1926), el modelo de prensa republicana, gallega y moderna, donde la imagen y la opinión son espacios para la diferencia, para crear un público. En 1934, cuando el Partido Galleguista se decide por una "línea de masas" piensa en un diario. Según el historiador Xavier Castro (*O Galeguismo na encrucijada republicana*, TD, USC, 1982), Alexandre Bóveda [secretario de organización, fusilado en A Caeira, Pontevedra] habría elaborado un proyecto de adquisición del periódico de Portela Valladares, proyecto aprobado por el Consello Nazonal en septiembre de 1934, a partir de la creación de un accionariado que incluiría a vascos y catalanes, republicanos autonomistas más afiliados y amigos del PG.

[4] Véase Margarita Ledo, *Documentalismo Fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1998

[5] Fundació La Caixa, en coproducción con el Ministerio de Educación y Asuntos Culturales de Austria, 1995

[6] *Voir ensemble*, el texto de una conferencia de Jean-Toussaint Desanti, (2001) convertido en motivo de un encuentro organizado, con lectores e diferentes orígenes, por Marie José Mondzain, es para mí un texto de cabecera, al que siempre regreso, y con el que voy aprendiendo matices como este: Chacun voit. Et le voir común n'est pas simplement la convergente d'un regard de Chacón. Il est la production de cet espace commun, où va se constituer l'unité du visible et de l'invisible dans l'œuvre.

[7] Aunque en múltiples ocasiones aparece como fecha la de 1956, y yo misma tengo una foto dedicada de Ferrol con esa referencia, en la documentación última que éste prepara para su exposición en el Quiosco Alfonso de A Coruña la cambia por 1957.

[8] Cedida gentilmente por el diario *Corriere della Sera*, la foto de Paolo Pedrizzetti sale publicada en mi libro *Foto-xoc e xornalismo de crise*, Do Castro, Sada-A Coruña, 1988.

[9] *A Nosa Terra*, periódico galego semanal, se presenta en diciembre de 1977. Fui la autora del proyecto, su directora hasta noviembre de 1980 y tuvimos la experiencia de un juicio de intención ejemplarizante e inquisitorial, a raíz de una foto de Fernando Bellas, publicada en portada. Con el título "O pan da marxinação" [El pan de la marginación] y una imagen de Miliqui, el loco habitual de la plaza Cervantes, vestido con un viso y con el pene al aire, se analizaba la consideración institucional y social hacia las personas aquejadas de trastornos mentales. En simultáneo, las revistas de destape exhibían "las partes íntimas" del cuerpo, sólo que en su caso del cuerpo femenino. La sentencia fue a nuestro favor.

[10] Las tres fotografías (Castelao, Padre e Hijo y As Encrobas) son de las más reproducidas en la historia de la foto publicada en Galicia. Sin duda la más flexible en sus usos fue la de Manuel Ferrol que, entre sus muchas aplicaciones, hizo la portada del disco de Os Resentidos *Fracaso Tropical*.

[11] Véase Walter Benjamín, *Imaginación y Sociedad, Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1998.

#### FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS – HOW TO CITE THIS ARTICLE IN BIBLIOGRAPHIES / REFERENCES:

Ledo Andión, Margarita (2010): "Fotografías desde donde el mundo se llama Galicia", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, páginas 146 a 158, recuperado el \_\_\_ de \_\_\_ de 2\_\_\_\_\_, de [http://www.revistalatinacs.org/10/art/888\\_USC/11\\_Margarita\\_Ledo.html](http://www.revistalatinacs.org/10/art/888_USC/11_Margarita_Ledo.html)  
DOI: 10.4185/RLCS-65-2010-889-146-158

**Nota:** el DOI es **parte de** la referencia bibliográfica y ha de ir cuando se cite este artículo.

Para enviar el artículo a una persona interesada, pincha en el sobrecillo: 