



Departamento de Ciencias da Comunicación

**A FOTOGRAFÍA NA REVISTA *VIDA GALLEGA*
UN SILANDEIRO UNIVERSO DE SENTIDO**

TESE DOUTORAL

Autor: Roberto Ribao Fernández

Directora: Margarita Ledo Andión

Santiago de Compostela, 2007.

“Cando despertou, a imaxe xa estaba alí”.

ÍNDICE

AGRADECEMENTOS	p. 9
REDACCIÓN E PRESENTACIÓN. INDICACIÓNS PREVIAS	p. 11

1- FUNDAMENTOS METODOLÓXICOS p. 15

1.1- OBXECTO DO ESTUDO

1.1.1- A FORMACIÓN DA SOCIEDADE DE COMUNICACIÓN DE MASAS.

1.1.2- O PAPEL DA PRENSA, DA FOTOGRAFÍA E DAS REVISTAS GRÁFICAS NO AGROMAR DA MODERNIDADE.

1.1.3- A REVISTA *VIDA GALLEGA* COMO OBXECTO DE ESTUDO.

1.2- CUESTIÓNS DE PARTIDA E HIPÓTESES DE TRABALLO

1.3- OBXECTIVOS

1.4- PERSPECTIVA DE ANÁLISE

1.5- METODOLOXÍA

1.6- ESTRUTURA DA TESE

1.7- PREVENCIÓNS ANTE O ESTUDO DA FOTOGRAFÍA NA PRENSA

2- A FOTOGRAFÍA NA PRENSA. MARCO TEÓRICO p. 35

2.1- CONCEPTO E NATUREZA DA FOTOGRAFÍA p. 36

2.1.1- CONCEPTO E CARACTERÍSTICAS DA IMAXE FOTOGRÁFICA.

2.1.2- A FOTOGRAFÍA SEGUNDO A SÚA RELACIÓN CO REFERENTE REAL. PERSPECTIVAS DE ANÁLISE.

2.1.2.1- A fotografía como espello do real.

2.1.2.2- A fotografía como pegada do real.

2.1.2.3- A fotografía como interpretación do real.

2.1.3- AS LIMITACIÓNS NO USO DA FOTOGRAFÍA COMO FONTE DOCUMENTAL.

2.1.4- A FOTOGRAFÍA COMO UNHA VERDADE COMPLEXA.

2.2- A FOTOGRAFÍA NA PRENSA p. 68

2.2.1- UN NOVO XEITO DE (SE) VER.

2.2.2- A FOTOGRAFÍA NO XORNALISMO. PRECISIÓNS CONCEPTUAIS.

2.2.2.1- Concepto de información fotoxornalística.

2.2.2.2- Prensa ilustrada e prensa gráfica.

- 2.2.3- OS XÉNEROS FOTOXORNALÍSTICOS.
 - 2.2.3.1- Os xéneros xornalísticos.
 - 2.2.3.2- ¿Como definir os xéneros fotoxornalísticos?
 - 2.2.3.3- Algunhas clasificacións de xéneros fotoxornalísticos.
 - 2.2.3.4- A reportaxe fotográfica.
- 2.2.4- A FOTOGRAFÍA NO DISCURSO XORNALÍSTICO.
 - 2.2.4.1- O valor documental da fotografía na prensa. O efecto verdade.
 - 2.2.4.2- A subxectividade fotoinformativa.
 - 2.2.4.3- A construción social da realidade.
 - 2.2.4.4- O discurso fotográfico no xornalismo.
 - 2.2.4.5- Texto e fotografía.
- 2.2.5- A EDICIÓN GRÁFICA.
- 2.2.6- ELEMENTOS E CATEGORÍAS PARA A ANÁLISE DO DISCURSO GRÁFICO DE *VIDA GALLEGA*.

3 - O CONTEXTO DO PRIMEIRO TERZO DO SÉCULO XX p. 155

3.1 - O CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL p. 156

- 3.1.1- O MUNDO NOS COMEZOS DO SÉCULO XX.
 - 3.1.1.2- A Modernidade.
- 3.1.2 -A GALIZA DO PRIMEIRO TERZO DO SÉCULO XX.
 - 3.1.2.1- Poboación e concentración urbana.
 - 3.1.2.2- As mudas no rural.
 - 3.1.2.3- A emerxente industrialización.
 - 3.1.2.4- A evolución política.
 - 3.1.2.5- A sociedade galega.
 - 3.1.2.6- A emigración galega á América.
 - 3.1.2.7- A cidade de Vigo.

3.2- O CONTEXTO XORNALÍSTICO p. 209

- 3.2.1- O CONTEXTO XORNALÍSTICO DA ÉPOCA.
- 3.2.2- O CONTEXTO XORNALÍSTICO GALEGO.
 - 3.2.2.1- A fotografía na prensa galega no primeiro terzo do século XX. As revistas gráficas.

3.3- O CONTEXTO FOTOGRÁFICO p. 230

- 3.3.1- OS SOPORTES DA FOTOGRAFÍA. O LEGADO DO SÉCULO XIX.
- 3.3.2- AS TENDENCIAS FOTOGRÁFICAS NO 1º TERZO DO SÉCULO XX.
 - 3.3.2.1- O pictorialismo.
 - 3.3.2.2- As orixes da fotografía moderna en USA.

- 3.3.2.3- As mudas da visión fotográfica en Europa.
- 3.3.2.4- A fotografía como soporte de documentación social.
- 3.3.2.5- O *glamour*.
- 3.3.3- EVOLUCIÓN DA TÉCNICA FOTOGRÁFICA.
- 3.3.4- EVOLUCIÓN HISTÓRICA DA FOTOGRAFÍA NA PRENSA.
 - 3.3.4.1- As primeiras fotos informativas.
 - 3.3.4.2- A prehistoria da reportaxe fotográfica.
 - 3.3.4.3- Das revistas ilustradas ás revistas gráficas.
 - 3.3.4.4- A serodia incorporación da fotografía nos diarios.
 - 3.3.4.5- O século XX. O inicio dunha era visual.
 - 3.3.4.6- A República de Weimar (1918-1933): as revistas gráficas e o fotoxornalismo.
 - 3.3.4.7- A expansión mundial das revistas gráficas.
 - 3.3.4.8- A Guerra Civil española e a fotografía.
- 3.3.5- A FOTOGRAFÍA EN GALIZA NO AGROMAR DO SÉCULO XX.
 - 3.3.5.1- Os pioneiros da fotografía durante o século XIX.
 - 3.3.5.2- O século XX: estudos, profesionais e afeccionados.
 - 3.3.5.3- Fotografía e edición: álbums, postais e outras publicacións non periódicas.

4- A REVISTA VIDA GALLEGA p. 339

4.1- JAIME SOLÁ, O EDITOR

- 4.1.1- A PRODUCCIÓN LITERARIA.
- 4.1.2- A VOCACIÓN XORNALÍSTICA.
- 4.1.3- A PERSONALIDADE DE JAIME SOLÁ.

4.2- O INTENTO DE 1904

4.3- O PROXECTO DEFINITIVO DE 1909

4.4- O RECIBIMENTO DA REVISTA NA PRENSA DA ÉPOCA

4.5- A EMPRESA EDITORA

4.6- PERIODICIDADE E TIRADA

4.7- A PRODUCCIÓN DAS IMAXES

4.8- A LIÑA EDITORIAL

5- A FOTOGRAFÍA EN VIDA GALLEGA p. 403

5.1- A APOSTA POLA FOTOGRAFÍA

5.2- A CONCEPCIÓN ESTÉTICA DA FOTOGRAFÍA EN VIDA GALLEGA

5.3- A EDICIÓN GRÁFICA

5.4- AS FUNCIÓNS DA FOTOGRAFÍA EN <i>VIDA GALLEGA</i>	p. 421
5.4.1- A FOTOGRAFÍA COMO ILUSTRACIÓN.	
5.4.2- A FOTOGRAFÍA CON FUNCIÓN REFERENCIAL E IDENTIFICATIVA.	
5.4.3- A FOTOGRAFÍA INFORMATIVA.	
5.4.4- A FOTOGRAFÍA COMO SOPORTE PROMOCIONAL.	
5.4.5- OS XÉNEROS FOTOINFORMATIVOS EN <i>VIDA GALLEGA</i> .	
5.4.5.1- As fotonoticias.	
5.4.5.2- As reportaxes fotográficas.	
5.4.5.3- As crónicas gráficas.	
5.5- A VISIÓN DA EMIGRACIÓN EN <i>VIDA GALLEGA</i>	p. 469
5.5.1- A EMIGRACIÓN COMO PÚBLICO OBXECTIVO E OBXECTO INFORMATIVO.	
5.5.2- A CONCEPCIÓN DO FENÓMENO MIGRATORIO EN <i>VIDA GALLEGA</i> .	
5.5.3- A(S) IMAXE(S) DA EMIGRACIÓN EN <i>VIDA GALLEGA</i> .	
5.5.3.1- Os lugares de destino.	
5.5.3.2- As viaxes e os buques transatlánticos.	
5.5.3.3- As obras e os servizos do asociacionismo galego na emigración.	
5.5.3.4- A distinción social e os signos da prosperidade.	
5.5.3.5- A emigración galega como unha enchente permanente.	
5.5.3.6- Os efectos sociais das remesas de cartos da emigración.	
5.5.4- ALGUNHAS CONCLUSIÓNS SOBRE AS IMAXES DA EMIGRACIÓN.	
5.6- A VISIÓN DA SOCIEDADE EN <i>VIDA GALLEGA</i>	p. 515
5.6.1- A MOSTRACIÓN DO PROGRESO.	
5.6.2- O TRABALLO E O TEMPO DE LECER.	
5.6.3- NOTABLES, CLASES SOCIAIS, DESIGUALDADE E CONFLITO SOCIAL.	
5.6.4- O TRATAMENTO DA MULLER.	
5.6.5- A VISIÓN DO RURAL.	
5.6.6- A POLÍTICA E OS POLÍTICOS.	
5.7- O GOLPE DE ESTADO DO 36 E A GUERRA CIVIL	p. 575
6- CONCLUSIÓNS	p. 585
7- ANEXOS	p. 621
I- DVD CON IMAXES DE <i>VIDA GALLEGA</i> .	
II- RELACIÓN DE FOTÓGRAFOS QUE COLABORARON CON <i>VIDA GALLEGA</i> .	
8- BIBLIOGRAFÍA E FONTES DOCUMENTAIS	p. 627

AGRADECEMENTOS

A Manuela, porque sen o seu apoio, paciencia e comprensión todo isto non houbera sido posible.

A Lola e Cris, porque seguen sen entender moi ben como se poden dedicar varios anos dunha vida a facer cousas deste tipo.

A Manuel, que non puido chegar a ver rematada esta tese.

A Manolo Martínez, pola súa xenerosidade e por compartir comigo inxerencias intelectuais e vivenciais.

A Xosé Luís Suárez, polas periódicas conversas que compartimos nestes últimos anos sobre imaxes e outros avatares.

A Anxos Sumai, pola súa sabedoría en materia bibliográfica e documental. A Gustavo Hervella, pola súa xenerosa axuda en temas históricos. E a Manolo Fidalgo, polo seu apoio en cuestións tecnolóxicas.

Aos amigos e amigas que deixei de ver coa frecuencia que tiña acostumado e que sería desexable.

A todo o persoal das institucións que visitei para consultar fondos hemerográficos e bibliográficos, polo seu trato, dilixencia e disposición: Biblioteca Xeral e Hemeroteca da USC, Arquivo da Fundación Penzol, Mediateca da Facultade de Ciencias da Comunicación da USC, Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, Hemeroteca do Arquivo Municipal de Vigo, Real Academia Galega, Consello da Cultura Galega, Instituto Padre Sarmiento e Faro de Vigo.

Ao Departamento de Ciencias da Comunicación e a todo o persoal de Administración e Servizos da miña facultade e da miña universidade.

E, por suposto, a Margarita Ledo, directora desta tese, pola súa orientación e paciencia, e polo seu apoio e firme confianza nos momentos difíciles.

REDACCIÓN E PRESENTACIÓN. INDICACIÓNS PREVIAS.

Malia a súa condición eufemística e a súa orixe monárquica, optamos por usar o **plural maxestático**, non tanto por unha cuestión de modestia, como adoita dicirse, senón porque con elo intentamos facer partícipes a un tempo tanto aos autores, dos que aprendemos a mergullarnos no complexo mundo das imaxes, como aos futuros lectores, dos que precisamos da súa achega para completar a comprensión das ideas apuntadas nesta tese.

Como norma xeral, usamos o termo “**fotografía**” cando nos referimos a esta como medio de reprodución, representación e comunicación. E usamos “**foto**” cando falamos do documento fotográfico ou dunha imaxe ou imaxes concretas.

O uso do **xénero masculino** utilizámolo en xeral para referírmonos indistintamente a ambos os dous sexos, por unha cuestión de eficacia e de axilidade narrativa, sen que iso implique esquecemento, desconsideración nin menosprezo polo papel da muller na nosa sociedade.

Concordando co proposto por algúns lingüistas latinoamericanos, optamos por usar o concepto “**usamericano**” para referírmonos a persoas, medios ou cousas orixinarias ou relativas aos U.S.A, por resultarnos máis preciso cás opcións de “americano” ou “norteamericano” (dado que non son os únicos) ou “estadounidense” (porque existen máis Estados federais no mundo).

Tanto as **notas explicativas** como as referencias das **citas** e das **consultas bibliográficas** van incluídas a pé de páxina, co fin de que a súa lectura sexa máis accesible e menos incómoda.

A indicación **op.cit.** para as referencias bibliográficas xa mencionadas faise separadamente para cada título.

A ausencia do **número de páxina** nas referencias de *Vida Gallega* responde ao feito de que a revista viguesa publicábase sen paxinar.

Cómpre advertir tamén que nas citadas referencias a *Vida Gallega* pode haber algún erro na indicación do **número do exemplar**, xa que unha boa parte dos fondos custodiados nos arquivos e bibliotecas consultadas están encadernados, atopando numerosas follas soltas indebidamente intercaladas e outras encadernadas e inseridas entre as follas de números aos que non pertencen.

As **fotografías** que forman parte desta tese van referenciadas no texto cun número entre parénteses, e poden ser consultadas en formato PowerPoint no DVD que se acompaña, agrupadas por capítulos e no mesmo orde co de lectura.

1- FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS



Señoritas guardesas jugando al *law-tenis*.

Vida Gallega nº 12 (1909).

1.1 - OBXECTO DO ESTUDO

1.1.1 - A FORMACIÓN DA SOCIEDADE DE COMUNICACIÓN DE MASAS

O primeiro terzo do século XX é un período decisivo na construción da sociedade de comunicación de masas que nos define hoxe, porque foi daquela cando principiaron ou asentaron algunhas das súas características fundamentais. É certo que temos que nos remontar ao século anterior para atopar os seus verdadeiros alicerces (prensa de masas, concentracións urbanas, avance da burguesía, consolidación dos estados modernos, fotografía...), pero foi coa entrada do novo século, e nomeadamente a partir dos anos vinte, cando comezaron a observarse os verdadeiros efectos sociais desa transformación.

A formación da sociedade de comunicación de masas é un fenómeno complexo, onde interveñen entretécidos varios procesos de muda. Os cambios no aparello produtivo consolidan o capitalismo monopolista, propician a concentración urbana e o protagonismo da burguesía, influíndo decisivamente nos cambios do sistema político, que promove a transición dunha sociedade xerárquica e represiva a unha sociedade máis igualitaria e persuasiva, cunha crecente mellora da instrución pública dos cidadáns. A un tempo, o desenvolvemento tecnolóxico (dos transportes, das comunicacións e dos sistemas de impresión), e a aparición de novas fontes de enerxía impulsan as transformacións no sistema de produción da comunicación social e condicionan os seus modos de expresión. Fórmase así un novo “ecosistema de comunicación de masas”, formada por unha nova sociedade que se concentra principalmente en hábitats urbanos, que se nutre informativamente dun sistema de medios de comunicación masivos e que rematará por conformar unha auténtica “cultura de masas”.

Así, durante os anos vinte e trinta do século pasado, a sociedade occidental xa presenta algunhas das características esenciais que dominarán o resto da centuria: as cidades como espazo central da vida social, a influencia dos medios de comunicación masivos na formación da opinión pública e na determinación da lóxica social, a atracción polo espectáculo, a imaxe como un elemento relevante nos procesos de información e de relación social, unha nova percepción espazo-temporal onde se aceleran os ritmos de vida e se recortan as distancias, o aumento da mobilidade social,

a idea de progreso como motor simbólico, a exaltación das bondades da modernización, o cosmopolitismo, os deportes, a ocupación do tempo de lecer, o culto á beleza e á aparencia, a preocupación pola saúde e a progresiva uniformización de valores, devezos, aspiracións e horizontes vitais.

Faltaba por aparecer a televisión, ata agora o medio de comunicación máis influente e popular da historia da humanidade, pero aquela, máis que mudar a maioría das características indicadas, o que fixo foi exacerbalas. Obviamos tamén nesta comparación a nova realidade que se albisca a partir das novas tecnoloxías informáticas e da arañeira de internet que, dado o estadio primixenio de cambio no que nos atopamos, aínda non sabemos ben como incidirá nese modelo comunicativo e social iniciado hai un século¹. Fóra estas dúas precisións, a nosa sociedade actual é debedora en gran medida desas primeiras décadas do século pasado e do uso que daquela comezou a dárselle ás imaxes².

1.1.2 - O PAPEL DA PRENSA, DA FOTOGRAFÍA E DAS REVISTAS GRÁFICAS NO AGROMAR DA MODERNIDADE

Os valores e a cultura de prestixio viñan sendo transmitidos historicamente a través da literatura e do libro. Coa irrupción da prensa de masas a finais do XIX vai ser un traballo compartido, aínda que será principalmente desde o xornalismo e a prensa desde onde con maior eficacia se formulen as propostas de modernidade e de onde partirán as pautas que rexerán as novas actitudes e comportamentos sociais ata a aparición da televisión.

A finais do *novecento* agroman as primeiras grandes contradicións internas do sistema capitalista, perceptibles no desacougo da nova clase social proletaria. A burguesía emerxente atópase entón entre dous fogos: as reivindicacións cada vez máis vehementes da clase traballadora e a resistencia das vellas estruturas de poder (aristocrático, nobiliario e eclesiástico) ás innovacións que achega o modelo industrial. Neste contexto é onde a prensa demostra a súa capacidade de influencia, difundindo o

¹ É de supor que as novas formas de produción, distribución e lectura das imaxes que achega a nova era de sinerxía entre internet e a imaxe electrónica propiciarán a muda das formas narrativas, da economía do visual e das prácticas sociais.

² Alguén dixo que a postmodernidade que distingue ao noso tempo é o laio irónico dos disgustados coa modernidade. O seu propio alcume, que non pode afastar do nome orixinario, di moito acerca da vixencia da modernidade.

modelo cultural e social burgués e contribuíndo á reafirmación ideolóxica das clases dirixentes, á formación de opinión pública e, finalmente, ao consenso social. A prensa será, a un tempo, estrutura e función: o medio sobre o que se constrúe a sociedade de comunicación de masas e o que difunde os seus valores e favorece o seu desenvolvemento. Porque a prensa, ademais de informar, exercerá de aparello simplificador dunha sociedade cada vez máis complexa, servindo de vehículo de transmisión de correntes de opinión, actitudes ideolóxicas e políticas, valores sociais e mentalidades.

O aumento espectacular nas tiradas converteu á prensa nunha auténtica industria cun enorme poder de influencia. Desde que existiu, aquela nunca deixara de influír nos procesos políticos, só que agora, co agromar dunha nova sociedade máis expansiva e complexa, a súa acción amósase de xeito máis sutil, facendo que a súa acción política sexa máis difusa e indirecta e menos dogmática, adaptándose así á sociedade que ela mesma contribúe a modelar. A redacción faise máis áxil e lixeira e as novas expóñense dun xeito máis aséptico, preocupándose máis polos aspectos “factuais” e descritivos ca polos opinativos, aínda que as futuras contendas bélicas abrirán de novo importantes espazos para o retorno dun xornalismo máis comprometido. A prensa de masas tamén atende a novas temáticas, en consonancia co devir social: os espectáculos, o cine, a música, a fotografía, a hixiene, a medicina, a beleza, a aeronáutica, a navegación, o automóbil, os deportes..., indican o agromar dunha nova sociedade máis dinámica, hedonista e visual. A confección dos xornais faise máis horizontal e atractiva, coa inclusión de recadros, grandes titulares, máis elementos gráficos, maior espazo para a publicidade..., e a primeira páxina vai mudando paseniño cara a función de escaparate que coñecemos hoxe.

A muda estética da prensa está directamente vencellada coa atracción polo visual que experimenta a sociedade de comezos do século. E será neste aspecto onde as revistas gráficas, baixo diferentes modelos e periodicidades, exercerán un papel sobranceiro. O ser humano sempre precisou representarse, e a sociedade decimonónica, e nomeadamente a burguesía, usou o medio fotográfico para facelo, emulando as prácticas das antigas familias aristocráticas arredor dos postulados estéticos do retrato pictórico. Con el consolidouse a importancia social da fotografía durante a segunda metade do XIX e, xunto ás revistas ilustradas e mais os *affiches*, acostumaron á xente a convivir coas imaxes. Pero será na transición entre séculos, co uso da fotografía nas revistas gráficas e nos *magazines*, cando a súa repercusión social comece a multiplicarse de xeito exponencial.

Malia que a fotografía xa se imprimiu na prensa de xeito directo vinte anos antes do cambio de século, habería que agardar varias décadas para que fose un elemento cotián nas páxinas dos diarios, por mor da súa dificultade de adaptación ás rotativas. Liberadas da vertixe diaria do inmediato, a periodicidade máis serodia das revistas permítelles integrar antes a fotografía nas súas páxinas. Por iso serán estas publicacións, durante eses primeiros anos da fotografía na prensa, as que aproveiten as posibilidades deste poderoso aparello de información, expresión e comunicación. Será nelas onde a fotografía exerza a súa función de fiestra aberta ao mundo, como moi ben simbolizou Gisèle Freund, desempeñando un papel esencial como mediadoras visuais entre as persoas e a realidade. As revistas gráficas xogaron un papel pedagóxico esencial no proceso de transición da cultura escrita e oral á cultura visual que coñecemos hoxe, expandida definitivamente pola publicidade, o cine e a televisión.

A parte das veleidades esteticistas e simbolistas procuradas polos pictorialistas, a fotografía xa exercía durante o XIX como referente directo da realidade, apoiándose nos cada vez máis asentados postulados do realismo. Pero co agromar do novo século comezan a aparecer outras formas de mirar e fotografar, que afastan do amaneiramento pictorialista e do verismo “integrista”. Comézanse a “interpretar” as fotos, e obsérvase que unha imaxe pode “contar” máis cousas cás que se extraen dunha mera lectura descritiva. Se iso era posible cunha única imaxe, ¿que non ocorrería coas revistas gráficas que agrupaban cada semana un feixe delas, formando parte dunha unidade editorial? A conxunción de fotografía e xornalismo fai da prensa un medio de difusión máis poderoso, atractivo e persuasivo, ao convertelo na principal ferramenta de visualización vicaria, fóra da experiencia directa.

Durante os primeiros anos do século XX, a fotografía vaise consolidando nas páxinas das revistas e dos magazines. Xa podemos falar de “xornalismo gráfico”, pero resulta menos doado asignarlle a categoría de “fotoxornalismo”. Porén, o que realmente interesa para o tema que nos ocupa é a constatación de que primeiro as revistas e os semanarios gráficos e despois a prensa diaria van usar a fotografía como un elemento senlleiro na súa proposta informativa. Xa veremos ao longo deste traballo con que características e en que niveis de uso informativo se propón a fotografía no noso obxecto de estudo.

1.1.3 - A REVISTA *VIDA GALLEGA* COMO OBXECTO DE ESTUDO

Vida Gallega é a gran revista gráfica galega do primeiro terzo do século XX, a de maior tirada e influencia social e a de vida máis longa. Anúnciase baixo o subtítulo de “ilustración regional” e xa no primeiro número comunica a súa pretensión de amosar con imaxes a vida de Galiza. Esta declaración de principios é básica para entender que estamos ante unha publicación que, por unha banda, asigna á fotografía un papel fundamental, e que, pola outra, manifesta unha indubidable vocación informativa no seu uso.

A *Vida Gallega* que aparece en Vigo en xaneiro de 1909, da man do xornalista e escritor Jaime Solá, é a segunda xeira dunha cabeceira que xa tivera unha efémera experiencia anterior³. Moi vencellada ao fenómeno da emigración a América, que repuntaba de xeito importante a primeiros do século XX, sae á rúa co financiamento garantido pola subscrición de miles de galegos emigrantes en América e polos recursos que achegaba a abondosa publicidade que incluía nas súas páxinas. Porén, axiña terá unha importante repercusión social, tanto en Galiza como nas comunidades galegas do Estado, pois as súas tiradas foron moi relevantes xa desde os comezos⁴. *Vida Gallega* deixa de publicarse en maio de 1938, en plena Guerra Civil, pero a cabeceira terá dúas novas etapas. A primeira, en 1954, baixo a propiedade de José Iglesias Presa, que traslada a súa sede de Vigo a Lugo. E a segunda, a partir de maio de 1962, data na que foi adquirida pola empresa editora do *Faro de Vigo*.

Eliximos como marco cronolóxico de estudo o que coincide coa súa segunda xeira (1909-1938), por tratarse dun período ininterrompido de publicación baixo a dirección do mesmo editor, desbotando a anterior pola súa efémera duración e as seguintes tanto pola extensa lagoa temporal que hai ata a seguinte aparición como por que se trata de distintas empresas editoras, distintas direccións e dun contexto político e comunicativo radicalmente distinto⁵. Tamén eliximos esa segunda xeira da revista viguesa porque coincide co atractivo período no que, conforme a fotografía se consolida na prensa e nas revistas gráficas, estas xogan un papel esencial na formación da sociedade de comunicación de masas. Malia que un período de case

³ En 1904 editáronse catro números dunha cabeceira co mesmo nome, de características semellantes e tamén da man de Jaime Solá, da que tratamos no título 4, dedicado á empresa e ao editor.

⁴ A propia revista viguesa indica unha tirada de 31.500 exemplares a finais de 1911. *Vida Gallega*, nº 35 (1912).

⁵ A segunda xeira de *Vida Gallega* comprende varias etapas políticas diferentes: o reinado de Alfonso XIII, a ditadura de Primo de Rivera, a II República e os inicios da Guerra Civil, nos que a prensa desempeñou un papel máis ou menos homoxéneo na construción da modernidade. Evolución que foi coutada coa chegada do réxime de Franco.

trinta anos se nos entoxe certamente extenso para analizar unha publicación, optamos por non acoutalo, por entender que, de facelo, perderíamos unha perspectiva imprescindible para indagar nas hipóteses suscitadas. Decisión que, por outra parte, obríganos a optar por un estudo de carácter máis panorámico ca exhaustivo, na medida en que o noso principal interese non radica tanto en debullar as características específicas das imaxes como en definir o seu uso informativo e o seu papel no discurso gráfico de conxunto de *Vida Gallega*. Por esta razón delimitamos o campo de estudo a aquelas fotos que forman parte dos espazos e dos contidos informativos, desbotando a fotografía usada nos apartados publicitarios, campo este xa estudado por Jorge Lens na súa tese sobre fotografía publicitaria en Galiza⁶.

Tendo en conta o antedito, *Vida Gallega* antóllasenos como un valioso obxecto de estudo que poder servir para pescudar no uso informativo e discursivo que as revistas gráficas de primeiros do século pasado puideron asignar á fotografía, nun período no que esta cada vez se facía máis presente na prensa, máis persuasiva nas consciencias e máis influente na sociedade. Con isto pretendemos contribuír á esa nova tendencia que procura un achegamento á fotografía máis crítico e social, coa idea de seguir intentando superar o aínda pesado e influente historicismo artístico, esteticista e case místico nalgúns casos, que con moita pertinencia xa denunciara Burgin hai trinta anos cando se refería a el como “una sucesión de ‘maestros’, ‘obras maestras’ y ‘movimientos’; un relato parcial que apenas tiene en cuenta el hecho social de la fotografía”⁷.

1.2 - CUESTIÓN S DE PARTIDA E HIPÓTESES DE TRABA LLO

As revistas gráficas son continuadoras naturais das revistas ilustradas decimonónicas⁸. Porén, a súa principal achega e novidade é a inclusión da fotografía impresa de xeito directo, sen a intervención do gravador. Malia que nas revistas ilustradas a fotografía xa servira de referencia para construír gravados de inequívoca vocación informativa, a súa impresión directa achega un verismo e unha vitalidade insólitos ata ese momento na prensa, propiciando a integración de novos contidos e novas temáticas de carácter máis mundano e máis vencelladas coa vida social. *Vida Gallega* xorde nese

⁶ LENS, Jorge, *Los orígenes de la fotografía publicitaria en Galicia: análisis de muestras y catalogación documental*, tese doutoral, Vigo: Universidade de Vigo, 2002.

⁷ BURGÍN, Víctor, “Mirar fotografías”, en PICAZO, Glòria e RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 23.

⁸ No título 2 aclaramos esta distinción entre revistas gráficas e ilustradas.

interesante momento de transformación gráfico-visual-informativa e nela aparecen esas novas temáticas e unha especialmente singular no caso da revista viguesa, a emigración galega á América, o que suscita que fagamos algunhas preguntas básicas que poden servirnos de punto de partida para abordar a investigación: ¿Con que intención comeza a usar *Vida Gallega* a fotografía? ¿Que relevancia tiña esta na revista e que usos se lle deron? ¿Dado que a fotografía non se consolida nos diarios galegos ata mediados dos anos 20, é *Vida Gallega* a publicación onde se inicia e consolida o fotoxornalismo en Galiza? ¿Como se mostra a sociedade galega na revista? ¿É *Vida Gallega* o escaparate da modernidade e do modelo social burgués de primeiros do século XX? ¿Que importancia tivo o fenómeno da emigración no xurdimento e consolidación de *Vida Gallega*? ¿Que visión ofrece a revista viguesa da emigración?

Estas breves cuestións de partida conectan o estudo de caso que propomos co contexto fotoinformativo no que as revistas gráficas xogan un papel senlleiro na transmisión de información e de valores no agromar da modernidade. Porque partimos da premisa de que unha revista gráfica debe entenderse desde unha dobre concepción. A primeira, como unha variante máis da prensa, coas súas características temáticas, formais, estilísticas e temporais específicas, no exercicio dunha función informativa. A segunda, que implica observala como un “obxecto cultural” estético e comunicativo, portador dun determinado discurso, que difunde uns valores e un modelo social concretos, acción que resulta moito máis eficaz mercé ao uso das imaxes fotográficas. As anteriores cuestións básicas e esta dobre concepción dunha revista gráfica permítennos establecer a principal **HIPÓTESE** do noso traballo:

A integración da fotografía na prensa realizouse nun contexto propicio (positivismo, ciencia e realismo) para que aquela exercese unha función de testemuña dos feitos e proba veraz dos acontecementos. Porén, daquela xa existían algúns indicios que rachaban con esa visión idealizada da función social das imaxes, pois a fotografía como espello da realidade non casaba moi ben coas maioritarias prácticas pictorialistas, nin cos innumerables “xestos” creativos que os fotógrafos “artistas” incorporaban ás súas imaxes, nin co emerxente uso da fotografía como elemento persuasivo na publicidade... Ademais, a sociedade occidental comezaba a mostrar signos de ruptura da progresión lineal e cartesiana que dominara durante todo o XIX, fragmentación que co paso do tempo atribuímos á predominancia e á influencia das imaxes. Cremos que un dos puntos importantes de ignición dese proceso foi o consumo de imaxes nos espazos informativos das revistas gráficas. Nelas, a fotografía

foi protagonista destacada no proceso de construción do modelo de xornalismo informativo, en virtude do seu vencello indicial co referente real e da súa capacidade icónica e descritiva, algo que parece incuestionable. Porén, tamén cremos que contribuíu a reforzar a capacidade opinativa da prensa e a súa influencia na consolidación dos principais valores do sistema capitalista e do modelo de vida burgués, mercé á sinerxía do seu rotundo poder designativo, do seu atractivo visual e da súa potencialidade simbólica.

1.3 - OBXECTIVOS

A dobre consideración da revista gráfica como un produto informativo e como un obxecto cultural marcará os dous grandes eixes desta investigación, expresados nos seguintes **OBXECTIVOS XERAIS**:

Primeiro. Observar as fotos publicadas por *Vida Gallega* durante os case trinta anos que durou a andaina da súa segunda xeira (1909-1938) para determinar a función que cumpriron as fotos no conxunto da proposta informativa da revista.

Segundo. Analizar o discurso gráfico de *Vida Gallega*, entendendo aquel como un proceso comunicativo creador de sentido a partir dunha selección previa da realidade e dun xeito determinado de exposición gráfica dos contidos, tendo en conta o contexto histórico, económico, político e social da Galiza de primeiros do século XX.

Desenvolvendo máis polo miúdo estes dous grandes marcos, nesta tese fixámonos os seguintes **OBXECTIVOS ESPECÍFICOS**:

1- Analizar a **función informativa** que cumpre a fotografía no conxunto da revista, tendo en conta o contexto informativo (outras revistas gráficas), social (formación da sociedade de comunicación de masas) e fotográfico (tendencias estéticas) da época.

2- Dado que no período sometido a estudo agromaban novas estratexias informativas que derivaron na consolidación dos xéneros informativos, establecer en que medida *Vida Gallega* lle deu uso á fotografía a través de **xéneros informativos fotográficos**.

3-Analizar o **discurso** de *Vida Gallega* a través das imaxes a partir da selección temática destas, do tratamento dos contidos gráficos e da visión de conxunto que ofreceu da sociedade, nun contexto social onde avanzaban os ideais burgueses de progreso e modernidade.

4-Dentro da análise discursiva, e tendo en conta a relevancia que *Vida Gallega* concede aos temas relacionados co fenómeno migratorio e a singularidade que isto supón respecto doutras publicacións contemporáneas, analizar a **visión que ofrece da emigración galega**.

1.4 - PERSPECTIVA DE ANÁLISE

No ámbito da Teoría da Imaxe e da Comunicación Visual, partimos da concepción da fotografía como medio autónomo de comunicación portador de mensaxe para despois abordala no seu uso específico no ámbito da prensa escrita. E situados tamén no eido da Teoría Social da Comunicación e da Comunicación de Masas, seguimos o itinerario que, pasando pola prensa escrita, remata nas revistas gráficas. Ambos os dous camiños converxen finalmente no medio de expresión que coñecemos como "fotoxornalismo".

Abordar calquera aspecto que teña que ver coa comunicación social de masas é como enfrontarse a un dragón de innumerables cabezas, pois nela converxen, entretécen e solápanse distintos enfoques, perspectivas e disciplinas teóricas. A propia natureza da imaxe fotográfica (polimorfa polos seus xeitos de exposición, polisémica pola súa esencial ambigüidade e polas connotacións culturais que inflúen no seu significado, e popular polos vencellos con múltiples aspectos da vida social) e a multiplicidade de usos e funcións que se lle asignan, dificultaron ata agora a construción dunha Teoría da Fotografía específica, eiva á que xa se referira Burgin hai vintecinco anos⁹. Mentres, foise avanzando a base de distintas análises críticas, máis ou menos estruturadas, ou mesmo de reflexións illadas de certo interese analítico. Malia que nos últimos anos percíbese un crecente interese por artellar sistemas máis ou menos permanentes de análise da fotografía (incluída a xornalística), seguimos precisando dunha actitude aberta a conceptos, coñecementos e análises achegados por outras especialidades: a *socioloxía*, na medida en que a fotografía incorporada á prensa achega novos xeitos de

⁹ BURGIN, Victor, *Thinking Photography* (ed.), Londres: McMillan Press, 1982.

relación coa realidade e novos hábitos sociais; a *tecnoloxía*, pola evolución técnica dos aparellos e dos procesos fotográficos e de impresión; o *deseño gráfico*, coa súa contribución ás mudas na xeografía externa da prensa e ás formas de comunicar; a *estética*, pola evolución do xeito de mirar e dos usos creativos da fotografía; e a *perspectiva histórica*, obrigada por tratarse dun traballo que entende o seu obxecto de estudo como obxecto cultural que está inserido nun contexto histórico e cultural determinado, a etapa de formación da sociedade de masas, determinante para a análise no caso que nos ocupa. A respecto da historia específica da fotografía, advertimos que imos apoiarnos no modelo historicista máis asumido e divulgado, malia sermos conscientes da súa perspectiva etnocéntrica que primou a fotografía usamericana, inglesa, francesa e alemana. Aínda sendo conscientes de que con elo podemos agochar aspectos interesantes da historia da fotografía, non é obxecto desta tese achegar un modelo historiográfico alternativo.

O estudo da comunicación a través dos *mass-media* pasou por diferentes etapas, delimitadas polas perspectivas predominantes en cada unha delas. Durante os primeiros anos tentáronse modelos que explicaran o proceso da comunicación colectiva no seu conxunto, pero axiña atoparon problemas que obrigaron a acoutar o campo de estudo. As primeiras teorías *conductistas* foron superadas por outros modelos, como o da comunicación en *dous chanzos*, axiña matizados por outros que establecían un enramado máis complexo de receptores e modalidades de información. Despois viñeron novas teorías sobre os efectos (*agulla hipodérmica*), sobre o que se di (*configuración da axenda*), sobre o que non se di (*espiral de silencio*) e sobre os *usos e gratificacións*. Nos últimos anos, os modelos de análise e as perspectivas de estudo foron facéndose máis complexas conforme os investigadores ían sendo máis conscientes da deriva “holística” e fragmentada da sociedade moderna. Así, os estudos sobre os efectos mudaron dunha primeira consideración de efectos directos e a curto prazo a outros máis difusos e serodios, na medida en que os receptores foron considerándose máis activos e selectivos. As investigacións sobre os usos e gratificacións analizaron o uso que o receptor fai dos medios para concluír que o sistema comunicativo é unha estrutura complexa de mensaxes, públicos e sistemas sociais diversos. Os modelos sobre a *análise textual* incidiron na influencia da estrutura dos textos sobre os lectores, case sempre centrada en produtos culturais de elite. Os *estudos culturais* privilexiaron a análise discursiva, situando o obxecto da investigación nun contexto máis amplo ca o dos propios medios, entendendo a cultura como un proceso global de produción de sentido no que a ideoloxía vai asociada coas técnicas de elaboración dos produtos comunicativos. Por último, apareceron novos *estudos*

sobre recepción das mensaxes, cunha vocación integradora e co obxecto de comprender os procesos de recepción a través dunha simbiose entre a análise empírica da observación das formas de recepción e a análise cualitativa que compara os datos empíricos cos que derivan dos contidos.

Dado que o noso principal obxectivo vai ser analizar a función informativa desempeñada pola fotografía e o discurso gráfico de conxunto en *Vida Gallega*, sentirémonos cómodos no contexto dos chamados estudos culturais. Esta ampla e plural perspectiva propiciou nos últimos anos un interesante debate entre dúas tendencias: crítica e liberal¹⁰, segundo se decantasen máis cara á influencia das estruturas de poder do sistema ou cara á autonomía dos procesadores e dos receptores da información. A perspectiva *liberal* entende os medios de comunicación como un servizo público que se ofrece como reflexo da sociedade, onde se verten unha multiplicidade de mensaxes entre as que os receptores teñen moitas opcións para escoller, mentres que a perspectiva *crítica* denuncia que os medios son usados para propagar os discursos que lles interesan ás clases dominantes, actuando máis de formadores da sociedade e construtores da realidade ca de reflexo desta. No seu conxunto, os estudos culturais entenden aos medios de masas como subministradores selectivos do coñecemento social que, a un tempo, contribúen á produción social de sentido, propician o consenso social e lexitiman uns determinados valores. Perspectiva na que nos situamos para abordar o estudo de caso dunha revista gráfica que consideramos como un medio de comunicación masivo que propón unha serie de relatos visuais por medio dos cales transmite unha determinada interpretación do contorno. De aí que insistamos na pertinencia de ter en conta o contexto social, político, económico e a mentalidade da época, en especial, o avance do discurso burgués arredor dos ideais de progreso e modernidade. Tratamos, xa que logo, de transcender tanto a visión idealizante que ve o mundo como fotos ilustrativas, como a visión mítica que contempla estas como mundos illados, pois interésanos máis observar como se explica o mundo coa fotografía desde que esta se converteu nunha poderosa ferramenta comunicativa, informativa e persuasiva.

Para abordar este traballo situámonos na posición do emisor, a empresa editora, tanto para precisar as funcións e usos informativos que esta asignou ás fotos na revista como para analizar a propia intención empresarial sobre o xeito de pensar a fotografía no discurso comunicativo xeral da publicación, tendo en conta o público ao que vai

¹⁰ Uso a terminoloxía achegada por James Curran en “Repensar la comunicación de masas”, CURRAN, J; MORLEY, D.; e WALKERDINE, V. (comp.), *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona: Paidós, 1998.

dirixida. Non obviamos o feito de que a propia publicación, ademais de emisora no proceso de comunicación, tamén vai ser receptora dunhas determinadas imaxes realizadas polos distintos fotógrafos que colaboran con ela. Porén, a empresa editora será considerada como emisora na medida en que difunde un produto elaborado mediante a selección, confección gráfica e distribución desas imaxes e a partir duns criterios xornalísticos, estéticos e empresariais determinados. O feito de que nos situemos esencialmente no lugar do emisor non desbota que, para contribuír a unha mellor comprensión da súa estratexia discursiva, teñamos que prestar atención a outros elementos fundamentais do proceso comunicativo. Así, a parte de *quen* emite (editor e modelo de empresa editora), atenderemos tamén ao *que* (contidos das imaxes e discurso), á *canle* (tipo e modelo de publicación), ao *como* (xéneros, edición gráfica, estética) e *en que circunstancias sociais* (contexto).

1.5 - METODOLOXÍA

Se facemos unha panorámica xeral sobre o plan de traballo apuntado, observaremos que imos a estudar un *medio* (revista gráfica), que usa unha *linguaxe* apropiada para ese medio (linguaxe xornalística, xéneros, fotografía), que transmite un *discurso* determinado (temática, modelo social, representación), baixo unha *forma* específica (edición gráfica, estética fotográfica). No seu conxunto, traballaremos cunha metodoloxía cualitativa de carácter interpretativo, a análise de contidos ou, por usar a denominación máis acaída para o caso proposta por Martín Serrano, a “análise das representacións do relato”¹¹. Porén, esta análise será diferente para cada un dos dous obxectivos principais. Así, para a determinación das funcións informativas das imaxes, faremos unha análise de tipo máis descritivo, tratando de “categorizar” e delimitar os distintos usos que se lle asignan ás fotos. Para abordar o discurso gráfico da revista, utilizaremos unha técnica máis explicativa e hermenéutica, que nos permita interpretar a acción discursiva que exercen as imaxes de *Vida Gallega*. Técnica que figura explicada no remate do título 2, dedicado ao marco teórico, onde indicamos os elementos e as categorías a estudar para analizar o discurso gráfico da revista.

Dado que a propia revista viguesa é fonte e obxecto de estudo a un tempo, acudiremos a ela como fonte primaria e fundamental de traballo. Como fontes secundarias,

¹¹ M. SERRANO, Manuel, *La producción social de la comunicación*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 209.

botaremos man de distintos tipos de investigacións, textos e reflexións que van incardinadas no citado título 2, así como das principais revistas gráficas da época nos contextos galego, español, europeo e usamericano.

No cadro que vai de seguido, mostramos a xeito de síntese gráfica o tratamento diferenciado dos dous grandes obxectivos deste traballo, artellados a partir da dobre concepción sinalada: a revista como produto informativo e a revista como obxecto cultural:

	A REVISTA COMO PRODUTO XORNALÍSTICO INFORMATIVO	A REVISTA COMO OBXECTO CULTURAL
MODELO DE PUBLICACIÓN	Revista gráfica informativa.	Representación visual da sociedade
FUNCIÓN DA REVISTA	Información gráfica.	Divulgar un modelo de sociedade.
ANÁLISE DAS FOTOS	<ul style="list-style-type: none"> - Función xornalística das fotos. - Os xéneros fotoinformativos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Representación da sociedade. - Selección de temas e imaxes. - Interpretacións semánticas.
EMIGRACIÓN	A emigración como temática basilar.	Visión do fenómeno migratorio.
EDICIÓN GRÁFICA	Relevancia das fotos no conxunto informativo.	Concepción estética global.
CONTEXTO COMUNICATIVO	<ul style="list-style-type: none"> - Transición ao xornalismo informativo. - Entrada da fotografía á prensa. 	<ul style="list-style-type: none"> - Formación da sociedade de comunicación de masas. - Emerxencia dunha cultura visual.
PERSPECTIVA DE ANÁLISE	Funcionalista.	Construción social da realidade.
METODOLOXÍA	Análise de contidos: descrición, categorías e usos.	<ul style="list-style-type: none"> - Crítica explicativa e interpretativa. - Análise das representacións do relato.

1.6 - ESTRUCTURA DA TESE

Partillamos esta tese en sete títulos e dous anexos. No primeiro título, no que vai inserida esta guía estrutural, referímonos aos **fundamentos metodolóxicos** nos que asenta a investigación: obxecto de estudo, hipóteses, obxectivos, perspectiva e metodoloxía.

O segundo título contempla a elaboración dun **marco teórico**, elaborado a partir da recompilación e ordenamento daqueles traballos, investigacións, textos, ideas e reflexións que teñen que ver coa temática e cos obxectivos marcados nesta tese, nomeadamente o uso da fotografía nas revistas gráficas. Na medida en que as consideramos vitais para establecer uns parámetros teóricos asentados sobre o uso da fotografía da prensa, partiremos das principais reflexións teóricas que versan sobre o propio *concepto e natureza da fotografía* (Arnheim, Bazin, Barthes, Benjamin, Coloma, Costa, Dubois, Eco, Flusser, Kossoy, Moles, Morris, Panofsky, Peirce, Plecy, Tisseron, Vilches, Villafañe, Zunzunegui...). Para o *contexto histórico da fotografía* e, máis especificamente da fotografía na prensa, botaremos man dos máis destacados estudos realizados desde a perspectiva histórica (Baqué, Barret, Fontanella, Frizot, Insenser, Iwins, Jeffrey, Kurtz, Lemagny, Molinero, Newhall, Ramírez, Riego, Roseblum, Rouillé, Sougez, Tausk, Von Dewitz...). O marco teórico contempla tamén unha selección daquelas reflexións que consideramos importantes desde o punto de vista das *relacións entre fotografía e sociedade*, (Benjamin, Berger, Bourdieu, Burgin, C. Doménech, Fontcuberta, Freund, Gombrich, Gubern, Ledo, Mondéjar, Scharf, Sendón, Sekula, Sontag, Tagg....) Sobre o campo específico do uso da *fotografía na prensa* elaboramos unha síntese teórica realizada a partir de distintos traballos e reflexións (Abreu, Almasy, Baeza, Caujolle, Cebrián, Erausquin, Keene, Ledo, Riego, Robledano, Merchán, S. Vigil, S. Canal, Sousa, Tresserras, Vilches...). Finalmente, para rematar o itinerario do marco teórico repasaremos os principais estudos e reflexións realizados sobre *a fotografía en Galiza* (Acuña, Cabo, Ledo, Lens, Sendón, S. Canal, Vaqueiro...).

O terceiro título fai relación ao **contexto da época**, o primeiro terzo do século XX, período no que se edita a segunda xeira da revista *Vida Gallega*. Este título expónse esmiuzado en tres capítulos: contexto histórico e social, contexto xornalístico e contexto fotográfico, facendo mención especial á situación en Galiza en cada un deles.

A revista **Vida Gallega** como empresa xornalística ocupa o cuarto título, entendendo como tal todo aquilo que teña que ver coa empresa editora, produción das imaxes, características da revista, liña editorial e coa figura do seu editor, Jaime Solá.

O título quinto recolle a parte principal desta investigación, a **análise da fotografía na revista Vida Gallega**, arredor dos dous grandes apartados indicados na introdución metodolóxica: a función informativa das fotos e a análise do discurso gráfico da publicación.

O sexto título está reservado ás **conclusións** desta investigación. No sétimo incluímos un anexo cunha **relación nominal de fotógrafos** dos que atopamos imaxes na revista viguesa. E no oitavo figura a **bibliografía e as fontes documentais** consultadas como apoio para a investigación. Finalmente engádese un **DVD** cunha selección de máis de 500 imaxes de *Vida Gallega* e algunhas outras de revistas galegas daquela época.

1.7- PREVENCIÓNS ANTE O ESTUDO DA FOTOGRAFÍA NA PRENSA

Marshall McLuhan avisounos do risco que corremos cando abordamos o estudo retrospectivo dos medios de comunicación. Ao erixírense estes en substitutos do mundo anterior, por moito que desexemos recuperalo, só podemos facelo mediante o estudo das formas coas que os medios se apropiaron del e o enguliron. Formas que son as que agora temos diante nosa. Non sermos conscientes disto levaríanos a confundir a historia coa comunicación pública, cando esta só é unha parte (interesada, mediatizada e codificada) daquela.

A lectura dunha foto é un acto semiótico complexo. Non sempre todos vemos o mesmo nunha imaxe, xa sexa pola súa polisemia intrínseca, polo contexto cultural, polos elementos que a acompañan, pola intención do emisor, pola competencia do lector ou mesmo pola propia actitude deste. E a súa publicación na prensa engade aínda maiores complexidades. De aí que escollamos unha perspectiva de análise que atende con especial incidencia aos usos e ao contexto no que son producidas e difundidas esas imaxes, na liña apuntada por Pepe Baeza: quen é o autor, condicións de realización, a realidade ou referente ao que se refiren, a finalidade, o medio no que se amosa...¹². Do mesmo xeito que Ernst Gombrich apuntou que non pode existir a

¹² BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 158.

Historia da Arte sen desvelar as diferentes funcións que as diversas sociedades asignaron á imaxe, o mesmo habería que dicir da historia da fotografía na prensa e do momento en concreto sobre o que se fai este estudo. A única maneira de atopar a relación entre o significado e a intención nas fotos é debullar os contextos históricos e sociais, pois, como indica Allan Sekula: "é imposible concibir unha fotografía real en 'estado libre', non vencellada a un sistema de validación e soporte, é dicir, a un discurso"¹³.

Cómpre, xa que logo, termos presente que imos analizar unha época na que se confiaba no progreso científico e tecnolóxico desde outra época, un século despois, onde xa sabemos, como sentenciou Berger, que non se cumpriu esa utopía positivista que pensaba que coa fotografía ía poderse ordenar o mundo baixo o control da natureza e da sociedade. A cámara fotográfica revolucionou as relacións do ser humano, pero doutro xeito:

"La afirmación westoniana de que la 'fotografía ha abierto a los ciegos una nueva visión del mundo' parece típica de las exultantes esperanzas de todas las artes modernas durante el primer tercio de siglo, esperanzas a las que se ha renunciado. Aunque la cámara si produjo una revolución psíquica, no fue precisamente en el sentido positivo y romántico que le adjudicaba Weston"¹⁴.

Para este traballo optamos por analizar as imaxes desde a súa finalidade de uso e desde a súa intención comunicativa, tendo en conta o contexto no que se producen e se divulgan, e sendo conscientes tamén de que en calquera momento podemos estar ante un trebello porque, como di Pepe Baeza, "la finalidad de uso puede estar camuflada y el contexto inducir expresamente a errores de apreciación"¹⁵. E cómpre ter consciencia tamén, como advirte Martín Serrano, que malia que da visión da realidade que se propón aos lectores podamos deducir as visións do mundo que se ofrecen, pouco podemos demostrar sobre as representacións (ideolóxicas ou non) nas que creron os membros dese público¹⁶.

Somos sabedores dos atrancos que imos atopar para analizar un discurso gráfico a través de imaxes fotográficas editadas nunha publicación xornalística. Consciencia que pensamos queda abondo demostrada no marco teórico que incluimos de seguido,

¹³ SEKULA, Allan, "Sobre a invención do significado da fotografía", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº139 (1998), p. 459.

¹⁴ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996, p. 109.

¹⁵ BAEZA, *op.cit.*, p.158-159.

¹⁶ M. SERRANO, *op.cit.*, p. 143.

cheo de advertencias sobre o carácter subxectivo, enganoso, contraditorio e engaiolante da fotografía e sobre o seu uso como soporte informativo. Advertencias necesarias para abordar o noso traballo con rigor, pero que non impedirán que sigamos abraiados polo grao de conexión que a fotografía ten (ou tivo) co real. Porque sabemos que unha foto, malia non amosar estritamente a realidade, conéctanos con ela. Por iso gustaríanos que a nosa postura ante o falso “verismo” da fotografía, conscientemente crítica, non sexa interpretada como acaída co “inventario da mortalidade” do que falou Susan Sontag, senón como referencia de vida. A fotografía, como dixo Valérie Picadudé, é un medio de comunicación que pertence tanto ao mundo das cousas como ao das representacións e dos imaxinarios da cultura visual¹⁷. E esa dobre natureza da fotografía acompañaranos durante toda a nosa análise. Para que nin a inocencia nin a crítica se sintan agraviadas.

¹⁷ PICAUDÉ, Valérie ,”Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros...”, PICAUDÉ, V. e ARBAÍZAR, Philippe (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 24.

2- A FOTOGRAFÍA NA PRENSA. MARCO TEÓRICO



Partido de fútbol en Balaídos entre as seleccións de España e Portugal. *Vida Gallega* nº 555 (1933).

2.1 - CONCEPTO E NATUREZA DA FOTOGRAFÍA

2.1.1 - CONCEPTO E CARACTERÍSTICAS DA IMAXE FOTOGRÁFICA

Abonda con partir da definición de “imaxe” que dan os dicionarios para intuír, xa de primeiras, a complexidade na que nos mergullamos. Por iso Abraham Moles, entre as tres características variables que distingue en toda imaxe, ademais do grao de figuración e do de iconicidade, indica a complexidade (no sentido de grao de “lexibilidade”). Ao procurar definicións de “fotografía”, na súa acepción de medio de representación e non de obxecto, atopámonos coa mesma sofisticación. Citamos unha achegada por Román Gubern a modo de exemplo porque, malia a súa precisión, sérvenos para amosar esa complexidade á que me refiro:

“Tecnología comunicativa que permite fijar ópticamente un fragmento del universo visual en un tiempo dado, para perpetuarlo bidimensionalmente a través del tiempo y del espacio y procurar a su(s) destinatario(s) una experiencia óptica vicarial relativa a aquella escena matricial alejada en el tiempo y acaso en el espacio”¹⁸.

A fotografía é, a grandes trazos, un proceso de fixación sobre un soporte fotosensible dunha imaxe formada por raios luminosos. Proceso que veu sendo fotoquímico ata a aparición da fotografía dixital, que o converteu en electrónico. Pero o concepto esencial da fotografía segue sendo a translación a un soporte dunha imaxe creada pola luz ou, como apunta Joan Costa, a “transferencia das ‘manchas’ luminosas dun fragmento da realidade visual cara ó soporte sensible”¹⁹. Unha transferencia que non usa os procedementos propios da escrita nin do debuxo (trátase dunha impresión simultánea de manchas de luz, non dun trazado lineal), e non se constrúe cunha acción xestual senón cunha acción mecánica. Por iso o teórico catalán cuestiona o propio nome “foto-

¹⁸ GUBERN, Román, *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona., 1994, p. 154.

¹⁹ Jaime Munárriz analiza as diferenzas entre fotografía arxentina e fotografía dixital e conclúe que, malia diferir no elemento formante da imaxe (grao e pixel) e no proceso de almacenamento (emulsión e grella de sensores), ambas as dúas manteñen a esencia do proceso fotográfico que consiste en que unha persoa mira ao mundo e captura unha imaxe mediante unha cámara fotográfica, mercé á intervención da luz. MUNÁRRIZ, Jaime, “La naturaleza desnuda de la fotografía”, *Universo Fotográfico*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid n° 2 (2000), p. 47-60, <http://www.ucm.es/info/univfoto/num2/index.htm>.

grafía” (debuxar ou escribir con luz) e di que sería máis acertado falar de “transferencia de figuras icónicas” ou de “impresión icónica con luz”²⁰. De aí que se considerase á fotografía como a primeira imaxe icónica que pode plasmarse nun instante, sen que precise dunha sucesiva serie de trazos, pinceladas ou adición de distintos elementos. Algo no que reparou André Bazin en 1945 no seu coñecido texto “Ontoloxía da imaxe fotográfica”, ao focalizar a súa atención no feito de que a fotografía superase á pintura en rapidez, facilidade operativa, visión global e perfección²¹.

Definir a fotografía a partir da comparación con outras formas de representación foi inevitable, sobre todo cando se constatou a súa crecente relevancia social, reforzada pola súa plural aplicación en variados aspectos da vida social. Porén, cómpre sabermos primeiro a que tipo de medio específico nos enfrontamos, de aí que xulguemos pertinente precisar, se quer brevemente, as súas características principais:

- **Rexistro técnico.** A fotografía, aínda que só sexa no mesmo momento da súa consumación, é un proceso de carácter mecánico. Non se acada por unha acción xestual nin por un trazado lineal como noutros medios de representación²², senón que os raios luminosos que proveñen do referente chegan directamente á imaxe material sen necesidade da intervención da imaxe perceptiva humana²³.

- **A luz como materia prima.** A materia que propicia a formación dunha imaxe fotográfica é, esencialmente, a luz.

- **Medio visual.** A fotografía é un medio que unicamente estimula o sentido da vista. As imaxes fotográficas non se len (no sentido literal do termo), senón que se perciben e se integran por medio da visión.

- **Conxunto de graos de prata ou de pixels.** Malia que as sales de prata (ou os *pixels*, na fotografía dixital) non teñan a categoría de signo nin que sexan portadoras de contido semántico, son as auténticas unidades básicas da imaxe fotográfica.

- **Soporte material.** Obviando as variantes da observación en pantalla e das imaxes proxectadas, a fotografía queda rexistrada sobre un soporte material, xa sexa vidro, acetato, poliéster, papel ou calquera outro soporte sobre o que se deposite a emulsión ou sobre o que se imprima. Estaríamos ante unha imaxe material no sentido que lle

²⁰ COSTA, Joan, *A expresividade da foto*. Santiago de Compostela: Lea, 1994, p. 61.

²¹ BAZIN, André, *Ontologie de l'image photographique*, en *¿Qu'est-ce que le cinéma?*, París: Cerf, 1958.

²² Imaxe tecnográfica, que Román Gubern distingue das creadas ou quirográficas.

²³ POYATO, Pedro, “Hacia una metodología del análisis fotográfico”, en *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/actas.htm>.

deu John Berger, ao distinguilas das imaxes naturais ou “retinianas” e das imaxes mentais ou “imagos”.

- **Imaxe illada.** En esencia e individualmente, unha foto é unha imaxe illada que apela individualmente a unha “realidade”, malia que en moitas ocasións acade sentido pola converxencia con outras imaxes.

- **Imaxe estática.** A imaxe fotográfica é unha imaxe estática, en contraposición ao dinamismo das imaxes cinéticas ou cinematográficas e mesmo ás da nosa propia visión.

- **Imaxe plana.** Agás a ilusión dos hologramas, mediante a fotografía transformamos en bidimensional un espazo real tridimensional.

- **Imaxe isomórfica.** No sentido apuntado por Joan Costa, a imaxe fotográfica é isomórfica porque aseméllase perceptualmente ao real representado, ao contrario que o texto escrito, que é anamórfico porque non se parece a aquilo que designa, precisando dunha convención para a súa comprensión²⁴.

- **Imaxe reproducible.** Dunha foto pódense reproducir infinitas copias, aspecto que a Walter Benjamin lle pareceu revolucionario no seu día porque superaba de xeito exponencial a súa capacidade “exhibitoria” respecto doutros medios de representación.

- **Referente real.** Obviando a posibilidade de construír imaxes sen referente real pola tecnoloxía dixital, a fotografía sempre apela a un referente real, o certificado de presenza barthesiano.

- **Selección da realidade.** O fotógrafo, mediante o encadre, fai unha selección espacial da realidade e desbota o resto, adoito coa mesma forma rectangular da convección introducida pola pintura.

- **Procedemento sintético.** Unha foto é o resultado dunha síntese dun tempo e duns espazos e formas determinados.

- **Perspectiva renacentista.** A forma de representación da fotografía axústase ás leis da proxección xeométrica, que implican un punto de vista único²⁵.

- **Abstracción cromática.** No caso da fotografía en branco e negro, amósase unha abstracción dunha realidade a cores.

- **Corte temporal.** Dunha realidade continua, a fotografía capta e inmortaliza un momento efémero. John Berger entende que o tempo, xunto coa luz, son as materias primas da fotografía.

²⁴ COSTA, *op.cit.*

²⁵ BURGÍN, Víctor, “Mirar fotografías”, en PICAZO, Glòria e RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 28.

- **Medio acrónico.** Mediante a fotografía, calquera acontecemento relevante pasa a formar parte da historia, pero xa é pasado. O espectador dunha fotografía só pode vela cando xa é futuro respecto do momento da toma.
- **Realidade permanente.** A fotografía é unha extracción dunha parte da realidade transitoria e efémera que se converte nunha realidade permanente.
- **Un obxecto.** Como apuntou Roland Barthes en "A mensaxe fotográfica", a fotografía, ademais de ser un produto e un medio de comunicación, é tamén un obxecto, que Susan Sontag consideraba como o máis misterioso de todos os obxectos.
- **Transforma o tempo en espazo.** Cando fotografamos un acontecemento, transformamos unha acción temporal nun espazo comunicativo, que pode ser unha única foto ou un conxunto delas.
- **Trazos técnicos específicos.** O fotógrafo dispón dunha serie de ferramentas técnicas especificamente fotográficas: o desenfoque, a profundidade de campo, os varridos... Son elementos estraños á nosa visión normal, o que leva a algúns autores como Joan Costa a consideralos como elementos dunha linguaxe fotográfica específica.

2.1.2 - A FOTOGRAFÍA SEGUNDO A SÚA RELACIÓN CO REFERENTE REAL. PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

No proceso de comunicación visual, o mesmo que no lingüístico, operan varios actuantes: un emisor(es), un receptor(es), unha mensaxe, unha canle ou medio e uns códigos. Cada actor achega os seus propios elementos ao proceso comunicativo: o *emisor* (intención comunicativa, estratexia persuasiva, selección da realidade...), a *mensaxe visual* (verosimilitude, grao de realismo, iconicidade, lexibilidade...), a *canle* (mediación técnica, calidade de reprodución...), e o *receptor* (competencia visual e cultural, identidade cultural...). E Jakobson indicou que existe un *código* visual que consiste nun sistema convencional de elementos cun sentido e cunhas regras que, combinadas entre si, acadan un sentido máis elaborado. E entre eses elementos falounos dos iconos (que funcionan por semellanza) e dos símbolos (por convención).

O proceso de comunicación por medio da fotografía é todo menos sinxelo. E iso explica que as reflexións e teorizacións sobre ela fosen abordadas desde variadas *disciplinas*: teoría da imaxe, comunicación visual, antropoloxía, historia, publicidade, socioloxía, psicoloxía...; con distintas *perspectivas*: semiótica, funcionalismo, teorías da percepción, estudos culturais...; e asignándolle múltiples *vencellos*: coa morte e coa ausencia (Barthes), coa memoria (Berger), coa disputa co tempo (Bazin, Zunzunegui), coa pegada do real (Barthes, Schaeffer, Roche, Dubois), cos códigos (Barthes, Eco, Herreros, Plécy), coa expresividade (Costa), coa percepción visual (*Gestalt*), co texto e co contexto (Burgin, Vilches), coa arte (Arnheim, Gombrich, Panofsky), coas técnicas de impresión (Ivins), coas clases sociais (Freund, Sekula), co xornalismo (Almasy, Caujolle), co ecosistema icónico (Moles), coa substitución da realidade (Sontag), coas aparencias (Berger), coa construción social da realidade (Bourdieu), co instante decisivo (Cartier-Bresson), coa fragmentación do real (Doménech, Merchán), co xoc (Ledo), coa dimensión filosófica (Flusser), coa ficción e o simulacro (Fontcuberta, Baudrillard), cos mitos e a cultura de masas (Gubern), co materialismo (Tagg), cos vencellos psicolóxicos (Tisseron)...

Durante o século pasado tiveron grande influencia os estudos realizados desde a semiótica, adoito cunha actitude formalista na procura de parámetros que explicaran a significación das imaxes. Algúns mergulláronse no interior da fotografía, na difícil pescuda de atopar fórmulas estables para a súa análise, mentres que outros ampliaron o seu obxecto de estudo a outros aspectos de carácter máis social. No seu conxunto,

as análises semióticas non fixeron máis que evidenciar a complexidade da fotografía. Roland Barthes recoñeceu atoparse ante “o desorde” cando comezou a analizar este medio: “La fotografía no es ni una pintura ni... una fotografía; es un Texto, es decir, una meditación compleja, extremadamente compleja, sobre el sentido”²⁶.

Cando o teórico francés comeza a súa odisea teórica sobre a fotografía con “A mensaxe fotográfica” (un breve pero lúcido texto, referencial na maioría dos posteriores estudos sobre a imaxe), faino a partir da fotografía de prensa, feito que o obriga a recoñecer unha complexidade evidente: a fotografía non vai illada do texto. Entón, para encamiñar o estudo cara o seu obxectivo (a procura das esencias da fotografía), decide que a análise debe aplicarse por separado a cada unha das dúas estruturas (texto e fotografía), para así poder chegar á comprensión das súas relacións. Barthes distingue entón dúas mensaxes na fotografía: unha denotada e sen código (o *analogon* da realidade) e outra connotada e con códigos (referencias históricas, culturais...), que Barthes considera alleos á estrutura natural da fotografía²⁷. As reflexións do semiólogo francés propician un intenso debate sobre se a fotografía é unha linguaxe ou non, do que xorde a distinción das imaxes fotográficas a partir de tres criterios: como signos, como linguaxe ou como textos. A fotografía entendida como *signo* é a visión defendida pola maioría dos semióticos, que entenden que a imaxe representa e substitúe a unha realidade. A imaxe como *linguaxe* foi decote unha consideración polémica e profusamente debatida, da que dan boa conta as propias alusións á linguaxe fotográfica: Barthes ve mensaxe codificada na retórica fotográfica pero non no analóxico denotativo; Plécy entende como linguaxe a fotografía xornalística e a fotonovela; Costa cre que a linguaxe da fotografía reside nos seus elementos técnicos específicos; Almasy precisa que podemos falar da linguaxe da fotografía, pero non de que a fotografía sexa unha linguaxe; e Pasolini léganos a súa sorprendente visión da linguaxe da imaxe, onde os propios obxectos da realidade serían os equivalentes dos fonemas na linguaxe verbal. Finalmente, a imaxe como *texto*, considerada así no sentido dado por Lorenzo Vilches: como unha unidade discursiva superior a unha cadea de proposicións visuais illadas, que se manifesta como un todo estruturado e indivisible de significación.

Os estudos semiolóxicos da imaxe serán abondo cuestionados, nomeadamente por entender que abordan o estudo da comunicación visual usando os modelos da

²⁶ BARTHES, Roland, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona: Paidós, 2001, p. 145.

²⁷ BARTHES, Roland, “El mensaje fotográfico”, *Semiología*, Bos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970 (Texto orixinal: “Le message photographique”, *Communications*, nº 1, París, 1961).

lingüística, establecendo un corpus intelectual alleo á especificidade da comunicación por imaxes²⁸. Outra revisión dos postulados semióticos provén das teorías da percepción que entenden que a cultura visual é moi anterior á literaria e que o pensamento espacial é distinto do lineal, como indicou Rudolf Arnheim. Mentres que no mundo occidental o pensamento lineal vai de esquerda a dereita e de arriba abaixo, unha imaxe amósase, en palabras de Joan Costa: “intrinsecamente mosaica, consteladora, global e instantánea (no sentido mesmo da percepción icónica)”²⁹. Outra revisión da perspectiva semiótica é a que lle reprocha que parta dunha idea de imaxe como un atranco entre o observador e a realidade, lexitimando así a súa procura para facer transparente esa suposta opacidade da imaxe, cando na sociedade contemporánea ocorre ao contrario, pois son as imaxes as que establecen o significado, o discurso e a mesma realidade³⁰.

Superando a estrutura interna da fotografía e abríndonos a unha dimensión máis social, tamén podemos entendela como signo, como linguaxe, como arte e como medio, como moi ben sintetizou Joan Fontcuberta³¹. Esta última perspectiva, a fotografía como medio, será a que nos interese, pero tendo en conta que o obxecto do noso estudo vai ser a fotografía como un elemento informativo dentro e en sinerxía con outro medio: a prensa escrita. Xa que logo, orientaremos o marco teórico cara a aqueles aspectos que se vencellen co obxecto esencial da fotografía cando se incorpora á prensa escrita: informar. Por iso cremos oportuno comezar por achegarnos á observación da fotografía desde a súa relación co referente real, na medida en que poida contribuír a asentar a súa consideración como un vehículo transmisor de información, un elemento específico da linguaxe xornalística e un elemento coadxuvador na construción social da realidade.

Servímonos do recorrente punto de partida introducido por Charles Sanders Peirce nos anos vinte do século pasado, ao distinguir entre *index* (pegada, rastro), *icono* (semellanza co real) e *símbolo* (convención cultural). Elementos que, con distintas denominacións, foron reiterados por moitos teóricos para as súas análises: Rudolf Arnheim fala de reprodución do real (réplica), simbolización (cando algún vencello co referente real) e signo (non mimético, creado por convención); Abraham Moles distingue entre grao de figuración (aparencia), grao de iconicidade (identidade) e grao de complexidade (comprensión da mensaxe); Umberto Eco entre mímese,

²⁸ COSTA, Joan, *op.cit.*, p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰ CATALÀ, Josep M., *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*, Madrid: Fundesco, 1993.

³¹ FONTCUBERTA, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

simbolización e convención; Román Gubern alcuma como tensións da imaxe: a copia (calco), a simbolización (sinalización) e a convención; Justo Villafañe diferenza entre modelización representativa (analogía), simbólica (con dous referentes, figurativo e simbólico) e convencional (substitución arbitraria da realidade); finalmente, é o francés Philippe Dubois quen, sen afastar do ronsel de Peirce, mellor sintetiza as posicións epistemolóxicas sobre o grao de realismo e o valor documental da imaxe fotográfica:

- 1- *A fotografía como espello do real.* Determinada pola verosimilitude e semellanza da imaxe co seu referente real e que remite aos conceptos de analogía e mímese.
- 2- *A fotografía como pegada do real.* Na súa máis pura esencia, a fotografía é ante todo *index*, un indicio do referente ao que apela.
- 3- *A fotografía como interpretación do real.* Transfórmase e interprétase o real a partir dunha creación arbitraria, codificada, cultural e ideolóxica. A fotografía, o mesmo que a linguaxe, convértese nun símbolo a partir dun conxunto de códigos.

2.1.2.1 - A FOTOGRAFÍA COMO ESPELLO DO REAL

Xa desde a súa aparición, a fotografía foi considerada como a máis perfecta imitación da realidade, propiedade que lle viña dada pola súa propia natureza mecánica, polo carácter indicial e, sobre todo, pola súa semellanza co referente real que representaba³². Nunca ata ese momento se coñecera un soporte icónico que puidera ser considerado como unha “copia perfecta” da realidade, como un “duplicado” do mundo, algo perceptible nas definicións achegadas por algúns dos seus pioneiros³³.

A fotografía convulsiona unha sociedade decimonónica que, co novo invento, vía perigar o concepto “aurático” da arte, instaurado pola consideración desta como produto da xenialidade e do talento intelectual e manual do artista. A fotografía avanza durante todo ese século soportando os improperios dos que, inseridos nos ideais románticos, considerábanla como unha arte menor, no mellor dos casos, como un

³² “Ollo artificial”, “ollo mecánico” ou “espello da realidade” son conceptos asociados coa fotografía desde os mesmos inicios desta. Como indica Bernardo Riego, este último aparece xa en xaneiro de 1839, uns meses antes de ser presentado oficialmente o invento, en artigos de *Le Moniteur Industriel*, *Le Commerce* e nun revelador artigo de Jules Janin na revista parisina *L'Artiste*. RIEGO, Bernardo, *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, Girona: CCG Ediciones/CRDI-Ajuntament de Girona, 2000, p. 67-71.

³³ Joseph-Nicéphore Niepce chamoulle “heliografía”, Samuel Morse falaba de “fragmento da natureza” e Henry Fox Talbot de “lapis da natureza”.

invento do diaño ou mesmo como unha blasfemia³⁴. Walter Benjamin foi quen mellor recolleu, na breve pero estimulante “Pequena historia da fotografía”, toda esta convulsión decimonónica. O texto, aparecido en 1931, está ateigado de referencias a esa negación do valor artístico da fotografía, malia avanzar algunhas ideas interesantes que a partir de mediados do século XX serán tema de debate: a expresividade da fotografía, a emotividade, a súa capacidade “máxica”, o engano ou a sinerxía co texto. Porén, Benjamin significase por apuntar, se quer de xeito indirecto, algunhas reflexións acerca da capacidade documental e informativa do medio fotográfico, ao recoller o receo con que a xente recibe a extrema nitidez dos daguerrotipos e valorar máis a reprodución fotográfica de obras de arte cá elaboración máis ou menos artística dunha fotografía. Cando se refire á obra de August Sander, o teórico alemán tamén comenta que o achegamento do fotógrafo alemán aos suxeitos faise “desde una observación inmediata”, aínda que máis adiante xustifíqueo nun interese estritamente fisionómico. O carácter documental da fotografía tamén figura implícito no comentario que fai Benjamin sobre os álbums familiares, aos que considera “modos patéticos de representación burguesa”³⁵. A un tempo que lle nega autenticidade documental, pon sobre a mesa esoutra perspectiva coa que podemos observar a capacidade informativa da fotografía, pois deses “modos patéticos” de representación podemos obter unha interesante información sobre os xeitos de representación burgueses e da súa mentalidade.

É coñecido que Charles Baudelaire foi un dos máis significados inimigos do valor artístico da fotografía. El, como moitos pensadores e artistas do XIX, opuxeron os seus ideais románticos ás ideoloxías emerxentes do realismo, do naturalismo e da “cientificidade”, percibindo os novos procesos técnicos e industriais como intrusos no seu estatus intelectual e artístico. Pero Baudelaire, ao tempo que lle nega o carácter artístico á fotografía, asígnalle un valor de instrumento para a conservación da memoria documental e como “servidora das ciencias e das artes”. Para o caso que nos ocupa, o máis interesante desta polémica non reside tanto na inobservancia do valor artístico da fotografía (que hoxe analizamos con outras connotacións), senón nas razóns que se esgrimían para desposuíla de tal carácter. As razóns de Baudelaire, debilitadas polo carácter arroutado das súas intervencións, non facían máis que recoñecer o valor documental da fotografía, así como a súa capacidade para amosar,

³⁴ No xornal *Der Leipziger Stadtanzeiger* escribiuse: “Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es ya una blasfemia”. Citado en BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1989, p. 64.

³⁵ BENJAMIN, *ibid.*

cunha analoxía ata ese momento insospeitada, o que se entendía por realidade. O que acontecía era que a fotografía, máis que superar artisticamente á pintura, mostrábase cada vez máis eficaz ca esta como aparello utilitario e como medio de representación social. Benjamin apuntou algo disto cando escribiu que a auténtica vítima da fotografía non fora a pintura de paisaxes, senón o retrato en miniatura. Porque a fotografía situábase agora no lugar que a pintura viñera ocupando desde o *quattrocento* como testemuña icónica da realidade material.

Cinco anos despois da “Pequena historia da fotografía”, Benjamin publica outro texto referencial: “A obra de arte na era da súa reproducibilidade técnica”. O propio título indica xa unha maior direccionalidade cara o tema do conflito artístico entre fotografía e pintura, pero non deixa de seguir avanzando detalles sobre o valor documental da fotografía e a súa capacidade de difusión. O pensador alemán considera a fotografía como o primeiro medio de reprodución revolucionario, ao incorporar a posibilidade de obtención de múltiples copias, superando a capacidade divulgadora doutros medios de representación. E, ao falar da obra de Atget, afirma con rotundidade o seu valor documental: “Con Atget comezan as placas fotográficas a converterse en probas no proceso histórico”³⁶.

O teórico catalán Joan Costa distingue unha dobre natureza nas imaxes: material (están nun soporte físico) e semiótica (son superficies significantes, portadoras de figuras intelixibles, de discurso visual e de mensaxe). Comenta Costa que desde o punto de vista semiótico, a imaxe fotográfica é percibida como unha totalidade, como un conxunto icónico. Porén, desde o punto de vista material, está formada por distintas unidades: grans, manchas, formas non significantes e formas significantes. Os grans son demasiado pequenos para que os observemos e as manchas e as formas non significantes non achegan a atracción da intelixibilidade que si ofrecen as formas significantes. Estas, son moduladas pola luz, acentuando corpos, texturas e superficies, dando sensación de relevo, de continuidade e veracidade que son a base do naturalismo e da “obxectividade” fotográfica. Ese efecto de continuidade e contigüidade espazo-temporal é o que fai que se conciba á fotografía como unha reprodución directa da realidade³⁷.

³⁶ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1989.

³⁷ COSTA, *op.cit.*, p. 49.

Roland Barthes, que en 1960 avanzara o que será unha prolongada teima na procura do estatus ontolóxico da fotografía, ao inducir que se existe unha semántica das imaxes ten que haber tamén unha estrutura de signos, publica en 1961 “A mensaxe fotográfica”, onde parte da consideración de que a fotografía transmite "a escena en si mesma, o real literal", e malia que a imaxe non sexa enteiramente real "é o 'analogon' perfecto da realidade". E indica que no proceso de paso do obxecto á imaxe non hai que dispor de códigos, de unidades de significación. Por iso di Barthes que a imaxe fotográfica é unha mensaxe continua, "unha mensaxe sen código", e que a fotografía é unha mensaxe esencialmente denotada, no canto das outras formas de arte imitativa (debuxo, pintura, cine, teatro...), que son connotadas³⁸.

Este concepto de iconicidade foi cuestionado por autores como Umberto Eco, quen indica que a relación entre o signo icónico e o obxecto non é natural senón convencional, porque a semellanza é un concepto xeral e conflitivo, que depende do contexto. Deste xeito, a semellanza hai que vela como unha correspondencia entre o contido cultural dun obxecto (e non un obxecto real) e a imaxe³⁹. A analoxía barthesiana tamén é matizada por Göran Sonesson, facéndoa converxer coa perspectiva interpretativa de Philippe Dubois da que falaremos máis adiante. Di Sonesson que a analoxía está estreitamente vencellada ao signo icónico, ao que define, pero iso non implica que non interveñan determinados códigos, xa que se non habería diferenza entre o signo e o referente. A analoxía actúa por semellanza, pero esta semellanza é percibida nun contorno sociocultural determinado. O signo icónico fotográfico produce unha ilusión de realidade porque a percepción da imaxe é semellante á percepción directa da realidade, pero a través de mecanismos de connotación (psíquicos e sociais) pode asumir significados distanciados das calidades do referente real⁴⁰.

2.1.2.2 - A FOTOGRAFÍA COMO PEGADA DO REAL

Desde o punto de vista do proceso técnico material, considerar á fotografía como pegada, como índice do real é un punto de partida irrefutable. Unha fotografía é unha imaxe dun obxecto, e pode que esa imaxe non se pareza nada a ese obxecto (analoxía-ícono) e que tampouco nos diga nada (símbolo). Como no caso anterior, esta

³⁸ BARTHES, “Le message photographique”, *op.cit.*

³⁹ Citado en VILCHES, Lorenzo, *La lectura de la imagen*, Barcelona: Paidós, 1992, p. 16-19.

⁴⁰ Citado en ROBLEDANO, Jesús, *El tratamiento documental de la fotografía de prensa: sistemas de análisis y recuperación*, Madrid: Archiviana, 2002, p. 81-84.

segunda concepción da fotografía foi avanzada pola visión semiótica de Peirce, ao entender como *index* aquela representación por contigüidade física do signo co seu referente. Benjamin indica algo neste sentido na súa “Pequena historia da fotografía” e Bazin analiza o que el considera unha “xénese automática” no seu ensaio “Ontoloxía da imaxe fotográfica”. Pero será Barthes, en 1980, quen máis afonde neste sentido indicial da fotografía no xa clásico *La chambre claire*. O teórico francés, que vinte anos atrás tratara esencialmente a fotografía desde dous puntos de vista, como espello do real (analogon) e como intervención sobre a realidade (procesos de connotación), agora céntrase na fotografía como pegada do real. Barthes entende así que a verdadeira esencia da fotografía é a súa relación de contigüidade co referente no acto de fotografar máis alá dos códigos que poidan interferir. Para Barthes, cómpre superar o debate aberto entre a consideración da fotografía como analoxía ou como mensaxe codificada para chegar á conclusión que o máis relevante da fotografía é a obstinación dun referente que sempre está aí, o que a dota dun gran poder de constatación (o certificado de presenza, o real literal), por enriba da súa capacidade representativa. A esencia mesma da fotografía (o noema) é: “isto foi”⁴¹. Cunha evidente profundidade reflexiva e cun claro ánimo de provocar⁴², Barthes situouse nuns postulados radicais que moveron a numerosas e interesantes polémicas, ata que Philippe Dubois acoutou con precisión esta concepción indicial da fotografía en *L’acte photographique*:

“El principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un momento en el conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento del registro “natural” del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente “culturales”, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (*antes*: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etc. – todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo–; *después*: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales –prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia...). Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un “mensaje sin código”). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no interviene (...) pero al mismo tiempo, este instante, de “pura indicialidad”, por ser constitutivo, no carecerá de consecuencias teóricas.”⁴³

Dubois desenvolve esas consecuencias teóricas do carácter indicial da fotografía a partir de catro principios tomados, outra vez, de Peirce. A *conexión física* entre a imaxe

⁴¹ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 2001.

⁴² Barthes advirte que “este libro defraudará a los fotógrafos”.

⁴³ DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986, p. 49.

e o referente que a converte en pegada. A *singularidade* desta relación, polo feito de que unha fotografía estea vencellada a un único obxecto. O poder de *designación* que esta relación lle confire. E, por último, a facultade de *testemuñar* a existencia dunha realidade. As razoadas e atinadas reflexións de Dubois circunscríbense esencialmente a unha concepción da fotografía como fenómeno “fáctico”, como acto comunicativo en si mesmo, sen profundar a penas no resto do proceso comunicativo, que contén un antes (selección dunha parte da realidade, elección de materiais...) e un despois (lugar onde se amosa a fotografía, competencia do lector...)

Como apuntamos, Joan Costa tamén incide neste proceso de translación, entendendo a fotografía como unha transferencia simultánea de manchas luminosas dun fragmento da realidade visual cara a un soporte sensible, realizado mediante unha acción mecánica e non xestual, como se viña facendo ao longo da historia por outros métodos de representación visual. Outros autores tamén repararon nesta característica indicial da fotografía, como Jean Marie Shaeffer, Denis Roche, José Ramón Esparza ou o mesmo Henri Cartier-Bresson, coa súa reflexión sobre o "instante decisivo".

2.1.2.3 - A FOTOGRAFÍA COMO INTERPRETACIÓN DO REAL

Xa ben avanzado o século XX reavívase o debate arredor do chamado “efecto de realidade” asignado á imaxe fotográfica. Falo de reavivar porque antes xa houbera algunhas reflexións sobre este aspecto. Benjamin recoñecía que a fotografía, unha vez liberada do interese fisionómico, político ou científico, podía facerse “creadora”. Así, fala da expresividade da fotografía, da emotividade que propicia, do seu valor “máxico”, da compañía do texto e do engato, e bota man dunha lapidaria cita de Bertold Brecht: “unha simple réplica da realidade dinos sobre a realidade menos ca nunca”⁴⁴.

Partindo da perspectiva empírica sobre o xeito no que percibimos o mundo exterior, as teorías da percepción da Gestalt indican que o receptor dunha imaxe tende a agrupar os elementos atendendo a unha serie de leis: proximidade, semellanza, continuidade, “pregnancia” e peche, distinguindo esencialmente entre fondo e figura. Rudolf Arnheim precisa que nesas accións que funcionan a nivel formal operan outros factores como a competencia cultural, a experiencia, a curiosidade, a motivación, as expectativas de cada lector..., co que conclúe que unha mesma imaxe pode dar lugar a distintas

⁴⁴ Citado en BENJAMIN, “Pequeña historia de la fotografía”, *op.cit.*

lecturas. Arnheim publica en 1932 *Film als Kunst*⁴⁵, no que profunda nas teorías “gestálticas”. Para o autor alemán, a fotografía é unha “deconstrución” da realidade xa que sobre ela operan unha serie de elementos que a deturpan e interfieren no mimetismo da imaxe co real: o ángulo de visión, a distancia ao obxecto, o encadre, a bidimensionalidade do soporte final, a transformación en branco e negro dunha realidade a cor, a ausencia de tacto e olfacto, o illamento espazo-temporal dun feito acontecido... Nesta mesma liña, Lorenzo Vilches parte dos elementos morfolóxicos da imaxe para distinguir como valores expresivos da fotografía: o contraste, a cor, a nitidez, a luminosidade, os planos, o formato, a profundidade, a horizontalidade e a verticalidade. E considera que mesmo as propias formas poden crear significacións de tipo estético ou emocional: impactante, doloroso, equilibrado, harmónico... Pola súa parte, Abraham Moles relativiza a capacidade de representación da realidade da fotografía no seu proceso previo, case prefotográfico, distinguindo entre *ideoescenas* (situacións visuais en xeral), *o fotografable* (aquilo que a cámara é quen de captar) e *o fotografado* (aquilo que finalmente sométese á captación fotográfica). E o italiano Umberto Eco aborda o estudo da imaxe desde a semiótica, entendendo as imaxes como un fenómeno cultural, polo que considera que non deben ser entendidas como signos nin como figuras, senón como textos visuais.

Volvendo ao Barthes de “A mensaxe fotográfica”, malia centrar o seu discurso na consideración da fotografía como unha mensaxe continua e sen código que a dota dese carácter de *analogon* coa realidade, o francés sucumbe ante os paradoxos que xorden na súa propia proposta teórica: ¿Como é posible que a incultura dunha arte “mecánica” se transforme na máis social das institucións? ¿Como é que a fotografía pode ser, a un tempo, obxectiva e asediada, natural e cultural? Quizais porque, como apunta Merchán, Barthes non distinga entre fotografía en xeral e fotografía de prensa⁴⁶, o que fai que, na súa viaxe cara a procura das estruturas íntimas da fotografía, retorne varias veces á fotografía de prensa, precisamente a súa faceta menos íntima. “La fotografía de prensa es un mensaje” é a primeira frase do texto de Barthes, que desenvolve dicindo que existe un emisor, unha canle e un receptor, sendo o primeiro un conxunto complexo de fotógrafo, seleccionador da fotografía, deseñadores, redactores dos titulares e dos textos que a acompañan..., e a canle (o xornal), unha complexa rede de mensaxes concorrentes: texto, fotos, titulares, pés de foto, deseño... Barthes recoñece que existe unha elevada probabilidade de que a mensaxe

⁴⁵ Dubois precisa que o capítulo “Film and Reality”, que consta na recopilación *Film as Art* publicado por Arnheim en 1957, xa fora publicado en 1932 en Berlín na obra *Film als Kunst*. DUBOIS, *op.cit.* p. 34.

⁴⁶ R. MERCHÁN, Eduardo, *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo* (tese doutoral), Madrid: Universidad Complutense, 1993, p. 131.

fotográfica, no caso da fotografía de prensa, estea tamén connotada. Esta connotación é "invisible a un tempo que activa, clara a un tempo que implícita", e opera nos procesos de produción (selección e tratamento da fotografía) e recepción (percepción e lectura) da mensaxe⁴⁷.

A solución de Barthes foi definir dúas mensaxes na fotografía: a *denotada*, ou descritiva, e a *connotada*, que vén determinada pola asignación de sentido a partir dunhas referencias históricas ou culturais e, xa que logo, cuns códigos determinados. E dentro da mensaxe connotada aínda distingue dous planos: o plano da expresión, onde actúan os significantes, e o plano dos contidos, onde operan os significados. E será nese plano da expresión onde sitúe as coñecidas técnicas de connotación: trucaxe, pose, obxectos, fotoxenia, esteticismo e sintaxe. Xa nese primeiro plano da expresión (sen necesidade de chegar ao plano dos contidos), atopa Barthes elementos importantes que interfíren nesa analogía da realidade asignada á fotografía. O semiólogo francés cre que as connotacións da fotografía coinciden en xeral coas connotacións da linguaxe: perceptiva, cognoscitiva (a lectura depende da cultura propia e do coñecemento do mundo) e ideolóxica (aquela que introduce razóns e valores na lectura da imaxe)⁴⁸. A bipolarización barthesiana entre mensaxe denotada e mensaxe connotada será continuada por el mesmo vinte anos despois en *La chambre claire*, ao distinguir entre o *studium* (interese que amosa o espectador por unha foto a partir de distintos criterios de carácter cultural e, xa que logo, codificado) e o *punctum* (o que atrae dunha foto, o que punza, sen codificar)⁴⁹.

Paul Almassy parte da distinción barthesiana entre nivel denotativo e nivel connotativo para distinguir dous tipos de impulsos na lectura dunha foto: descritivo e suxestivo. Neste último nivel simbólico é onde atopamos distintos tipos de nocións abstractas: fenomenais (velocidade, sequidade, claridade, universo, frío...), existenciais (tranquilidade, revolución, invasión, interrupción, soidade, ausencia, decadencia...), emocionais (cólera, crueldade, medo, vinganza...), espirituais (fe, paciencia, obediencia, abnegación, fidelidade, unión...) e intelectuais (Estado, lei, divorcio, herdanza, indagación, crítica, saber, garantía...). Segundo Almassy, cando unha foto é informativa, observamos os detalles que hai nela, e cando unha foto é preferentemente simbólica, facemos unha lectura de conxunto onde operarían as nocións abstractas⁵⁰.

⁴⁷ BARTHES, "Le message photographique", *op.cit.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, *op.cit.*

⁵⁰ ALMASY, Paul, "La visualisation des notions abstraites", *Le photojournalisme. Informer en écrivant des photos*, París: Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1993, p. 147-149.

Posteriores estudos avanzarán nesa viaxe que fuxe da consideración da fotografía como espello do real. Por unha banda, as análises semiolóxicas de carácter estruturalista que continúan a senda de Barthes, e por outra, as reflexións de carácter máis ideolóxico e social achegadas por teóricos como Pierre Bourdieu. O sociólogo francés coordina en 1965 *Un art moyen*, no que defende a tese de que a fotografía non é nin unha realidade empírica nin un rexistro exacto dela, senón un proceso de transcripción (transformación) da realidade no que o fotógrafo selecciona arbitrariamente o que lle interesa e usa uns mecanismos de ficción para obter uns efectos deliberados. Bourdieu introduce así conceptos como “selección arbitraria”, “transcripción” ou “sistema convencional” e indica que a interpretación dependerá dos códigos culturais do receptor, avanzando así un elemento importante para a noso estudo: o uso social que se lle deu historicamente á fotografía como medio realista e obxectivo:

“Si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) *usos sociales* considerados “realistas” y “objetivos”. Y si, inmediatamente, se ha propuesto con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en definitiva, de un “lenguaje natural”, es porque, fundamentalmente, la selección que opera en el mundo visible está absolutamente de acuerdo, en su lógica, con la representación del mundo que se impuso en Europa después del quattrociento”⁵¹.

Esta visión entronca con estudos de carácter antropolóxico, que conclúen que os significados das mensaxes fotográficas veñen determinados pola cultura na que están inseridos, obrigando aos receptores a adquirir unha aprendizaxe duns códigos de lectura necesarios para a súa interpretación.

Como estamos vendo, na fotografía existen máis elementos ca os que se perciben dunha simple relación co seu referente real. Joan Costa entende que no universo da fotografía interveñen tres actuantes (realidade, material técnico e fotógrafo) e que resulta absurdo ter en conta só os vencellos da imaxe coa primeira. A fotografía non reproduce as aparencias do visible, senón que “fai visible”. Na fotografía non so hai anacos de realidade, senón o estilo do autor e as formas específicas da fotografía que non vemos na realidade (desenfoque, gran...) ⁵². Santos Zunzunegui advírtenos de que toda imaxe responde a unha estratexia significativa e, xa que logo, persuasiva, incidindo sobre a intervención da ideoloxía da cultura icónica occidental que tendeu a

⁵¹ BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 136.

⁵² COSTA, *op.cit.*

suprimir a distinción entre realidade da imaxe e imaxe da realidade⁵³. Neste mesmo sentido intervén Lorenzo Vilches, antepoñendo o contexto e o discurso aos posibles códigos naturais da fotografía.⁵⁴ Tamén Susan Sontag, no seu provocativo *On Photography*, entende a fotografía como unha interpretación do real, na medida en que comproba que o acto de fotografar non é unha mera observación pasiva, senón que require da participación do fotógrafo: “las fotografías no sólo evidencian lo que hay allí sino lo que el individuo ve, no son un registro sino una evaluación del mundo”. E que, ao fin, as fotos son “confirmaciones de esa aproximación reduccionista de la realidad que se considera realista”⁵⁵.

Todas estas aproximacións á fotografía que parten desde o punto de vista da creación e da intervención do fotógrafo abren a polémica sobre a obxectividade do medio, pois xa non se trata só dunha mediación tecnolóxica senón tamén humana, tanto do emisor (punto de vista, intención...) como do receptor ou receptores (competencia, expectativas, connotacións culturais e sociais, contexto...). Joan Fontcuberta fala de que existen certas marxes de control por parte do operador fotográfico e que estas opcións apórtanlle a posibilidade de expresarse, co que poderíamos estar falando dunha linguaxe. O artista e teórico catalán, recollendo unha idea de Arnheim, explícanos que o valor de verosimilitude asignado á fotografía non só provén do seu rexistro mecánico, senón tamén da actitude ou disposición do espectador, que tende a interpretar a fotografía como un produto directo da realidade⁵⁶. De aí que anos máis tarde, en *El beso de Judas*, presente a fotografía como unha traizón baixo a aparencia dun xesto amable, distinguindo de maneira ocorrente entre fanáticos (que cren na fiabilidade da fotografía) e escépticos (que dubidan da información que esta fornece), e indicando que a balanza inclinouse historicamente cara a beira dos primeiros e que só recentemente comezou a mudar esa tendencia. Fontcuberta entende que a fotografía aparenta representar o mundo dun xeito inmediato pero no proceso agóchanse poderosas peneiras: ideolóxicas, culturais, estéticas...⁵⁷. De aí que John Berger conclúa que a fotografía non certifica a realidade porque só é unha “mensaxe” sobre o suceso que amosa, só reproduce as aparencias. E a percepción visual depende entón da atención que se lle preste e da discriminación, manipulación, selección e organización dos elementos que a forman⁵⁸.

⁵³ ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra/ Euskal Herriko Unibertsitatea, 1989, p. 23.

⁵⁴ VILCHES, *op.cit.*, p. 209.

⁵⁵ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1996.

⁵⁶ FONTCUBERTA, Joan, “Máis lonxe, máis cerca”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998).

⁵⁷ FONTCUBERTA, Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

⁵⁸ BERGER, John/MOHR, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia: Mestizo, 1997.

Outro achegamento nesta mesma perspectiva é o dos teóricos funcionalistas, que parten da máxima que Wittgenstein aplicou ao estudo dos significados textuais: analizar o significado a partir dos usos (a intención, o contexto, o emisor, o soporte...) Equivalente da connotación barthesiana, contempla a intervención das forzas sociais, políticas, económicas e morais da época na que se fixeron as obras a estudar e analiza os símbolos e os procedementos retóricos como resultado significativo das mensaxes. Unha das súas propostas, o método iconolóxico⁵⁹, enfróntase coas correntes do formalismo estético que estudaba as obras de arte polo seu estilo e polas súas formas, sen ter en conta os condicionantes históricos e emocionais. Panofsky, un dos seus principais promotores, ofrece un modelo moi aberto, cuxa principal finalidade consiste en captar os principios básicos previos á elección dos motivos, á súa presentación, ao modo de produción e á interpretación das imaxes⁶⁰. Finalmente, constatar o achegamento desde a psicoloxía, achegado por Serge Tisseron, quen analiza a fotografía a partir da relación existente entre o fotógrafo e a súa cámara, facendo desa acción “un xeito de pensar”⁶¹.

Tendo en conta estes achegamentos aos niveis de interpretación que operan na fotografía, é lóxico que xurdan dúbidas acerca da súa natureza e da súa influencia, como as que suscita Philippe Dubois nunha interesante reflexión e nunha pregunta necesaria:

“Algo singular subsiste *a pesar de todo* en la imagen fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración.”

“¿Es posible elaborar un análisis científico sobre la base de documentos fotográficos?”⁶²

⁵⁹ Desenvolto por Panofsky, Warburg, Wind, Saxl, Gombrich e Arnheim, entre outros.

⁶⁰ Panofsky chegou a dicir con ironía que é mellor a análise dun profano con talento cá dun sabio especialista. BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 157-173.

⁶¹ TISSERON, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca: Univ. de Salamanca, 2000, p. 17.

⁶² DUBOIS, *op.cit.*, p. 21 e 39.

2.1.3 - AS LIMITACIÓNS NO USO DA FOTOGRAFÍA COMO FONTE DOCUMENTAL

“Entre el momento registrado y el momento presente en que miramos la fotografía hay un abismo”⁶³.

Tendo en conta todo o apuntado ata agora, a histórica consideración da fotografía como espello da realidade presenta numerosas fendas. E iso deixando á marxe as análises máis extremas que cuestionan a realidade mesma ou, se se quer, a existencia dunha realidade apriorística á nosa observación. Como fai Tisseron desde a perspectiva da filosofía relativista da percepción, ao advertir que o mito da obxectividade da fotografía está vencellado a outro mito peor: crer na obxectividade das nosas percepcións⁶⁴. Ou como Umberto Eco, quen, facendo gala da súa singular ironía, di que se a fotografía pode compararse coa percepción, non é pola naturalidade da primeira, senón pola codificación da segunda⁶⁵. Por iso Leibniz, ao sospeitar da feble fiabilidade da nosa percepción, distinguía entre o mundo da razón e o mundo das imaxes (ou das ideas confusas). E por iso Lacan entendía que o noso coñecemento é unha mestura entre realidade e imaxinación, e que nin a realidade é sempre inocente nin a imaxinación é sempre pura. Lacan non se refería á fotografía, pero ¡que acaída resulta a frase para falarmos dela!

En *Otra maneira de contar*, John Berger profunda nesta senda das limitacións perceptivas afirmando que o que confirma a presenza do mundo son as aparencias que temos deste e que, deste xeito, a fotografía convértese nunha cita delas, producindo unha discontinuidade que é a que a dota desa súa especial ambigüidade. Indefinición que André Bazin e Sergei Eisenstein asociaron á propia realidade, advertindo que a fotografía engade aínda maior ambigüidade a un referente xa de por si ambiguo. Este cuestionamento apriorístico da nosa capacidade para aprehender a realidade semellaba ser contraditorio coa célebre sentenza do mestre Rosellini: "As cousas están aí, ¿por que manipulalas?". A aparente inocencia do cineasta italiano explícase pola súa concepción do realismo narrativo como unha construción de aparencias que, ao fin, tamén nos serven para entender a estética e a ideoloxía dunha

⁶³ BERGER / MOHR, *op.cit.*, p. 86.

⁶⁴ TISSERON, *op.cit.*, p. 18.

⁶⁵ Citado en TAGG, John, *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 240.

acción histórica ou dun momento cultural, como apunta M^a Jesús Buxó⁶⁶. Como indica Joan Fontcuberta, non existe un ollo inocente e o realismo, xa que logo, non é máis ca unha convención, un marco de referencia, unha cuestión de hábito, reforzando a súa tese cunha organicista cita de Nelson Goodman:

“El ojo se sitúa, vetusto, frente a su trabajo, obsesionado por su propio pasado y por las insinuaciones pasadas y recientes del oído, la nariz, la lengua, los dedos, el corazón y el cerebro. No funciona como un instrumento autónomo y solo, sino como miembro sumiso de un organismo complejo y caprichoso. No sólo el *cómo*, también el *qué* está regulado por la necesidad y el prejuicio. El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye”⁶⁷.

Se queremos avanzar no noso traballo, temos necesariamente que obviar as desconfianzas sobre a nosa capacidade de aprehensión dunha realidade apriorística, porque, do contrario, chegaríamos a unha rúa cega. E para iso resulta de axuda o enxeñoso comentario de M^a Jesús Buxó, que recomenda entender a realidade como un compendio de cognicións, percepcións e emocións, co que o problema ficaría resolto: todo o que sucede, pensamos, imaxinamos, percibimos e intuimos é parte real da nosa vida⁶⁸. Porén, se usamos a fotografía para plasmar esa realidade tan “intanxible”, cómpre situala no lugar e no valor cognoscitivo que lle corresponde, como apunta Zunzunegui, de aí que estimemos necesario realizar, a xeito de asepsia conceptual, unha enumeración daqueles factores que, intervindo no proceso fotográfico e sen desprenderse do cordón umbilical que o vencella coa realidade, propician un auténtico proceso de “construción” (ou “deconstrución”) desa realidade.

Toda fotografía é un “documento subxectivo” e unha “abstracción” da realidade, sexa feita consciente ou inconscientemente. O fotógrafo parte da realidade só no nivel indicial peirceano, pero unha cousa é o obxecto fotografado e outra a representación dese obxecto. Son moitos os teóricos que analizaron os factores que “interfieren” entre a realidade e a imaxe. Mesmo algúns, como Román Gubern, distinguiron entre os que achega a propia tecnoloxía e os que son debidos á propia intervención do fotógrafo. De seguido, e partindo dalgunhas desas análises⁶⁹, enumeramos de xeito sintético os máis importantes atrancos ou interferencias entre fotografía e “realidade” no seu proceso

⁶⁶ BUXÓ I REY, M^a Jesús, “... que mil palabras”, BUXÓ, M^a Jesús e DE MIGUEL, Jesús M. (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona: Proyecto A, 1999, p. 11-13.

⁶⁷ FONTCUBERTA, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos...*, *op.cit.*, p. 131.

⁶⁸ BUXÓ I REY, *op.cit.*, p. 5.

⁶⁹ Nomeadamente das achegadas por Arnheim, Barthes, Berger, Bourdieu, Doménech, Fontcuberta, Freund, Gubern, Sontag, Steinert, Zunzunegui e Vilches.

construtivo, sen facer distincións entre os que son inherentes ao proceso técnico e nos que participa o fotógrafo, por dúas razóns. A primeira, porque en moitos dos casos entretécense factores técnicos e humanos. A segunda, porque interézanos “visualizar” de xeito conxunto todas as “distorsións” que interveñen na fotografía, entre o que coñecemos por referente real e o seu resultado, a imaxe:

- 1- A fotografía é, en esencia, unha **descontinuidade** técnica (grans de prata na fotografía analóxica e *pixels* na fotografía dixital) dun referente físico continuo.
- 2- A fotografía converte a dinámica temporal da realidade nun elemento **estático**⁷⁰.
- 3- A fotografía converte en **bidimensional** unha realidade tridimensional.
- 4- Na visión humana usamos dous elementos ópticos (os ollos) para captar as imaxes. A cámara fotográfica convencional ten **un só elemento óptico** (obxectivo)⁷¹.
- 5- Na fotografía suprímese todo o que non é **óptico** (son, tacto, gusto, olfacto, temperatura).
- 6- No caso da fotografía en branco e negro, suprímense as **cores**⁷². E no caso da fotografía á cores, estas non son como as vemos coa nosa visión, senón que son o resultado dunha transformación química e/ou electrónica.
- 7- Mediante o encadre, o fotógrafo **selecciona** un fragmento da realidade e desbota o resto⁷³.
- 8- O fotógrafo decide o **momento do disparo** da fotografía, e pode recoller unha instantánea que evoque algo moi diferente da acción que “realmente” está acontecendo.
- 9- Cos elementos especificamente fotográficos (enfoque-desenfoque, profundidade de campo, tempo de exposición,...) pódense amosar distintos niveis de **abstracción** da realidade.
- 10- O fotógrafo, mediante o uso dun determinado obxectivo, e combinado cunha determinada distancia, pode alterar a **relación de tamaño** entre os obxectos.
- 11- Pódese alterar a información do referente cunha determinada **combinación ou situación das luces**.

⁷⁰ Català Doménech entende que este factor sitúa á fotografía fóra da realidade. Santos Zunzunegui cre que co corte do fluxo temporal, o tempo é expulsado fóra da fotografía. John Berger di que a discontinuidade e a fragmentación son as que xeran a ambigüidade intrínseca da fotografía. Susan Sontag entende que a vida non consiste en detalles significativos fixados para sempre.

⁷¹ A respecto disto, Pierre Bourdieu fala da visión da cámara como a dun cíclope. BOURDIEU, *op.cit.*, p. 136.

⁷² Aquí dase o que Antonio Molinero considera “paradoxo documental”: nunha realidade a cores, as mellores fotos documentais están recollidas en branco e negro.

⁷³ Santos Zunzunegui di que a fotografía actúa como calquera outro medio de representación, realizando “una operación quirúrgica sobre la realidad” extirpando algúns dos trazos que caracterizan a esa realidade. ZUNZUNEGUI, Santos, *Mirar la imagen*, Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1984, p. 250. / Victor Burgin indica que, co marco, o mundo organízase cunha coherencia que en realidade non ten. BURGÍN, “Mirar fotografías”, *op.cit.*, p. 28.

- 12- Co uso de determinados **filtros** podemos alterar o matiz, a luminosidade e as cores dos obxectos.
- 13- Con determinada tecnoloxía fotográfica (macrofotografía, infravermella...) ou cun uso determinado do tempo de exposición podemos amosar **unha realidade que os humanos non adoitamos ou non podemos ver**⁷⁴.
- 14- O fotógrafo, pola súa propia presenza, pode inducir (intencionadamente ou non) nos suxeitos fotografados un determinado comportamento (pose, escenificación...).
- 15- A realidade (obxectos, suxeitos, feitos) pode ser máis **preparada** ca espontánea ("actancialidade") ou mesmo **escenificada**⁷⁵.
- 16- A fotografía é **polisémica** por natureza, pois nela actúan un gran número de relacións intraicónicas que propician que o observador teña unha enorme liberdade para a súa exploración⁷⁶.
- 17- A fotografía é a imaxe mesma da **ambigüidade** da modernidade porque consiste na representación do que non pode ser representado, a relación entre o efémero (a instantánea) e o eterno (a temporalidade transcendente)⁷⁷.
- 18- Dado o seu poder evocador, a fotografía pode converterse nun **acontecemento emocional**, o que pode axudar a interferir no seu valor documental⁷⁸.
- 19- A fotografía, como **signo illado**, pode ter dificultades para amosar un significado claro⁷⁹.
- 20- A lectura dunha foto non só depende do nivel perceptivo primario, senón que depende tamén da situación e competencia do receptor (**competencia cultural, coñecementos, ideoloxía...**) que poden achegar razóns e valores a esa lectura.
- 21- Unha foto impresa nos medios escritos é un **segundo nivel da imaxe orixinal**, é unha reprodución que puido perder moitas das súas calidades iniciais (formato, gama

⁷⁴ Como a coñecida foto da gota de leite que forma unha coroa ao petar cunha superficie plana, de Edgerton.

⁷⁵ Hai que ter en conta o grao de ficción que ofrece o comportamento do ser humano. Como apunta Pierre Bourdieu: "¿Cómo, en esas condiciones, la representación de la sociedad podría ser otra cosa que la representación de la sociedad en representación?". BOURDIEU, *op.cit.*, p. 147.

⁷⁶ Barthes indicou que a imaxe, como signo, ten unha debilidade na súa polisemia. Que tamén ten a linguaxe, pero reducida polo contexto, pola relación co resto das palabras. Mentres que a fotografía preséntase dun xeito global, continuo, co que a contextualización faise máis difícil. Segundo Barthes, a imaxe perde o seu valor potencial (a impresividade) na súa falta de claridade. BARTHES, *La Torre Eiffel...*, *op.cit.*, p. 90.

⁷⁷ A respecto disto, escribiu Susan Sontag: "Si las fotografías son mensajes, el mensaje es transparente y misterioso a la vez". SONTAG, *op.cit.*, p. 121./ E Godard e Gorin comentaron: "Una foto puede ocultar tanto como descubrir. Impone el silencio tanto en cuanto habla".

⁷⁸ "Al dirigirse a la sensibilidad, la fotografía está dotada de una fuerza de persuasión, conscientemente explotada por los que la utilizan como medio de manipulación". FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 186.

⁷⁹ Como apuntaron Godard e Gorin na curta *A Letter to Jane* (1972): "Esta fotografía, como calquera fotografía, é fisicamente muda". / Ou como escribiu Susan Sontag: "Lo que exigen los moralistas a una fotografía es algo que ninguna fotografía puede hacer jamás: hablar". SONTAG, *op.cit.*, p. 118.

tonal, cor, textura...) ao ser sometida aos procesos produtivos xornalísticos e á trama fotomecánica⁸⁰.

22- O **atractivo visual** que poida ter unha imaxe fotográfica pode actuar como ruído distorsionador da mensaxe⁸¹.

Tendo en conta a contundencia desta lista de atrancos epistemolóxicos, técnicos e humanos faise evidente a dimensión eufemística da frase “tomar unha foto”, pois, como vemos, as fotos non se toman, senón que se fan. Á complexidade que achega este proceso de construción hai que engadirille a constatación de como a fotografía serviu tanto para reprimir como para facer honorable, para vender produtos de consumo como para facer a revolución, para preservar o *status quo* como para derrubalo..., amosando unhas grandes doses de permeabilidade e adaptabilidade, como indica Mira Pastor lembrando a Richard Bolton⁸². Por iso Román Gubern precisou que a fotografía é unha representación icónica altamente convencional, un produto cultural severamente codificado que require dun activo proceso de “decodificación” para a súa lectura e que o termo realismo aplicado á fotografía ten un carácter máis histórico ca “perceptual”⁸³.

⁸⁰ FONTCUBERTA, *Fotografía: conceptos y procedimientos...*, *op.cit.*, p. 22.

⁸¹ Susan Sontag escribiu: “La capacidad de la cámara para transformar la realidad en algo hermoso deriva de su relativa incapacidad como medio para comunicar la verdad”. SONTAG, *op.cit.*, p. 122.

⁸² MIRA, Enric, “Realidad y deseo de una teoría de la fotografía”, en *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004. <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/actas.htm>.

⁸³ GUBERN, *op.cit.*, p. 159.

2.1.4 - A FOTOGRAFÍA COMO UNHA VERDADE COMPLEXA

“Todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza”⁸⁴.

Nos seus comezos, a fotografía distinguíuse doutras formas coñecidas de creación de imaxes polo seu carácter técnico, automático e instantáneo. Esta capacidade para recoller directamente un anaco de espazo e un fragmento temporal foi un dos principais factores que achegaron á fotografía o seu valor de documento, pois aludía ao seu referente real como se fose o seu dobre, cun elevado efecto de realismo e sen a penas intervención humana. Prestixio documental que Román Gubern chamou “realismo esencial” da fotografía, que provén da denotación analóxica e da fidelidade á aparencia do obxecto fotografado⁸⁵.

Xa que logo, tanto o seu carácter técnico como a analoxía co referente son factores que achegan á fotografía un maior “coeficiente de realidade” ca outro tipo de reproducións visuais. Pero non son os únicos. Case todos os teóricos coinciden en que na fotografía dáse un proceso complexo onde poden conxugarse os tres achegamentos peirceanos á imaxe. Dubois insiste en que a fotografía é, antes que nada, índice ou pegada, e que despois pode ser icono ou símbolo, malia recoñecer que a primeira calidade é a que pasa máis desapercibida⁸⁶. Jesús Robledano matiza que, aínda que a iconicidade prime sobre a indicialidade, esta última achega un factor psicolóxico que condiciona a significación da fotografía porque a imaxe é un reflexo de algo que se produciu nun espazo concreto e nun lapso de tempo concreto. Esta sinerxía icónico-indicial é a que provoca a ilusión referencial da fotografía como unha fiestra á realidade, propiciando a enorme aceptación do seu uso na prensa⁸⁷. Jean Marie Shaeffer simplifica e refunde os dous primeiros elementos nun só, entendendo á fotografía como un “icono indicial”, ou sexa, que é froito dunha relación de semellanza e analoxía co referente, ao tempo que tamén apela á existencia deste⁸⁸. Por iso Fontcuberta advirte que non debemos entender as categorías de Peirce como excluíntes, pois as fotos son índices que poden devir iconos e/ou símbolos se lle

⁸⁴ Comentario de Wölfflin citado en GOMBRICH, Ernst H., “Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística”, *Arte y Parte*, Santander, nº 20 (1999), p. 19.

⁸⁵ GUBERN, *La mirada opulenta...*, *op.cit.*, p. 154.

⁸⁶ DUBOIS, *op.cit.*

⁸⁷ ROBLEDANO, *op.cit.*, p. 84.

⁸⁸ SCHAEFFER, Jean-Marie, “La fotografía entre visión e imagen”, PICAUDÉ, Valérie e ARBAÏZAR, Philippe, *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

aplicamos certas convencións⁸⁹. E Merchán conxuga os tres factores como “coadxuvadores” do valor informativo e documental e o carácter de testemuño da fotografía, ao considerar que toda fotografía é a un tempo icono, índice e símbolo⁹⁰.

Podemos concluír entón que unha fotografía é unha pegada luminosa que se converte nun icono, definido pola súa semellanza co referente, e que a un tempo pode converterse nun símbolo, que se define por convención. De aí que falemos de complexidade. Gubern di que, máis ca unha técnica óptica de reprodución, a fotografía é sobre todo unha técnica de “transfiguración”, e que nesa trans-figuración reside precisamente “a súa semantividade, a súa retórica, a súa ideoloxía e a súa arte”⁹¹. Na mensaxe de conxunto que nos envían as imaxes figuran mesturados tanto os aspectos denotativos como os connotativos, e tanto os informativos como os creativos. Por iso nunha serie de fotos podemos chegar a percibir conceptos máis complexos cós que se “describen” nas propias imaxes, como moi ben expresa Jean Claude Chamboredon ao referirse ás fotos de Atget:

“Podemos preguntarnos, por exemplo, si las viejas fotografías no deben su valor de evocación a que el olvido o el extrañamiento limitan las múltiples significaciones sugeridas en beneficio de una significación única, la antigüedad o falta de actualidad. En las fotografías de Atget no vemos las calles o los negocios en su particularidad contingente, que no sabríamos reconocer: percibimos una sola significación, el pasado en sí mismo”⁹².

Xa que logo, podemos obter das fotos unha información que non está explícita nelas, e tamén podemos sentir a dor punzante do *punctum* barthesiano, malia sermos conscientes das manipulacións ás que poden ser sometidas. Dubois comenta un artigo de Pascal Bonitzer, redactor dos *Cahiers du Cinéma*, publicado en 1976 baixo o título “La surimage”, onde resposta a unhas críticas vertidas por Alain Bergala no número anterior da revista, que se referían ao simulacro da posta en escena e á aparencia dunha memoria configurada a través dunhas imaxes estereotipadas e modeladas pola cultura dominante. Bonitzer recoñece ese simulacro icónico pero insiste no realismo a partir da concepción indicial da fotografía cando di, referíndose á célebre foto do home vietnamita que chora baixo un paraugas mentres arrastra un saco co corpo do seu fillo morto:

⁸⁹ FONTCUBERTA, *Fotografía: conceptos...*, *op.cit.*, p. 26.

⁹⁰ R. MERCHÁN, *op.cit.*, p. 118.

⁹¹ GUBERN, *La mirada opulenta...*, *op.cit.*, p. 162.

⁹² CHAMBOREDON, Jean-Claude, “Arte mecánico, arte salvaje”, BOURDIEU, *op.cit.*, p. 271.

“Es verdad que ‘el gran angular trabaja aquí en beneficio del humanismo plañidero: aísla el personaje, la víctima, en su soledad y su dolor (Bergala)... Sin embargo, en esta foto, queda algo, algo que resiste el análisis, indefectiblemente. Y es que al lado, por encima de esas palabras ‘humanismo plañidero’, está el hecho de que sin embargo el vietnamita llora: a pesar de la puesta en escena, a pesar del encuadre, de la enunciación fotográfica y periodística (¡basura de periodista!), está el enunciado de las lágrimas”⁹³.

¿De onde provén ese poder enunciativo da fotografía? ¿Por que, malia sermos conscientes dunha evidente “fraude de realidade” epistemolóxica, seguimos crendo no poder constataador e realista da fotografía? Quizais a explicación haxa que procurala en factores alleos á natureza da fotografía e non tan alleos á propia condición humana, como moi ben precisa Merchán:

“Ese corte temporal y espacial, impregna a toda la fotografía de una especial temporalidad, que necesita de la aportación del receptor para que con su propio imaginario restablezca el flujo temporal real del motivo representado, ya que sólo así adquirirá semejanza con su referente. Y, en ambos casos, nos encontramos con que la fotografía genera una realidad distinta a la representada. Por su especificidad temporal, haciendo visible y “real” una temporalidad abstracta y desconocida por la visión “normal” o “canónica”; y por su especificidad espacial, construyendo un marco rectangular que sólo es percibido como “natural” porque es una convención cultural, descendiente del uso dado al cuadro en la pintura”⁹⁴.

Vemos entón que a fotografía é concibida como fiel reprodutora da realidade, non só pola súa semellanza co referente real ou polo seu carácter indicial, senón tamén por unha serie de convencións sociais que axudan a que iso ocorra⁹⁵. Esas convencións viñeron sendo fixadas historicamente segundo categorías e canons da visión tradicional do mundo, como sinalou Bourdieu⁹⁶, propiciando que, coa sedimentación de múltiples capas de imaxes, se fose construíndo o que Gubern chamou “historicidad existencial”.

Un dos grandes paradoxos da fotografía é que, malia tratarse dun medio complexo, simplifica a realidade. Simplificación que lle permite facer máis lexibles as súas

⁹³ BONITZER, Pascal, “La surimage”, *Cahiers du cinéma*, nº 270 (1976), p. 30, citado en DUBOIS, *op.cit.*, p. 44-45.

⁹⁴ R. MERCHÁN, *op.cit.*, p. 110.

⁹⁵ Català Doménech comenta que cando as fotos comezaron a publicarse na prensa non eran máis informativas ca un debuxo de Doré ou de Daumier, pero xogaban coa vantaxe de seren consideradas como reais. CATALÀ, *op.cit.*, p.50.

⁹⁶ BOURDIEU, *op.cit.*, p. 139.

mensaxes, como di Berger, malia que a súa acción non pase de citar as aparencias⁹⁷. Porque estas tamén serven para obtermos unha valiosa información sobre o espírito dunha época, dos seus gustos, dos mitos e do seu imaxinario colectivo⁹⁸. Por iso, para poder pescudar correctamente nas imaxes dunha época determinada temos que ter en conta que función se lle asignaba socialmente no contexto marcado por un determinado concepto de realismo que, a un tempo, é relativo, histórico e creado polo propio ser humano. E considerar tamén que na construción dese concepto de realismo participou decisivamente a fotografía. Se as aparencias rexistradas na fotografía son as que nos permiten pensar, sentir e lembrar, como dixo Berger⁹⁹, estamos ante un ecosistema visual complexo, onde aquela é, a un tempo, xuíz e parte. E quizais o poder que lle reporta esta prevaricación sexa unha das razóns polas que siga considerándose como sinónimo da verdade.

Moitos teóricos ficaron inquedados ante as contradicións que presentaba a fotografía, como Susan Sontag, cando expresa a inquedanza que lle crea un medio que é capaz de volver íntimas e achegadas as cousas exóticas a un tempo que pode amosar como pequenas, abstractas, estrañas e arredadas as cousas familiares¹⁰⁰. Porén, ese paradoxo de que, sen deixar de falar da “verdade”, amose outras cousas que non pertencen ao ámbito “fáctico”, pode explicarse polas distintas funcións que cumpre socialmente a fotografía, que van desde satisfacer a necesidade memorística (individual ou colectiva) ata a función creativa. E, como apunta Gubern, estas funcións non son excluíntes xa que toda fotografía é, en certa medida, memoria e creación, reprodución e expresión¹⁰¹. E disto temos moitos exemplos ao longo da historia, pois sabemos que, nos seus comezos, a fotografía impresionou porque tratábase dun medio que achegaba unha densidade de información e de detalles moi superior á que achegaban o debuxo e a pintura. Porén, un dos fotógrafos documentalistas clásicos, Lewis Hine, afirmaba que utilizaba a fotografía, non só polo seu poder de convicción, senón pola “atracción” que xeraba. Hine xa advertía que na fotografía había algo máis ca descrición, iso que despois Gubern chamaría “plus de información”¹⁰².

Allan Sekula analizou este aspecto con profundidade, afirmando que tanto o poder informativo como o afectivo da fotografía (ou mito realista e simbolista, se se quer)

⁹⁷ BERGER/MOHR, *op.cit.*, p. 119.

⁹⁸ GUBERN, *La mirada opulenta...*, *op.cit.*, p. 163.

⁹⁹ BERGER/MOHR, *op.cit.*, p. 124.

¹⁰⁰ SONTAG, *Sobre la fotografía*, *op.cit.*, p. 117.

¹⁰¹ GUBERN, *La mirada opulenta...*, *op.cit.*, p. 155.

¹⁰² GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona: Lumen, 1974, p. 66.

proveñen do valor mítico da fotografía como verdade. O poder informativo, máis evidente ao residir na concepción empírica da fotografía como metonimia da realidade. E o poder afectivo, máis íntimo e difuso ao provir do carácter privado da fotografía e da súa consideración como obxecto único. Isto permite ver dous niveis de retórica nunha imaxe: a *retórica de reportaxe*, que provén do valor empírico da fotografía como documento, como testemuño, e a *retórica espiritual*, que provén do valor que lle da o observador (estético, místico, espiritual...). Isto dá lugar, segundo Sekula, ao chamado “espazo de cultura binaria”, onde coexisten os mitos populares simbolista e realista que adoitan presentarse interesadamente como un xogo de oposición entre fotografía artística fronte a fotografía documental, o fotógrafo como observador fronte ao fotógrafo como testemuña, a fotografía como expresión fronte a fotografía como reportaxe, o valor afectivo fronte ao valor informativo, o significado metafórico fronte ao significado metonímico. Sekula quere rematar coa falsa disputa entre naturalismo e esteticismo, e coa distinción barthesiana entre estatuto funcional (da fotografía de reportaxe) e estatuto enfático (da fotografía artística). Porque, cando falamos de fotografía, estamos ante dous valores indisolubles e dúas accións simultáneas¹⁰³. Por iso Margarita Ledo di que o valor documental da fotografía hai que tomalo desde dúas perspectivas: como referencia informativa válida e aceptada e tamén como medio capaz de comunicar outras cousas, implícitas e mesmo invisibles. E son os propios aspectos visibles os que nos remiten aos invisibles: o sentido da propiedade, os comportamentos, a metáfora...¹⁰⁴ Esta nova orde simbólica, distinta da real, é a que propicia que a fotografía se converta nun vehículo expresivo sen que deixe de ter unha gran potencia documental. Ademais, o enorme poder de sensibilización social que amosou a fotografía ao longo da historia veu dado máis pola súa capacidade suxestiva ca pola estritamente informativa, esa facultade subversiva de facernos pensar, da que falaba Barthes, e que Paul Almassy sitúa máis alá da connotación barthesiana porque polo seu carácter esencialmente emocional vai máis alá das palabras e das ideas¹⁰⁵.

Xa non resulta difícil entender que a fotografía é, a un tempo, creadora da imaxe e transmisora de información, ou, se se quer, técnica creativa e medio de comunicación. Algo que Grierson sintetizou perfectamente: “tratamento creativo da realidade”. Algo que opera mesmo na aparentemente inocente fotografía de paisaxe, como moi ben

¹⁰³ SEKULA, Allan, "Sobre a invención do significado da fotografía", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998), p. 461-474.

¹⁰⁴ LEDO, Margarita, *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidade*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 22.

¹⁰⁵ ALMASY, Paul, “La photographie fonctionnelle”, *Le photojournalisme. Informer en écrivant des photos*, París: Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1993, p. 37-38.

analizou Zunzunegui¹⁰⁶. ¿Por que, xa que logo, tivo tanto éxito este equívoco interesado do que fala Sekula? Os seres humanos temos o que se coñece por “pulsión escópica”, ou impulso primario que nos move a relacionarnos co mundo a través dos ollos, da visión. A ver, en definitiva. E Doménech díxonos que é natural que teñamos tendencia a establecer coas imaxes construídas ese mesmo tipo de relación primaria, malia sabermos que son construídas¹⁰⁷. Ante todas estas advertencias, concordamos con Susan Sontag en que a fotografía posúe a mesma capacidade para “obxectivizar” que para “subxectivizar”, polo que debemos ser prudentes á hora de abordar a análise das imaxes fotográficas. Porque, como apuntou Santos Zunzunegui, se aceptamos o coñecemento do mundo a través da súa reprodución fotográfica sen máis, corremos o risco de identificar realidade e aparencia¹⁰⁸.

Considerando que o traballo ao que nos encomendamos trata sobre o uso da fotografía na prensa, interézanos entender a fotografía como un medio de comunicación que, cando menos, é unha “verdade complexa”, usando verbas de Berger. Polo que haberá que ter en conta o contexto (e os contextos) para interpretar axeitadamente a información. Sabemos que calquera fotografía, malia ter vocación documental, sempre leva algo de irreal, de ficción, de realidade incompleta. Porque o fotógrafo sempre ten que adoptar un punto de vista intelectual e situarse tamén nun punto de vista físico, entre os centos de posibilidades que ten. Ou sexa, non pode contar a verdade, ou cando menos toda a verdade. E por iso en fotografía adoitamos falar de metonimias e metáforas. Figuras retóricas, ao fin, que nos remiten a outro dos grandes paradoxos deste fascinante medio de comunicación, ao observar que moitos dos grandes fotodocumentalistas sociais da historia da fotografía (Hine, FSA, Capa, Smith, Frank...), exerceron unha marcada intervención nas súas imaxes, definindo con claridade o seu punto de vista, sen que iso fose atranco para que o seu traballo servise para concienciar á sociedade da “realidade” que amosaban, mesmo para que esta reaccionara e puxera os medios para transformala. Contradición que tamén se dá no sentido contrario, como indica Susan Sontag a respecto da obra de Sander, unha das máis abstractas da historia da fotografía malia o seu realismo descritivo¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Zunzunegui indica que calquera paisaxe supón unha confrontación entre un suxeito e un obxecto, e, xa que logo, unha construción discursiva e unha relación interpretativa do suxeito. ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 143.

¹⁰⁷ CATALÁ, *op.cit.*, p. 271.

¹⁰⁸ ZUNZUNEGUI, *Mirar la imagen, op.cit.*, p. 251.

¹⁰⁹ SONTAG, *Sobre la fotografía, op.cit.*, p. 71.

A fotografía é complexa como complexo é o noso pensamento e a nosa apreensión da realidade. E por iso a fotografía pode ser abordada desde o máxico ata ao material ou desde o pensamento psicolóxico á opinión divulgada. Vélez Salazar indica que a fotografía resulta propicia para operar como ferramenta do pensamento máxico, pois responde practicamente a case todos os requirimentos deste: o ritual, aínda que hoxe algo desgastado; o mecanismo automático, que satisfai a necesidade de vencello co representado; a semellanza, que permite o recoñecemento dese vencello propiciando que o medio e a “intermediación” sexan invisibles, desapercibidos ou desatendidos; a temporalidade paradoxal, moi acaída co tempo máxico que se produce con independencia da ordenación lineal dos ritmos naturais; o xoc emocional, cando as imaxes son experimentadas como algo achegado e persoal...¹¹⁰. John Tagg considera que as fotos son elementos materiais producidos nun determinado modo de produción e difundidos e consumidos nun determinado conxunto de relacións sociais. Serge Tisseron entende a fotografía como un xeito de pensar. E Román Gubern observa nela unha importante ferramenta de opinión. E nesta liña de intervención interpretativa estamos obrigados a considerar a figura do discurso visual, que vai máis alá dos simples elementos icónicos ou simbólicos, pois nel apórtase unha estratexia de sentido, onde se conxugan a forma (o visible), o contido (o significado primario do visible) e o contexto (que achega o sentido global e que pode influír sobre o significado). E para iso, como indica Margarita Ledo, precísase xuntar o noso coñecemento previo das cousas e a capacidade de convencemento da fotografía respecto doutros “textos” para que podamos contextualizar ben os acontecementos¹¹¹. Esta capacidade discursiva da fotografía consolídase a partir do seu uso na prensa, xa que a estratexia de sentido que lle fornece esta será esencial para reforzar o carácter documental daquela. E sobre todo a partir das reportaxes gráficas, nas que comeza a superarse a ambigüidade intrínseca dos cortes temporal e espacial inherentes a toda fotografía, dos que falaba Berger.

Ata aquí vimos tanto as máis esenciais propiedades documentais da fotografía como algunhas das súas máis evidentes limitacións. As primeiras, obrigadas para podermos abordar o noso traballo e para entender ese enorme potencial denotativo da fotografía, xa sexa pola súa capacidade “proxémica”; a mecanicidade; a transferencia simultánea; a observación inmediata; a mensaxe continua; a xénese automática; a conexión física e a semellanza co referente real; o efecto de continuidade e contigüidade espazo-

¹¹⁰ VÉLEZ, Gabriel Mario, *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico*, tese doutoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004, p. 279-280.

¹¹¹ LEDO, *Documentalismo fotográfico. Éxodos...*, *op.cit.*, p. 37.

temporal; o seu naturalismo; a súa función compartida de icono, índice e símbolo; as convencións sociais e culturais para interpretala e usala como testemuño da realidade; a sensación de realidade inelutable; o seu grao de ilusión representativa superior ao dos métodos manuais; o seu histórico vencello coa idea do histórico, valga a redundancia... E se nos detivemos tamén con certa parsimonia nos atrancos que operan na consideración da fotografía como reflexo da realidade non é por masoquismo nin porque nos atraía especialmente esa evidencia (que nos atrae). A razón última reside na necesidade de sermos conscientes do tipo de medio ao que nos enfrontamos, das súas potencialidades e das súas limitacións, das súas bondades e das súas miserias, para que as nosas achegas e as nosas análises sexan tamén debidamente filtradas por ese recoñecemento previo dunha impotencia histórica, que é a de non poder delimitar con precisión a natureza da fotografía¹¹² nin explicar con rigor a nosa historia a partir dela. Só así podemos aproveitar con seriedade a verdadeira forza documental dun medio, a fotografía, que pode achegar elementos valiosísimos de análise para pescudar nunha época, nas persoas, nos acontecementos, nas relacións sociais, nos comportamentos, mesmo nalgunhas claves de procesos históricos máis complexos. Como di Manuel Sendón:

“Cuestionar a fotografía como evidencia non significa negar o valor documental das imaxes fotográficas, nin as posibilidades que como medio ten a foto para tratar os temas de tipo social”¹¹³.

Victor Burgin díxonos que o sentido das cousas que vemos constrúese a través de intercambios complexos entre varios rexistros de representación e que os efectos sociais dunha foto son un produto no que se implican a vida familiar, o erotismo, a competitividade, a formación...¹¹⁴. Gisèle Freund precisou que a fotografía, máis que calquera outro medio, posúe a aptitude de expresar os desexos e as necesidades das capas sociais dominantes, e de interpretar ao seu xeito os acontecementos da vida real, aspecto que será basilar á hora de abordar o discurso visual da publicación que sometemos a estudo¹¹⁵. E Allan Sekula advertiunos que o significado da fotografía non

¹¹² Rosalind Krauss falaba aínda non hai moitos anos do “sentimiento creciente de frustración” para abordar dun xeito crítico a natureza real da fotografía e remataba un dos seus ensaios máis coñecidos cualificando o ámbito da fotografía como un “laberinto crítico”. KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 22 e 230.

¹¹³ SENDÓN, Manuel, “Documentalismo social e representación fotográfica”, *Revista Galega de Educación*, nº 23, p. 96.

¹¹⁴ Citado en LEDO, *Documentalismo fotográfico. Éxodos...*, *op.cit.*, p. 58.

¹¹⁵ FREUND, *op.cit.*, p. 8.

provén do natural, senón do cultural¹¹⁶. E desde o cultural temos que abordar este traballo. Por iso, á hora de enfrontarnos ás fotos non imos ter a inocencia (consciente) que amosaba Barthes cando sentía emoción ao “saber que a cousa doutro tempo tocou realmente coas súas radiacións inmediatas a superficie que á súa vez toca hoxe a miña mirada”¹¹⁷. Pero tampouco imos arredar de afondar na fotografía por mor da forza da súa evidencia. Si concordo co mestre francés cando di:

“¿Loca o sensata? La Fotografía puede ser o lo uno o lo otro: sensata si su realismo no deja de ser relativo (...); loca si ese realismo es absoluto”¹¹⁸.

Ou, se prefiren, o mesmo dito doutro xeito por outra mestra:

“La sabiduría última de la imagen fotográfica es decirnos: ‘Esa es la superficie. Ahora piensen – o mejor, sientan, intuyan– que hay más allá, como debe ser la realidad si ésta es su apariencia’”¹¹⁹.

¹¹⁶ SEKULA, Allan, "Reading an Archive", WALLIS, Brian (ed.), *Blasted Allegories*, Nova York: The New Museum, 1987. Citado en LEDO, Margarita, *Documentalismo fotográfico contemporáneo. Da inocencia á lucidez*, Vigo: Xerais, 1995, p. 120.

¹¹⁷ BARTHES, *La cámara lúcida...*, *op.cit.*, p. 143.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹¹⁹ SONTAG, *op.cit.*, p. 33.

2.2 - A FOTOGRAFÍA NA PRENSA

2.2.1 – UN NOVO XEITO DE (SE) VER

“Somos nosotros ahora los que medimos el inmenso impacto que ha tenido la fotografía, la forma en que ha modelado nuestra sensibilidad sin que seamos totalmente conscientes de ello”¹²⁰.

A comunicación por medio de imaxes é case tan vella como a historia da humanidade, e tamén sabemos que a fotografía non irrompeu por xeración espontánea, senón como consecuencia dunha serie de achados e progresos técnicos que, desde o século X, viñéronse dando nos eidos da óptica, da química, da mecánica e da impresión. A fotografía nace e medra parella á importante transformación que se experimentaba no eido do pensamento desde primeiros do século XIX, expresada polo agromar dos fundamentos positivistas de August Comte, dos que deriva a socioloxía moderna, e polos ideais de Saint-Simon, coa súa absoluta confianza na ciencia e coa visión do progreso como motor da historia. A fotografía casa perfectamente cos novos postulados e participa eficazmente nese proceso de muda, contribuíndo a facer boas a perspectiva de progreso e modernidade e a pretensión humana de acadar un certo orde para controlar a natureza.

Como indica Bernardo Riego, nos primeiros momentos tras a aparición da fotografía, esta semella responder principalmente ás necesidades que se suscitan nos ámbitos da ciencia e da tecnoloxía (reproducción exacta de orixinais), e non tanto nos da arte nin dos da representación social¹²¹. A novidade que achegaba a fotografía era que se trataba dun novo medio que verificaba, testificaba, documentaba e dotaba de “fisicidade” á memoria e á representación humana como ningún outro fixera antes, capaz de amosar a realidade de xeito case instantáneo e cunha fidelidade formal e icónica descoñecida ata ese momento. Esta sinerxía entre fotografía e contexto “cientifista” permanecerá durante todo o *novecento*, moi perceptible nas primeiras

¹²⁰ KRAUSS, *op.cit.*, p. 22.

¹²¹ “La nueva tecnología establecía una nueva relación con la percepción del mundo visible a través de un sistema técnico que, a la vez, encajaba perfectamente en unos momentos en los que se estaba construyendo la concepción positivista de la realidad. Instrumentos como el daguerrotipo confirmaban como el diseño de medios mecánicos eran capaces de intervenir en esa realidad, atrapándola, almacenándola y transmitiéndola. Una nueva época había comenzado...”. RIEGO, Bernardo, *La introducción de la fotografía en España...*, *op.cit.*, p. 20 e 184.

experimentacións fotográficas coa secuencialidade narrativa visual de Muybrigde e Marey, que preceden ao cómic e ao cine. Porén, co espallamento dos retratistas polas cidades, a fotografía axiña será considerada como unha influente e atractiva forma de representación social, ao tempo que o seu verismo “esencial” resultaba acaído cun contexto narrativo modelado polo realismo mercé ao éxito das novelas de Stendhal, Balzac e Dickens primeiro, e Flaubert, Tolstoi, Zola ou Galdós uns anos despois.

Antes de que a fotografía se integre de xeito estable na prensa e, xa que logo, acade a súa verdadeira expansión social, tivo outros soportes de divulgación, como expoñemos máis adiante: o retrato, as *cartes de visite*, a edición de libros, as exposicións, os circuítos artísticos, o álbum familiar, o “salonismo” e os concursos, as primeiras tarxetas postais, as series coleccionables, as revistas de fotografía... Unha variada gama de soportes que axudaron a que a xente fose familiarizándose coas imaxes fotográficas e superasen a consideración da fotografía como unha curiosidade técnica e artística ao alcance duns poucos.

Co agromar do novo século, a veracidade da fotografía a penas se cuestiona, se ben existe un intenso debate entre a fotografía como arte ou como documento, ou, se se quere, entre a fotografía como estética ou como información. Polémica que non é banal, pois non é máis ca un dos síntomas de como o novo medio estaba revolucionando o ecosistema imaxinario humano como nunca antes acontecera. De aí que mesmo os que facían dela unha ferramenta eminentemente creativa ficasen abraizados polo seu poder comunicativo, como fixo László Moholy-Nagy en 1925 ao afirmar que tras cen anos de fotografía e dúas décadas de cinematógrafo podía verse o mundo con ollos diferentes, e que o ser humano estaba ante outro xeito de comunicarse, que rachaba coa narrativa naturalista e mesmo entendía que os analfabetos do futuro serían os que non souberan “ler” ou “decodificar” as imaxes. Un futuro que iría descubrindo que ese novo medio contiña a un tempo bondades e miserias, como moi ben resumiu Gisèle Freund:

“La fotografía ha democratizado la obra de arte, volviéndola accesible a todos. Al mismo tiempo ha cambiado nuestra visión del arte (...) Ha ayudado a que el hombre descubra el mundo desde nuevos ángulos; ha suprimido el espacio (...) Ha nivelado los conocimientos y por lo tanto ha aproximado a los hombres. Pero también desempeña un papel peligroso como manipulador, para crear necesidades, vender mercancías y modelar pensamientos”¹²².

¹²² FREUND, *op.cit.*, p. 187.

Ao incorporarse á prensa, a fotografía apórtalle a esta o seu valor documental, a súa verosimilitude co referente real e a súa capacidade de ser, desde a súa invención, o único medio de representación que recolle un acontecemento no mesmo momento que está sucedendo, facendo súa a “calidade esencial do presente” que Baudelaire reclamaba para a arte. Algo que lle resulta moi acaído á prensa para intensificar o mito da obxectividade xornalística, reproducindo directamente en fotografía o que ata ese momento viña facendo cos gravados, facendo que o lector se sinta participe dos feitos, acontecementos e lugares como si estivese diante. ¿Que significaba, entón, que a fotografía formase parte da mensaxe xornalística? Pois basicamente que dous medios ou, se se quer, dúas mensaxes, converxían nunha mensaxe máis complexa, resultado da interacción das distintas fotos entre si, das fotos cos textos ou das fotos co resto de elementos gráficos que se insiren nas páxinas dunha publicación xornalística. Barthes viu nisto a transformación dun uso privado nun consumo público, que Berger precisou como a translación da subxectividade propia do uso privado á representación da verdade única do uso público, ao advertir que con iso escachábase coa continuidade natural do contexto rexistrado nunha fotografía, converténdoa nun obxecto morto e propiciando o seu uso arbitrario¹²³. Comezaba así a transición do retrato individual ao retrato colectivo, da que falou Freund¹²⁴.

Conforme avanza o século XX e a fotografía ocupa maior espazo na prensa e noutros ámbitos da comunicación social (cartelismo, publicidade, cine), algunhas atentas miradas como as de Kracauer, Benjamin e Heidegger decátanse de que o aumento do predominio do visual xera unha especie de “visión distraída”, froito do entretemento e da distracción que proporcionan as imaxes, malia que a sociedade aínda non fose plenamente consciente do que estaba acontecendo de fondo¹²⁵. A humanidade comezaba a ter un acceso masivo a un novo medio que era, a un tempo, unha nova actividade reprodutiva e un novo xeito de (se) ver. O cambio expresouno moi ben Benjamin referíndose ao que quedaba atrás, nos primeiros tempos da fotografía:

“Las primeras personas reproducidas penetraron íntegras, o mejor dicho, sin que se las identificase, en el campo visual de la fotografía. Los periódicos eran todavía objetos de lujo que rara vez se compraban y que más bien se hojeaban en los cafés; tampoco había llegado el

¹²³ BERGER, John, *Mirar*, Madrid: Hermann Blume, 1987, p. 57-58.

¹²⁴ FREUND, *op.cit.*, p. 9.

¹²⁵ Para Català Doménech, ese público en estado de distracción é o prototipo do actual público televisivo do que tan bo proveito saca o capitalismo multinacional. CATALÀ, *op.cit.*, p. 159-162.

procedimiento fotográfico a ser su instrumento; y eran los menos quienes veían sus nombres impresos. El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista”¹²⁶.

A influencia social da fotografía non residía tanto nas súas características intrínsecas como medio de reprodución e comunicación, nin nas posibilidades expresivas das que dispuña o fotógrafo, senón no feito de que a realidade comezaba a experimentarse principalmente a través das imaxes, como moi ben sinalaron Barthes, Freund e Sontag. Relevancia que o francés mesmo levou ao terreo da moral, xa que entendía que había un novo modelo de sociedade onde os homes pasaban de consumir crenzas a consumir imaxes¹²⁷. Esa capacidade da fotografía para determinar o que é notable provén da súa incorporación á prensa, porque, como sinalou W.M. Ivins, da unión dos dous métodos máis útiles e importantes para conseguir a comunicación simbólica, a palabra e a imaxe, sae un produto extraordinariamente potente, que modelará a sociedade durante todo o século XX:

“El informe aceptado de un acontecimiento es más importante que el acontecimiento mismo, pues pensamos en y actuamos sobre el informe simbólico, y no sobre el propio acontecimiento concreto”¹²⁸.

A fotografía configúrase como un medio eficaz para transmitir a “verdade” no espazo público, sobre todo a partir da expansión da prensa popular e das revistas gráficas. Inseridos nun contexto moi ben definido pola célebre consigna de *Vu*: “a nosa cultura converteuse en visual”, acelérase entón o proceso de fragmentación da realidade que chega ata os nosos días, un punto de non retorno onde a propia imaxe xa non pode representar unha realidade que ela mesma se encarga de escachar, como indicou Català Doménech. Aceleración que coincide sincronicamente con outros síntomas desa desintegración do real: a teoría da relatividade que rachaba co universo continuo de Newton, a arte de Picasso e Braque ou a literatura de Proust e Joyce¹²⁹.

A fotografía participa da avaliación do mundo que propón a prensa, engadíndolle o seu poder de veracidade, influíndo cada vez máis na transmisión de opinión e de ideoloxía e na promoción de actitudes políticas e condutas sociais. A fotografía pasa así a formar parte dese “régime da verdade” do que se dota a nova sociedade capitalista, como apuntou Michel Foucault, construído a partir da creación de sentido e dos discursos

¹²⁶ BENJAMIN, “Pequeña historia de la fotografía”, *op.cit.*

¹²⁷ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida...*, *op.cit.*, p. 199.

¹²⁸ IVINS, W.M, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona: G. Gili, 1975, p. 233.

¹²⁹ CATALÀ, *op.cit.*, p. 159-160.

aos que o sistema dota da consideración de verdadeiros¹³⁰, e nos que a fotografía terá un papel senlleiro. De aí que o seu valor informativo xa nunca poderá verse afastado do seu potencial uso político:

“Ningunha organización para o goberno dos homes podía desinteresarse dun instrumento apto a un tempo para denunciar a inxustiza e para facer crer en verdades preestablecidas (...) Comezábase a saber que ela era tamén tan capaz de transformar como de consolidar a nosa forma de ver (...) Para oprimir ou para liberar, o Estado, despois do comezo do século XX, debe contar coa fotografía. No mesmo instante onde, mercé ao impulso da prensa ilustrada, a fotografía triunfa en todas partes, ela revela a súa profunda ambigüidade”¹³¹.

O importante número de achegamentos e a variedade de reflexións sobre a relevancia social da fotografía reflicte, unha vez máis, non só a transcendencia da aparición da fotografía na vida do ser humano e a complexidade da súa acción social, senón o “trastorno” que produce nas formas de apreensión da realidade. E con esa paisaxe de fondo medra e constrúese a modernidade, pois se ben a fotografía non é precursora daquela, como moi ben precisou Sekula, xa que o mundo xa se viña modernizando antes dela, si operou como activadora da revolta da modernidade¹³². De aí que Sontag incidise na substitución da experiencia directa polas imaxes, influíndo na determinación do que lle esiximos á realidade, pasando os obxectos reais a un segundo termo, fagocitados pola súa propia imaxe:

“La fotografía tiene poderes que ningún otro sistema de imágenes ha alcanzado jamás (...) La noción primitiva de la eficacia de las imágenes presume que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a adjudicar a las cosas reales las cualidades de una imagen”¹³³.

A fotografía artellada no discurso xornalístico convértese no escaparate do agromar dunha nova sociedade que, mentres se constrúe, cada vez é máis visible: o proceso de urbanización, a intensificación da produción industrial, a mellora das comunicacións, os

¹³⁰ Citado en TAGG, *op.cit.*, p. 82.

¹³¹ Cita orixinal: “Aucune organisation por le gouvernement des homes ne pouvait se désintéresser d’un instrument si apte à la fois à dénoncer l’injustice et à faire croire aux vérités préétablies”(…) “On commençait à savoir qu’elle était tout aussi capable de bouleverser que de consolider notre façon de voir” (...) “Pour opprimer ou pour libérer, l’État, depuis les débuts du XX siècle, doit compter avec la photographie. Au moment même où, grâce à l’essor de la presse illustrée, la photographie triomphe partout, elle révèle sa profonde ambigüité”. LEMAGNY, J. Claude, “La photographie et l’État dans l’entre-deux-guerres”, LEMAGNY, J.C. e ROUILLÉ, A. (dirs), *Histoire de la photographie*, París: Bordas, 1986, p. 126.

¹³² SEKULA, Allan, “El cuerpo y el archivo”, en PICAZO, Glòria e RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 134.

¹³³ SONTAG, *op.cit.*, p. 168.

novos sistemas de transporte, o uso do tempo de lecer, o deporte, os novos hábitos de consumo, a moda... O “escaparate da Modernidade”, así presentábase a revista catalana *D’Ací i D’Allá* en 1918, e tanto nesta como noutras moitas revistas gráficas da época, podemos hoxe percibir algúns dos estereotipos, das poses, das convencións e dos modelos culturais que imperaban daquela, moitos deles aínda vixentes. E aínda que os lectores daquelas revistas gráficas non tiveran a competencia que temos hoxe para “decodificar” as imaxes, aprenderán do mundo vendo as fotos, ao tempo que tamén aprenderon a ver e a ler as fotos de prensa, como apuntou Vilches.

Hoxe non podemos entender a nosa sociedade sen a presenza da fotografía pois, como di Riego, está enraizada no cotián e unha boa parte da información que nos chega é a través das imaxes fotográficas ou das herdeiras dos seus principios tecnolóxicos¹³⁴. Imaxes que, consideradas no seu conxunto como propón Zunzunegui¹³⁵, conforman un auténtico ecosistema visual no que transcorren as nosas vidas.

¹³⁴ RIEGO, *La introducción de la fotografía en España...*, *op.cit.*, p. 10.

¹³⁵ Zunzunegui di que por enriba de calquera diferenza entre materias expresivas (foto, cine, pintura...), establécese un vencello formal, máis trascendente, porque todas responden ás mesmas “boas preguntas”. Para o teórico vasco, cómpre volver a pensar a historia das prácticas artísticas á marxe dos tradicionais prexuízos que xiran arredor da súa pretendida especificidade tecnolóxica, pois os distintos medios non son senón avatares dun concepto máis amplo que é a comunicación visual. ZUNZUNEGUI, *Paisajes de la forma...*, *op.cit.*, 156 e 160.

2.2.2 – A FOTOGRAFÍA NO XORNALISMO. PRECISIÓNS CONCEPTUAIS

2.2.2.1 - CONCEPTO DE INFORMACIÓN FOTOXORNALÍSTICA

Para podermos analizar o uso informativo da fotografía cómpre precisarmos que entendemos por “información fotoxornalística”, pois comprobamos que existen variadas interpretacións e nomenclaturas sobre ese concepto. Algunhas delas parten dun criterio moi básico e xenérico, como o caso de Paul Almasy que distingue entre *fotografía artística (picturale)* e *fotografía funcional*, esta última singularizada no seu uso xornalístico. No primeiro caso, o fotógrafo compón unha imaxe para ser contemplada, e repara máis nas súas inquiredanzas estéticas ca nos posibles receptores da imaxe. No segundo, o fotógrafo “redacta” informacións para “ler”, polo que antes que nada debe pensar nos receptores e nas circunstancias nas que vai ser vista a fotografía¹³⁶. Tamén Cebrián Herreros fai unha distinción moi aberta entre *fotoxornalismo* e *xornalismo gráfico*, onde o primeiro comprendería todo aquilo que faga referencia ao uso da fotografía no xornalismo, e para o segundo parte dunha visión máis global do xornal, que inclúe tamén o resto de elementos visuais: ilustracións, debuxos, infografíaas...¹³⁷.

Máis acoutado é o punto de vista de Joan Costa, ao entender que a fotografía de prensa é esencialmente un documento, xa que nela prima unha intencionalidade informativa e unha actitude reprodutiva. O teórico catalán distingue entre *fotoinformación*, cando pretende representar ao referente e *fotoilustración*, cando procura a exaltación do obxecto fotografado¹³⁸. Jesús Robledano cre que o que identifica a unha fotografía de prensa como tal é o seu uso como información xornalística, entendendo por *información fotográfica xornalística* aquelas imaxes fotográficas que forman parte dun produto informativo dirixido á audiencia dun medio xornalístico¹³⁹. Rodríguez Merchán parte do concepto de “información”, entendido como un proceso de selección, interpretación e codificación dos acontecementos, datos, feitos e ideas da realidade que son difundidos polos medios de comunicación baixo criterios de novidade, actualidade, xenericidade, publicidade e periodicidade. Poderíamos partir desta última definición xenérica para establecer unha máis precisa

¹³⁶ ALMASY, “La photographie fonctionnelle”, *op.cit.*, p. 27-38.

¹³⁷ CEBRIÁN, Mariano, *Géneros informativos audiovisuales*, Madrid: Ciencia 3, 1992, p. 367.

¹³⁸ COSTA, *op.cit.*.

¹³⁹ ROBLEDANO, *op.cit.*, p. 67.

de información fotoxornalística, e abondaría con engadirlle que nos procesos de tratamento inicial da información utilízase un aparello fotográfico e que o soporte final será unha imaxe inserida nun espazo informativo do xornal. Pero Merchán opta por unha definición máis específica para este concepto:

“Notificación de acontecementos reais, interpretados visualmente por un fotógrafo y orientados por unos criterios de contingencia, mediatizados por varios procesos codificadores (fotográfico, informativo y de impresión fotomecánica) y que produce un mensaje visual que es interpretado por el receptor según su competencia icónica y su conocimiento del contexto”¹⁴⁰

A definición non é sinxela porque quizais non sexa doado facela máis concisa. Pero si pode servirnos para extraer o esencial do proceso fotoinformativo, distinguindo as súas principais etapas: un fotógrafo interpreta e achega unha versión visual da realidade, un medio de comunicación selecciona determinadas imaxes, estas son tratadas baixo uns códigos (fotográficos, xornalísticos e tecnolóxicos) determinados e o receptor interpreta a mensaxe visual segundo a súa competencia. Ou sexa, a fotografía informativa publicada na prensa é un proceso de mediación social entre unha imaxe real e a imaxe percibida polo lector, no que interveñen mediacións técnicas (fotográficas e de impresión) e humanas (interpretación da realidade e selección).

Unha foto, aínda que non se refira á actualidade máis inmediata, pode ser susceptible de ter un uso informativo ou de actuar como un elemento máis dun produto informativo. Ademais, unha foto pode non ser feita orixinariamente coa intención de formar parte dunha noticia e, porén, ser escollida nun momento dado para informar ou para acompañar a un texto informativo. Neste sentido, Alonso Erausquin distingue entre *información fotográfica de actualidade* e *fotografía de uso informativo*. O primeiro tipo comprende as imaxes fotoxornalísticas vencelladas con acontecementos de actualidade, asignadas a profesionais da imaxe fotográfica que usan esta como mensaxe xornalística de natureza visual, e as segundas son aquelas que son usadas como parte da información dos medios sen que necesariamente teñan unha orixe xornalística¹⁴¹. Nesta liña vai a distinción profesional que fai Sánchez Vigil entre *fotoxornalismo* e *foto de prensa*, no que o primeiro concrétase na acción de notificar un feito real mediante imaxes fotográficas¹⁴². Outros autores diferencian entre *fotonoticias de intensidade* e *fotonoticias de ton débil*, partindo do modelo xornalístico que contrapón “*hard news*” a “*soft news*”. Martin Keene critica esta distinción entre un

¹⁴⁰ R. MERCHÁN, *op.cit.*, p. 114.

¹⁴¹ A. ERAUSQUIN, Manuel, *Fotoperiodismo: formas y códigos*, Madrid: Síntesis, 1995.

¹⁴² S. VIGIL, Juan M., *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

“fotógrafo de prensa” e un “fotoxornalista”, no sentido de asignarlle ao primeiro a función de proporcionar impactos e manchas e ao segundo unha función máis repousada e investigadora de construción de historias con imaxes¹⁴³.

Pepe Baeza considera como fotos de prensa aquelas imaxes que planifica e produce (ou compra) e publica a prensa como contido propio. E dentro desa consideración xenérica distingue entre *fotoxornalismo* e *fotoilustración*. O primeiro está formado por aquelas imaxes vencelladas aos valores de información, actualidade e noticia, e aos feitos de relevancia. Este tipo de imaxes están instrumentadas a través dos xéneros clásicos de actualidade e reportaxe, e están moi vencelladas co documentalismo, na medida en que apelan de xeito directo á realidade. Por fotoilustración entende aquel tipo de imaxes que cumpren unha función ilustrativa sobre un texto do que dependen. Estas fotoilustracións poden ser usadas con distintos fins: para atraer a atención do lector sobre a información (divulgativo), para explicar ou esclarecer o contido do texto (didáctico), para o enriquecemento visual das páxinas (estético), ou para permitir a procura de novos xeitos de expresión (experimental)¹⁴⁴.

Pero non podemos esquecer, como xa vimos, que a fotografía, por si soa, é un medio complexo no que converxen o valor informativo do seu carácter de rexistro icónico-descriptivo e o valor simbólico de mediación social. Barthes achegounos as súas teses para a lectura das imaxes fotográficas, onde tras un primeiro nivel de denotación, no que se identifica o obxecto fotografado, existe un nivel de connotación, onde nos situamos no plano simbólico e percibimos outras informacións que transcenden ese primeiro nivel descriptivo¹⁴⁵. Así podemos percibir, non só a identidade do obxecto ou dos suxeitos e a descrición dos feitos senón tamén, por exemplo, os seus roles sociais, as súas relacións e os posibles significados simbólicos. Merchán sérvese desta distinción barthesiana para indicar que o valor informativo da fotografía reside no nivel denotativo e que no nivel connotativo ou simbólico reside o seu valor como factor de mediación social (como “medio”). Merchán parte do texto de Barthes, “Le message photographique”, onde o semiólogo francés defende a idea de que a fotografía de prensa é unha mensaxe que, ademais, interacciona con outros elementos da publicación (pés de foto, texto, titulares, posta en páxina...), para advertirnos da complexidade do obxecto de estudo que temos entre mans:

¹⁴³ KEENE, Martin, *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1995.

¹⁴⁴ BAEZA, *op.cit.*

¹⁴⁵ BARTHES, “El mensaje fotográfico”, *op.cit.*

“La fotografía de prensa y su uso informativo posee rasgos muy complejos, a caballo entre lo artístico del objeto, lo histórico de su evolución, lo social de su uso, lo simbólico de su lectura y lo informativo de su utilización en los medios de comunicación”¹⁴⁶.

E Merchán, seguindo o ronsel deixado por Allan Sekula, desbota radicalmente o aspecto denotativo barthesiano na fotografía de prensa, xa que entende que todo nela é connotación, que comeza nas decisións previas á realización da fotografía, segue coas distintas accións realizadas polo fotógrafo, polo editor gráfico, polo consello de redacción, polo redactor xefe..., e que remata nos distintos usos e lecturas que lle poidan dar os lectores. E será precisamente o seu uso nos medios de comunicación impresos o que lle comporte unha nova dimensión, na medida en que pase a contribuír decisivamente a configurar unha determinada visión da realidade que vai ser compartida cunha multitude de receptores.

Sexa por medio do texto ou polas imaxes, a información (no seu sentido máis amplo) é o principal elemento do discurso xornalístico. Por iso tanto o fotógrafo como o resto dos xornalistas que interveñen na edición gráfica adoitan procurar aquela imaxe que resume dalgún xeito o acontecemento do que trata a información, sen desbotar a calidade estética da fotografía que, como lembra Frédéric Lambert, contribúe ao éxito dunha información fotográfica¹⁴⁷. E tampouco podemos obviar que, ademais de transmitir información, a fotografía ilustra, facilita a lectura e engade espectacularización. Para Merchán, estas últimas funcións son das que os medios adoitan botar man para exercer a súa función ideolóxica e a súa influencia na transmisión dunha determinada visión do mundo, sen deixar de seguir transmitindo información:

“La fotografía ‘no oculta la realidad cotidiana’ –pese a que la ficcionalice–, ni la esconde –pese a que la fragmente–, pues su misión en los medios de comunicación es precisamente la de contribuir a organizar y explicar esa realidad.”¹⁴⁸

Entramos, xa que logo, nun aspecto relevante. Calquera foto usada na prensa, fose pensada ou non para ese uso, dependerá, aparte da propia visión do fotógrafo, doutras variables como o tratamento xornalístico que se lle dea (gráfico ou textual), os datos que achegue o texto que a acompañe, o punto de vista do texto, os intereses do medio

¹⁴⁶ R. MERCHÁN, *op.cit.*, p. 47.

¹⁴⁷ LAMBERT, Frédéric, “Photographie de presse et information”, *Le Photojournalisme. Informer en écrivant des photos*, París: Centre de formation e perfectionnement des journalistes, 1993, p. 21.

¹⁴⁸ R. MERCHÁN, *op.cit.*, p. 49.

onde se publica, o contexto social e cultural onde vai ser lida, a competencia individual do lector... Ou sexa, o significado tamén estará determinado pola súa utilización, e, case sempre, dependerá máis deses outros factores sobrevidos (intención do responsable da edición, contexto de lectura...) ca da propia intención do fotógrafo. A complexidade que deriva deste enramado de usos enfróntanos de xeito inescusable ao problema da subxectividade, que resulta das sinerxías que se dan entre o propio carácter simbólico da fotografía (que transfere o significado da realidade a unha imaxe e que, por tanto, transforma o real) e o uso que o editor lle dá a esa imaxe ou imaxes. Como apunta Merchán, é nesta dimensión simbólica onde se descubre a intención do operador e a situación comunicativa.

Informar cunha fotografía de prensa é mediatizar un feito real, propóndolle ao lector unha proposta estética, unha posta en forma, elixida en función dos imperativos da publicación, como nos di Lambert¹⁴⁹. Aínda que a fotografía sexa, en si mesma, un medio de comunicación portador de mensaxe e, xa que logo, un elemento de mediación social, será coa súa incorporación á prensa cando se converta nese medio máis complexo que imos estudar, que interactúa con outros elementos informativos e con outros contextos comunicativos, actuando de mediadora social entre unha situación real e a imaxe percibida polo lector. Proceso de mediación que consta de dúas vertentes: unha humana e outra técnica, e que esta última, á súa vez, desdóbrase en dous procesos: o propiamente fotográfico e o proceso de impresión.

Case desde o mesmo momento da aparición da fotografía xorde a vocación de usala para documentar todo aquilo que acontece arredor da vida humana. André Barret mesmo lle da categoría de “primeiros reporteiros” a Daguerre, Bayard e outros fotógrafos coetáneos cando tentaban reproducir as vistas das súas cidades, os monumentos, as paisaxes exóticas...¹⁵⁰ Neses anos iniciáticos da fotografía xa existen fotos feitas cunha finalidade informativa e documental, xa sexa para amosar os eventos sobranceiros, os acontecementos inesperados, as condicións sociais de vida da xente, os sucesos, os desastres, as guerras, as transformacións das cidades, os monumentos, as grandes paisaxes... E disto temos algúns exemplos significativos dos que damos conta nun dos apartados dedicados ao contexto fotográfico. Pero a maioría desas imaxes non se fixeron coa intención de publicarse na prensa nin chegaron a facelo. Son “fotos informativas”, na medida en que informan e documentan de feitos e acontecementos, pero non se converteron en “información fotoxornalística”. Este

¹⁴⁹ LAMBERT, *op.cit.*, p. 21.

¹⁵⁰ BARRET, André, *Les Premiers reporters photographes: 1848-1914*, París: Duponchelle, 1977, p. 12.

concepto será o que nos interese para este traballo, porque apela a aquelas imaxes que foron usadas nos medios xornalísticos como un produto informativo ou complementario dunha información, foran ou non encargadas ou feitas con esa finalidade e teñan un maior ou menor vencello coa actualidade máis inmediata. Por iso, cando falemos de información fotoxornalística referirémonos tanto a aquelas imaxes fotográficas que son usadas no xornalismo con intención informativa como as que actúan como complementarias desa función no resto dos produtos ou xéneros xornalísticos.

Está bastante consensuado entre os analistas da fotografía de prensa que só se pode falar de auténtica información fotoxornalística a partir de finais dos anos vinte, cando nas revistas da República de Weimar as imaxes fotográficas concíbense como elementos autónomos de información que, na súa simbiose co texto, conforman un novo xeito de informar. Esa é a opinión de Gisèle Freund, quen fala de *foto de prensa* referíndose á que realizaban os fotógrafos pioneiros do XIX e primeiros do XX cunha intención informativa e fala de *fotoxornalismo* a partir das revistas alemanas de finais dos anos vinte, cando a fotografía acadaba capacidade narrativa propia, arredor dunhas pautas profesionais de traballo e edición: series, reportaxes, relatos gráficos de historias...¹⁵¹. Porén outros autores adiantan e outros adían ese momento algúns anos. Rune Hassner considera xa como auténtico fotoxornalismo moderno a reportaxe que Lewis W.Hine publica en 1919 no *Survey*, sobre os refuxiados nos Balcáns, que ademais, foi editada dun xeito novo. Joan Fontcuberta e Román Gubern sitúan este momento na aparición da *candid photography* de Erich Salomon no ano 1928 e Christian Caujolle demórao ao período que vai dos anos trinta aos cincuenta, onde a fotografía era o principal medio de descubrimento do mundo, reflectido en revistas como *Life*, *Paris Match* ou *Stern*. Paul Almasy cre que historicamente podemos falar de “fotoxornalismo de novo espírito” cando os dous medios de comunicación (escrita e imaxe) proveñen do mesmo “emisor”¹⁵². E Sánchez Vigil entende a este respecto que resulta unha tarefa inútil precisar cal é a orixe do fotoxornalismo e que, de facelo, habería que remontarse aos primeiros usos da fotografía na prensa¹⁵³.

Independentemente de onde situemos o punto de partida, non podemos deixar de valorar a importancia daqueles usos informativos da fotografía nos medios impresos, anteriores a aquelas exultantes décadas gráficas. O aínda precario nivel tecnolóxico de

¹⁵¹ FREUND, *op.cit.*

¹⁵² ALMASY, Paul, “L’histoire du photojournalisme”, *Le photojournalisme. Informer en écrivant des photos*, París: Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1993, p. 43-52.

¹⁵³ S. VIGIL, *El universo de la fotografía...*, *op.cit.*

impresión de imaxes a finais do XIX e primeiros do XX e a serodia periodicidade (semanal, quincenal ou mensual) das revistas gráficas, impedían que a información fotográfica versara sobre feitos de estrita actualidade, o que non era atranco para que si usasen a fotografía con vocación informativa, mediante fotonoticias, crónicas gráficas ou primitivas reportaxes sobre feitos, eventos, accidentes ou calquera outros acontecementos de relevancia. E malia que en non poucas ocasións tamén se usase a fotografía con intención “pseudoartística” ou decorativa, existía daquela en case todas as publicacións dese tipo unha progresiva vocación de amosar a vida social mediante as imaxes. Informar, ao fin.

A complexidade da tripla natureza da fotografía (indicial, icónica e simbólica), a súa versatilidade de uso social e o engadido da súa tamén complexa interacción co discurso xornalístico propicia que os teóricos se fixen en distintos aspectos e usen distintos conceptos para definir o seu uso na prensa. Pero a pouco que nos fixemos, en case todas as definicións e razoamentos indicados prima o criterio funcional (informativo) e o de uso (publicación na prensa). De aí que xulguemos apropiado considerar que a **información fotoxornalística** comprende aquelas imaxes fotográficas que median entre a realidade e o lector ao seren publicadas na prensa, xa sexan como produtos informativos estritos ou como complemento de uso informativo dos produtos xornalísticos escritos. E disto hai abondosos e exemplos nas revistas gráficas de finais do XIX e principios do vinte. Unha delas, *Vida Gallega* é a que sometemos a estudo nesta tese.

Porén, conforme imos engadindo elementos e reparando nos distintos niveis de intervención, aparecen novas definicións e distincións, como as de “fotoxornalismo” e “fotodocumentalismo”¹⁵⁴. Calquera foto (agás as abstractas) documenta algo. Porén, cando falamos de “foto documental” referímonos a aquela que se concibe cunha intención reflexiva e crítica, que se produce nun tempo amplo e se amosa baixo determinadas pautas recoñecibles (reportaxes, exposicións, libros...), adoitando ter un carácter social cando trata sobre a vida das persoas e das súas relacións co contorno (fotografía social), ou humanitario, cando ten unha vocación de sensibilización social para a muda dunha situación inxusta (fotografía humanista).

¹⁵⁴ O termo documental xorde a partir dun comentario que fai John Grierson en 1926 sobre o o filme “Moana”, de Robert Flaherty, posteriormente precisado en varios textos do propio Grierson durante os anos trinta, nos que entende o documental como un tratamento creativo da realidade.

Jorge Pedro Sousa distingue entre *fotoxornalismo en sentido extenso* e *fotoxornalismo en sentido estrito*. No primeiro caso, trataríase de toda aquela actividade pola que se producen imaxes para a prensa e para os soportes de información de actualidade. Situándonos desde a perspectiva da intención, e non do produto, tamén poderíamos entender como fotoxornalísticas as imaxes fotodocumentais que son producidas para a prensa. A segunda visión do fotoxornalismo, máis precisa, apela á actividade que consiste en informar, contextualizar, ofrecer coñecemento, formar, esclarecer ou opinar a través da fotografía de acontecementos. E aquí si que cómpre diferenciar entre fotoxornalismo e fotodocumentalismo, porque fixámonos máis na práctica e no produto que na finalidade e porque o fotodocumentalista traballa en termos de proxecto e o fotoxornalista case nunca sabe o que vai fotografar¹⁵⁵.

Pepe Baeza entende como *fotoxornalismo* aquel que está marcado por un encargo ou por unhas directrices dun medio de prensa e que versa sobre temas conxunturais vencellados aos valores de información e noticia. Como *fotodocumentalismo* agrupa aqueles traballos fotográficos de carácter máis estrutural e reflexivo que adoitan contar cun maior tempo de elaboración¹⁵⁶. Manuel Sendón, reflexionando sobre o fotoxornalismo recente, sérvese da comparación coa escrita para distinguir entre *fotoxornalismo* e *documentalismo social*, que equivalerían a xornalismo e ensaio escrito, respectivamente. O fotoxornalismo estaría determinado polo inmediato e serviría, basicamente, para ilustrar ou testificar os acontecementos “noticiables”, mentres que o documentalismo social, liberado do xugo do inmediato, é máis analítico e reflexivo ao afondar nunha situación social concreta ou nun aspecto desta, ao tempo que non procura unha imaxe individual, senón que realiza un conxunto de fotos polas que o autor expresa a súa visión dese tema, determinada polo xeito de sentir e pensar do propio autor¹⁵⁷.

Margarita Ledo, que profundou abondo no concepto de *fotodocumentalismo*, entende que este evidénciase polos seguintes signos: o fotógrafo parte do discurso, traballa cun método rigoroso, utiliza diferentes xéneros e distintos niveis comunicativos, traballa con ciclos longos, preocúpase pola análise e pola teoría e ten conciencia de estar inmerso nun imaxinario modelado polos medios. Ledo parte da concepción da fotografía documental achegada por Anne Wilkey Tucker: “un modo de comunicar conclusións sobre feitos” e fixa a súa atención, non na fotografía como rexistro, senón no proceso

¹⁵⁵ Sousa, J. Pedro, *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, Chapecó: Grifos, 2000.

¹⁵⁶ BAEZA, *op.cit.*

¹⁵⁷ SENDÓN, Manuel, “O documentalismo social na fotografía”, *A Trabe de Ouro*, Sotelo Blanco: Santiago de Compostela, n° 6 (1991), p. 222.

que se establece a partir dunha estratexia premeditada de escolla, realización, expresión e comunicación¹⁵⁸. Nesta mesma liña, Vitor Vaqueiro distingue entre “documentadores” e “documentalistas”, asignando aos primeiros unha función de simples descritores ou recompiladores de referencias visuais sobre a vida social e acreditando nos segundos unha toma de postura e unha interpretación¹⁵⁹.

Como podemos observar, *fotoxornalismo* e *fotodocumentalismo* son dous conceptos que, malia compartir moitos vencellos, cómpre diferenciar, se quer por unha necesidade de claridade conceptual para poder abordar o seu estudo, porque non sempre nacen coa mesma intención, nin sempre teñen o mesmo uso, nin sempre comparten o mesmo soporte. Por iso poderíamos concluír que entendemos por **fotoxornalismo** aquela actividade fotográfica pensada para fornecer imaxes informativas para a prensa e que está máis vencellada coa actualidade, co novidoso e cunha acción concreta, que tende a recoller a información nunha foto única e que o seu lugar normal será o xornal diario. Mentres que o **fotodocumentalismo** consistiría nunha abordaxe fotográfica máis pausada, reflexiva e contextualizadora, que procura unha serie de imaxes, atende aos procesos sociais e adoita reparar nas consecuencias das accións humanas, case sempre cunha orientación humanista, e que o seu destino natural serán as revistas gráficas, os libros ou as exposicións. De xeito gráfico, e a risco de simplificar demasiado, podemos dicir que o fotoxornalismo ten como prioridade “cubrir” os acontecementos mentres que o fotodocumentalismo pretende “descubrir” os aspectos máis agochados da realidade.

2.2.2.2 - PRENSA ILUSTRADA E PRENSA GRÁFICA

Segundo que fonte se consulte, nuns casos fálase de prensa ilustrada, noutros de prensa gráfica e, en non poucas ocasións, úsanse ambos os dous conceptos indistintamente. Pero tamén atopamos algunhas precisións razoadas ao respecto, como as achegadas por Rodríguez Merchán e Bernardo Riego. Merchán distingue a *prensa ilustrada* da *prensa gráfica* no sentido en que a primeira utiliza a imaxe cunha función decorativa mentres que a segunda faino para amosar unha información de actualidade, independentemente de que se usen debuxos imaxinados ou fotos. Para Merchán, coa incorporación da fotografía ás páxinas da prensa non muda a

¹⁵⁸ LEDO, *Documentalismo fotográfico contemporáneo...*, *op.cit.*, p. 33.

¹⁵⁹ VAQUEIRO, Vitor, *A obra fotográfica dos Pacheco no período 1909-1936 a través de dúas publicacións viguesas, El Pueblo Gallego e Vida Gallega*, tese doutoural, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003, p. 12.

concepción xornalística das imaxes, que xa viñan sendo informativas co uso dos gravados, muda que aconteceu cando, inventada a fotografía, as revistas ilustradas comezan a usar os debuxos con vocación informativa¹⁶⁰. Estaríamos así ante o que Furio Colombo denominou “comunicación visual dos sucesos de actualidade”. Esta mesma teoría é defendida por Riego no seu traballo sobre a fotografía e o gravado informativo durante o século XIX:

"Fueron precisamente las revistas ilustradas, a través del grabado en madera, las que crearon una 'cultura gráfico-informativa' que desarrolló unas 'pautas narrativas' y unas 'estrategias' en el 'discurso visual' que permitieron la manipulación de la realidad, o si se prefiere un término menos rotundo, la 'inducción' a entender y comprender de una determinada manera (y no de cualquier otra) un suceso informativo que se visualizaba en sus páginas" ¹⁶¹.

Se imos ao dicionario da *RAE*¹⁶² observamos que o concepto “gráfico” ten varias acepcións, dúas das cales son axeitadas para o tema que nos ocupa. A primeira é a que recolle o sentido etimolóxico que provén dos termos *grafikos* (grego) e *graphicus* (latín), e alude ao “que pertence o es relativo a la escritura (*graphia*)”, despois estendido tamén ao relativo á imprenta. O feito de que en moitas culturas anteriores, como a exipcia, a escrita baseárase en debuxos, propiciou que “grafía” tamén se entendese en relación co concepto “trazo”, do que resulta unha segunda acepción que se refire a “una descripción, operación o demostración que se representa por medio de figuras o signos”. A metade da palabra “fotografía” provén precisamente desa mesma orixe etimolóxica (*photos* + *graphia*), e da dobre concepción que citamos do segundo termo provén a dobre definición, case *naif*, asignada á fotografía: “escribir coa luz” ou “debuxar coa luz”. Sabemos que pouco ten que ver a fotografía coa escrita e co debuxo, por iso moitos teóricos entenden esta denominación como desafortunada e incorrecta¹⁶³. Porén, malia tratarse dun concepto máis poético ca rigoroso, non podemos obviar a súa implantación social e o seu éxito, de feito que hoxe xa non se entende a fotografía sen o seu vencello con esa orixe etimolóxica.

A palabra “ilustrada” está vencellada coa acción de “ilustrar”, concepto que nace coa utilización dos gravados para decorar as páxinas dos libros, e tamén con “ilustración”, que significa “estampa, grabado o dibujo que adorna o documenta un libro”. O concepto de “revista ilustrada” provén, precisamente, deste uso de estampas e

¹⁶⁰ R. MERCHÁN, *op.cit.*

¹⁶¹ RIEGO, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander: Universidad de Cantabria, 2001, p. 142.

¹⁶² Dicionario da *Real Academia Española*, 22ª edición.

¹⁶³ Joan Costa analiza isto moi ben. COSTA, *op.cit.*

gravados nos impresos e nas publicacións. Despois viría unha acepción máis ampla do verbo “ilustrar”, no sentido de “aclarar un punto o materia con palabras, imágenes...”¹⁶⁴.

Merchán e Riego asocian o concepto “gráfico” aos gravados das revistas do século XIX que, influenciados pola capacidade descritiva da fotografía, teñen unha indubidable vocación informativa. Ou sexa, utilizan un criterio funcional que apela ao uso informativo das imaxes, independentemente da súa orixe técnica. Pero isto suscita un problema, pois non é doado precisar cando unha revista do XIX é ilustrada ou gráfica, xa que coexistirá nelas durante moitas décadas o uso de gravados tanto ilustrativos como informativos. Dado que o concepto “ilustrado” ten unha orixe inequívoca nos gravados e nas estampas, e que o concepto “gráfico” ficou asociado co uso da fotografía cando esta consolidou a súa implantación na prensa, nós estimamos máis axeitado considerar como revistas ilustradas a aquelas que usan os gravados e como revistas gráficas a aquelas que usan a fotografía. E se ben é certo que durante un tempo tamén coexisten os dous procesos icónicos nunha mesma publicación, consideraremos como **revista gráfica** aquela que usa a fotografía directamente impresa como elemento visual informativo sobranceiro e como **revista ilustrada** aquela na que a maioría das imaxes que contén son debuxos, sexan feitos ou non a partir de fotos e malia que moitas delas poidan ter máis vocación informativa ca ilustrativa.

Na adopción deste criterio hai unha razón de pragmatismo e, se se nos permite a ironía, unha razón “gráfica”. Cremos que así resulta máis doado diferenciar axiña de que tipo de publicación estamos falando. Pero, ademais, hai outras razóns de peso. Por unha banda subliñamos un cambio que non está exento de importancia: a posibilidade de imprimir a fotografía directamente na prensa. Margarita Ledo mesmo lle concede máis relevancia a este feito có que tivo para a fotografía en xeral a aparición da placa seca, pois remataba o tempo do “*d’après un daguerrotype*”, da mediación do debuxante gravador, e comezaba o camiño da fotografía como elemento visual independente na prensa¹⁶⁵. Por outra banda, facemos fincapé en algo que consideramos crucial, o feito de que a impresión directa de fotos na prensa fose o fenómeno que propiciou a aparición de novos modelos de produtos informativos visuais, nos que a imaxe xoga un papel esencial (menos dependente do texto do que aconteceu durante o XIX), feito que comeza na última década dese século e que deriva en exemplos tan senlleiros como *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)*, *La Vie au Grand Air*,

¹⁶⁴ Diccionario da *Real Academia Española*, 22ª edición.

¹⁶⁵ LEDO, Margarita, *Foto-xoc e xornalismo de crise*, Sada: Edicións do Castro, 1988, p. 22.

Münchener Illustrierte Presse, Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ), Vu, Regards, SSSR na stroïke, Life, Picture Post, Paris Match ou Stern.

2.2.3 - OS XÉNEROS FOTOXORNALÍSTICOS

2.2.3.1 - OS XÉNEROS XORNALÍSTICOS

A modernidade camiñou parella aos novos sistemas de representación pública, onde a prensa e a fotografía, coa súa conxunción nas revistas gráficas, xogaron un papel determinante. A dimensión pública e social que acadou a prensa da primeira metade do século XX obrigou a establecer categorías, clasificacións e delimitacións formais e funcionais que axudaran ao lector a situarse con certa competencia comprensiva ante unha información que cada día era máis abondosa, multifacética e complexa. Así, co avance do xornalismo de carácter informativo establécese a necesidade de distinguir entre información e opinión, variante funcional da clásica separación que a cultura occidental establecera entre realidade (feitos) e ficción (creación). Na procura da credibilidade, unha das máximas do discurso xornalístico, os xéneros artéllanse a partir dunha serie de estruturas formais e de xeitos de elaborar e amosar a información: a noticia, a reportaxe, a entrevista, a crónica, o artigo de opinión, o comentario, o breve, o editorial..., respondendo cadanseu aos clásicos criterios xornalísticos de novidade, proximidade, notoriedade e actualidade. Na pintura, na literatura nalgúns casos, e mesmo na fotografía, o criterio temático foi recorrente para establecer as distintas taxonomías dos xéneros. Criterio que non parece moi pertinente no eido do xornalismo. De facérmolo, estaríamos equiparando a taxonomía dos xéneros coa clásica estrutura en seccións dos xornais (sociedade, política, deportes...).

A perspectiva máis clásica e que veu sendo basilar para case todas as taxonomías posteriores é a que nos deixou a tradición usamericana que distingue entre o *story* e o *comment*, ou sexa, entre o relato e o comentario, entre a información e a opinión. Pero a evolución da sociedade e do discurso xornalístico e a complexidade da súa práctica obrigou aos teóricos a profundar máis, procurando novas tipoloxías máis acaídas coa práctica profesional. Así, apareceron unha serie de complexas divisións e subdivisións, de xéneros e subxéneros, de estruturas principais e secundarias. Héctor Borrat agrupou algunhas das teorías que xurdiran na doutrina española e tomou un camiño intermedio entre a simplicidade usamericana e as novas teorías para, atendendo ás respostas que se daban aos *topoi* clásicos, distinguir tres tipos de xéneros: *narrativos*, *descritivos* e *argumentativos*. Pero, unha vez máis, o polimorfismo e a versatilidade do xornalismo obrigouno a establecer unha subdivisión. Así os xéneros narrativos poden

ser simples (cando responden ao *que*, *quen* e *cando*) ou explicativos (responden ao *que*, *quen*, *cando*, *por que*, e *como*), e os xéneros descritivos tamén poden ser simples (responden ao *que*, *quen* e *onde*) ou explicativos (*que*, *quen*, *onde*, *por que* e *como*).

Martínez Albertos, ademais de atender ao xeito de tratar a noticia, engade tamén o criterio da intervención do xornalista, onde actúan aspectos de carácter ético, político e social, para distinguir tres grandes grupos de xéneros: *informativos*, *interpretativos* e *de opinión*. Clasificación que gozou dun importante consenso ata que varios autores advertiron da dificultade de afastar a información da interpretación ou esta última da opinión. Lorenzo Gomis, que recoñece que información e comentario teñen funcións diferentes porque permiten satisfacer diferentes necesidades sociais, precisa que en todos os xéneros hai distintos niveis de interpretación, de xeito que na noticia interprétanse os feitos, na reportaxe ou na crónica interprétanse as situacións e no comentario faise unha interpretación de carácter moral¹⁶⁶. Núñez Ladevéze parte da premisa de que o dinamismo da profesión xornalística dificulta a distinción entre feitos e opinións e centra a súa análise en que a interpretación faise en todos os niveis da elaboración da información: na decisión de cubrir ou non un acontecemento, na selección das noticias de axencia, na xerarquización dos espazos, na decisión de levar ou non á primeira, na decisión de engadir imaxe ou non, do tipo de titular e dos distintos elementos de subtitulación...¹⁶⁷. Partindo destas mesmas premisas, Mar Fontcuberta fala da “noticia creativa”¹⁶⁸, Sebastián Bernal e Albert Chillón acreditan os “xéneros informativos de creación” e os “xéneros de creación” e José Javier Muñoz intercala dous novos xéneros entre os informativos, interpretativos e de opinión, que o autor alcuma de “ambiguo-mixtos”¹⁶⁹.

Como vemos, a complexidade da práctica xornalística propicia este non menos complexo enramado de tipoloxías e criterios, primeiro coexistindo distintas formas de chamarlle a unha mesma cousa: informativos-narrativos, interpretativos-descriptivos-evaluativos ou opinión-argumentativos-comentario e despois engadindo fórmulas intermedias. E aínda aparecerían novas visións, como a do holandés Teun A. Van Dijk, quen incorpora un novo tipo de xénero, o “instrumental” ou “de servizos”, para referirse aos textos que fornecen información básica como o cambio de divisas, a evolución da bolsa..., equiparando, ademais, os xéneros cos tipos de discurso, pois considéraos

¹⁶⁶ Citado en L. HIDALGO, Antonio, *Géneros periodísticos complementarios. Una aproximación crítica a los formatos del periodismo visual*, Sevilla: Comunicación Social, 2002, p. 25-26.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁶⁸ FONTCUBERTA, Mar, *La noticia: pistas para percibir el mundo*, Barcelona: Paidós, 1993.

¹⁶⁹ Citado en L. HIDALGO, *op.cit.*, p. 24.

fundamentais para o proceso de percepción do texto xornalístico¹⁷⁰. Aparecen tamén novos criterios de distinción, como o do estilo, que repara na actitude do xornalista segundo o seu maior ou menor grao de intervención opinativa. Así, dentro de cada xénero poden desenvolverse variadas estruturas, estilos e formas de elaboración e presentación, e da actitude do xornalista devirá un estilo determinado, que tamén intentou sistematizarse a partir de tres modelos clásicos: informativo, ameno e editorializante.

Botando unha ollada a todas as taxonomías dos xéneros, vemos que na maioría dos casos parten de dous grandes criterios: os que se fixan na función da información no conxunto do xornal e os que inciden na actitude do xornalista ante a realidade. Algo que Núñez Ladevéze expresa moi ben nunha reflexión moi atinada: os xéneros distínguense polo seu *fin comunicativo* e pola súa *forma de exposición*. No primeiro vai implícita a función e na segunda inclúe, non so a actitude do xornalista, senón a forma final de amosar a información¹⁷¹.

Tendo en conta estes dous grandes eixes apuntados por Ladevéze, e considerando a transversalidade da acción interpretativa en todas as modalidades de elaboración da información, resulta comprensible a postura de López Hidalgo, quen xustifica a supresión da terceira vía interpretativa ao indicar que nunha reportaxe ou nunha crónica sempre existe hibridación das dúas actitudes (informativa e interpretativa) e, tanto se se decantan máis cara a unha ou cara a outra, non deixan de ser xéneros perfectamente distinguibles¹⁷². Nesta mesma liña situárase xa Mar Fontcuberta quen, retomando a clásica división dual usamericana, reduce a dous grandes grupos os xéneros xornalísticos: *relato de feitos* (noticia, reportaxe e crónica) e *relato de comentarios* (opinión, crítica, editorial). Parece conto vello, pero resulta enxeñosa porque coa incorporación dunha palabra máxica: “relato”, inclúe implicitamente o concepto de interpretación en ambos os dous grupos¹⁷³.

Para o caso que nos ocupa, interéranos observar os xéneros na liña apuntada por Mauro Wolf e por Cebrián Herreros: como un conxunto de regras, de modos de articulación da información ou de estruturas formais que adoitan usarse para elaborar e transmitir a información, e que o hábito convérteos en consensuados e distinguibles

¹⁷⁰ VAN DIJK, Teun A., *La noticia como discurso*, Barcelona: Paidós, 1990.

¹⁷¹ Citado en L. HIDALGO, *op.cit.*, p. 26-27.

¹⁷² L. HIDALGO, *op.cit.*, p. 25-26.

¹⁷³ FONTCUBERTA, Mar, *op.cit.*

polo lector¹⁷⁴. Pero se intentamos trasladar estas premisas ao eido específico da fotografía de prensa atopámonos con varios atrancos.

2.2.3.2 - ¿COMO DEFINIR OS XÉNEROS FOTOXORNALÍSTICOS?

Cando nos enfrontamos ante a encomenda dunha taxonomía, axiña fanse presentes as coñecidas preguntas de Georges Perec: ¿Penso antes de clasificar? ¿Clasifico antes de pensar? ¿Como clasifico o que penso? ¿Como penso cando quero clasificar? A isto habería que engadir a propia complexidade específica do medio fotográfico que, como di Valérie Picaudé, pertence tanto ao mundo das cousas (indicio, pegada) como ao mundo das representacións (imaxinarios da cultura visual), o que aínda fai menos doado o establecemento dunha taxonomía de xéneros fotográficos¹⁷⁵.

Lorenzo Vilches parte dunha distinción básica en dúas familias de xéneros fotográficos: os que dan relevancia ao *contido* (fotografía informativa e documental) e os que poñen a énfase na *expresión*¹⁷⁶. Pero a clasificación máis consensuada foi a que, tomando emprestados os criterios da pintura, distingue catro grandes xéneros: *retrato*, *natureza morta*, *paisaxe* e *reportaxe*. Destes, os tres primeiros responden a un criterio temático e só o último, a reportaxe, singularízase como xénero non pola súa temática nin polas características propias do seu contido, senón pola forma de abordar o traballo (máis detido e reflexivo), pola variedade de imaxes que conflúen a xeito de narración e polo xeito de presentalas, onde a súa elección e disposición determinan o seu valor documental, informativo ou mesmo artístico.

Segundo apunta Jean-Marie Schaeffer, o mesmo termo de “xénero” é todo menos unívoco, porque pode entenderse en sentido estrito, referíndose a prácticas intencionais reguladas e identificadas como tales polos creadores e polos receptores, pero tamén dun xeito máis amplo, no sentido de calquera categorización que sexa susceptible de constituír unha clase determinada¹⁷⁷. Porén, Schaeffer precisa que as

¹⁷⁴ CEBRIÁN, *Géneros informativos audiovisuales*, *op.cit.*, p. 14-15.

¹⁷⁵ PICAUDÉ, Valérie, “Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros...”, PICAUDÉ, Valérie e ARBAÍZAR, Philippe, *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 24.

¹⁷⁶ VILCHES, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona: Paidós, 1987, p. 235.

¹⁷⁷ Para iso podemos usar variados criterios: segundo os medios técnicos (fotografía analóxica, polaroid, dixital, BN, cor...), segundo a práctica social (arte, publicidade, documentación, ciencia, pedagogía, xornalismo...), segundo os soportes (xornal, libro, exposición, proxección...), segundo o suxeito representado (retrato, paisaxe, nús, naturezas mortas, arquitectura...), segundo o tema (de guerra, deportiva, de moda...)... Neste sentido, tamén poderíamos considerar como xénero a fotografía instantánea, a fotografía documental,

categorizacións máis usuais responden a tres grandes criterios: *funcionais* (fotografía artística, científica, publicitaria, xornalística...), *referenciais* (paisaxe, arquitectura, retrato...) e un terceiro que *combina ambos* (reportaxe, fotografía erótica, fotografía familiar, instantánea...) ¹⁷⁸.

Advirte Pepe Baeza que o empeño en clasificar os tipos de fotografía de prensa é esvaradío, feito que explica que aínda non teñamos na actualidade unha categorización estable e consensuada. E que se non se fixo antes, menos doado resulta hoxe no ecosistema mediático e visual no que habitamos, formado por unha cultura cada vez máis virtual e fractal na que conflúen emisores camuflados, estilos mesturados, saturación icónica, mensaxes persuasivas e valoración do efémero. Mestura caótica de imaxes e mensaxes que fai difícil o establecemento dunha taxonomía racional das imaxes na prensa ¹⁷⁹. Este contexto xa fora avanzado hai algúns anos por Christian Caujolle, cando prevía que o futuro dos fotógrafos e da prensa pasaba pola mestura de xéneros, pola desaparición das antigas funcións e pola chegada doutras novas, máis eclécticas. Por iso non sei se procede que falemos de xéneros a estas alturas, aínda que podemos seguir o consello de Valérie Picaudé, quitándolle ferro ao asunto e pasando da taxonomía á pragmática, ou sexa, tomando o concepto de xénero como un punto de referencia que nos sirva para poder interpretar e non tanto para establecer unha clasificación rigorosa. En todo caso benvidos sexan todos os intentos de achegar claridade, pois, como di Baeza: “ensayar formas de clasificar las imágenes contemporáneas es una manera de preservar la función crítica frente a la preeminencia desbordada de sus usos persuasivos” ¹⁸⁰.

Margarita Ledo di que, o mesmo que o texto, a fotografía admite as clasificacións tradicionais de *foto-noticia*, *foto-entrevista*, *reportaxe*, *comentario*, *foto-editorial*... ¹⁸¹. Isto acontece cando a fotografía destaca sobre o texto, actuando de elemento fundamental na transmisión da información. Pero non podemos obviar que, na prensa, a fotografía adoita formar parte dun produto global, a noticia (no seu sentido extenso), formado por un conxunto de elementos: titulares, antetítulos, subtítulos, entradiñas, corpo do texto, destacados, gráficos... E que entre estes elementos, o corpo do texto adoita ser o que leva a maior parte da información e a máis esmiuzada. Tendo en

ou mesmo a propia fotografía, que sería un xénero dentro do conxunto da produción visual. SCHAEFFER, Jean-Marie, “La fotografía entre visión e imagen”, *op.cit.*, p. 16-17.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ BAEZA, *op.cit.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸¹ LEDO, *Documentalismo fotográfico...*, *op.cit.*, p. 76.

conta isto, poderíamos comezar por abordar o problema suscitando as posibles relacións que se poden dar entre os textos da noticia e a fotografía, que serían basicamente:

- 1) A fotografía como elemento independente do texto.
- 2) A fotografía supeditada ao texto.
- 3) O texto supeditado á fotografía.
- 4) Fotografía e texto formando parte dun produto informativo único.

1) Se entendemos *a fotografía como algo independente do texto*, teríamos que partir dos xéneros fotográficos clásicos (retrato, paisaxe...) e mesmo poderíamos darlle validez á proposta de Sekula, quen lle asignou categoría de xénero xornalístico ao “misticismo estético” de *Camera Work* ao usar a fotografía como un obxecto artístico en si mesmo. E tamén podemos chegar á conclusión de que a propia actividade fotoxornalística é un xénero do medio fotográfico. Porén, considerar á fotografía de prensa como un elemento independente do texto supón obviar algo esencial: o uso específico que o xornalismo fai da fotografía, dotándoa de novos significados e novas funcionalidades na súa incorporación ao seu discurso informativo e persuasivo.

2) Se analizamos o caso desde a premisa da *supeditación da fotografía ao texto* resulta obrigado partir dos xéneros xornalísticos clásicos (noticia, reportaxe, entrevista, crítica, editorial...) e ver que posibilidades temos de estudar o uso da fotografía neles. E atoparémonos con casos nos que a fotografía cumpre á perfección coa encomenda do produto informativo pero tamén, e en non poucas ocasións, con que a fotografía non comunica no mesmo sentido ca información escrita, o que dificulta a súa categorización. E veremos como nuns xéneros xornalísticos que agrupamos en tres grandes grupos (informativos, interpretativos e opinativos) podemos ver mesturados distintos usos da fotografía (máis ou menos informativa, máis ou menos interpretativa, máis ou menos complementaria, máis ou menos ilustrativa...) con outros elementos que tamén interaccionan coa mensaxe, como a temática ou o xeito no que se integra a fotografía no texto e na páxina. Ademais, ao supeditar a fotografía ao texto, o seu posible valor individual queda sometido ao seu uso secundario, complementario ou referencial. Isto acontece, por exemplo, cos retratos na entrevista.

3) Entender *o texto supeditado á fotografía* remítenos inescusablemente ao concepto de reportaxe fotográfica, porque é neste formato no que mellor se demostrou a potencia informativa da fotografía, cando as imaxes conteñen a calidade estética e a

información necesarias para se converteren no eixe central da información. Neste caso non temos ningunha dúbida de que estamos ante un verdadeiro xénero fotoinformativo, porque proporciona unha forma específica de amosar a información fotográfica: varias fotos sobre un mesmo tema, predominio das imaxes sobre o texto, capacidade relacional dos feitos e dos contextos... Pero, de seguirmos este criterio, só poderíamos recoñecer como auténtico xénero á reportaxe fotográfica e, nalgúns casos, a fotonoticia, xa que a práctica totalidade do restante uso da fotografía na prensa depende da súa relación, máis ou menos dependente, co texto. Cousa que tamén ocorre, por certo, en moitas reportaxes que se din gráficas.

4) Considerar a *fotografía en sinerxía co texto* semella a opción máis acaída co uso que dela se fai no xornalismo, na medida en que debemos entender unha información (noticia, reportaxe, entrevista...) como un produto compacto, como unha unidade discursiva formada por varios elementos, entre eles a fotografía. E porque a súa comprensión, o seu uso e o seu “direccionamento” ideolóxico depende en non poucas ocasións do que se conta no texto e nos pés de foto, nada inocentes en moitas ocasións. Claro que esta opción tamén nos crea a dúbida de ver se é posible ou pertinente establecer para estas unidades “verboicónicas” unha taxonomía distinta da que adoita aplicarse para os xéneros xornalísticos clásicos.

2.2.3.3 – ALGUNHAS CLASIFICACIÓNS DE XÉNEROS FOTOXORNALÍSTICOS

Paul Almasý distingue entre *fotos informativas*, *fotos ilustrativas* e *fotos nocionais*, entendendo por estas últimas aquelas nas que na visualización opera o valor simbólico, amosando unha determinada noción relacionada coa información¹⁸². Entre as fotos informativas inclúe as *fotos de actualidade*, aquelas fotos que informan sobre os acontecementos do día.

Cebrián Herreros, que analizou abondo o tema dos xéneros nos medios audiovisuais, distingue catro xéneros fotoinformativos na prensa: fotografía informativa, reportaxe fotográfica, fotomontaxe e pé de foto. A *fotografía informativa* enténdea nun sentido moi amplo, que abrangue as funcións de captar a atención, comunicar unha información instantaneamente, transmitir emocións, achegar espectacularidade, distraer visualmente ou engadir dinamismo e viveza ás páxinas. E dentro deste

¹⁸² Almasý pon o exemplo da foto dunha casa de campo deshabitada e ruínosa, que evoca o éxodo rural. ALMASÝ, “Le choix des documents”, *op.cit.*, p. 157-158.

extenso xénero, distingue varias modalidades: a fotografía como noticia en si mesma, a fotografía documental (proba e testemuño), a fotografía simbólica (interpreta e valora), a fotografía ilustrativa (para romper a monotonía do texto), o retrato (identifica), a foto denuncia, a fotografía costumista (reflicte a vida cotián), a fotografía humorística e as fotos especializadas (deportes, lidia...). A *reportaxe fotográfica* defínea como aquela forma xornalística que trata de reflectir e concentrar a visión dun acontecemento mediante a narración dun conxunto de fotos, adoito vencelladas a unha realidade informativa inmediata e que xoga coa idea de montaxe. Partindo da premisa de que nin texto nin imaxe achegan a totalidade da información, propón dúas subclasificacións de reportaxe fotográfica. Na primeira, marcada pola relación entre texto e fotografía, distingue entre reportaxes que se basean fundamentalmente nas fotos, reportaxes nas que as fotos actúan como ilustradoras do texto e reportaxes que combinan harmonicamente texto e fotografía. A segunda, desde a perspectiva do enfoque e do tratamento, distingue entre reportaxe de noticia, de denuncia, de arquivo, espectacular, costumista, científica e atemporal. Cebrián entende a *fotomontaxe* como unha técnica de tratamento das fotos mediante diversos recursos, para unir, asociar, contrastar, superpoñer ou sobreimpresionar dúas ou máis imaxes, gráficos, escrita... nunha mesma foto, modificando ou transformando a realidade que representa. E no caso do *pé de foto*, parte da premisa de que nin este nin a imaxe teñen autonomía informativa, polo que precísanse o un ao outro para ofrecer unha información unitaria¹⁸³.

Manuel A. Erausquin e Luís Matilla, seguindo a liña de Christian Doelker, asignan, tanto para a imaxe como para o texto, unha función que abanea entre o reflexo do acontecemento e o comentario. E de seguido combinan a relación entre texto e imaxe coa relación entre o nivel de información ou de comentario da que son portadores ambos. Así, unha *fotonoticia* sería aquela de carácter informativo que acompaña a un texto tamén informativo e unha *foto de opinión* sería aquela de carácter “opinador” que acompaña a un texto tamén de opinión. O paso seguinte sería cruzar os catro elementos, do que resultaría unha fotografía opinativa que acompaña a un texto informativo e unha fotografía informativa que acompaña a un texto de opinión. Os propios autores advirten do nivel de abstracción conceptual que supón establecer estas catro variables, xa que a súa combinación pura non vai darse case nunca. Tamén advirten que o nivel de comentario achegado por unha imaxe pode vir dado, non só polos propios elementos da imaxe en si, senón tamén pola súa posta en páxina e que nese nivel de comentario tamén hai que ter en conta o que unha imaxe pode suxerir, a

¹⁸³ CEBRIÁN, *op.cit.*

parte do que amosa explicitamente. Finalmente introducen un quinto “veciño”, a función ilustradora, para distinguir a *foto ilustrativa* como aquela que ilustra un texto informativo¹⁸⁴.

Abreu Sojo dedica un libro específico ao estudo dos xéneros fotográficos informativos. Parte da división clásica entre o *story* e o *comment*, e distingue entre xéneros fotográficos informativos e xéneros fotográficos de opinión. Ou sexa, parte dun primeiro criterio funcional: o propósito de uso da fotografía no xornal, segundo a intención sexa de informar ou de transmitir opinión. Despois dedica un capítulo a parte a unha terceira vía interpretativa, sen chegar a definir con precisión os xéneros ou subxéneros que se corresponderían nesta apartado, aínda que nalgún momento distingue entre fotografía de opinión (serve para fixar unha posición sobre un feito de actualidade) e fotografía interpretativa, (analiza sen emitir xuízos opinativos) e, cando alude a esta última, fala das modalidades de reportaxe fotográfica e fotoensaio. Dentro dos dous grandes grupos de xéneros (informativos e de opinión) establece unha división en subxéneros, seguindo un segundo criterio que alude á capacidade que a fotografía teña por si mesma para informar ou opinar. Baixo esta premisa, a fotografía será subxénero cando actúe como complemento do texto. Así, no apartado informativo distingue tres xéneros (*fotonoticia*, *reportaxe fotográfica* e *fotoensaio*) e tres subxéneros (*foto na entrevista*, *foto na enquisa* e *foto na reseña*). Entre os xéneros fotográficos de opinión distingue cinco (*foto editorial*, *foto mancheta*, *foto parlante*, *fotomontaxe* e *caricatura fotográfica*), indicando que tamén se poderían entender como subxéneros os usos da *foto como ilustración* dun editorial, dunha mancheta...¹⁸⁵.

Pepe Baeza establece dous grandes grupos de xéneros arredor dos dous principais usos que se lle asignan ás fotos de prensa (excluída a publicidade): informar e ilustrar. Para Baeza, a imaxe fotoxornalística é aquela que se vencella a valores de información, actualidade e noticia, e que recolle feitos de relevancia desde unha perspectiva social, política, económica... E será neste campo onde xurdan os dous grandes xéneros do fotoxornalismo informativo: a *foto de actualidade* (máis informativa, directa e inmediata) e a *reportaxe fotográfica* (máis interpretativa, secuencial e narrativa). A *fotoilustración* sería toda imaxe fotográfica que cumpra unha función complementaria ou ilustradora do texto, tanto se se trata dunha imaxe fotográfica pura como combinada con outras fotos (*collage*, *fotomontaxe*...) ou con calquera outro

¹⁸⁴ A. ERAUSQUIN, M. e MATILLA, Luís, *Análisis y práctica de la expresión audiovisual en la escuela activa*, Madrid: Akal, 1990.

¹⁸⁵ ABREU, Carlos, *Los géneros periodísticos fotográficos*, Barcelona: Cims 97, 1998.

elemento gráfico. Ou sexa, a fotoilustración parte da dependencia dun texto previo que é o que lle marca a súa posible función de axudar a esclarecer, explicar ou comprender mellor un obxecto, un feito, un concepto ou unha idea, pero a súa finalidade de uso é esa, ilustrar¹⁸⁶.

Todas as taxonomías citadas parten dun criterio eminentemente funcional, malia adoptaren distintas solucións para agruparen os xéneros. Mentres que Abreu e Alonso e Matilla supeditan a función da fotografía aos dous grandes bloques de xéneros xornalísticos da escrita (información e opinión), derivada dos criterios asumidos para a práctica do xornalismo informativo, Baeza faino entre información e ilustración, Almasy engade o valor simbólico da fotografía e Cebrián agrupa á maior parte dos casos nunha extensa categoría de fotografía informativa. Os dous primeiros estudos achegan unha taxonomía máis complexa, e os outros pretenden illar as funcións propias da fotografía e procuran unha estrutura máis sinxela. Abreu relega a un segundo plano a función ilustrativa da fotografía, na medida en que entende que os contidos fotoxornalísticos son unidades icónico-verbais formadas por varios elementos (nomeadamente texto, titulares, imaxes e pés de foto), pero que forman parte dunha serie de produtos informativos de longa tradición no xornalismo.

Cebrián e, sobre todo, Baeza, intentan estruturar os xéneros a partir das funcións propias da fotografía dentro da información xornalística. E atópanse co problema de que non é doado darlle categoría de xénero a determinadas funcións. Dilúen o aspecto opinador da fotografía entre a categoría de foto informativa e simplifican ao máximo a clasificación. Cebrián, creando unha macrocategoría de foto informativa onde integra practicamente todas as funcións da fotografía, xa sexan informativas, opinativas ou ilustrativas. Baeza, simplificando en dous tipos: fotoxornalismo e fotoilustración. Este último céntrase máis nas funcións propias da fotografía, deixando a función opinativa diluída entre os distintos matices que se lle poidan dar aos usos da foto informativa, e dálle relevancia á función ilustrativa, reforzada polo desenvolvemento das novas tecnoloxías gráficas e de edición e o importante espazo acadado polo xornalismo de servizos característico dos últimos tempos.

A maioría dos autores apostan por establecer categorías de xéneros fotoxornalísticos a partir da súa relación cos xéneros clásicos do xornalismo escrito. Por iso a fotografía como ilustración leva a peor parte (agás no caso de Baeza), asignándolle unha función

¹⁸⁶ BAEZA, *op.cit.*

secundaria. Pero chama a atención que a penas apareza a variante interpretativa que, porén, fixo correr ríos de tinta entre os teóricos do xornalismo escrito. E iso ocorre porque ¿como distinguir se unha foto é informativa, interpretativa ou opinativa?, ¿onde están os límites?, ¿cando deixa de informar unha foto?, ¿a partir de cando se considera que interpreta ou opina?

Todas as clasificacións son interesantes e razoadas, e achegan elementos de análise conceptualmente nutritivos. Pero ningunha resulta acaída para usar como modelo para o noso traballo, por dúas razóns. A primeira, porque temos que ter en conta o modelo específico de publicación do que se trata, unha revista gráfica. E a segunda, porque hai que entendela no contexto xornalístico da época na que se editou, o primeiro terzo do século XX, moi diferente ao actual. Por iso concordamos con Baeza na súa preocupación por centrar a súa análise no uso que se lle dá á fotografía e no contexto no que se comunica:

“Aunque sigamos utilizando coloquialmente la expresión ‘género’, cualquier clasificación de imágenes en la prensa contemporánea debe partir de la finalidad del uso que se da a esas imágenes, de las intenciones comunicativas sobre las que se elabora y difunde un mensaje visual y todo ello debe, además, completarse con el análisis del contexto comunicativo en el que viene inserto, para poder completar con unas garantías mínimas el proceso de significación. Uso y contexto pues, y no estilo, son los requisitos para que una clasificación cumpla su cometido: clarificar”¹⁸⁷

O criterio funcional é basilar, na medida en que estamos falando dun produto xerado a partir dunha vontade comunicativa: achegar unha información visual. Por iso cómpre non esquecer as funcións que se lle asignan e os usos que se lles dá ás imaxes. Neste sentido, Christian Caujolle destaca catro funcións básicas da fotografía na prensa: ilustración, información, eficacia de lectura e estética. Catro funcións clásicas e repetidas ata a saciedade, pero que en palabras de Caujolle toman singulares precisións. A *fotoilustración* enténdea, non cunha finalidade estritamente estética, senón como complementaria do texto para achegarlle a este unha maior veracidade. A *foto informativa* vai máis alá do servizo de testemuñar ou documentar un feito, senón que tamén ten un compoñente de ficción porque, ao entender do francés, ao fotoxornalista pídeselle “que conte unha historia, que reconstrúa unha ficción baseada en algo real, na realidade máis próxima e inmediata”. A fotografía contribúe á *eficacia na lectura* pola súa achega de ritmo e pola súa axuda na organización da lectura. Por

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.28.

iso moitas veces non se escollen as imaxes pola súa calidade, beleza ou capacidade informativa, senón que depende das outras imaxes que a acompañen e da función que vaian desempeñar na páxina, nunha dobre páxina ou no conxunto da publicación. Finalmente, a función *estética* procura achegar beleza, pracer e emoción ao visionado do xornal¹⁸⁸.

Nós engadiríamos outras dúas funcións ás achegadas por Caujolle. Unha función *referencial identificativa*, visible por exemplo nos retratos que cumpren unha función testemuñal, amosando e identificando ao protagonista dun suceso, dunha entrevista, dunha reseña, dunha biografía... E unha función *promocional*, operativa cando se publican fotos que, agochadas baixo o formato de reportaxe ou crónica informativa, serven para promocionar unha empresa ou un produto, malia que non sexa doado precisar os límites entre información e promoción.

Constatando a complexidade que supón distinguir uns xéneros determinados no uso da fotografía na prensa, non nos preocupa tanto establecer unha taxonomía estrita de xéneros fotoinformativos como de designar as funcións e as estruturas fotoxornalísticas máis estables, xenéricas e diferenciáveis no xornalismo e que, ao noso criterio, son as seguintes:

1-Foto de portada. No caso das revistas e xornais que usan a fotografía como elemento único ou sobranceiro na portada. Pode tratarse dunha imaxe que informa acerca dun acontecemento de relevancia ou dunha imaxe impactante usada como atractivo visual.

2-Fotonoticia. No seu grao máximo, cando unha foto constitúe unha noticia por si mesma. Tamén poden ser imaxes que actúan como proba dun suceso ou das súas consecuencias, ou como información secundaria dun acontecemento.

3-Reportaxe fotográfica. Conxunto de imaxes fotográficas que achegan unha visión determinada sobre un tema ou un acontecemento e que forman unha unidade temática xunto co texto, cando este as acompaña. Distínguense das fotonoticias porque non adoitan estar vencelladas á actualidade máis inmediata e pola súa maior previsión, por unha elaboración máis pausada e reflexiva, porque adoitan agruparse seguindo unha narración razoada e por ter unha vocación explicativa e crítica.

¹⁸⁸ CAUJOLLE, Christian, “A fotografía na prensa”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998).

4-Retrato de entrevista. Trátase de retratos feitos e/ou usados especificamente para acompañar o texto dunha entrevista os que, ademais de servir como identificadores da persoa entrevistada, poden achegar unha importante capacidade expresiva á información, tanto da persoa como do contido das súas declaracións.

5-Fotoilustración. Imaxe que cumpre unha función ilustrativa sobre un texto do que depende. Pode usarse para atraer a atención do lector sobre ese texto, para explicar ou esclarecer o seu contido, para mellorar a estética visual das páxinas ou para procurar novos xeitos de expresión.

6-Foto denuncia. Aquela foto que serve para informar á cidadanía e alertar ás autoridades sobre o estado dun lugar, dun servizo ou sobre situacións de inxustiza ou desigualdade.

7-Foto referencial. Imaxes que serven como referencia de persoas, cousas ou eventos, e que poden incluírse nas reseñas, nos sumarios, na axenda..., os retratos nas columnas de opinión, nas citas despezadas...

8-Foto comentada. A fotografía serve de motivo para elaborar un texto que versa sobre o que contén a imaxe, e que pode ser máis ou menos informativo, interpretativo ou opinador, segundo o grao de intervención subxectiva que adopte o xornalista.

Carlos Abreu sinala unha interesante advertencia de Juan Gargurevich, quen di que non é doado fixar límites para unha clasificación das fotos na prensa, apuntando que as revistas gráficas adoitan facer un uso delas que ten difícil encadramento, mesmo nas categorías máis consensuadas, mercé ao seu uso máis vencellado ao entretemento e ao esparexemento cá información de actualidade¹⁸⁹. O noso traballo versa precisamente sobre unha revista gráfica que, ademais, pertence a unha época moi distinta á actual, o que fai necesaria unha interpretación dos xéneros e das funcións da fotografía máis acorde con aqueles tempos e con ese tipo específico de produto informativo. Porque estamos falando dun momento no que as revistas gráficas eran o principal medio de comunicación visual que fornecía á xente de imaxes que transcendían o seu ámbito cotián, e porque o concepto de actualidade era, por cuestións técnicas e produtivas, máis laxo que o que podemos ter hoxe. Por iso,

¹⁸⁹ ABREU, *op.cit.*

servíndonos da escolma de análises exposta anteriormente e das reflexións que dela derivaron, intentamos establecer unha sinxela distinción de formatos e de usos da fotografía máis acaída con aquel contexto social e xornalístico (primeiros do século XX) e con aqueles modelos de publicación (revistas gráficas).

A pouco que se bote unha ollada ás revistas gráficas desa época, decatáronos que aparecen algúns dos formatos de uso da fotografía indicados: a **foto de portada** (aínda pouco evolucionada), a **fotonoticia** e algúns primitivos exemplos de **reportaxe fotográfica**, nun sentido moi xeneroso que explicamos no seguinte apartado deste capítulo. Pero tamén existen outras formas de integrar a fotografía nos produtos informativos que tamén teñen un uso estable, recoñecible e consensuado: a crónica gráfica, o retrato referencial, a foto de tipos e costumes, a foto de monumentos e lugares pintorescos, o retrato fotográfico creativo...

A **crónica gráfica**, como dixemos, é o formato máis recorrente daquela para facer unha información gráfica mediante un conxunto de imaxes, adoito presentadas de xeito secuencial ou cronolóxico, referidas a un feito cotián ou noticioso de actualidade, cunha intención principalmente descritiva, case sempre deixando constancia expresa da presenza e/ou implicación do autor. Dentro deste xénero pódense distinguir tres grandes tipos: a crónica gráfica de actualidade (acontecementos), a crónica gráfica social (eventos de sociedade) e a crónica gráfica de viaxe (rutas por determinados lugares ou países...). Mediante o **retrato referencial** de personalidades, dáse conta da imaxe e do aspecto da persoa obxecto da noticia ou protagonista dun acontecemento. A **foto de tipos e costumes** recolle situacións cotiás da vida social ou adoita distinguir, de xeito estereotipado, os distintos tipos de persoas, xa fose en razón do seu traballo, condición social, lugar de orixe... Mediante a **foto de monumentos e lugares pintorescos**, dáse conta gráfica das beleza arquitectónicas e das paisaxes de distintos lugares, adoito cunha intención promocional, turística ou mesmo decorativa. Cunha función de representación social, tamén se usa moito o **retrato fotográfico creativo**, con acusado estilo esteticista e nomeadamente encargado aos retratistas profesionais da época.

Non sei se poderíamos entendelos como auténticos xéneros fotoinformativos, pero si podemos concluír que neses formatos a fotografía actúa como elemento esencial de información, xa sexa para amosar lugares, accións, actos ou persoas relacionadas directamente co acontecemento, ou porque se artellan a través dunha temática determinada, dunha estrutura estable e dunhas formas perfectamente distinguibles

doutros usos máis esporádicos da fotografía, sexan propiamente informativos ou ilustradores de contidos máis ou menos informativos.

2.2.3.4 - A REPORTAXE FOTOGRÁFICA

Case todos os autores coinciden en designar á reportaxe fotográfica como o xénero fotoxornalístico por excelencia. Cartier-Bresson dicía que raramente nunha soa imaxe existe un relato e que por iso hai que buscar incansablemente arredor para rexistrar un mundo que se move. Esta complexidade da realidade condiciona unha linguaxe fotoxornalística tamén complexa, como apuntou Joan Fontcuberta. A reportaxe fotográfica é o xénero fotoxornalístico máis sofisticado, pero tamén o que mellor pode axudar a interpretar a complexidade do mundo.

A reportaxe gráfica moderna comeza na Alemaña de finais dos vinte e consolídase nos trinta mercé ás grandes revistas gráficas do século XX: *Vu*, *Life*¹⁹⁰, *Picture Post...*, un século despois da invención da fotografía. Esta demora histórica responde ao establecemento dunha rigorosa esixencia de nivel crítico e interpretativo para que un conxunto de imaxes sexa considerada como tal. Neste sentido, entenderíase por reportaxe fotográfica aquel produto informativo que consta dunha serie de fotos vencelladas entre si por un nexo narrativo, que achegan unha determinada visión dun tema ou dun acontecemento, tratado con vocación explicativa e con certa profundidade, que achegan datos para unha contextualización máis ampla do asunto sobre o que tratan, e que adoito son realizadas desde un posicionamento interpretativo e crítico. De aí que reportaxe fotoxornalística se singularice como xénero non tanto pola súa temática nin polas características propias das imaxes, como pola súa forma de abordar o traballo (máis detido e reflexivo) e polo xeito de presentar aquelas, a xeito de narración visual razoada que mesmo transcende o ámbito puramente xornalístico para abranguer o profundo e estimulante eido do documental. Porén, existen algunhas diverxencias á hora de asignar a categoría de reportaxe fotográfica ás innumerables escolmas gráficas que sobre determinados temas xa viñan facéndose con anterioridade.

¹⁹⁰ Henry Luce acuña o termo de “ensaio fotográfico” para referirse a unha reportaxe gráfica de Eisenstaedt sobre a escola feminina *Vassar*, publicada no número 11 de *Life*, malia que hoxe ese termo se relacione máis con traballos fotográficos de fondura interpretativa e non necesariamente pensados para a prensa.

Se nos acolleamos estritamente ás premisas indicadas, é certo que nin no século XIX nin nos comezos do XX existen aínda reportaxes gráficas cunha programación prefixada e rigorosa, nin cunha elaboración pausada e reflexiva que ofrezca unha visión concreta e crítica sobre un tema, nin adoitan exporse as imaxes a xeito de narración razoada, explicativa e estruturada que acheguen datos sobre o contexto ou as consecuencias das accións ás que se remiten. Daquela, o xeito de informar hexemónico por medio dun conxunto de fotos era a *crónica gráfica*, que se distingue da reportaxe *strictu senso* pola súa mostración secuencial ou cronolóxica dun acontecemento ou dun feito noticioso ou cotián, adoito con vixencia xornalística de actualidade, cunha vocación máis informativa ca interpretativa e máis descritiva ca crítica. Porén, no entanto, ¿como denominar aos miles de escolmas gráficas que se realizaron antes desas datas, que se publicaron nas revistas gráficas de todo o mundo, e que non responden aos parámetros de secuencialidade narrativa da crónica fotoxornalística? Unha posibilidade é tratalas como unha simple escolma de imaxes que se agrupan arredor dun tema determinado. Outra é consideralas como reportaxes gráficas primitivas, facendo unha interpretación máis flexible do concepto e eximíndoas de cumprir con rigor as características sinaladas. Deste xeito poderíamos entender como reportaxes gráficas aqueles casos nos que, sen seguir as pautas secuenciais da crónica, trátase un determinado tema mediante unha serie de imaxes cunha intención informativa de conxunto, deixando a parte o feito de que na maioría dos casos se trate de reportaxes moi pouco evolucionadas, con fotos de vistas xerais, máis denotativas ca interpretativas e adoito editadas sen xerarquías. Neste sentido, e malia que poida que ata o fecundo período da República de Weimar non houbera consciencia crítica do formato como auténtico xénero fotoxornalístico, si podemos atopar abondosos exemplos de primitivas reportaxes fotográficas anteriores, publicadas na prensa gráfica, e que nomeadamente atenden a conflitos bélicos ou a viaxes exploratorias por lugares descoñecidos, algunhas das cales reseñamos no capítulo dedicado á evolución histórica da fotografía na prensa.

Este mesmo sentido pragmático teñen os comentarios que fai J. Pedro Sousa acerca dalgunhas publicacións de fotos ás que se refire baixo a denominación de reportaxes gráficas. Malia advertir que as abondosas imaxes que publican os suplementos ilustrados dos xornais durante a I Guerra Mundial aínda non poden considerarse como reportaxes fotográficas no sentido no que as coñecemos hoxe, cualifica de reportaxe con intención informativa e persuasiva uns fascículos ilustrados editados por Henry Mayhew en 1851 baixo o título de *London Labour and London Poor*, con gravados realizados a partir dos daguerrotipos de Richard Beard, nos que se poden observar os

efectos da industrialización nas rúas de Londres; fala de pioneiros da “reportaxe” cando se refire aos que fotografan a cerimonia de apertura do Crystal Palace en Sydenham en 1854 ou aos que fotografan o bautismo do príncipe imperial na catedral de Notre-Dame de París en 1856; concibe o traballo de Fenton e o seu equipo na guerra de Crimea como a “primeira reportaxe extensa de guerra”; ou trata como “reportaxe fotográfica” o conxunto de fotos de S. W. Westmore sobre a vida na cadea de Illinois, publicada na *Illustrated American* en marzo de 1890¹⁹¹. Como tamén responden a criterios utilitarios outros casos da historiografía fotográfica española que falan xenericamente de “reportaxe gráfica” para referirse a informacións que constan dunha serie de fotos que tratan sobre un tema determinado¹⁹². É certo que moitas das referencias que se citan como “reportaxe gráfica” correspóndense máis co modelo citado da crónica gráfica, algo que resulta comprensible se temos en conta a influencia do modelo anglosaxón que usa máis de xeito xenérico o concepto de *picture story* ca o de *features* ou *action stories*, que serían máis acaídos co que nós entendemos por crónica.

Referíndose a tempos máis achegados, Alonso Erausquin analiza con exhaustiva precisión o concepto da reportaxe fotográfica, indicando que para considerar unha información gráfica como tal non abonda coa xustaposición de imaxes e texto sobre un tema determinado e formando unha unidade física ao longo dunha ou varias páxinas, e propoñendo, a título indicativo, que para que poidamos considerar unha reportaxe como fotográfica, o titular e máis as imaxes deben achegar arredor do 50% da información total, e que estes dous elementos máis os pés de foto deben chegar ao 70%¹⁹³. Á marxe de porcentaxes, o que vén a dicir Erausquin é que unha reportaxe fotográfica é tal cando a fotografía, ou é a parte fundamental dos contidos informativos, ou estes non se entenderían sen a súa contribución.

Tendo en conta os obxectivos do noso traballo, entendemos que cómpre observar aqueles tempos da segunda metade do XIX e primeiros anos do XX cunha mirada máis acaída co seu contexto social e xornalístico, sen entrarmos en valoracións minuciosas para distinguir cando podemos darlle categoría de xénero ou de reportaxe fotoxornalística a unha serie de imaxes publicadas na prensa. É certo que moitas das reportaxes citadas están aínda nun estadio fotoxornalístico inmaturo, cun achegamento máis descritivo e denotativo ca narrativo, seleccionador e investigador, tomando de

¹⁹¹ SOUSA, *op.cit.*, p. 30, 48, 53 e 70.

¹⁹² Indicamos algúns casos no capítulo dedicado á evolución histórica da fotografía na prensa.

¹⁹³ A. ERAUSQUIN, *op.cit.*

Almasy as características asociadas aos catro tipos de reporteiros gráficos que distingue o francés¹⁹⁴, pero entendemos que os exemplos que citamos no capítulo dedicado ao contexto fotográfico, sen pretensión de exhaustividade, apoian a consideración da existencia duns primeiros indicios de reportaxe fotográfica moito antes da época dourada de entreguerras. Malia seren certamente primitivos e carentes da calidade estética, da potencia visual e da fondura interpretativa das reportaxes que nos depararía o século XX a partir dos anos trinta.

¹⁹⁴ Almasy distingue entre informadores, testemuñas, observadores e investigadores, segundo vaian evolucionando dun primeiro nivel denotativo ata unha análise máis profunda da estrutura da realidade que require unha sólida base cultural. ALMASY, “Le reportage photographique”, *op.cit.*, p. 111-116.

2.2.4 - A FOTOGRAFÍA NO DISCURSO XORNALÍSTICO

2.2.4.1 - O VALOR DOCUMENTAL DA FOTOGRAFÍA NA PRENSA. O EFECTO VERDADE

“Escribir que una condesa aparece desnuda en tal revista semanal no es lo mismo que mostrar la foto junto al texto escrito de la noticia”¹⁹⁵.

A parte dos usos coactivos e de control institucionais (prisións, policía, hospitais...), durante o século XIX a fotografía foi máis asociada coa arte ca coa información, e moitos dos primeiros fotógrafos eran pintores e artistas que trasladaban ás fotos as súas referencias pictóricas. Este vencello artístico da fotografía tamén se evidenciaba nos ornamentos con filetes decorativos, ao estilo das molduras das obras de arte, cos que adoitaban publicarse as imaxes nas revistas ilustradas. Porén, paseniño e silandeiramente, a fotografía vai ocupando espazos e funcións informativas na prensa decimonónica por medio dos gravados. Nun contexto modelado pola prensa de *idearium*, e como moi ben precisan R. Merchán e G. Alonso, a fotografía xoga unha función descoñecida na achega de veracidade e de forza expresiva á información, reforzando a capacidade testemuñal do texto e axudando a mudar o xeito de concibir a narración xornalística tradicional¹⁹⁶.

Non é doado precisar o momento no que a fotografía deixa de ser unha mera ilustración e comeza a ter un uso verdadeiramente informativo na prensa, porque non aconteceu de xeito radical. Segundo André Bazin, o sentido de “documento” fotográfico foi impóndose paseniño durante varias décadas, podendo comprobarse isto nos xornais ilustrados entre 1890 e 1910, nos que se observa unha curiosa competencia entre a “reportaxe fotográfica” que daba os seus primeiros pasos, e o debuxo, que respondía á necesidade barroca de achegar dramatismo. Para Bazin, isto non era máis ca extrapolación das dúas aspiracións da pintura desde o renacemento: a estética, a través do simbolismo, e a documental, que pretendía mimetizar a realidade¹⁹⁷. Ken Baynes sitúa ese momento en 1904, coa aparición do primeiro tabloide fotográfico (*The Daily Mirror*), e Wilson Hicks adiántao á finais do XIX cando no contexto do xornalismo

¹⁹⁵ VILCHES, *Teoría de la imagen periodística*, *op.cit.*, p. 76.

¹⁹⁶ R. MERCHÁN, Eduardo e GÓMEZ, Rafael, “Una historia de la fotografía en la prensa”, en CABALLO, Diego (ed.), *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*, Madrid: Universitas, 2003, p. 28-30.

¹⁹⁷ BAZIN, *op.cit.*

sensacionalista usamericano a fotografía é usada como ferramenta nun momento de forte competitividade, axudando ao aumento das tiradas, dos ingresos publicitarios e das ganancias das empresas editoras. Para Hicks, ese uso das fotografías a un nivel parello ao do texto escrito nun mercado competitivo, acelerou o proceso gráfico informativo na procura da foto única: a doutrina do *scoop*¹⁹⁸.

Na transición entre séculos, os fotógrafos de prensa estaban convencidos de que a súa misión era atopar e amosar as verdades agochadas do mundo¹⁹⁹, e mesmo era mal visto o concepto de autoría para a imaxe de prensa, porque entendíase que ía contra a obxectividade que se lle presumía á fotografía. Co transcorrer do século XX, o xornalismo continúa a súa viaxe cara os postulados da ideoloxía da obxectividade, botando man do eficaz “efecto verdade” que lle achega a fotografía, nun contexto favorable conformado por unha literatura testemuñal en auxe (cadernos de viaxe, cartas, crónicas, estampas...) e pola providencial chegada de cámaras máis luminosas e lixeiras, que achegan unha maior versatilidade de acción e propician a transición da fotografía como ritual á fotografía como reflexo, favorecendo a aparición de perspectivas e achegamentos que inciden na potencialidade documental da fotografía, especialmente eficaz na *Candid Photography* que inicia Salomon a finais da década dos vinte.

Malia que a fotografía participa do discurso xornalístico para argumentar, opinar e transmitir convencementos, adoita ser concibida para describir, narrar, expor, amosar ou enumerar os feitos. Por iso, entre os distintos códigos que interaccionan no proceso de aprehensión da realidade a partir de fotografías (en síntese: códigos da realidade, fotográficos e retóricos)²⁰⁰, na fotografía de prensa priorízanse os primeiros, dos cales recibe a forza da súa verosimilitude, mercé, sobre todo, ao seu poder primario que nos conecta coa realidade mediante a presenza directa dos obxectos, a perspectiva frontal e a instantaneidade. Porén, coa súa incorporación ao discurso xornalístico, a fotografía pasa a formar parte dunha unha estrutura complexa na que operan tres tipos ou series de linguaxes: a *lingüística* (formada polo corpo de texto), a *paralingüística* (formada por elementos enfáticos como titulares, destacados, pes de foto...) e a *visual non lingüística* (formada polas fotos, ilustracións, debuxos, caricaturas...). E axiña

¹⁹⁸ Citado en SOUSA, *op.cit.*, p. 18.

¹⁹⁹ O fotógrafo Gabriel España escribía en 1899 na revista *Blanco y Negro* que os fotógrafos das revistas ilustradas eran unha categoría especial de xornalistas que “no crean opinión ni definen dogmas” e que andaban sempre na procura da instantánea daquilo extraordinario no que os redactores non se fixaban. SAIZ, M^a Dolores, “Propaganda e imágen: los orígenes del fotoperiodismo”, *Historia y Comunicación Social*, nº 4 (1999), p. 173.

²⁰⁰ COSTA, *op.cit.*

compróbase que a fotografía ofrece varias vantaxes sobre o texto escrito: o seu atractivo visual, a facilidade de lectura, a súa densidade semántica, a facilidade de memorización da información, o seu poder de sensibilización, de impacto..., aos que hai que engadir a súa capacidade para axudar a facer menos denso o xornal, ao tempo que serve de incitación á lectura. De aí que ao inserirse na prensa, a “impresión de realidade” inherente a toda foto, se converta nunha “impresión de verdade”, como apuntou Lorenzo Vilches²⁰¹.

Jesús Robledano distingue dous planos de contido na fotografía de prensa: o temático, que se refire aos aspectos da realidade que son susceptibles de ser conceptualizados, e o icónico, que apela á aparencia visual do que se informa. E ambos os dous son esenciais para cumprir coa súa principal finalidade: ofrecer unha mostra visual (contido icónico) da realidade humana (contido temático)²⁰². Dese poder icónico que permite amosar a aparencia das cousas provén o éxito da fotografía na prensa naqueles tempos nos que aínda non existía a televisión e o cine era coñecido pero aínda incomprendido, como indicou Benjamin²⁰³.

Como dixemos, para este traballo non nos interesa tanto a visión do interior da fotografía, ao que se teñen dedicado moitos estudos teóricos, senón a visión máis exterior, que apela á capacidade da fotografía como medio de comunicación inserido nun produto complexo como é unha publicación xornalística, que lle serve de soporte para acadar o seu maior potencial de comunicación e influencia. E cando falamos da función exterior de mediación social da fotografía non nos referimos só ao valor informativo, simplemente descritivo ou denotativo, senón tamén ao seu valor simbólico, mesmo asumindo o risco de que algunhas das interpretacións que poidamos facer neste eido sexan anacrónicas ou difiran das que puideron facer os lectores daquela. Lewis H. Hine entendía a fotografía como un “Documento Humano que sempre manterá ao presente e ao futuro en contacto co pasado”. Porén, cómpre non deixarnos engaiolar pola órbita gravitacional do realismo, para non ficar aturados pola forza do “Pasado” coa mesma eficacia coa que antes exerceu a forza do “Presente”, como advertiu John Tagg²⁰⁴. Se, como avanzou Stieglitz, dunha foto individual podemos extraer significacións simbólicas, que non poderemos facer do mosaico de imaxes que comezaban a publicar as revistas gráficas daquela. Un inmenso discurso simbólico,

²⁰¹ VILCHES, *Teoría de la imagen periodística*, *op.cit.*, p. 19.

²⁰² ROBLEDANO, *op.cit.*, p. 191.

²⁰³ BENJAMIN, “Pequeña historia de la fotografía”, *op.cit.*, 1989.

²⁰⁴ TAGG, *op.cit.*, p. 234.

unha determinada visión gráfica da sociedade, a principal mostración visual que existía daquela fóra da experiencia directa.

2.2.4.2 – A SUBXECTIVIDADE FOTOINFORMATIVA

“Una determinada manera de usar un lenguaje se identifica con determinada manera de pensar la sociedad”²⁰⁵.

Karl Popper tamén dixo que a verdade está decote fóra do noso alcance, porque entre a verificación e a falsificación hai un espazo asimétrico. Por iso partimos da premisa intelectual de considerar imposible a obxectividade no xornalismo e, xa que logo, na fotografía xornalística, como hai tempo xa comentara W. E. Smith²⁰⁶. Se a obxectividade fose posible non habería necesidade de ter incorporado á linguaxe xornalística conceptos como profesionalidade, neutralidade, credibilidade... Conceptos xurdidos para xustificar a obxectividade como un horizonte, ante a imposibilidade de dámoslle unha definición ontolóxica. O malo é que tampouco temos unha definición precisa para o horizonte, pois doutro xeito estaríamos pervertendo a súa esencia difusa. Esta práctica subxectiva defínea moi ben Christian Caujolle:

“A función dun xornal consiste en xerarquizar a información, facer a súa posta en escena. A súa función consiste en sobrepasar o simple testemuño para achegarse ao eido da ficción. O xornal restitúe o real a través de claves de ficción e non de simples datos físicos constatables”²⁰⁷.

Como xa vimos nos primeiros capítulos deste marco teórico, a fotografía presenta múltiples limitacións para amosar unha *verdade* gnoseolóxica. Verdade que cómpre distinguir da *verosimilitude*, definida pola capacidade de que un relato ou unha imaxe sexan concibidos como verdadeiros porque semellan verdadeiros. E, a resultas diso, habemos ter en conta outro concepto, a *credibilidade*, que define a capacidade de que un feito narrado ou unha imaxe sexan entendidos como verdadeiros polo prestixio do emisor. Por iso unha foto manipulada nun xornal de gran difusión é máis crible socialmente ca unha foto “verdadeira” nun panfleto ou nunha publicación alternativa. Ambos os dous conceptos (verosimilitude e credibilidade) foron historicamente utilizados para manter a ilusión realista, e serviron tanto para facelo por exceso como

²⁰⁵ ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen, 1986, p. 161.

²⁰⁶ “O fotoxornalista non pode ter máis que un enfoque persoal: elle imposible ser totalmente obxectivo. Honesto si, obxectivo, non”. SMITH, W. Eugene, “Photographic Journalism”, *Photo Notes* (xuño 1948).

²⁰⁷ CAUJOLLE, *op.cit.*, p. 497.

por defecto, pois atopámonos con casos nos que a verosimilitude é máis terrible ca verdade mesma, como lembra Margarita Ledo cando se refire á imaxe da morte dun soldado²⁰⁸, ou con outros que, sen saírmonos do eido bélico, foron usados como filtro para agochar a realidade, como indicou Raimond Williams cando se referiu ao “estilo antiséptico de representación” das imaxes bélicas que protexían da auténtica realidade da guerra.

Non debemos esquecer que a fotografía de prensa é un proceso comunicativo intencionado no que basicamente interaccionan o referente, o produtor e o receptor, como indica Robledano. O referente, que non só é un obxecto ou fracción da realidade, senón que hai que enténdelo inserido nun contexto determinado que xustifica a captación desa imaxe. O produtor (ou produtores), que fan chegar ao lector un relato sobre o referente, a través dunha forma expresiva determinada e de diversos criterios de selección, representación e uso, que tamén están condicionados polo contexto institucional onde se desenvolven. E o receptor, que descodifica a mensaxe segundo variadas condicións subxectivas (formación, ideoloxía, situación socio-económica, experiencia persoal, estado emocional...) e variadas condicións sociais (cultura colectiva, ideoloxía compartida...)²⁰⁹.

No proceso comunicativo da fotografía de prensa existe un alto compoñente manipulador porque o referente amosado está decote mediatizado polas motivacións ideolóxicas da produción e do uso da imaxe xornalística, porque exercece unha imposición de determinados códigos ou formas de ver a imaxe e porque converxen a falta de neutralidade da mensaxe xornalística coa sensación de aparente reprodución fiel e obxectiva da realidade da fotografía. E isto, advirte Robledano, prodúcese de xeito subliminar, por debaixo do límite da consciencia, mesmo con maior perversión que na fotografía publicitaria. Xa que logo, para interpretar ben este proceso cómpre coñecer o contexto informativo e os seus “actantes” (referente), as intencións e os motivos do produtor, as súas formas de expresión (como se matiza ideoloxicamente o referente) e a competencia decodificadora dos receptores.

Coa fotografía consolidada na prensa estamos inseridos de cheo no eido da verosimilitude da imaxe documental que, como apuntou Margarita Ledo, provén do discurso da prensa de masas: “Abonda que o fotógrafo faga fotos como documentos e

²⁰⁸ LEDO, *Documentalismo fotográfico contemporáneo...*, *op.cit.*, p. 51.

²⁰⁹ ROBLEDANO, *op.cit.*, p. 113.

cómpre que o público olle para as fotos como documentos”²¹⁰. Por iso Susan Sontag avanzou que non ía ser doado resolver o conflito de intereses entre obxectividade e subxectividade, entre mostración e suposición, porque “o que as fotografías volven inmediatamente accesible non é a realidade, senón as imaxes”²¹¹. E dese desconcerto xorde a falsa sensación de ubicuidade, o enganoso dominio da experiencia que percibe o receptor das fotos.

Partindo dunha perspectiva artística, W. M. Ivins achega unha visión demasiado optimista cando indica que a invasión de imaxes fotográficas acontecida tras a implantación dos procedementos fotomecánicos de impresión a partir de finais do XIX propiciou a comprensión da diferenza entre información visual e expresión visual²¹². Porén, ¿podemos extrapolar esa comprensión ás funcións que realizaban as imaxes no discurso xornalístico? ¿Advertían os lectores daquela cando se trataba de “verdadeira” información visual ou cando estaba contaminada de “expresión”? John Berger cre que a reputación ética da fotografía como verdade non naceu ata os inicios do período de entreguerras, e que isto durou moi pouco, porque axiña foi usado como método de propaganda²¹³. Margarita Ledo sitúa a fin do mito da fotografía como representación da verdade coa *FARM*, cando a fotografía documental inicia o seu afastamento da foto atestado ao tomar importancia unha nova relación entre o autor e as súas imaxes e ao mudar as formas de avaliación destas. E isto é paradoxal porque precisamente nese proxecto a fotografía era considerada como un medio e non coma un fin. O propio Roy Emerson Stryker, coordinador da *FARM*, chegou a dicir que “a foto non é senón un accesorio, o irmán pequeno da palabra”²¹⁴.

A partir destas premisas, unha imaxe (calquera imaxe), hai que entendela como un texto discursivo, como unha maneira, entre outras, de amosar o visible. E, do mesmo xeito que dúas persoas poden describir de distinta forma un mesmo acontecemento, dous fotógrafos (ou dous editores) poden facer o mesmo coas imaxes. Ademais, coa unión de varias imaxes formando parte dun produto común establécese un discurso complexo, estimulante e persuasivo. Algo que puido comprobarse nalgúns dos grandes libros fotográficos da historia, que se converteron en poderosos discursos visuais²¹⁵.

²¹⁰ LEDO, *Documentalismo fotográfico contemporáneo...*, *op.cit.*, p.51.

²¹¹ SONTAG, *op.cit.*, p. 174-175.

²¹² IWINS, *op.cit.*, p. 231.

²¹³ BERGER, *Mirar*, *op.cit.*, p. 51.

²¹⁴ Citado en LEDO, *Documentalismo fotográfico contemporáneo...*, *op.cit.*, p. 49-52.

²¹⁵ *Die Welt ist schön* (1928), de Albert Renger-Patzsch; *Death in the Making* (1937), de Robert Capa; *An American Exodus: a Record of Human Erosion* (1939), de Dorothea Lange; a escolma fotográfica de *The Family of Man*, *The Americans* (1958), de Robert Frank...

Por iso, antes de analizar o discurso fotoxornalístico e as súas interaccións cos contidos informativos temos que ser conscientes de que unha foto, antes de figurar impresa nas páxinas dun xornal ou dunha revista, pasa por múltiples fases de codificación, tanto técnicas como humanas, tanto do propio feito ao que referencian como do contexto no que teñen lugar. Codificacións que poden influír decisivamente no sentido da súa mensaxe. A subxectividade do fotoxornalismo existe implícita en todos os procesos de selección polos que ten que pasar unha imaxe ata ser publicada: na selección do obxecto a fotografar por parte do medio ou do propio fotógrafo, na elección primaria de imaxes que este fai, na selección das imaxes na redacción, na escolla-rexeitamento por parte dos estamentos de decisión, no xeito de editala...

A acción do *fotógrafo* consiste nun encadeado de escollas: co encadre, selecciona un fragmento espacial da realidade, desbotando outros posibles; coa elección do momento do disparo pode evocar unha acción diferente da que “realmente” estea acontecendo; situándose nunha perspectiva determinada pode amosar unhas determinada sinerxías entre persoas ou unha nova visión da acción; ordenando os elementos dentro do encadre, pode amosar unha composición ou outra; elixindo a focal pode alterar a relación de tamaño das persoas e dos obxectos; usando os códigos específicos fotográficos (nitidez, enfoque, movemento, profundidade de campo, angular...) pode acadar uns efectos estéticos e mesmo simbólicos determinados; segundo se sitúe respecto das fontes de luz pode procurar unha iluminación ou outra; pode usar filtros para salienta ou reducir determinados aspectos... Despois de seleccionar o motivo, a primeira intervención subxectiva que realiza un fotógrafo faina coa combinación do encadre e do punto de vista. Cando encadra, selecciona a fracción da realidade que vai capturar na fotografía, desbotando todo o que hai arredor do marco. E neste proceso tampouco será inocente o estilo do fotógrafo, como nos lembra Von Amelunxen²¹⁶. Tamén hai que considerar a composición da imaxe, tanto sexa entendida como un acto creativo como portadora dunha determinada mensaxe. En ambos os dous casos, pode afastarnos da pureza informativa. E se falamos de retoque, posta en escena ou reconstrución, calquera desas accións supoñen unha clara intervención naquelo que se fotografa. Estamos falando de accións que consisten en mover os suxeitos a fotografar ou calquera outro elemento do contexto por necesidades de iluminación, espazo ou condicións do suxeito, ou porque se reconstrúe

²¹⁶ “A perspectiva da toma asume, como sabemos, unha forma simbólica – o estilo pretende entón suxerir na fotografía un significado que trascende o que foi -, pero é precisamente este estilo o que transforma a autenticidade presuposta da imaxe nunha construción de ficción”. VON AMELUNXEN, Hubertus, “Le mémorial du siècle. L'événement photographiable”, FRIZOT, Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, París: Bordas, 1994, p. 134-135.

unha acción que xa aconteceu. Paul Almasy xustifica calquera destas accións sempre que se apele ao que el chama a “verdade racional”, ou sexa, que a acción que se reconstrúe puidera ter acontecido naturalmente sen esas modificacións e non se deturpe o contido informativo das imaxes²¹⁷. Tamén os condicionantes do espazo e do motivo a fotografar (persoas, obxectos, feitos) poden influír no resultado final: as características do espazo onde se fai a fotografía, a escenografía, a luz, os símbolos, os acenos, as relacións entre suxeitos e/ou obxectos, unha situación que pode estar preparada...

Xa no ámbito da *redacción*, tamén existen múltiples criterios para a selección e o tratamento das imaxes. Almasy mesmo establece unha taxa de iconicidade do suxeito da información para determinar cando debe incorporarse unha foto ou cal debe elixirse, tendo en conta o elemento que sexa verdadeiramente noticioso²¹⁸. Pero a realidade é que as fotos son peneiradas, non só baixo criterios xornalísticos ou fotográficos, senón tamén ideolóxicos, económicos, emocionais, estéticos, morais... Ademais, cabe a posibilidade de que as imaxes poidan ser retocadas ou manipuladas atendendo tamén a diversas motivacións. Outro aspecto a ter en conta son os recursos retóricos usados neste nivel do tratamento da fotografía na redacción, e que Robledano enumera como: condensación, metáfora, metonimia, sinécdoque, supresión, adxunción e xestualidade²¹⁹.

Finalmente, no ámbito da *recepción*, o elevado valor polisémico da fotografía propicia que unha imaxe que amosa o mesmo a todo o mundo, porén, poida que non lle diga o mesmo a todos. Porque unha imaxe pode ser lida de xeitos diferentes segundo os contextos sociais de recepción (cultura colectiva, costumes, normativa) e segundo as características individuais do lector (formación, ideoloxía, idade, sexo, profesión, estatus social, expectativas...). Todo iso que para Almasy fai difícil o uso da fotografía como medio de comunicación e de información. E non debemos desbotar a posibilidade de que certos emisores posúan unha extraordinaria competencia para intuír cales son os criterios de interpretación de imaxes dos seus lectores.

Sendo conscientes das variadas intervencións subxectivas ás que é sometida unha fotografía, tanto na decisión de facela como na propia toma ou no subseguinte proceso de edición, entendemos que a subxectividade creativa que achega a fotografía non ten

²¹⁷ ALMASY, “Le reportage photographique”, *op.cit.*, p. 114.

²¹⁸ ALMASY, “Le choix des documents”, *op.cit.*, p. 157.

²¹⁹ ROBLLEDANO, *op.cit.*

por que ser estritamente negativa no xornalismo. A historia da fotografía “documental” está ateigada de grandes ou pequenas ficcións, desde as poses escenificadas dos primeiros retratos á atractiva antropoloxía simulada de Edward Curtis, dos inquedados retratos de Sander ata a vehemencia interpretada de Robert Capa, en cuxas fotos, como moi ben indica Ramón Esparza, “los discursos de la objetividad se sustituyen por sus contrarios. Frente a la disciplina, la emoción, el anonimato por la firma, el conocimiento omnisciente por el parcial, el distanciamiento por la implicación”²²⁰. E a historia da fotografía non deixou de fornecer casos de extraordinaria fotografía documental que, malia partiren de olladas particulares e creativas, achegan unha valiosa e mesmo contextualizada información documental, como os exemplos senlleiros de Robert Frank ou de Martin Parr, coa súa procura do subxectivo como valor necesario, camiñando permanentemente polo fino gume da navalla que separa o real da intervención creativa. A subxectividade non é deshonesto, o que non debe tolerarse é o engano.

2.2.4.3 - A CONSTRUCCIÓN SOCIAL DA REALIDADE

“No hai ciencia social posible si no se asume congénitamente la intencionalidad histórica de las fuerzas sociales: sean progresivas o regresivas”²²¹.

A fotografía nace a un tempo que o positivismo e que a socioloxía, e axiña vencéllase coa función de reflectir a verdade, de ser o espello do real. O xornalismo, herdeiro dos postulados do racionalismo ilustrado, colle tamén ese camiño, irmandándose coa modernidade e propulsando a un tempo os ideais desta. Tanto a fotografía como o xornalismo son dous medios de comunicación propicios para estender o mito do obxectivismo, ao tempo que axeitados para “construír” realidades, tanto máis conforme máis influencia social van tendo. Porque todo proceso de información é construtivo, onde operamos cunha selección que implica sempre unha perda da variedade da realidade e porque, como indica Martín Serrano, non podemos obviar o “foxo ontolóxico” que hai entre o momento e o espazo no que ocorren os acontecementos (sistema de referencia) e o momento no que se opera a súa representación (sistema

²²⁰ ESPARZA, Ramón, “La construcción del observador en la imagen fotográfica”, en *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/actas.htm>.

²²¹ V. MONTALBÁN, Manuel, *Historia y Comunicación Social*, Barcelona: Mondadori, 1997, p. 185.

cognitivo). Por iso non podemos desvincellar o produto informativo do suxeito que elabora a información²²².

Bernardo Riego comenta que o xornalismo gráfico ten as súas orixes nas publicacións ilustradas do século XIX, creadoras dunha nova cultura gráfica visual. Esta visión apela ao concepto de imaxinario social, de estrutura visual ideolóxica propiciada polos medios de comunicación. A fotografía na prensa participa do propio proceso informativo mediante o cal un feito é convertido en acontecemento polo simple feito de que o medio o recolla como tal. Como apunta Riego, a transformación deste acontecemento en actualidade propicia un espellismo no lector, que cre vivir nun mundo organizado e coherente ao coñecer os feitos inmediatamente sucedidos, sen reparar moito en que eses feitos sempre están seleccionados e ordenados por outros²²³. Esta tendencia a considerar os procesos subxectivos dos axentes institucionalizados como realidades obxectivas é a que deu pé á formulación das teorías da “construción social da realidade”. A representación confúndese coa realidade, e a imaxe, máis que presentar a realidade obxectiva, operará sobre ela. E tendo en conta que a mostración da realidade a través de imaxes é un dos síntomas da modernidade, estaríamos falando dun proceso social baixo sospeita de fraude.

A teoría da construción social da realidade no xornalismo asenta coa publicación de *Making news. A study in the construction of reality*, publicado en 1978 por Gaye Tuchman²²⁴, estudo que axiña se converte nunha referencia para posteriores análises sobre os procesos de produción da información periodística. O que fai Tuchman é partir da base teórica dos estudos da socioloxía do coñecemento que no seu día iniciara Max Scheler e que foi seguida posteriormente por sociólogos como Karl Mannheim, Peter Berger ou Thomas Luckmann. É precisamente o título dunha obra destes dous últimos autores, *The Social Construction of Reality* (1968), o que serve de referente para designar a perspectiva de investigación que, no eido do xornalismo, analiza Tuchman unha década despois.

Tuchman dedica o seu libro principalmente á fase da produción das noticias para, esmiuzando as rutinas produtivas, enumerar os distintos factores e atrancos que os sistemas de comunicación social impoñen aos receptores para a obtención dunha

²²² M. SERRANO, Manuel, *La producción social de la comunicación*, Madrid: Alianza, 2004, p. 133.

²²³ RIEGO, *La construcción social de la realidad...*, *op.cit.*, p. 142.

²²⁴ Uns anos antes xa avanzara algunhas das premisas do seu discurso nun artigo aparecido na *American Journal of Sociology*, en 1972, baixo o título "*Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity*".

información obxectiva. Non é o primeiro traballo que aborda o problema das rutinas, pero si abre un novo camiño ao relacionar estas cos procesos comunicativos institucionalizados que crean unha rede de facticidade que propicia que as noticias, máis que reflexo da realidade, sexan un marco mediante o cal se constrúe o mundo social, lexitimando o *status quo*. A partir de aquí, nas investigacións sobre os medios de comunicación de masas son omnipresentes os estudos sobre a configuración da axenda (ou construción do temario). E aparecen dúas tendencias ben diferenciadas: os que, como Tuchman, defenden que na construción da realidade actúan uns poucos individuos e unhas poucas institucións, e os chamados “construtivistas”, que entenden que esta construción é social, ou sexa, un proceso onde interaccionan e participan os emisores e os receptores, xa que parten da premisa de que toda realidade é construída e que a información recibida só acada sentido coa acción do suxeito observador. Esta última perspectiva ten en consideración que a única “realidade” posible é aquela que o propio observador modela coa súa intervención, coa súa competencia cultural, coa súa capacidade interpretativa e co seu horizonte vital. Aplicando isto ao xornalismo, as noticias son “construídas” polos emisores (os medios), pero tamén polos receptores (espectadores, oíntes ou lectores). Para diferenciar graficamente as dúas tendencias, poderíamos entender que son estes últimos os verdadeiros postuladores do concepto “construción social da realidade”, mentres que os primeiros achéganse máis ao concepto de “construción da realidade social”, postura moito máis crítica ca dos construtivistas.

Nesta mesma liña xorden novas análises críticas, nomeadamente no Reino Unido, que son identificadas como "estudos culturais" por ter a súa orixe no *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* de Birmingham baixo a dirección de Stuart Hall, pero que tamén son o resultado de investigacións máis individualizadas ou doutras entidades como o *Glasgow University Media Group*. A súa principal achega é a asociación da ideoloxía coas técnicas de elaboración dos produtos comunicativos, do que deriva a consideración dos medios de masas como subministradores selectivos do coñecemento social e como construtores dunha "imaxe social" determinada que incide sobre o coñecemento, os valores, os significados, as prácticas e os comportamentos dos grupos e dos individuos da sociedade á que se dirixen. Así, pasouse da perspectiva usamericana que focaliza o seu interese nas distorsións exercidas sobre os dereitos civís dos cidadáns como consecuencia das estruturas organizativas da produción das noticias, á perspectiva europea, que observa a natureza ideolóxica da construción da realidade social como unha forma de reprodución das forzas dominantes.

Malia ser crítico coas teorías deterministas e mecanicistas da comunicación social de masas, Martín Serrano é un dos que mellor precisou as compoñentes subxectivas da comunicación social, ao artellar o posible itinerario das actividades polas que se procesa a produción informativa nos medios de comunicación de masas: determinados emerxentes, que acontecen en determinado grupo social; determinadas institucións comunicativas, a través de determinados medios de comunicación de masas, polo concurso de determinados emisores, seleccionan determinados obxectos de referencia, a propósito dos cales ofrecen determinados datos de referencia sobre o que acontece, que poñen en relación con determinados valores de referencia, a propósito dos cales ofrecen determinados datos de avaliación do que acontece; os datos de referencia e os datos de avaliación intégranse nun repertorio de temas, desenvolvidos nuns relatos concretos que ocupan determinado espazo e confecciónanse de determinada forma nun produto comunicativo, que trata de facer chegar a determinadas audiencias, quen seleccionan determinados datos pertinentes para os seus intereses e necesidades e os relacionan con outros datos procedentes doutras fontes de información e de avaliación, ou procedentes da propia experiencia, nunha representación subxectiva...²²⁵.

Como viñemos vendo ao longo deste marco teórico, a fotografía caracterízase tamén pola súa incapacidade para conceptualizar e universalizar os feitos dado que só amosa fragmentos espaciais e temporais da realidade. Coa súa incorporación á prensa, a fotografía pode apoiarse no texto escrito e así salvar esta eiva natural. E a partir de aquí convértese nun medio dominante que substitúe ao mundo como testemuño inmediato e transparente deste: “De estar ‘alí fóra’, o mundo pasa a estar ‘dentro’ das fotografías”, como indica Susan Sontag²²⁶. Por iso importa distinguir o que transmiten as fotos do que acontece:

“Las imágenes fotográficas (...) nos muestran un fragmento seleccionado de la apariencia de las cosas, de las personas, de los hechos (...) Por esta razón, el tema una vez representado en la imagen es un nuevo real: dramatizado, deformado, revalorizado estéticamente, idealizado, dicho de otro modo, ideologizado”²²⁷.

²²⁵ M. SERRANO, *op.cit.*, p. 167.

²²⁶ SONTAG, *op.cit.*, p. 91.

²²⁷ KOSSOY, Boris, “Reflexiones sobre la historia de la fotografía”, FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona: Actar, 2002, p. 103.

O xornalismo sae fortalecido desta simbiose entre imaxe e texto, e ese aumento de poder propicia o uso interesado da fotografía na prensa, aproveitando a súa dobre natureza, icónica en aparencia e simbólica na práctica.

J. Pedro Sousa indica que, conscientemente ou non, ao fotoxornalismo encomendáronse historicamente múltiples tarefas: estéticas, políticas, culturais, económicas e ideolóxicas. E nese enramado, a fotografía na prensa exerceu funcións realistas, rituais (acontecementos festivos), de memoria e de equilibrio social ante as catástrofes, retóricas (comparación, ironía...) ou simbólicas (identificación e cohesión social), mudando estas ao longo do tempo e adaptándose ás circunstancias históricas. Nesta adaptación, actuaron simultaneamente diversas forzas, tanto individuais (iniciativa dos fotógrafos, editores, empresarios e inventores), empresariais (obxectivos, beneficios, investimentos...), tecnolóxicas (novas técnicas trouxeron novas formas de expresión), ideolóxicas (obxectividade, profesionalidade, autoría) ou culturais (cultura do fotoxornalista, cultura profesional, cultura xeral e demandas do público)²²⁸. Se temos en conta, como apunta Sousa, que as fotonoticias son un artefacto construído por forza de mecanismos persoais, sociais, económicos, ideolóxicos, históricos, culturais e tecnolóxicos²²⁹, parece mentira que puidera terse obviado sequera un momento a súa dimensión ficcional e o poder de influencia que esta tivo no proceso de construción da realidade social unha vez que se incorporou aos medios informativos escritos. Ata que os fotoxornalistas de *Magnum* reivindicaron o dereito á subxectividade (a súa, non a dos editores). Pero nada foi casual nin segue a selo, como lembra Berger:

“La manera en que se utiliza hoy la fotografía deriva de, y confirma, la supresión de la función social de la subjetividad. (...) Si no se ha hecho distinción alguna entre la fotografía como evidencia científica y la fotografía como medio de comunicación, ello no ha sido tanto un descuido como una propuesta. (...) Parece probable que la negación de la ambigüedad innata de la fotografía esté íntimamente ligada a la negación de la función social de la subjetividad”²³⁰.

Ernst H. Gombrich comentou que en canto unha imaxe se presenta como arte, convértese a un tempo en novo marco de referencia²³¹. Algo semellante acontece coas fotos na prensa, que serán consideradas como a realidade mesma. Esta especie de “vampirización”²³² da realidade por parte das imaxes anuncia a cultura do simulacro,

²²⁸ Síntese elaborada a partir da escolma que fai Jorge Pedro Sousa sobre a teoría de Michael Schudson. SOUSA, *op.cit.*, p. 225-227.

²²⁹ *Ibid.*, p. 23.

²³⁰ BERGER / MOHR, *op.cit.*, p. 100.

²³¹ GOMBRICH, *op.cit.*, p. 22.

²³² Tomo prestado o termo de Català Doménech. CATALÀ, *op.cit.*, p. 288.

denunciada por Baudrillard, mediante a cal unha serie de capas de imaxes aparentan amosar o real mentres que en realidade estano agochando²³³.

Todas as sociedades necesitaron representarse e calquera cultura identifícase polos distintos xeitos que ten para (re)presentar a súa imaxe. En cada momento histórico faise con distintos medios e instrumentos. A burguesía, acadada unha certa estabilidade material, procura representarse socialmente a través dos signos externos dos que dispón. E a fotografía é un medio estupendo para iso, co daguerrotipo primeiro²³⁴, emulando en moitos casos aos retratos das vellas familias aristocráticas, e despois cos novos procesos e soportes máis rápidos e democratizados. Pero cando a fotografía entra na prensa, e mercé á capacidade difusora desta, esa representación torna poderosa. Por iso serán o escenario onde se divulgue o seu xeito de interpretar a vida social, os seus modelos de comportamento, os seus desexos e os valores acaídos cos seus intereses.

A finais do XIX, o capitalismo industrial e comercial comeza a mudar cara a un capitalismo monopolista, financeiro e multinacional que dominará a maior parte do século XX. Neste novo ecosistema produtivo, as imaxes convértense nunha ferramenta perfecta para articular a súa expansión e, como apunta Català Doménech, mesmo podemos consideralas como a súa linguaxe natural²³⁵. A Gran Guerra remata co antigo orde internacional, pero o novo orde non chega ata a II Guerra Mundial. E curiosamente é neste impas cando acontece a era dourada do fotoxornalismo. Despois, ao tempo que se consolida o novo dominio, non só se intensifica o uso das imaxes como vehículos de transmisión da ideoloxía dominante, senón que tamén irá crecendo a preocupación do poder polas imaxes que se publiquen na prensa.

Theodor Adorno analizou como o discurso burgués afasta interesadamente os conceptos de *Beleza* e *Verdade*. A primeira, vencellada nun principio ás convencións pictóricas (simbolismo, manierismo, retrato, literatura fantástica, mitoloxía), amplía despois o seu campo a diversas intencións estéticas, á fotografía experimental e creativa... A *Verdade* quedou para a obxectividade, a proba, a demostración..., e identifícase coa información a partir do aumento da influencia da fotografía na prensa

²³³ BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1998.

²³⁴ Bernardo Riego indica que o mito de que a fotografía é un invento burgués hai que tomalo con prudencia, tanto porque o propio Daguerre pensase na aristocracia parisina como “clientes” do seus produtos como porque noutros países, como España, a aristocracia e as oligarquías terratenentes aínda detentaban moito poder daquela. Para Riego, a apropiación da fotografía pola burguesía acontece mercé ao desenvolvemento da práctica retratística nas cidades. RIEGO, *La introducción de la fotografía en España...*, *op.cit.*, p. 19, 27 e 183.

²³⁵ CATALÀ, *op.cit.*, p. 101.

na década dos vinte do século pasado²³⁶. Pero o discurso burgués usa a fotografía nos dous ámbitos indistintamente. No eido elitista e místico da fotografía, como expresión artística que singularizaba as pertenzas de clase, e no eido máis popular, a información, servíndose da fotografía de prensa para divulgar a súa concepción do mundo. Porque, como advertiu Sekula, coa fotografía na prensa, aquela estará ao servizo da clase que controla esta última. E supoñemos que algo debían saber sobre o poder discursivo da prensa e da fotografía, se non non se entendería que a burguesía investise e apostase claramente polas empresas xornalísticas e polos métodos de impresión de imaxes. Como apunta Margarita Ledo, todos os medios anuncian aos catro ventos melloras tecnolóxicas e a máquina pasa a formar parte do capital expresivo dunha publicación²³⁷. Sekula acouta o pensamento de Adorno e comenta que o discurso burgués aproveita a capacidade informativa da fotografía fomentando o seu uso público, a través da reprodución masiva das imaxes, pero que o seu discurso estético tamén se vale do nivel espiritual da fotografía para, por exemplo, asignar a Lewis Hine o papel de figura artística importante da historia da fotografía. Sekula móstrase contrariado de que unhas imaxes que en orixe tiñan unha clara intención de denuncia social foran "apropiadas" polo discurso liberal²³⁸. Iso non deixou de acontecer coas imaxes ata hoxe.

A converxencia destes dous fenómenos (a incorporación da fotografía á prensa e a conversión das imaxes como aparello fundamental do sistema capitalista e do modelo de vida burgués), inciden decisivamente na conformación da sociedade moderna, unha sociedade moi distinta da que viña a suplantar:

"La fotografía no se limita a reproducir lo real, lo recicla: un procedimiento clave de la sociedad moderna. En forma de imágenes fotográficas, las cosas y los acontecimientos son sometidos a usos nuevos, reciben nuevos significados que trascienden las distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el mal gusto²³⁹.

E como a propia Sontag indica, malia que a intervención das imaxes non sexa impositiva nin cheguen a crear por si mesmas unha posición moral determinada, axudarán decisivamente ao seu agromar e á súa consolidación²⁴⁰. Deste xeito, os estereotipos influirán nos modelos de comportamento do público mesmo con máis

²³⁶ ADORNO, T. W., *Teoría Estética*, Bos Aires: Orbis, 1983.

²³⁷ LEDO, *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidade*, *op.cit.*, p. 83.

²³⁸ SEKULA, "Sobre a invención do significado da fotografía", *op.cit.*

²³⁹ SONTAG, *op.cit.*, p. 184.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

forza que os propios contidos específicos, como xa advertira Adorno, e a imaxe que a sociedade obterá de si mesma estará moi influenciada pola constante acumulación de imaxes.

2.2.4.4 - O DISCURSO FOTOGRÁFICO NO XORNALISMO

“Las ideologías crean archivos probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles”²⁴¹.

A análise do discurso ten afastados antecedentes na retórica clásica e chega ata disciplinas e correntes máis modernas como a lingüística, a sociolingüística, os estudos literarios, a antropoloxía, a etnografía, a semiótica, a socioloxía, a comunicación oral, o formalismo ruso, o estruturalismo, a psicoloxía... Esta variedade de perspectivas desde a que é observado o discurso anuncia a súa complexidade, reforzada polas variadas acepcións que del se dan nos dicionarios²⁴². Na súa aplicación á comunicación de masas podemos desbotar algunhas delas, pero outras poderían entretecerse sen moito esforzo. A primeira destas entende o discurso como a “facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencia de sus principios o conociéndolas por indicios o señales”, que para o caso que nos ocupa é de moita utilidade, na medida en que achéganos a unha concepción do discurso como un todo formado por partes das que, analizando a súa relación por medio dunha inferencia racional, podemos chegar a extraer unha mensaxe máis complexa. Porén, como dixemos, existen outras acepcións que non debemos desbotar: “palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o siente”, “doctrina, ideología, tesis o punto de vista” ou “escrito o tratado de no mucha extensión, en que se discurre sobre una materia para enseñar o persuadir”. Nelas aparecen conceptos que non son alleos ao uso discursivo dos medios de comunicación de masas: dicir o que se pensa, divulgar unha ideoloxía ou persuadir para unha acción concreta ou para formar opinión.

Advírtenos Van Dijk que o discurso é un concepto ambiguo e complexo²⁴³ porque, como todo proceso de comunicación, ademais de texto, é tamén un xeito de

²⁴¹ SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Suma de Letras, 2004, p. 99-100.

²⁴² Ata doce acepcións no diccionario da Real Academia Española, 22ª edición.

²⁴³ Comenta Van Dijk, a respecto da análise de informacións xornalísticas escritas, que os límites entre coñecemento e ideoloxías son borrosos, o mesmo que os que separan a información presuposta e a afirmada.

interacción, e porque, malia presentar estruturas xenéricas, tamén pode ter propiedades determinadas por un contexto específico. Por iso é pertinente diferenciar entre texto, ou estrutura do discurso, e contexto, ou relación do discurso co contexto cultural e coas formas de cognición social: opinións, actitudes e ideoloxías²⁴⁴.

Para poder abordar o discurso dos medios de comunicación non podemos obviar a ampla variedade de funcións que desempeñan estes e os distintos usos que lle son asignados, aspectos que operan en sinerxía coas propostas temáticas e expresivas dos emisores. Sánchez Noriega fai unha interesante enumeración das funcións dos medios de comunicación de masas: difundir información; satisfacer a curiosidade; contribuír á cohesión e integración sociais; proporcionar entretemento e diversión; satisfacer demandas culturais; lexitimar e conferir estatus social a persoas, organizacións e movementos sociais; lexitimar os subsistemas político, económico e cultural mediante normas, valores, opinións e actitudes sociais; fomentar o consumo e contribuír ao desenvolvemento económico; actuar como instrumentos políticos; e contribuír ao reforzo da identidade social²⁴⁵. Tendo en conta este amplo abano de funcións dos medios e a influencia que lle confire o seu carácter masificador, é comprensible que aparezan bondades e distorsións na súa acción comunicativa.

Tanto a tematización como as estruturas discursivas serven para crear marcos de interpretación, reducir a complexidade social, estruturar a atención, crear opinión pública e promover o consenso social a través da homoxeneización. Pero tamén poden propiciar outros efectos menos “honorables”: agochar ou desprezar determinados temas usando criterios e xerarquías que adoitan casar cos defendidos polos grupos dominantes, definir os marcos de debate político priorizando estes antes ca transmisión da propia acción política, ou, en xeral, coutar a creatividade xornalística ao sometela a unhas estruturas produtivas e ideolóxicas estandarizadas. Xa que logo, debemos observar a acción dos medios de masas nesta dobre vertente de institucións que ofrecen resposta ás necesidades da comunidade á que se dirixen e de instrumentos que dispoñen dun poder divulgador tan grande que inevitablemente propician distorsións nos procesos comunicativos. Rodrigo Alsina, cando analiza as consecuencias do tratamento discursivo dos medios, entende que estes son etnocéntricos por dirixírense a unha comunidade cultural determinada, partindo do

VAN DIJK, Teun A., “Discurso, conocimiento e ideología”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 10 (2005), p. 304.

²⁴⁴ VAN DIJK, *La noticia como discurso, op.cit.*

²⁴⁵ S. NORIEGA, J. L., *Crítica de la seducción mediática. Comunicación y cultura de masas en la opulencia informativa*, Madrid: Tecnos, 1997, p. 139.

centro dela, parcelando o mundo coa dicotomía propio/alleo e simplificando unha realidade cada vez máis complexa. E desta acción resultan os estereotipos, tan recorridos. Para Alsina, etnocentrismo e simplificación son respostas ás necesidades que ten a comunidade, e os medios o que fan é lexitimalas²⁴⁶. Pero tamén podemos ver aos medios de masas como potentes instrumentos de control e limitación sociais. Autores como Schiller avanzaron a idea de que os medios de masas, a través do discurso que ofrecen, son vehículos de transmisión de mitos: o individualismo (a liberdade e o benestar é asunto individual); a neutralidade (escenificada); os conflitos como resultado da natureza humana e non das circunstancias sociais; o pluralismo (presuposto pola existencia de moitos medios)... Esta influencia é matizada por outros autores, como Eliseo Verón, quen comenta que entre os dous polos do discurso (produción e recoñecemento) sempre haberá un desaxuste, e que ese desfase dáse no ámbito do observador²⁴⁷.

Os medios adoitan botar man de formas retóricas que se apoian na veracidade, na “plausabilidade”, na corrección, na precisión e na credibilidade para darlle sentido ás súas propostas, usando distintas estratexias persuasivas, xa sexa subliñando a natureza factual dos acontecementos, construíndo unha estrutura relacional sólida para os feitos ou proporcionando información que conteña compoñentes emocionais ou “implicativas”. Como indica Van Dijk, este complexo enramado de estratexias fai que o ecosistema comunicativo aparente funcionar nun contexto circular, onde os sucesos e os textos inflúense reciprocamente, e converte a influencia dos medios nunha acción indirecta, de xeito que os receptores asimilan case silandeiramente o pouso que queda dese balbordo de datos e formas de expresión, actualizando os vellos modelos por outros novos a partir das situacións descritas nas informacións²⁴⁸. A complexidade que xorde desta relación indirecta e difusa converte o noso traballo nunha encomenda realmente complicada, malia que poidamos atopar consolo se o vemos desde unha perspectiva menos egoísta:

“El universo del sentido es, felizmente, mucho más complicado; lo cual hace que nuestra tarea sea, desgraciadamente, mucho más difícil”²⁴⁹.

Antes de delimitar a análise do uso da fotografía nunha publicación xornalística cómpre situármonos no eido do discurso dos medios de comunicación de masas, no que Van

²⁴⁶ R. ALSINA, Miquel, *Teorías de la comunicación*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

²⁴⁷ VERÓN, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa, 1996, p. 189.

²⁴⁸ VAN DIJK, *La noticia como discurso, op.cit.*, p. 164.

²⁴⁹ VERÓN, *op.cit.*, p. 207.

Dijk distingue unha temática (que é algo máis ca unha simple enumeración de temas), e unha estrutura que marca os vieiros e as liñas da narración. No discurso xornalístico estamos ante unha forma particular de práctica social e institucional, e temos que observar a noticia non só como un texto, senón tamén como un discurso público de carácter impersoal, expresado por organizacións institucionalizadas. E cómpre ter en conta o que se di, como se di²⁵⁰, pero tamén todo aquilo que, sen ser explícito, pode inferirse por medio de relacións, suxestións ou asociacións. Van Dijk distingue varios niveis nunha complexa estrutura do discurso dos medios, agrupados arredor de dous conceptos basilares: a *macroestrutura*, ou coherencia global dunha proposición; e a *superestrutura*, ou estrutura completa do discurso que se visualiza polas sinerxías das temáticas e polas formas e esquemas de comunicación a través dos que se amosan os contidos. Na posta en práctica deste discurso xornalístico, o teórico holandés distingue catro categorías: o *resumo* (titular e encabezamento), que expresa a macroestrutura semántica; a *situación*, que alude ao episodio e/ou ás súas consecuencias e/ou aos antecedentes; o *relato*, que mostra a narración dos feitos; e os *comentarios*, formados polas reaccións verbais e polas conclusións²⁵¹.

Martín Serrano propón un itinerario de análise no que distingue dous planos na información xornalística: o *plano da situación*, no que se identifican as cousas e os acontecementos, e o *plano dos principios*, no que se interpretan ideas, comportamentos e aspiracións. No primeiro, a información adoita figurar explícita. No segundo, case nunca. Para analizar esta parte do discurso menos evidente, Serrano propón illar tres niveis na información: a *selección dos obxectos de referencia* (entidades sobre as que se informa), os *datos* achegados sobre eses obxectos (que nos permiten distinguir entre un obxecto e os demais), e o *tratamento expresivo* que se lle da tanto aos obxectos como aos datos no produto comunicativo final (situación, espazo, xéneros...) ²⁵².

Para abordar a análise das interpretacións da realidade que propón un medio de comunicación hai que ter en conta todas as vicisitudes e os estratos de intervención polos que obrigatoriamente pasa a elaboración do discurso, así como os esquemas de relación e de percepción da realidade social e o espírito da época na que son publicadas as informacións. E para iso cómpre é artellar un sistema de análise que

²⁵⁰ Van Dijk lémbra-nos que o estilo léxico das noticias e a elección de determinadas palabras teñen moita relevancia no discurso, pois poden achegarnos datos sobre o grao de formalidade, sobre as actitudes e sobre a ideoloxía do emisor.

²⁵¹ VAN DIJK, *La noticia como discurso*, *op.cit.*

²⁵² M. SERRANO, *op.cit.*

permita distinguir os elementos significativos máis ou menos profundos propostos polo emisor, valorando as posibles deturpacións que operan na comunicación masiva, sexan polas limitacións intrínsecas a cada medio, os intereses dos emisores, as influencias dos grupos de poder, a dimensión económica, os esquemas produtivos, o sistema de valores, os usos dos receptores...

Dado que o noso traballo consiste en analizar as fotos publicadas por unha revista gráfica, precisamos adaptar algúns dos conceptos citados ao uso das imaxes no xornalismo. Como nos lembra Sekula, a fotografía é un medio de transmisión de información ao que historicamente se lle asignou a condición de portador dunha mensaxe de significado universal²⁵³. Porén, se a información é o resultado dunha convención cultural, a fotografía, en tanto que información ou parte desa información, non pode ter unha significación universal allea a esa convención. Por iso unha foto é unha mensaxe que está condicionada polo contexto. E no caso da fotografía de prensa, aínda máis, como moi ben precisou Vilches:

“El contenido de una foto de prensa no es nunca explícito sino latente, no es tampoco visual ni evidente sino conceptual y problemático. El contenido de una foto de prensa tampoco es obvio sino que se interpreta a través de unidades culturales que están fuera de la imagen e incluso del periódico y que pertenecen al contexto o visión del mundo”²⁵⁴.

Malia que a fotografía vaia inserida en apartados informativos e se lle asignen funcións xornalísticas, cómpre observar as fotos (o discurso fotográfico) tamén na súa vertente suxestiva, connotativa e contextual. Porque, do mesmo xeito que nunha imaxe publicitaria adoita analizarse tanto o seu aspecto simbólico como o seu aspecto funcional, non sería rigoroso que nos quedáramos só co valor estritamente informativo da fotografía de prensa, porque estaríamos desbotando unha das maiores potencialidades da imaxe nos medios de comunicación de masas: que o seu uso nunha publicación, de xeito periódico, sistemático e estable, aínda que sexa baixo os efectos do discurso realista e a través das convencións informativas, pode rematar por converterse en simbólico e incorporar novas significacións, inmediatas ou serodias, que mesmo pode construír estruturas significativas estables.

Sekula botou man da socioloxía da imaxe con perspectiva histórica para analizar a relación entre fotografía e arte superior, valéndose da comparación de dúas fotos de

²⁵³ SEKULA, "Sobre a invención do significado da fotografía", *op.cit.*

²⁵⁴ VILCHES, *Teoría de la imagen periodística*, *op.cit.*, p. 84.

Stieglitz e Hine, para amosar como a burguesía se apropiou da imaxe fotográfica para os seus fins públicos liberais. Esta perspectiva tamén pode resultar pertinente para abordar a relación entre fotografía e cultura popular e, nomeadamente, entre fotografía e prensa de masas. Xa que, como apunta Martín Serrano, cada sociedade reproduce unha variedade limitada de representacións da realidade²⁵⁵, e, como ben di Sekula, a prensa popular é calquera cousa agás neutral e a fotografía que nela se publica está ao servizo dese déficit de neutralidade²⁵⁶.

Dos variados achegamentos que se fixeron á análise do significado das fotografías xurdiron numerosas taxonomías que propuxeron distintos niveis, planos e códigos, cos que se pretenderon sistematizar os elementos e os procesos que interveñen nese proceso de significación visual: a denotación e os códigos de connotación (Barthes); os códigos da percepción visual (Gestalt); o plano da expresión e plano do contido (semiótica estruturalista); os códigos cinematográficos (Eco); os códigos de tratamento, ópticos, de posta en páxina, verbais e socioculturais (Plecy); os códigos da realidade, técnicos e retóricos (Costa); os elementos morfolóxicos, dinámicos e escalares (Villafañe); os códigos técnicos, da realidade informativa e dos comportamentos sociais (Cebrián)... Porén, moitas desas taxonomías cobren un amplo espazo analítico, pois comparten corpus teórico con distintas perspectivas: cinematográfica, estética, publicitaria, psicolóxica, técnica, física, lingüística..., e moitos dos códigos indicados son pouco relevantes á hora da elaboración ou interpretación dun discurso a través de imaxes fotográficas nunha publicación xornalística.

No entanto, xurdiron outras análises que se achegaron máis ás especificidades do uso da fotografía na prensa, como as achegadas por Lorenzo Vilches, quen, partindo do esquema semiótico proposto por Charles Morris (sintaxe, semántica e pragmática), distingue tres niveis de lectura do texto visual: a expresión, o contido e a función comunicativa. No primeiro organízase a visibilidade do texto visual e comprende os códigos que conforman unha especie de sintaxe técnico visual conformada por valores cromáticos e espaciais (cor, contraste, nitidez, luminosidade, escala, volumes, espazamento...). No nivel do *contido*, a imaxe faise lexible e comprensible mediante a intervención dos códigos semánticos: de relacións (planos), estrutura narrativa ("actantes", actores, funcións, accións), estrutura informativa (persoas, situacións, contexto), regras de coherencia textual e organización dos contidos na redacción (códigos ópticos, de tratamento e de compaxinación). No nivel da *función comunicativa*

²⁵⁵ M. SERRANO, *op.cit.*, p. 215.

²⁵⁶ SEKULA, "Sobre a invención do significado da fotografía", *op.cit.*

opera a pragmática, coa intervención do destinatario das imaxes que procura o sentido das mensaxes visuais, comprensión que depende da súa competencia (perceptiva, narrativa, referencial, contextual, estética...), dos modelos e tópicos da comunicación visual, dos xéneros, da emotividade...²⁵⁷. Conforme profunda na súa reflexión sobre os códigos significativos das imaxes xornalísticas, Vilches distingue un dobre espazo tanto no nivel da expresión (elementos gráfico-perceptivos do soporte material e sintaxe ou forma da expresión visual), como do contido (semántica e operacións lóxico-referenciais). Ademais, conclúe que as catro regras de coherencia textual (supresión, adxunción, substitución e conmutación) operan nos catro espazos indicados, amosando unha serie de exemplos de cada unha das relacións²⁵⁸.

Rodríguez Merchán, Alonso Erausquin e Pepe Baeza tamén se centraron no uso informativo da fotografía na prensa. Merchán fala doutros tres niveis de codificación: a *intervención do fotógrafo* (actitude, selección do tema, punto de vista, elección técnica, decisión do momento do disparo...), a *mediación da redacción* (selección de imaxes, textos, pés de foto, retoques, manipulacións e posta en páxina) e a *competencia do lector* segundo o espazo cultural, o contexto sociocultural, os aspectos afectivos, o contexto de recepción, a actitude, a competencia cultural, o estatus social...²⁵⁹. Mentres, Erausquin fala de códigos fotográficos *do representado* e códigos *da representación*, distinguindo en ambos os dous casos tanto elementos denotativos como connotativos, e optando finalmente por unha ollada transversal que se centra na análise dos principais códigos connotativos que operan na lectura e interpretación das imaxes: *espacial* (amplitude, punto de vista), *xestual* (xestos e actitudes físicas dos “actantes”), *escenográfico* (ambiente, ambientación, vestiario), *simbólico* (símbolos culturais), *gráfico* (elementos técnicos) e *de relación* (composición de conxunto, relacións entre obxectos e outros códigos)²⁶⁰.

Pepe Baeza indica que, máis que sistemas “invariables” de análise, o que verdadeiramente interesa para estudar as imaxes fotográficas son as razóns que explican o seu uso e os condicionantes do contexto no que se divulgan: quen é o autor, condicións de realización, a realidade ou referente do que parte, a finalidade, o medio no que se amosa. E para abordar a análise das imaxes xornalísticas, Baeza adapta o modelo iconolóxico que Panofsky concibiu para a análise de obras de arte. Para iso establece tres niveis de significación: natural ou pre-iconográfica, convencional ou

²⁵⁷ VILCHES, *La lectura de la imagen, op.cit.*

²⁵⁸ VILCHES, *Teoría de la imagen periodística, op.cit.*, p. 111-164.

²⁵⁹ R. MERCHÁN, *op.cit.*

²⁶⁰ A. ERAUSQUIN, *op.cit.*

iconográfica e iconolóxica ou de contido. A significación *pre-iconográfica* opera no ámbito da denotación, e nela identificamos formas puras, obxectos, animais, acontecementos, posturas, xestos, atmosferas e relacións. A significación *iconográfica* define os temas e os conceptos expresados, as relacións entre os motivos artísticos e as súas combinacións, e as estratexias retóricas. A significación *iconolóxica* extráese da interpretación connotativa da obra mediante a relación desta co contexto (mentalidade da época, do país ou da clase social; crenzas; pensamento filosófico, situación política, económica...), e na que operan os valores simbólicos. Para que a análise non derive nunha acción en exceso abstracta, Panofsky propón uns mecanismos de corrección en cada un dos tres niveis citados, que obrigan a botar man doutras disciplinas para contextualizar debidamente a interpretación²⁶¹.

Recentemente presentouse unha nova proposta de método de análise da fotografía, provinte do grupo de investigación *I.T.A.C.A.* da Universidad Jaime I de Castellón, coordinado por Marzal Felici. Trátase dun modelo que pretende responder á pregunta: ¿como significa a fotografía? e, aínda que estea especialmente pensado para a análise de imaxes individuais no eido da fotografía artística, o seu carácter extenso e exhaustivo (contempla 59 conceptos a estudar) supón un encomiable intento de sistematizar dalgún xeito o complexo cometido de abordar a significación da fotografía. A proposta parte da materialidade da forma das imaxes e relaciónase con outros elementos colaterais que poidan contribuír á comprensión do significado das imaxes. Así, os conceptos a estudar distribúense en catro niveis: *contextual* (época, autor, tendencias, estudos e parámetros técnicos); *morfolóxico* (descrición formal da imaxe a partir de elementos básicos como liñas, planos, escala, formas, texturas, contraste, iluminación...); *compositivo* (especie de sintaxe a partir da relación dos elementos anteriores: perspectiva, ritmo, tensión, dinamismo, espazo de representación, tempo da representación); e *interpretativo* (punto de vista físico, actitude dos personaxes, verosimilitude, marcas textuais, estratexias de enunciación, implicación, distanciamento, relacións intertextuais...)²⁶². Este último nivel é esencial para esculcar na intención, na mirada enunciativa que se propón, na ideoloxía da imaxe, na visión do mundo que se transmite. E para iso Marzal recomenda seguir o “principio de parsimonia”, que consiste en elixir a hipótese interpretativa máis sinxela e da que se poidan extraer os aspectos máis relevantes²⁶³.

²⁶¹ BAEZA, *op.cit.*, p. 157-173.

²⁶² Para obter máis información sobre o desenvolvemento deste modelo de análise pódese consultar: www.analisisfotografia.uji.es.

²⁶³ MARZAL, J. Javier, “Una propuesta de análisis de la imagen fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales”, en *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la*

Na tese doutoral de Hugo Doménech, un dos membros do grupo de investigación citado, propónse outro modelo de análise, este máis centrado na estrutura fotoxornalística, que parte doutro achegado por Lorenzo Vilches en 1983²⁶⁴, e que ten en conta os factores técnicos, humanos e organizativos, e as dimensións política e económica que inflúen nas fotografías usadas na prensa. Como daquela fixera Vilches, analízanse algunhas das principais cabeceiras da prensa española no ano 2005 e sométense a comparación os resultados de ambos traballos, coa intención de establecer a evolución do uso da fotografía informativa desde a era “analóxica” a actual era “dixital”. Algunhas das principais conclusións ás que chega Doménech son que na prensa española aumentaron tanto o espazo dedicado á fotografía como o número de imaxes, o que ao entender do autor contrasta coa baixa produción analítica existente sobre a fotografía informativa; que a fotografía está peor tratada en termos de preferencia nas páxinas (derívanse cara ás páxinas pares, mentres as impares son ocupadas pola publicidade); que o aumento de imaxes procedentes das axencias fotográficas propicia o seu uso máis ilustrativo, banal, estereotipado e espectacularizante ca hai dúas décadas; e que o “arrevistamento” das páxinas dos diarios faise por unha cuestión máis formal e persuasiva ca esencialmente informativa. No seu conxunto, Doménech conclúe que, malia a saturación de mensaxes visuais, o poder da imaxe fotoxornalística segue vixente, pero que o seu uso responde cada vez máis a criterios achegados co espectáculo e co comercial ca cos esencialmente informativos²⁶⁵.

Todas as taxonomías de códigos e os modelos de análise son de moita utilidade para discernir os posibles graos de intervención no proceso de comunicación mediante fotografías. Porén, para o caso que nos ocupa cómpre facermos algúns axustes. Trátase de analizar, non a fotografía en xeral, senón a fotografía como elemento informativo nunha publicación xornalística; non imaxes illadas, senón o discurso de conxunto que se establece a través delas; de facelo nunha revista gráfica, coas especificidades que iso comporta; e trátase de analizar un uso de imaxes informativas, non hoxe nin nunha época recente, senón hai case un século, nun contexto comunicativo que estaba en fase de construción. Abondou con botarmos unha ollada ao noso obxecto de estudo para decatarnos de que algúns dos códigos que son

imagen fotográfica, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/actas.htm>.

²⁶⁴ VILCHES, *Teoría de la imagen periodística*, op.cit.

²⁶⁵ DOMÉNECH, Hugo, *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*, tese doutoral, Castellón: Universitat Jaume I, 2005.

comúns na prensa actual a penas teñen relevancia no uso das imaxes que fai daquela *Vida Gallega*, como ocorre con moitos dos códigos técnicos ou cos xestuais, por exemplo.

Partimos da advertencia que xa formulou Burgin hai trinta anos²⁶⁶, e concordamos con Vilches en que os códigos da fotografía están expresados sempre nun contexto que é inseparable do funcionamento discursivo e que non están só na fotografía, senón na relación que se establece entre esta, o contexto e a produción informativa²⁶⁷. Por iso, como xa advertira Eco, cómpre centrarse, non tanto nas relacións entre os signos e os obxectos, senón nos contidos das imaxes, onde operan a ideoloxía, as convencións e as formas de organización social²⁶⁸. E dado que, como dixemos, a perspectiva da nosa análise parte da intención do emisor (ou produtor) do discurso gráfico, seranos de moita utilidade incorporar o que Robledano chama “semiosis pragmática”. Iso implica que non nos preocupemos tanto dos códigos específicos da fotografía e nos fixemos máis nas relacións entre os referentes mostrados, o contexto e o produtor, contemplado este último como un ente complexo formado polo contexto institucional, os procesos de escolla e selección, as intencións comunicativas, os usos da fotografía, as formas e os recursos empregados para facelas visibles...²⁶⁹. Os códigos da fotografía son moi útiles para a análise de imaxes individuais. E os xéneros sérvennos para explicar o uso e as convencións informativas da fotografía na prensa. Porén, como moi ben advirte Umberto Eco lembrando a Parret, a sintaxe e a semántica poden converterse en disciplinas “perversas” cando se atopan en “espléndido illamento”²⁷⁰. Por iso para analizar o discurso gráfico dunha publicación xornalística cómpre identificar os posibles elementos significativos (máis ou menos intencionados) que parten do emisor das imaxes e que derivan nunha determinada visión da realidade. E comprobar se se fai deles un uso sistemático que nos permita distinguir os niveis desa posible intencionalidade. Non é pretensión desta tese descubrir novos códigos de tratamento e significación nin de propor un novo modelo de análise con vocación de uso universal, senón de, a partir do avanzado por outros estudos, pescudar nun discurso gráfico informativo coherente e sistemático ao longo do tempo dun modelo de publicación determinada, situada nun contexto determinado e nunha época concreta e distinta da actual.

²⁶⁶ “El ‘texto fotográfico’, como cualquier otro, es el entorno de una ‘intertextualidad’ compleja, una serie de textos previos superpuestos que se dan ‘por sentados’ en una coyuntura histórica y cultural determinada”. BURGÍN, “Mirar fotografías”, *op.cit.*, p. 25.

²⁶⁷ VILCHES, *La lectura de la imagen, op.cit.*, p. 209.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁹ ROBLEDANO, *op.cit.*, p. 113-114.

²⁷⁰ ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992, p. 286.

Durante os últimos anos vén sendo comentada abondo a predominancia dos criterios estéticos e das aproximacións historicistas e sociolóxicas á fotografía, máis vista como obxecto (arte, memoria) ca como medio de comunicación, e demasiadas veces cunha visión “esotérica”, que a contempla como un tempo mítico que non ten pasado nin futuro, esquecendo que a fotografía é consecuencia dunha intención (pasado) e ten unhas consecuencias nos lectores (futuro). É certo que tamén observamos recentemente unha crecente preocupación por atender aos contextos históricos e sociopolíticos e ás condicións de produción e recepción das fotografías á hora da abordar a súa análise. Porén, en moitas ocasións esa información adoita figurar como simple dato referencial e non tanto como estrutura ou esquema ideolóxico da produción das mensaxes. Cando falamos da importancia de considerar o contexto na fotografía xornalística non falamos de achegar á análise un fondo social ilustrativo nin de facer historia e socioloxía a partir das imaxes, senón de incardinar aquelas na súa análise. Trátase, xa que logo, de ter en conta a sinerxía recíproca entre contexto histórico e fotografía, pois é imprescindible coñecer o primeiro para comprender por que e con que finalidade se fan e se divulgan as imaxes. Abordar o discurso gráfico dunha publicación implica evitar ver os códigos visuais de xeito illado, desprovistos do seu vencello intencional e discursivo. Ademais, e como contrapunto, cómpre tamén sermos conscientes de que o significado da fotografía non é unívoco nin inalterable, pois adoita depender das sucesivas construcións históricas que se lle foron dando ás imaxes.

Unha vez valorados os estudos, as propostas e as advertencias sinaladas, no último apartado deste título indicamos os elementos e categorías que serán considerados no estudo de caso que propomos.

2.2.4.5 - TEXTO E FOTOGRAFÍA

A integración da fotografía na prensa veu precedida do seu uso como referencia para os gravados das revistas ilustradas decimonónicas, pois moitos deles xa presentaban unha indubidable vocación informativa. Por iso o seu vencello coa escrita, cos outros elementos gráficos e mesmo co discurso xornalístico fíxose con certa naturalidade. Porén, malia que a fotografía presentase numerosas vantaxes comunicativas sobre o texto lingüístico (rapidez de percepción, facilidade de memorización, densidade semántica, veracidade, poder de sensibilización...), e que estas fosen moi ben

aproveitadas para as estratexias de sentido das cabeceiras editoriais, case todos os autores coinciden en destacar a ambigüidade intrínseca que adoita ter calquera foto, por moi descritiva que sexa. Alonso Erausquin indica que o fotoxornalismo serve mellor para darnos información sobre o *que*, de *quen*, de *onde* e dos *efectos*. No entanto, precisa do texto sobre todo para entender o *como*, o *cando* e o *por que*²⁷¹. Jesús Robledano di que, malia que a natureza icónica da fotografía outórgalle unha alta capacidade para presentar unha aparencia visual dos obxectos moi achegada á aparencia destes na vida real, fica na descrición estática dos atributos visibles, o que limita a súa capacidade de concreción. A fotografía ten un sistema propio de significación (plástico, icónico, conceptual) e pode considerarse por si soa como unha mensaxe, pero unha mensaxe visual illada precisa da acción complementaria dun pé de foto que concrete, narre e expoña os aspectos da realidade que a imaxe por si mesma non é quen de especificar²⁷².

Que a fotografía adoite precisar do texto para concretar a información non significa que aquela careza de valor icónico e informativo, como indica Erausquin, que asemade tamén cre necesario desmitificar a tan nomeada polisemia da imaxe, xa que ás veces unha foto é moito máis monosémica cas múltiples explicacións textuais que se queiran facer dela²⁷³. Este autor, partindo das análises do suízo Christian Doelker, lémbra-nos o equívoco bastante estendido de que a parte valorativa da información correspóndelle ao texto mentres que á fotografía compételle servir de reflexo fidedigno dos sucesos. A fotografía, o mesmo que o texto, tamén pode conter un alto grao valorativo e de comentario. Sobre as posibles sinerxías que se poden dar entre as variables texto-fotografía e información-comentario, remitímonos ao apartado dos xéneros fotoinformativos onde xa tratamos este tema.

Tamén hai que ter en conta que a relación entre os textos e as fotos pode ser moi variable e mesmo antagónica. Roland Barthes distingue as relacións que se dan entre as imaxes e cada un dos tres tipos de texto máis importantes do produto xornalístico (titular, corpo do artigo e pé de foto): o titular afasta da imaxe na súa procura do impacto; o texto do artigo afasta pola necesidade de tratar máis cousas; e o pé de foto, porén, semella duplicar a imaxe, ou sexa, "participar da súa denotación". O texto engade connotación á fotografía, acción que pode tornar inocente cando o nivel de denotación da imaxe é suficientemente alto. O semiólogo francés distingue entón tres

²⁷¹ A. ERAUSQUIN, *op.cit.*, p. 10.

²⁷² ROBLADANO, *op.cit.*, p. 177.

²⁷³ A. ERAUSQUIN, *op.cit.*, p. 196 e 212.

funcións do texto respecto da imaxe: amplificar connotacións que xa están nela, inventar un significado novo ou mesmo contradicila²⁷⁴. A análise destes vencellos e das tensións centrífugas entre imaxe e textos levou a Barthes a considerar a este último como "parásito da imaxe", ao constatar a inversión de roles que se suscitaba pola crecente predominancia da segunda, algo que para outros autores como Abraham Moles é algo absolutamente natural:

"La ilustración no va del texto a la imagen, va de las imágenes al texto (...) El pensamiento visual precede al pensamiento literario (...) Es la doctrina subyacente a un gran número de revistas ilustradas en las que la elección de las fotos determina el texto, eventualmente proporcionado por un escritor de talento"²⁷⁵.

Allan Sekula amósase máis crítico coa relevancia das imaxes, pois cre que a autonomía semántica da fotografía que relega ao texto a unha función secundaria é un mito, que comeza coa revista *Camera Work* ao crear un novo xénero xornalístico: a fotografía como obxecto artístico por si mesma²⁷⁶. E quizais esa deriva "artisticista" foi a que fixo que Benjamin confiase nas palabras para salvar a imaxe dos perigos do amaneiramento e así recuperar o seu uso revolucionario²⁷⁷, malia que, como sabemos hoxe e nos lembrou Christian Caujolle, os textos foran usados finalmente para facer crer que as imaxes desenvolven un discurso informativo²⁷⁸.

Unha función moito máis específica e vencellada á fotografía é a que desenvolven as lendas ou **pés de foto**, tema sobre o que existe unha taxonomía por cada autor que se consulte. Nancy Newhall xa distingue en 1952 cinco tipos de pés de foto: *Lenda enigma*, cando o pé de foto fai de enlace entre a imaxe e o texto, sen referirse directamente a ningún dos dous. Adoita ser unha frase curta que, unha vez vista a foto, chama á lectura do texto principal. *Lenda miniensaio*, cando a foto ofrece unha información e o texto unha información complementaria, extensa. Sería o modelo usado por *Life*. *Lenda narrativa*, que adoita levar un título, unha explicación da foto e un comentario. *Lenda amplificativa*, cando o texto versa sobre outro aspecto distinto do recollido na foto e a relación entre ambos pode establecer unha lectura distinta. E *lenda aditiva*, que adoita acompañar a fotos documentais e a súa función é dar

²⁷⁴ BARTHES, "Le message photographique", *op.cit.*

²⁷⁵ Citado en FONTCUBERTA, *Fotografía: conceptos y procedimientos...*, *op.cit.*, p. 173.

²⁷⁶ Sekula chámalo "misticismo estético", por estar baseado nos postulados do simbolismo e do romanticismo: valor da inspiración do xenio, da imaxinación, da beleza superior... SEKULA, "Sobre a invención do significado da fotografía", *op.cit.*, p. 460-465.

²⁷⁷ Citado en SONTAG, *Sobre la fotografía*, *op.cit.*, p. 117.

²⁷⁸ CAUJOLLE, *op.cit.*, p. 497.

testemuño dun acontecemento²⁷⁹. Despois Barthes falou das funcións de *ancoraxe* (cando axuda a reducir a polisemia natural da imaxe) e *relevo* (cando substitúe ou amplía o significado da imaxe)²⁸⁰. E con algunhas variantes respecto do indicado por Newhall, Paul Almasy distingue outros cinco tipos de pés de foto: *Lenda complementaria*, cando achega elementos complementarios á información. *Lenda explicativa*, necesaria para amosar elementos descoñecidos polos lectores. *Lenda evocadora*, cando evoca o tema ou o elemento principal do artigo. *Lenda narrativa*, cando detalla o suceso que se visualiza na foto. E *lenda cita*, cando recolle unha ou varias frases da persoa retratada na foto²⁸¹.

Cebrián Herreros entende que os pés de foto, na súa relación coa imaxe, poden realizar variadas funcións, xa sexa para identificar os elementos informativos, para clarificar a ambigüidade da fotografía, como ancoraxe do significado ou como orientación da lectura resaltando algún punto de interese. E distingue tres tipos, segundo a súa finalidade informativa: *pés informativos*, que completan e explican as accións e os datos ausentes da foto, sen valoracións; *pés editorializantes*, que toman posición ante o que amosa a foto; e *pés de comentario*, que interpretan o feito e engaden elementos para contextualizar mellor²⁸². Alonso Erausquin fai fincapé en que na práctica xornalística cómpre distinguir entre a relación entre a fotografía e o pé de foto que a acompaña, e a relación que estes dous elementos manteñen co conxunto da información da que forman parte. A respecto da primeira, cre que, como normal xeral, os pés de foto deben informar sobre o momento, o lugar e os protagonistas das imaxes, e, ademais, engadir elementos atractivos e suxestivos que faga aumentar o interese do lector pola noticia. Deste xeito, os pés de foto cumprirían unha valiosa función mediadora entre as imaxes e o corpo de texto. Finalmente establece catro relacións entre imaxe e pé de foto: *Independencia/autonomía*, cando a foto contén a suficiente elocuencia monosémica que non precisa do texto ou permite que neste se comenten outros aspectos que non figuran na imaxe. *Redundancia*, cando o texto di o mesmo que a imaxe, pero pode responder a distintos criterios. Pode facerse cunha función identificativa (necesaria case sempre no xornalismo), valorativa (cando a redundancia ten como obxecto criticar, admirar ou ironizar) e reiterativa (cando é mera redundancia sen xustificación operativa algunha). *Complementariedade*, cando o texto

²⁷⁹ NEWHALL, Nancy, “La legende: l’interrelation des mots et de la photographie”, *Les Cahiers de la Photographie*, París, nº 2 (1952).

²⁸⁰ BARTHES, Roland, “Retórica de la imagen”, *Semiología*, Bos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. (Edic. orixinal: “Rhétorique de l’image”, *Communications*, París, nº 4 (1964).

²⁸¹ ALMASY, Paul, “La photographie fonctionnelle”, *op.cit.*, p. 36.

²⁸² CEBRIÁN, *op.cit.*

e imaxe potencian a mensaxe conxunta. Esta relación pode ser de simbiose (de xeito que da súa unión resulta unha mensaxe máis completa que a que puideramos ter da mera suma de ambos), ou *parasitaria* (cando un dos dous elementos fortalece ou matiza o seu sentido a costa do outro). E *contradición*, cando as mensaxes de texto e imaxe son contraditorias. Esta oposición pode ser negativa (cando acontece por descoido, inadvertencia, confusión ou engano), ou positiva (cando se bota man do humor, do paradoxo ou da sorpresa para chamar a atención do lector)²⁸³.

Sánchez Vigil fai unha distinción moi xenérica e designa tres posibilidades de combinar a fotografía co pé de foto: *fotografías sen contido definido e con pé explicativo* (para imaxes con planos moi curtos ou con obxectos descontextualizados), *fotografías con contido definido e con pé explicativo* (a maioría na prensa) e *fotografías con contido definido e sen pé explicativo* (cando representan valores recoñecidos universalmente)²⁸⁴. Jesús Robledano entende o pé de foto como un complemento que achega a información necesaria para descodificar e captar a mensaxe, tendo como finalidade esencial identificar ou explicar o que se ve na fotografía. Establece catro funcións principais dos pés de foto: *identificar* (persoas, escenas...), *contextualizar* (lugar, momento, tema...), *reducir a polisemia* (determinando o sentido e orientando a súa lectura) e *manipular*²⁸⁵.

O concepto de manipulación engade unha distorsión moi relevante ao papel que desempeñan os pés de foto na edición da fotografía na prensa. Lorenzo Vilches indica que a relación entre texto e imaxe é complexa e transcende do propio ámbito da información semántica, e que o pé de foto nace como unha necesidade “contextualizadora” para a imaxe pero que axiña convértese nun potente medio de influencia, pola súa capacidade de “orientar” o sentido daquela²⁸⁶. Nesta mesma liña apunta X. Luís Suárez Canal, quen entende que os pés de foto poden servir para *complementar, explicar, narrar, evocar* ou *citar*, pero que o seu verdadeiro poder reside na súa contribución a acadar o efecto do real, engadindo unha dimensión político-social que a fotografía por si mesma non sempre ten. Margarita Ledo afonda nesta dimensión ideolóxica e distingue cinco tipos de pés de foto: *descriptivos, documentais, ambivalentes, provocadores* e *ideolóxicos*, matizando que este último é profusamente

²⁸³ A. ERAUSQUIN, *op.cit.*, p. 74.

²⁸⁴ S. VIGIL, Juan M., *El universo de la fotografía...*, *op.cit.*, p. 42.

²⁸⁵ ROBLADANO, *op.cit.*

²⁸⁶ VILCHES, *La lectura de la imagen, op.cit.*, p. 190.

aproveitado na prensa para “orientar” os significados das imaxes segundo a intención editorial²⁸⁷.

Compartimos esta visión crítica do uso dos pés de foto, porque en non poucas ocasións operan como unha ferramenta decisiva para propiciar unha lectura determinada das imaxes, sen que iso implique desbotar a capacidade valorativa que a fotografía poida ter por si mesma. Hai autores que consideran ao pé de foto como un elemento autónomo, como xa vimos no apartado dedicado aos xéneros. Pero adoita entenderse como unha parte indisoluble do produto fotoxornalístico, como fai Jesús Robledano, que define a fotografía de prensa como un texto icónico lingüístico (ou mensaxe “verboicónica”), composta por un texto visual (a imaxe) e un texto lingüístico (pé de foto) que funciona como unha unidade discursiva autónoma e coherente pola que se establecen estratexias de comunicación²⁸⁸. Por iso, unha cousa é a relación da fotografía co resto de elementos textuais dun produto informativo (titulares, antetítulos, subtítulos, entradiñas, corpo de texto, destacados...) e outra máis específica é a que establece co *pé de foto*, cuxa propia denominación xa di moito do seu estreito vencello coa imaxe. As fotos que publica a prensa adoitan iren acompañadas dunha lenda que pode realizar variadas funcións: precisar, contextualizar, identificar, amplificar, complementar, citar, narrar, ironizar..., pero esta non pode entenderse illada da imaxe pois, xunto a ela e con ela, forman un produto significativo único, malia que non sempre sexa coherente. De aí que nos textos dos pés de foto ás veces atopemos algunhas das claves do discurso visual dunha publicación.

²⁸⁷ LEDO, *Foto-xoc e xornalismo de crise*, *op.cit.*, p. 93.

²⁸⁸ ROBLADANO, *op.cit.*, p. 110.

2.2.5 - A EDICIÓN GRÁFICA

A revista gráfica moderna de circulación masiva aparece na última década do século XIX, momento no que comezan a darse as condicións técnicas e sociais para que iso sexa posible. No relativo á técnica, cando se pode reproducir de forma directa a fotografía e se automatizan os sistemas de impresión, que permiten editar grandes tiradas en pouco tempo. No ámbito social, cando se establece un contexto favorable á lectura e á demanda de información, mercé a unha crecente alfabetización e á extensión da educación a un maior número de persoas, o que propicia unha muda máis rápida das estruturas sociais e o agromar da sociedade de masas. Malia iso, haberá que agardar ao cambio de século para comezar a albiscar as enormes posibilidades informativas e expresivas das revistas gráficas.

No traballo que nos ocupa analizamos un modelo de revista que conecta cos magazines de carácter informativo que comezaron a estenderse a finais do século XIX, baixo distintas periodicidades²⁸⁹. Como indicamos, o seu carácter de “gráfica” virá dado polo uso da fotografía como un elemento senlleiro da súa proposta informativa. Iso non desbota que, para abordar todo aquilo que teña que ver coa edición gráfica, teñamos en conta aquelas outras publicacións que, malia que a súa finalidade non sexa estritamente informativa (literarias, artísticas, fotográficas, de deseño...), foron determinantes para o desenvolvemento futuro do aspecto gráfico dos magazines gráficos informativos. Conforme a fotografía ten un maior peso nas súas páxinas, as revistas transcenden o seu estatus básico de meras transmisoras de información, para convertérense en potentes vehículos de comunicación de emocións, de símbolos, de estímulos comerciais e de ideoloxía, optimizando as calidades visuais das cada vez máis omnipresentes imaxes, a calidade e a rapidez que propiciaban as novas tecnoloxías de impresión e un maior tempo de preparación e reflexión estética e visual que propiciaba unha periodicidade máis serodia ca dos diarios:

“Las revistas, sin embargo, cobren funciones culturales más nebulosas que la mera transmisión de la noticia escueta: son un entretenimiento, son estimulantes, son vínculos sociales de los individuos particulares con los intereses comunes, son volubles adalides de la moda del consumo, y demandan un lenguaje visual rico. Las revistas no florecen en lo previsible, sino en la sorpresa. (...)”²⁹⁰.

²⁸⁹ Nuns casos quincenais ou bimensuais, algúns máis mensuais e a maioría semanais.

²⁹⁰ OWEN, William, *Diseño de revistas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1991, p. 127.

No ámbito do xornalismo, e desde unha perspectiva restrinxida á fotografía, podemos entender como **edición gráfica** a actividade que se encarga das imaxes, tanto da súa planificación e previsión, como da súa produción, selección e posta en páxina. E, como debece Pepe Baeza, iso debería servir para configurar o modelo visual global e conferir un sentido determinado e consciente ás imaxes que edita a publicación²⁹¹. Algo así como “a superficie fotográfica do xornal”, usando palabras de Vilches²⁹², onde opera a construción e a lectura da información segundo as sinerxías que se crean entre a fotografía e as páxinas onde van inseridas. Desde unha perspectiva máis ampla, que entende a confección dunha páxina xornalística como unha posta en escena, a edición gráfica comprende eses mesmos procesos de decisión citados, pero abranguendo a todos os elementos gráficos que, desde o punto de vista visual, inciden tanto na forma de configurar as informacións como no aspecto estético das páxinas das publicacións xornalísticas: formatos, maquetas, compaxinacións, tipografía, titulares, destacados, ilustracións, pés de foto, filetes, sobreimpresións, espazos en branco, cores...

O deseño gráfico nas publicacións xornalísticas comeza a ser considerado durante o período de entreguerras, nomeadamente a partir de finais dos anos vinte, nun contexto de interacción coas achegas estéticas das vangardas artísticas e cos postulados da *Bauhaus*. Tamén coincide isto coa consolidación da fotografía como medio de transmisión de información na prensa, que da pé ao nacemento do fotoxornalismo moderno nas revistas europeas. Son anos convulsos para a economía e a sociedade occidental, pero tremendamente creativos e novos para a prensa. As revistas e os semanarios gráficos europeos modernizan o seu aspecto conforme incorporan cada vez máis fotos, que adoitan editarse en secuencias ou conformando novas reportaxes, e amosan portadas dun atractivo extraordinario, onde a fotografía (adoito fotomontaxe) é o seu principal reclamo. Porén, outro concepto de revista e de deseño gráfico xorde en USA, máis limpo e máis vencellado cos aspectos comerciais e publicitarios, que ten o seu máximo esplendor durante as décadas dos trinta e dos corenta nas revistas neiorquinas, nas que se acadan sorprendentes resultados estéticos e comunicativos froito da conxunción da calidade e creatividade de editores, directores de arte e fotógrafos.

Desde comezos do século XX xa non se conciben as revistas e os semanarios gráficos sen fotos, non só polo seu valor informativo e testemuñal, senón porque se converten na súa “columna vertebral”, como apunta William Owen, conformando unha nova

²⁹¹ BAEZA, *op.cit.*, p. 75.

²⁹² VILCHES, *Teoría de la imagen periodística, op.cit.*, p. 54.

estética e novos xeitos de usar a prensa e de aprehender a información. Comenta Alonso Erausquin que, malia que a fotografía xornalística teña como función principal a achega de datos para participar na creación do sentido informativo da noticia, aquela apórtalle á prensa novos valores e novos formatos informativos, cumprindo tamén importantes funcións de carácter estético e visual: xerarquización das informacións, guía dos itinerarios de lectura, atracción visual, espectacularidade, harmonización estética das páxinas e contribución á concreción da imaxe e do estilo global da publicación²⁹³.

A fotografía muda a forma de “ver” e de aprehender o mundo pero, a un tempo, tamén se beneficia pola achega estética dos movementos das vangardas artísticas no campo do deseño. Porque, mentres que a fotografía axuda á calidade estética dun xornal, tamén unha posta en páxina axeitada pode engadirlle valor ás fotos. Por iso na edición gráfica das imaxes cada decisión ten a súa importancia, comezando pola selección (ou rexeitamento) das imaxes, e seguindo polo tamaño e pola situación que levan na páxina, a súa relación coas outras fotos (foto única, serie, reportaxe), a súa relación co texto, a súa relación co resto de elementos visuais, os espazos en branco, a superposición da tipografía... As múltiples sinerxías que se poden dar nesta posta en escena levan a algúns autores a observar a importancia da edición das imaxes como reclamo e orientación para un determinado sentido de lectura. Aspecto de difícil comprobación empírica pero que non impide sospeitar que a forma na que se editen as fotos e a súa relación co resto dos textos aos que acompaña poidan incidir tanto na propia mensaxe emitida como no proceso de lectura e descodificación desa mensaxe.

A fotografía adáptase á prensa conxugando as necesidades informativas do medio e achegando novas tendencias estéticas á prensa. Martín Aguado e Armentia Vizuite enumeran unha serie de recursos gráficos que adoitan usarse na edición das fotos de prensa desde unha perspectiva actual: a *fiestra* (dentro da foto introdúcese un texto ou calquera outro elemento de menor tamaño); o *pisado* (superposición dun texto ou outro elemento sobre a foto); o *perfilado* (recorte dun suxeito ou obxecto da foto, suprimindo o resto do fondo); o *queimado* (escurecemento do fondo e destacado dos perfís); o *enmarcado* (rodéase a foto con orlas ou outros elementos decorativos); a *impresión a sangue* (edición das fotos sen marxes); e a *inversión* (efecto semellante ao dun espello)²⁹⁴. Pero se nos retrotraemos aos comezos do século XX, atopamos outras formas, novas daquela, de usar a fotografía nas publicacións gráficas. Daquela

²⁹³ A. ERAUSQUIN, *op.cit.*, p. 196.

²⁹⁴ Citado en ROBLEDANO, *op.cit.*, p. 69.

evolucióbase paseniño dun uso da fotografía como elemento individual e, poderíamos dicir, primitivamente informativo, ata chegar ao seu formato estrela e máis complexo: a reportaxe gráfica, auténtica narración visual que vai ser quen de contar unha historia a través das imaxes. E nesta evolución xogan un papel importante as decisións tomadas para a edición das fotos e para o deseño do conxunto da publicación, onde se experimentan novas formas de expoñer as fotos e as historias, xa sexan externas (a dobre páxina como unha unidade, secuencias, superposicións, inclinacións, páxinas despregables...); internas (contraste, dramatismo, narración...); boten man de distintos recursos gráficos que axuden a construír páxinas atractivas e chamar a atención do lector (tipografía); ou mesmo das sinerxías xeradas entre distintas imaxes (fotomontaxe).

A mellor maneira de expresar e comprender os novos usos e conceptos estéticos na utilización da fotografía na prensa naquela época é a través da evolución dos seus aspectos fundamentais nas revistas e nos semanarios gráficos. A finais do XIX, o texto segue sendo o elemento principal da prensa, e as poucas fotos que se inclúen son usadas principalmente para ilustrar. Coa impresión directa da fotografía, as revistas comezan a aumentar o número de imaxes, pero editándoas case sempre baixo unha estrutura extremadamente simétrica e sen ningún criterio de lectura e xerarquía, adoitando ir inseridas entre adornos de distinto tipo (orlas, viñetas, óvalos, enmarcados...), cunha clara referencia ás artes pictóricas, ás pinturas en miniatura e ao uso que se lle viña dando ás ilustracións nas revistas decimonónicas: “Las fotografías se ‘colgaban’ en la página como en la pared de una galería de arte, sin ninguna consideración de prioridad visual o de tamaño y sin ningún sentido del conjunto”²⁹⁵. Malia iso, agroman paseniño tímidas innovacións estéticas no deseño dalgunhas páxinas. Comezan a editarse fotos a gran tamaño nas portadas²⁹⁶; editanse fotos panorámicas a dobre páxina²⁹⁷; comeza a albiscarse unha tímida asignación xerárquica de tamaños²⁹⁸; úsase a fotomontaxe para rachar coa simetría²⁹⁹.

²⁹⁵ OWEN, *op.cit.*, p. 19.

²⁹⁶ Retrato de Michel-Eugene Chevreul en *Le Journal Illustré* do 5-9-1886; foto da Exposición Universal de París, no *Paris Illustré* do 6-7-1889. LEBECK, Robert e VON DEWITZ, Bodo, *KIOSK. 1839-1973, a History of Photojournalism*, Göttingen: Steidl, 2001, p. 46-56.

²⁹⁷ *Le Panorama* en 1896; a revista alemana *Berliner Leben* en 1901; *Paris Illustré* do 28-4-1889, con fotos da Torre Eiffel en autotipia a cor. *Ibid.*, p. 46-56.

²⁹⁸ Fotos das rúas de Chicago no *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* do 18-7-1891; fotos do Parque Nacional Yellowstone no *Harper's Weekly* do 29-7-1893. *Ibid.*, p. 46-56.

²⁹⁹ Fotos dos inmigrantes en NY, no *The Illustrated American* durante varios números de setembro de 1893. *Ibid.*, p. 46-56.

Co cambio de século, abrollan novos xeitos de editar e de usar a fotografía na prensa, nomeadamente nos semanarios gráficos. Nese momento destacan as portadas do *Leslie's Weekly* de Nova York, nas que, facendo desaparecer a clásica cabeceira ilustrada, amosa unha gran foto a sangue sobre a que vai sobreimpresa unha cabeceira máis discreta e un minúsculo texto que ocupa unha simple liña. Estamos ante as primeiras portadas verdadeiramente modernas no uso da fotografía informativa, adiantándose trinta anos ás poderosas portadas con foto a toda plana de *AIZ*, *Vu*, *USSR na Stroiike* ou *Life*. Porén, o uso da fotografía no interior da maioría das revistas segue facéndose baixo pautas decorativistas decimonónicas, con orlas, enmarcados, ilustracións e debuxos varios, malia que se albisquen primitivos intentos de integrar fotografía e deseño³⁰⁰. Esta mesma pauta será seguida pola maioría das revistas gráficas españolas a principios do século que, malia sumárense ao uso masivo da fotografía como no resto das revistas gráficas do mundo occidental, tampouco serán moi relevantes no ámbito do deseño gráfico³⁰¹.

Un dos exemplos máis novos no uso creativo da edición fotográfica é o semanario francés *La Vie au Grand Air* (1898), dedicado principalmente a temas deportivos e que, a partir de 1908, fai un uso sorprendentemente dinámico da fotografía por medio de fotomontaxes, perfilados, secuencias fotográficas, ruptura dos límites da “mancheta”, uso combinado da dobre páxina... Porén, este atrevemento visual non callou e pasarían bastantes anos ata que puidesen verse páxinas semellantes. Durante ese tempo, os aspectos relativos ao deseño e á edición atractiva das fotos non serán a principal innovación das revistas e dos semanarios gráficos informativos. Eran tempos de demanda de información máis ca de experimentos estéticos, propiciada polos distintos conflitos bélicos espaxados polo mundo. Durante a Gran Guerra, o *Mid-Week Pictorial* (1914) edita na súa portada o retrato de Paul von Hindenburg perfilado e superposto sobre a cabeceira, e catro anos máis tarde, a revista francesa *J'ai vu...* edita outro retrato recortado do xeneral Fayolle³⁰², cuxa testa intercálase entre as letras da cabeceira, coa que perfecciona ese interesante e novo efecto de tridimensionalidade. A finais desta segunda década do século XX, a *Berliner Illustrirte*

³⁰⁰ Como a edición de imaxes sobre a erupción do volcán Monte Pelado da Martinica nas páxinas da *Collier's Weekly* o 7 de xuño de 1902, onde as fotos son recurtadas para seren inseridas nun debuxo con forma de volcán en erupción. *Ibid.*, p. 74.

³⁰¹ Publio L. Mondéjar comenta que ata finais da ditadura de Primo de Rivera, as empresas xornalísticas non tiñan un criterio moi claro sobre o tratamento da imaxe, deixando todo á improvisación dos maquetistas, moi lonxe do rigor que presentaban as novas revistas gráficas alemáns. L. MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona: Lunwerg, 1997, p. 150.

³⁰² LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 105.

Zeitung (1891)³⁰³ comeza a combinar distintos tamaños das fotos e espazos en branco para suavizar o cansazo da simetría do formato rectangular das fotos, feito que sería un avance do modelo de edición das fotos que se practicará durante boa parte da década seguinte nas principais revistas alemanas.

O verdadeiro deseño gráfico de revistas coincide coa consolidación da Modernidade. Por unha banda estaba a necesidade de ordenar, valorar e xerarquizar uns elementos informativos cada vez máis numerosos e complexos. Por outra, a influencia do dinamismo propiciado por un novo modelo social de relacións coas cousas e coas persoas que penetra con forza nas páxinas das revistas mostrando algúns dos seus síntomas característicos: o movemento, o ritmo, a enerxía, o maquinismo, a tensión entre os distintos elementos da páxina, a sensación de cambio constante... Finalmente, a influencia das novas correntes artísticas, que articulan a expresividade dos distintos elementos estéticos en función das necesidades comunicativas dos medios, transcendendo o uso decorativo, frívolo e inexpressivo que caracterizara á maior parte das revistas decimonónicas, e que, como o caso dos dadaístas, rachan cos esquemas compositivos e achegan novos xeitos de comunicar coas imaxes, como os *collages*, as fotomontaxes e as secuencias fotográficas.

As vangardas artísticas inflúen decisivamente na formación dunha estética aplicada ás artes gráficas e, por conseguinte, á prensa. William Owen cita á revista italiana *Campo Gráfico* (1913) como a precursora do deseño editorial moderno de revistas, experimentando constantemente coa impresión, coa tipografía, coa asimetría, coa relación entre fotografía e texto, e cun formato diferente en cada número, aspectos basilares para futuros conceptos de revista gráfica, que comezan a usar a dobre páxina como unha unidade, que rachan coa limitación das columnas, que foxen da simetría e que xogan coas xerarquías dos distintos elementos gráficos e informativos³⁰⁴. É coñecida a relevante influencia dos postulados da *Bauhaus* en todo o que teña que ver coa impresión editorial. Das súas propostas xorde unha nova concepción gráfica que bota man das posibilidades creativas e estéticas da tipografía que, na súa conxunción coa fotografía, daría pé ao que se coñeceu como técnica “Tipo-Foto”. As imaxes debían ser fotográficas e os textos tipográficos, afastando a ilustración e a rotulación decorativas³⁰⁵.

³⁰³ *Ibid.*, p. 101 e 107.

³⁰⁴ OWEN, *op.cit.*, p. 28.

³⁰⁵ William Owen sinala como precursores da maqueta moderna a El Lissitzky, por ser o primeiro en usar unha retícula, e a László Moholy-Nagy, pola súa posta en práctica do concepto de “claridade”. *Ibid.*, p. 21.

A mediados dos anos vinte, as revistas da República de Weimar editan as fotos cun maior contraste de tamaños, con xogos estéticos a partir de superposicións e con perfilados que procuran achegar un maior dinamismo ás páxinas. E cara a finais desta década comezan a ser visibles e rotundas as influencias estéticas das novas correntes artísticas e fotográficas: os picados, contrapicados e perspectivas inéditas da *Nova Visión*, as formas sorprendentes da *Nova Obxectividade*, as estruturas complexas do *Construtivismo*, o maquinismo... Neste contexto, a revista alemana *Die Woche* (1899) combina maxistralmente uns picados e contrapicados en agosto de 1927; a *Berliner Illustrirte Zeitung* publica o “mundo fermoso” de Renger-Patzsch; *Uhu* edita as arquitecturas naturais de Blossfeldt, as novas perspectivas de Renger-Patzsch, os fotogramas de Moholy-Nagy e unha sorprendente edición de anacos do rostro humano nas fotos de Edmund Hahn. Esta última publicación dedícalle un número ás olimpíadas de 1928, cunha edición dinámica a partir de perfilados e fotomontaxes que fai lembrar ás que vinte anos antes editara *La Vie au Grand Air*³⁰⁶.

En 1927 existe consciencia de que a posta en páxina é, aparte dunha necesidade, un arte novo, e de que a fotografía é unha ferramenta indispensable para a información. Fernand Divoire, redactor de *L’Intransigeant* francés, publica un artigo na revista *Arts et métiers graphiques* onde reflexiona sobre o xornal moderno que, segundo el, debe atender aos parámetros de información, velocidade e presentación, e que esta última debe ser considerada como unha arquitectura, onde debe coidarse a forma e o equilibrio e na que a portada actúa como a fachada do edificio. Se os cocineiros franceses decidiron un día deseñar os seus pratos, escribe, os xornalistas agora deben atender á posta en páxina. Respecto da fotografía, di que se trata dunha información de primeira orde e que unha boa imaxe é máis elocuente ca calquera texto³⁰⁷.

Conforme a información visual se fai máis complexa, comeza a vencellarse a estética coa información e coa comunicación na súa vertente persuasiva. A fotografía comeza a ser contemplada como un medio de comunicación poderoso polos gobernos e polos editores, tanto polo seu valor simbólico, coa máxima eficacia nas fotomontaxes, como no agromar do fotoxornalismo moderno a partir da *Candid Photography* de Salomon. Alexander Rodchenko afirma en 1928, no número 6 de *Novii Lef*, que a fotografía é un medio perfecto para descubrir o mundo contemporáneo da ciencia do home, a

³⁰⁶ LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 125-130.

³⁰⁷ Citado en BAQUÉ, Dominique, *Les documents de la modernité. Anthologie des textes sur la photographie de 1919 à 1939*, París: Jacqueline Chambon, 1993, p. 278-181

tecnoloxía e a vida diaria. E Dominique Baqué observa nestes momentos dúas concepcións ou dous usos estéticos da fotografía no xornalismo. A primeira, baseada na súa capacidade para o impacto ou para suscitar unha emoción visual. A segunda, para producir un efecto que transcende a comprensión da verdade: a sedución do sensacional, algo que axiña será atendido polos verdadeiros poderes da sociedade³⁰⁸.

A finais dos anos vinte aparecen as primeiras fotomontaxes de contido propagandístico³⁰⁹, despois referenciais no caso da revista berlinesa *AIZ* (1925) e das poderosas fotomontaxes de John Heartfield a comezos dos trinta, cunha edición máis agresiva e dinámica da fotografía, combinando a fotomontaxe, o perfilado, a inclinación de planos, a repetición expresiva de imaxes, as secuencias fotográficas e o contraste de tamaños das fotos para acadar un mosaico da vida da xente común e dos valores colectivos que propugnaba.

SSSR na Stroiike (URSS en construción) aparece en 1930 en Moscú e toma de *AIZ* o modelo de uso político da fotomontaxe (Heartfield traballa para ela o primeiro ano), pero axiña destaca por ofrecer novos usos gráficos da fotografía. Se *AIZ* sorprendía esteticamente na portada e no interior era máis documental, *SSSR na Stroiike* era todo o contrario. Cunhas portadas atractivas, pero máis sinxelas e menos agresivas cas da revista alemana, o transcorrer das súas páxinas deparaba un espectáculo visual impresionante: optimización do gran formato das súas páxinas; fotos editadas a sangue; aproveitamento espectacular da dobre páxina; dinamismo a partir do xogo das liñas, das diagonais e dos distintos elementos; contraste radical de planos; repetición de imaxes e rostros; uso impactante das masas de persoas; combinación expresiva e cinética das imaxes; uso creativo das cores; e ata a creación de novas e dinámicas páxinas despregables. E todo coa finalidade de amosar unha visión grandilocuente dos logros do sistema soviético. Nunca se editara a fotografía dese xeito tan espectacular, sen a penas texto. Xa non se precisaba. Abondaba coas imaxes. Detrás de todo estaba a man de varios artistas aos que a revista encargaba os deseños³¹⁰.

Outra publicación relevante desta época é a francesa *Vu*, que aparece en 1928 en París e na que publican a súa obra fotógrafos da relevancia de André Kertész, Robert Capa ou Cartier-Bresson. A comezos dos trinta, influenciada pola alemana *AIZ* e con

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 284.

³⁰⁹ Na *Berliner*, na *Volk und Zeit*, voceiro do Partido Socialista Alemán, en *AIZ*, en *Vu* e noutras publicacións máis vencelladas cos órganos de poder como a soviética *SSSR na Stroiike* ou as pro-nazis *Deutsche Illustrierte e Illustrierter Beobachter*. LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 137-139.

³¹⁰ Nomeadamente Alexander Rodchenko, Barbara Stepanova e El Lissitzky.

Alexander Liberman de director artístico, destaca polas súas rechamantes e cromáticas portadas, nas que tamén adoita usar a técnica da fotomontaxe, amosando unhas páxinas moi creativas coas fotos a xeito de mosaico e xogando cos tamaños e coa superposición de imaxes.

Ademais desta vertente estética e visual do uso propagandístico da fotografía, a finais dos vinte e nos comezos dos trinta irrompe tamén un novo tipo de imaxes que veñen determinadas polos novos usos que comeza a dárselle á fotografía, como consecuencia da aparición de cámaras lixeiras, obxectivos máis luminosos e emulsións máis sensibles. Identificadas como *Candid Photography*, en apelación ás primeiras e novas imaxes de Erich Salomon, aparece unha nova fotografía viva, espontánea e non posada, que propicia que a xente comece a fixarse no propio contido das imaxes e non tanto no seu impacto visual ou nas compañías decorativas. Está conformándose unha nova forma de percibir o mundo e por iso Moholy-Nagy fala da actitude óptica propia de cada época, que daquela caracterizábase pola percepción simultánea dos acontecementos. Conforme se consolida este tipo de fotografía, redúcese a tipografía espectacular e os elementos decorativos superfluos, e as imaxes edítanse en función do seu contido informativo, o texto superponse nas propias imaxes e agroman novos xeitos de relacionar as fotos cos temas tratados a través dos titulares e os pés de foto.

A primeiros dos anos trinta o principal modelo na edición gráfica da fotografía son as revistas alemanas, tanto tiña que fose polos contidos informativos das imaxes (Salomon, Felix H. Man, Eisenstaedt...), pola creatividade dunha nova estética fotográfica (Kertész, Renger-Patzsch, Blossfeldt, Moholy-Nagy...), polo impacto visual do seu uso político e propagandístico (Heartfield...) como polas formas innovadoras da súa edición (Stephan Lorant, Kurt Korf...). E non só se toman as súas prácticas como referencia, senón que se copian e mimetizan as imaxes e mesmo as formas de editalas³¹¹. Segundo William Owen, as revistas alemanas inflúen nas anglosaxonas en varios aspectos: nos recortes fotográficos, na organización racional da ilustración e na consideración de que o deseño das páxinas das revistas non era cousa de xornalistas senón de deseñadores profesionais, agás casos excepcionais como Stephan Lorant³¹². Porén, algunhas das máis prestixiosas revistas usamericanas desa década

³¹¹ En febreiro de 1931, a *Beyers für Alle* de Leipzig publica unhas vertixinosas e movidas fotos aéreas de Willi Ruge, imaxes que serán publicadas de xeito parecido un ano despois pola francesa *Le Miroir du Monde*. En maio de 1931, a *BIZ* berlinesa edita outras atractivas imaxes de Willi Ruge, do salto e caída dun paracaidista. Un mes despois, esas mesmas imaxes son publicadas pola *Illustrated London News*, e catro anos máis tarde pola *Weekly Illustrated*. LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 154-155.

³¹² OWEN, *op.cit.*, p. 39.

diferéncianse claramente da estética executada polos deseñadores das revistas europeas. Ao aspecto barroco e recargado destas últimas (mesmo nas de maior vocación informativa), as usamericanas do estilo de *Vogue*, *Fortune*, *Vanity Fair* ou *Harper's Bazaar* contrapoñen unha limpeza e unha síntese estética dunha eficacia comunicativa sorprendente³¹³. En Europa, o novo deseño de revistas foi visible en publicacións de marcado acento político. Porén, en USA, o aspecto político ficaba diluído polos intereses industriais e comerciais, nomeadamente da industria da moda.

Nas revistas alemanas de entreguerras establecéronse interesantes sinerxías entre o traballo dos editores, dos xornalistas, dos escritores, dos fotógrafos e dos deseñadores. Co éxito das revistas de estilo que aparecen en USA na década dos trinta, a figura do deseñador salienta de xeito notorio sobre os demais. Baixo a consideración de “director artístico” ou “director de arte”, o deseñador convértese agora en autor. É cando aparece a figura de Mehemed Fehmy Agha, que entra ao servizo de *Condé Nast* en 1928 para dirixir artisticamente as súas publicacións *Vogue* (1909) e *Vanity Fair*. O deseño de Agha simplifica e sistematiza a tipografía, fai desaparecer elementos decorativos superfluos, emprega grandes marxes ou invádeos con fotos a sangue, suprime a rixidez das columnas, aproveita a dobre páxina como unidade estética³¹⁴, aposta pola fotografía en detrimento da ilustración e aproveita ao máximo as sinerxías entre imaxes e texto.

Na década dos trinta aparecen en Nova York dúas revistas senlleiras no eido da edición gráfica. *Fortune* (1930), dirixida á elite³¹⁵, móstrase como enxalzadora da forza e do poder do capital usamericano xusto no seu peor momento de crise. O seu formato estaba baseado nun texto claro e lexible ilustrado con moitas imaxes, a maioría fotográficas, con edición limpa e simétrica, sen barroquismos e con tipografía sinxela. Distinguíase do resto das revistas, e sobre todo da influencia das alemanas, polo uso dun único sistema tipográfico para toda a revista. A variedade debía vir das imaxes e das variacións compositivas destas. Coa aparición de *Harper's Bazaar* en 1934, irrompe a figura do ruso Alexey Brodovitch, seu director artístico durante 24 anos, que se converte no deseñador editorial máis influente do seu tempo. Intuitivo e instintivo,

³¹³ A berlinesa *Die Dame* (1912) é unha excepción, pois a sinxeleza da súa edición achégase máis ás revistas usamericanas cas súas contemporáneas europeas, tamén tratando temas menos conflictivos e cunha visión máis elitista e procurando páxinas atractivas mediante a edición das fotos atendendo moito ás formas nelas contidas.

³¹⁴Referíndose ás imaxes publicitarias de Irving Penn, Rosalind Krauss cualifica o uso da fotografía editada a dobre páxina nas revistas como “el más rico de todos los teatros tipográficos”, co que se enche integramente o espazo comunicativo creando un eficaz efecto de realidade. KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 228.

³¹⁵ Cun prezo elevado e fixado ostentosamente na portada: “One Dollar a Copy”.

Brodovitch procura constantemente novas formas de editar. Emprega influencias do expresionismo abstracto e do surrealismo nas portadas. O seu estilo é minimalista e elegante, con economía de liñas, tipografía precisa e composición con fortes contrastes de cor, escala e movemento. Saca a fotografía de moda do estudo e lévaa á rúa, usando as novas cámaras lixeiras, achegando maior dinamismo e viveza ás imaxes. Importaba menos a técnica ca espontaneidade. E fomenta que o fotógrafo xa pense en clave de posta en páxina ao facer a fotografía, para facilitar a sinerxía entre imaxe, texto e tipografía. Brodovitch usa maxistralmente a dobre paxina como unha unidade, a repetición de elementos, o resalte das liñas, as chiscádelas perceptivas, a teatralidade co uso da luz e, sobre todo, a concepción da páxina como unha paisaxe en tres dimensións na que, ao ancho e o alto, engade a profundidade. A súa máxima foi a procura da sorpresa e do contraste dramático ao servizo do contido da información³¹⁶.

Mentres en USA experimentan con novas formas estéticas de mostrar a información, en Europa consolídase o uso da fotografía como soporte informativo. En 1931 aparece *Regards* en París, voceiro do *Partido Comunista* francés comprometido coas causas da esquerda e combativo coa emerxencia dos ideais fascistas. No aspecto estético, *Regards* distínguese por editar as imaxes de xeito barroco, superpostas unhas sobre as outras e ás veces inclinadas, e inserindo os textos sobre algunhas imaxes, algo moi usual hoxe pero que daquela era realmente novo. Así acontece coas reportaxes gráficas de Robert Capa sobre a Guerra Civil española, que teñen unha enorme relevancia para a edición fotoxornalística, tanto polo espazo que ocupan (ata unha ducia de páxinas) como pola nova e espontánea presentación (sobreimpresión do texto nas fotos e superposición, inclinación e distribución irregular das imaxes na páxina).

A mítica *Life*, que aparece en novembro de 1936 en Nova York, non destaca nin polo deseño nin polo formato³¹⁷. *Life* usa abondo a fotografía nas súas páxinas, coa pretensión de amosar o mundo como un espectáculo, ten un deseño discreto pero as súas portadas son magníficas mercé a unha axeitada elección das imaxes. A súa proposta de cabeceira en vermello sobre a foto será copiada por outras publicacións, entre elas, a mesma *Picture Post*. A aparición de *Look*, tamén en Nova York, unhas semanas máis tarde que *Life*, segue o ronsel desta última pero baixo unhas pautas máis popularizantes e sensacionalistas, ao tempo que integra un novo e atractivo sumario con fotos, en formato vertical, coma se de fotogramas cinematográficos se tratase.

³¹⁶ OWEN, *op.cit.*, p. 50-55.

³¹⁷ Non diferían moito dos que tiñan as europeas *Vu*, *Berliner Illustrirte Zeitung* ou *Weekly Illustrated*.

En outubro de 1938 aparece en Londres *Picture Post*, revista intensamente fotográfica e radicalmente informativa, que edita numerosas reportaxes fotográficas con afán divulgativo e informativo. Dirixida por Stefan Lorant nos seus comezos, a súa edición gráfica é máis clásica e simétrica ca outras contemporáneas como *Vu* ou *Regards*, porque o que importan son os contidos das fotos, que son editadas a tamaños considerables. A influencia de *AIZ* só é perceptible nos primeiros números (as primeiras portadas foron encargadas a Heartfield) pero despois apenas usa a fotomontaxe e só como ilustración ou caricatura, ben diferenciada da parte informativa. *Picture Post* pretende ofrecer unha visión realista a través das fotos, baixo a perspectiva dunha visión heroica da clase obreira, propiciada por marcados contrapicados dos traballadores, e adoita numerar as imaxes para establecer unha lectura narrativa, axudada por uns títulos informativos e uns extensos pés de foto.

2.2.6 – ELEMENTOS E CATEGORÍAS PARA A ANÁLISE DO DISCURSO GRÁFICO DE *VIDA GALLEGA*

En apartados anteriores vimos distintos modelos de análise de imaxes fotográficas, case sempre aplicables a imaxes individuais, formasen parte ou non dun medio xornalístico. Porén, o noso traballo vai consistir en analizar o discurso gráfico dunha revista a partir das imaxes que publica. Neste sentido cómpre lembrar un precedente interesante na investigación que realizou Lorenzo Vilches en 1986 coa colaboración dun grupo de alumnos, sobre o discurso visual ofrecido por varios xornais e semanarios sobre o tema da daquela posible entrada de España na OTAN. Tratouse, xa que logo, de analizar un único tema en varias publicacións, para o cal estableceuse unha ficha de análise composta por variados elementos pertencentes tanto ao plano da expresión como ao do contido. Así, no primeiro observáronse aspectos como: fonte da foto, localización na páxina, localización na publicación, proximidade do plano, tamaño, “perspectividade”, cor e contraste. No plano do contido analizáronse: “alotopía”, regras semánticas (supresión, adxunción, construción), “actantes”, xerarquía, dominante formal, tema, xeopolítica do actor, rol do actor e escenario³¹⁸. Porén, a nosa investigación é diferente á realizada por Vilches hai dúas décadas, pois abordamos unha única publicación e analizamos o seu discurso visual en conxunto, nun longo período de case 30 anos. Partir dun *Thesaurus* exhaustivo de códigos e categorías implicaría un traballo titánico, polo que optamos por unha visión menos “regulada” e máis prospectiva, aberta ao que as imaxes nos vaian deparando en base á nosa competencia analítica, forxada mercé ás reflexións e investigacións anteriores que nos resultaron de grande utilidade. Dado que do que se trata principalmente é de descubrir o excedente de significación das imaxes e as claves do discurso gráfico de fondo da revista viguesa, decidimos observar as posibles intencións do emisor, as temáticas propostas, as formas de amosar os contidos, a estrutura informativa na que se insiren as imaxes, a estrutura produtiva na que se xeran e o contexto no que se divulgan, na medida en que todo iso contribúa a distinguir as estratexias persuasivas que se repiten periodicamente nas páxinas de *Vida Gallega*. E malia que a nosa proposta de estudo pretende ser sincrética e conciliadora cos modelos anteriores, optamos por establecer unha ficha de análise pouco “codificada” (permítasenos a expresión), pois non se trata tanto de escolmar datos como de “ler” os posibles significados das imaxes no seu conxunto.

³¹⁸ VILCHES, *Teoría de la imagen periodística, op.cit.*, p. 255-280.

Somos conscientes de que canto máis abertas deixemos as categorías de análise maior é o risco de subxectividade que corremos. E de que indagar nas posibles intencións do emisor é unha labor certamente aventurada. Porén, non esquecemos as advertencias dos mestres. Umberto Eco distinguía hai anos entre dous polos históricos de interpretación dos textos, que o semiótico italiano consideraba exemplos de “fanatismo epistemolóxico”: os que se basean no esclarecemento do significado intencional do autor, independente da nosa interpretación, e os que entenden que os textos poden interpretarse infinitamente. Por iso Eco falaba da presenza “confortable” dos contidos explícitos das imaxes, en contraposición á “alquimia simbólica” das estratexias retóricas³¹⁹. Trataremos de aproveitar esa comfortable presenza dos contidos das imaxes, pero sen renunciar a intentar esculcar nas posibles intencións coas que a empresa editora publicou as imaxes, aínda sabendo que nos mergullarnos tanto nas historias misteriosas da súa produción como no perigoso mundo da hermenéutica. E agardamos que sen derivar cara aos fanatismos dos que falaba Eco. A respecto disto, Marzal Felici aconsella distinguir entre o autor “empírico” (suxeito que realiza a foto) e a instancia “enunciativa” da imaxe, extraída das pegadas textuais que integran a imaxe³²⁰. No caso do noso estudo temos que considerar o dobre papel que xoga o editor, pois este intervén a un tempo como autor empírico (autor de moitas das imaxes que publica a revista e, xa que logo, fabricante dos elementos enunciativos) e como selector e construtor dun discurso a partir dos elementos enunciativos achegados por outros autores.

Unha vez asumidas as análises, as precisións e as advertencias indicadas neste marco teórico, cómpre establecermos unhas pautas mínimas para abordar a análise do discurso gráfico dunha publicación. E dado que, como dixemos, trátase dun conxunto de fotos e non de imaxes illadas, de fotos editadas nunha publicación xornalística específica (*magazine* gráfico de contidos xerais) que, ademais, comezouse a editar hai case un século nun sistema de comunicación en construción, non nos interesan os aspectos formais máis “puros” das imaxes (códigos técnicos, morfolóxicos, compositivos...), senón aqueles que teñan que ver coa temática, cos contidos, coa significación, co contexto e co tratamento xornalístico das fotos. Porque, como di Lorenzo Vilches, a coherencia global dunha imaxe ou dun conxunto de imaxes non reside nun conglomerado de códigos, senón nas claves que nos han servir para

³¹⁹ “Entre la historia misteriosa de la producción de un texto y la deriva incontrolable de sus interpretaciones futuras, el texto *en cuanto texto* representa aún una presencia comfortable, un paradigma al que atenernos”. ECO, *Los límites de la interpretación, op.cit.*, p. 83, 141 e 357.

³²⁰MARZAL, *op.cit.*

organizar o sentido da lectura³²¹. Por iso entendemos que o discurso visual debe extraerse da relación entre as intencións do emisor, as temáticas abordadas, a forma de amosar os contidos, a estrutura informativa na que se insiren as imaxes, a estrutura produtiva na que se xeran, o(s) contexto(s) nos que se divulgan e todas aquelas intervencións ou interpretacións semánticas que se poidan deducir tanto do contido das imaxes como do seu uso, para distinguir as posibles estratexias reiteradas que poidamos agrupar arredor dun discurso elaborado.

Dado que se trata de indagar nos diferentes usos dados á fotografía na revista *Vida Gallega*, tanto na súa vertente informativa como na súa implicación no discurso xeral da publicación, centraremos o proceso de recollida de datos en dous grandes apartados: a función informativa desempeñada pola fotografía na revista e o discurso global artellado por esta a partir das imaxes. Asemade, recolleremos datos complementarios que poidan resultar de interese para axudar á comprensión da análise³²². Respecto do primeiro apartado, trátase de delimitar as principais funcións que desenvolveu a fotografía en *Vida Gallega*, xa fose para informar, para identificar aos protagonistas ou para ilustrar distintas informacións. E destes usos derivar os posibles xéneros fotoxornalísticos utilizados con carácter estable na revista viguesa. Para abordar o estudo do discurso gráfico de *Vida Gallega* distinguimos un dobre nivel. Un nivel previo que poderíamos designar como **CONTEXTO**, que precisa dunha análise rigorosa da liña editorial, da estrutura produtiva gráfica da empresa editora e dos contextos histórico, xornalístico e fotográfico da época. E un segundo nivel que se refire ao propio acto de estudo das **IMAXES**, estruturado arredor de tres grandes espazos de análise: os contidos das imaxes, o tratamento expresivo xornalístico e a semántica que deriva da interpretación das imaxes.

O primeiro nivel de análise é necesario para que esta non sexa illada e descontextualizada. A **liña editorial** marca un posicionamento ideolóxico da empresa xornalística, no que haberá que ter en conta as posibles intencións do emisor, deducibles dos criterios estimados para a publicación das imaxes: informativos, empresariais, económicos, ideolóxicos, estéticos... A **estrutura produtiva** e os procesos de produción das imaxes poden influenciar o uso dun determinado tipo de fotos. Así, haberá que ter en conta o sistema de produción de imaxes da revista

³²¹ VILCHES, *Teoría de la imagen periodística*, *op.cit.*, p. 85.

³²² *Fotógrafos*: profesionais, afeccionados, identificación, autoría, vencello coa revista... *Influencias e referencias estéticas*: pintura (pictorialismo, esteticismo, paisaxismo, concepto idílico da natureza...); estampas e ilustracións (paisaxes, costumismo...); edición (álbums gráficos e postais); foto de estudo e estética burguesa (retrato); tendencias fotográficas do momento (Foto Social, Foto Directa, Nova Obxectividade, Nova Visión...).

(producción propia, escolma de fotos, compra, encargo...) e as posibles limitacións propiciadas pola estrutura empresarial e pola dinámica produtiva e editorial das imaxes, sobre todo tendo en conta aqueles casos nos que as fotos editadas non dependían tanto do que acontecía nin da aplicación de determinados criterios de selección como das posibilidades de dispor delas³²³. Neste sentido, cómpre considerar tamén as limitacións achegadas polos condicionantes técnicos da fotografía (aparellos, accesorios, soportes, sistemas de impresión, tempos de exposición...). Finalmente, para interpretar correctamente o uso e o posible significado das imaxes, é imprescindible ter en conta o **contexto** da época (económico, social, político, xornalístico e fotográfico), aspectos que abordamos no seguinte título desta tese.

No segundo nivel abordamos en primeiro lugar os **contidos** das imaxes: temáticas, selección dos obxectos de referencia³²⁴, actores, accións, poses, situacións, marcos espaciais, contextos de acción... Usamos o concepto “temática” dun xeito máis amplo ca o achegado por Van Dijk para o discurso xornalístico en xeral, quen distingue como “temas” os distintos asuntos sobre os que pode tratar unha mesma noticia, adoito ordenados baixo unha estrutura xerárquica³²⁵. Dado que no caso que nos ocupa trátase de analizar un discurso de carácter visual, entendemos por “temática” o asunto principal e xenérico sobre o que trata cada información gráfica. Abordamos así o primeiro chanzo do discurso distinguindo os temas que se repiten na axenda informativa da revista, na medida en que no propio exercicio de elección e selección duns determinados temas no canto doutros posibles xa prefigura un discurso e unha visión da sociedade determinados, convintemente filtrados polos posibles criterios de noticiabilidade: relevancia, proximidade, actualidade, o inesperado, utilidade social, convivencia ideolóxica ou política, entretemento... Neste exercicio de esculca da temática máis recorrente tamén podemos reparar na ausencia de determinados temas ou aspectos da realidade social nas imaxes, que podería implicar un determinado discurso ou a transmisión dunha ideoloxía de fondo ou mesmo dunhas determinadas conviccións morais. Respecto da selección dos obxectos de referencia interesa distinguir cales son as persoas, protagonistas, situacións ou aspectos da realidade social que adoitan figurar como “actantes” dentro de cada temática, e en que situacións e contextos de acción adoitan presentarse.

³²³ Rodríguez Merchán incorpora o concepto de “fotografabilidade”, parello á noticiabilidade xornalística, que depende de variados factores como accesibilidade, dispoñibilidade técnica, gustos do público, competencia con outros medios... R. MERCHÁN, *op.cit.*, p. 584.

³²⁴ Pier Paolo Pasolini mesmo apuntou que isto poderíamos entendelo como unha sintaxe visual, pois o cineasta italiano consideraba que os obxectos da realidade amosados nas imaxes podían ser equivalentes aos fonemas da linguaxe verbal.

³²⁵ VAN DIJK, *La noticia como discurso, op.cit.*

O estudo do **tratamento expresivo xornalístico** e das súas estruturas formais comprende observar as seccións xornalísticas que configuran as imaxes, a súa edición gráfica (preferencia, compaxinación, tamaños...), as funcións dos textos e dos pés de foto na súa relación coas imaxes e as posibles marcas de estilo na concepción da fotografía. Xa sexa como estrutura informativa ou retórica, o artellamento de seccións gráficas, tanto se atendemos ás súas características, tipos ou denominación, tamén pode achegarnos datos acerca dunha determinada visión ou concepción da sociedade. As formas de editar as imaxes, a súa posta en páxina, as marcas identificativas, a intervención sobre elas ou a extensión dedicada tamén poden ser reveladoras de aspectos importantes como as posibles intencións de realce, equilibrio ou interese. Algo que transcende do aspecto simplemente estético ou visual, pois as formas de narración gráfica tamén poden operar como marcos de acción social, modelando así a relación entre emisor e lectores destinatarios. Respecto do estilo, malia que ao tratarse de fotografías non sexa tan doado como no caso da análise textual, trátase de intentar distinguir posibles referencias a modas, convencións gráficas ou referencias estéticas.

A dimensión **semántica** que deriva da interpretación das imaxes podemos extraela da relación entre todas as categorías indicadas, das que podemos distinguir posibles significados; estratexias retóricas; marcas textuais; engadidos, concrecións ou desviacións significativas dos pés de foto; estratexias de implicación ou distanciamento; uso sibilino ou procaz da verosimilitude; polarizacións de actitudes; interferencias da “actancialidade”³²⁶... Os vencellos entre a descrición do contido das imaxes e as relacións entre os obxectos de referencia poden achegarnos información sobre o modelo social que divulga a revista: xerarquías sociais, dominancias, mundo sociopolítico e mundo cotián, estereotipos, roles sociais, papel da burguesía, concepto de cultura, tratamento e distinción, conflito e consenso social, individualismo e colectividade... Outro xeito de indagar nas estratexias significativas por medio das imaxes é mediante a comparación entre o mensaxe ou texto da foto (o que se amosa) e o contexto (o que din outras informacións sobre o que acontecía).

Neste eido da significación das imaxes resulta inevitable analizar tanto o papel do texto escrito (pés de foto, corpo da noticia e titulares), que como vimos poden ser determinantes para a orientación da lectura das fotos, como as posibles estratexias

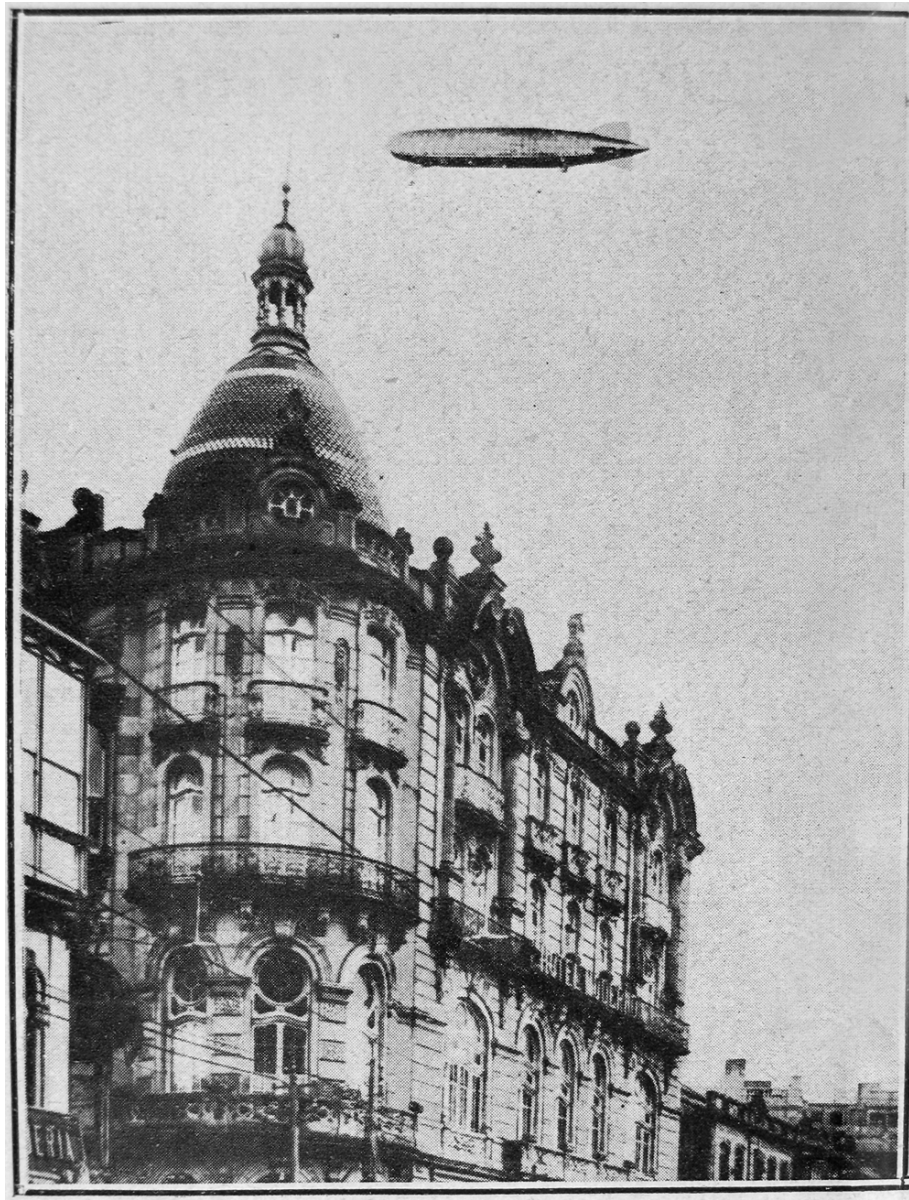
³²⁶ A actancialidade refírese á intervención que poden realizar os propios protagonistas sobre os acontecementos, mesmo chegando a promovelos, case sempre coa intención de construír unha determinada imaxe social.

persuasivas postas en práctica coas imaxes. Estratexias que poden ir desde a apelación a temas coñecidos, a mitificación da facticidade, a emotividade, o reforzamento da vocación testemuñal..., ata o uso de figuras retóricas clásicas: metáforas, contrastes, metonimias, hipérbolos...

Para o traballo ao que nos encomendamos, a análise sistemática dos elementos citados deberá facilitarnos información abondo para poder esculcar no discurso gráfico global da revista sometida a estudo, coa prudencia de sabermos que pisamos nos esvaradíos terreos da hermenéutica que, ademais, avense a interpretar unha época pasada, con regras e convencións icónicas distintas das actuais. Por iso esta parte do traballo ten algo de aventureira, na medida en que ten que reparar naquelo menos evidente do proceso de comunicación visual. Porque, como xa apuntara Pierre Bourdieu hai corenta anos, para abordar o discurso fotográfico non abonda con ler as fotos e os seus significados máis ou menos explícitos, senón que cómpre descifrar o excedente de significación que evidencia a fotografía ao participar do simbolismo dunha época, ou dunha clase social ou dunha tendencia artística³²⁷.

³²⁷ BOURDIEU, *op.cit.*, p. 44.

3 - O CONTEXTO DO PRIMEIRO TERZO DO SÉCULO XX



Un *Graff Zepelin* sobrevoando Vigo. *Vida Gallega* nº 449 (1930).

3.1 - O CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL

3.1.1 - O MUNDO NOS COMEZOS DO SÉCULO XX

O forte desenvolvemento experimentado pola Revolución Industrial durante o XIX e a chea de descubrimentos e novidades científicas que a acompañaron, sentaron as bases estruturais para a aparición da sociedade de masas e para a consolidación do mito do progreso. Nova sociedade liderada por unha nova clase dominante, a burguesía, que ao control do sistema produtivo engade cada vez máis o do sistema político e a súa preeminencia na propiedade dos medios de produción da comunicación social, a través dos cales espallará toda unha nova filosofía do mundo e da vida, que tamén bebe de fontes decimonónicas: a consolidación do mito da Razón, o positivismo de August Comte, o desenvolvemento do coñecemento científico, a teoría da evolución de Charles Darwin, a ética do progreso de Saint Simon e a súa confianza absoluta na innovación e na tecnoloxía...

Este concepto de **progreso** provén da Ilustración e da súa cosmosivisión baseada na idea do avance continuo da humanidade mediante o uso da razón e na superación das ideas de ciclo, do eterno retorno e do mito de Sísifo, ao considerar que cada etapa é superior á anterior. Os avances tecnolóxicos, as melloras nas comunicacións e algúns importantes descubrimentos dos últimos decenios do XIX non fan máis que reforzar esa tendencia: os camiños de ferro abren novos vieiros para o desprazamento e a comunicación humana, aparecen novos sistemas de transmisión a distancia (teléfono, telégrafo...) e novas enerxías (electricidade, petróleo) que revolucionarán a vida e os modos de comunicación das persoas. Son tempos de artefactos e de Exposicións Universais nas que a maquinaria e a técnica destacan sobre as obras artísticas, como acontece coa de París en 1900, onde a fastosa luminosidade do “Palais de l’Electricité” asombra ao mundo. Pero o concepto de progreso non só se expande no aspecto material, senón tamén no intelectual e mesmo no moral. Porque tamén se postula como un proceso de secularización do pensamento e de substitución da idea cristiá de providencia, no que a razón discursiva opera como ferramenta desmitificadora. Neste contexto coexisten distintos niveis de concibir ese novo mundo modelado polo

progreso histórico: os *teimudos* (que cren no progreso como o froito da constancia e do traballo), os *interesados* (que comprobaban como ese novo ideal ofrece a posibilidade de bos rendementos económicos) e os *místicos* (que confían cegamente na técnica, cunha actitude case relixiosa). Ao fin, o mito do progreso xorde auspiciado pola premisa da procura dun home novo capaz de controlar a natureza mercé ao desenvolvemento tecnolóxico. Exactamente a mesma premisa que lle permitiu consolidarse e que chega ata os nosos días³²⁸.

No agromar do século XX, mentres os principais países europeos consolidan o proceso de **colonización** de África, outras colonias doutras latitudes acadan a independencia (Latinoamérica, Australia, Nova Zelandia...). En Europa, Inglaterra e os catro grandes imperios do XIX (alemán, austrohúngaro, ruso e otomán) loitan pola supremacía mundial, disputa que uns anos despois desembocará na I Guerra Mundial. Berlín era daquela a capital do mundo no eido da técnica, Londres do comercio e París das artes e da moda. Mentres, USA aproveita as fendas da perda de influencia europea en Latinoamérica e comeza a avisar do seu predominio en campos como a siderurxia, o ferrocarril, as finanzas e o petróleo.

Dado o seu impacto e transcendencia, moitos analistas sitúan o verdadeiro comezo do século XX a partir da **I Guerra Mundial**, dado que dela derívanse cambios substanciais nas estruturas do orde internacional. USA é xa nese momento a primeira potencia sen discusión e unha boa parte de Europa ten que comezar a súa reconstrución, despois da caída simultánea dos grandes imperios decimonónicos. Nunca ata ese momento vivira o mundo unha traxedia desas dimensións, que abranguera a tantos países a un tempo e da que se tivera coñecemento en todo o mundo. Coa Gran Guerra e cos movementos revolucionarios que agroman en Rusia existe a sensación de que todo abanea. Pero o certo é que o mundo xa viña mudando desde antes, porque o século XX engarza algúns descubrimentos científicos de finais do XIX, como os raios X (1895) e a radioactividade (1896) con novos achados no eido da física: a teoría da relatividade de Einstein (1905) e os sistemas atómicos de Rutherford (1911) e de Bohr (1913). O mundo non só se fai máis complexo polas novidades do progreso ou polo aumento da influencia dos ideais marxistas, senón tamén porque comeza un proceso de descomposición da materia e mesmo do pensamento, coa achega da psicanálise e da interpretación dos soños de Freud. Porén, a ideoloxía do progreso demostra o seu enorme potencial e, facendo súas tanto as bondades como as miserias dese novo

³²⁸ Na actualidade comezan a cuestionarse algúns dos valores do progreso, cando menos no sentido no que foi considerado ata hoxe, nomeadamente con todo aquilo que ten que ver co cambio climático.

contorno que agroma, e quen de darlle explicación a todo e mesmo relanzar a súa expansión, que será intensa na década dos vinte. Malia que o crack do 29 trouxese consigo a necesidade de volver os pés á terra.

O desenvolvemento da produción industrial segue sendo o motor económico a comezos do século XX, facendo da minería o seu alimento básico e convertendo á siderurxia nun sector estrutural de primeira magnitude. Pero entra en escena unha nova enerxía, a **eléctrica**, que axiña convértese nun dos eixes da nova economía, xunto co petróleo. Arredor deste sector industrial xorden novas iniciativas empresariais que aproveitan a mellora dos sistemas de comunicación e establecen novas relacións comerciais, apoiándose cada vez máis en entidades bancarias e financeiras que se converten en elementos indispensables para acometer novos proxectos. Especialmente relevantes son as profundas transformacións que se experimentan no eido dos **medios de transporte**. Os camiños de ferro expándense na procura das periferias dos Estados, mentres as locomotoras son cada vez máis potentes e rápidas. A navegación goza da súa época de esplendor, mercé á propulsión a vapor e ás correntes migratorias que desde a segunda metade do XIX empurran a europeos e africanos cara as prósperas terras americanas. O automóbil consolídase como un dos elementos definitorios da nova cultura a partir da implantación do “fordismo” no sistema de produción de vehículos. A superficie das cidades comeza a mudar coa aparición dos primeiros automóviles (que coexisten cos vellos vehículos de tracción animal), coa expansión dos tranvías e coas primeiras construcións das liñas de “metro”. Mesmo a popularización da bicicleta, a finais do XIX e primeiros do XX, suporá unha extensión (e privatización) da velocidade. Tamén nestes anos acádase algo que ata daquela fora impensable: que o home puidera voar coma os paxaros. Despois dos experimentos de Zeppelin co seu globo xigante, os irmáns Wrigth conseguen manterse uns segundos no aire voando nun aeroplano con motor. Pode parecer pouca cousa, pero a dimensión simbólica daquela xesta asombrou ao mundo. Non era para menos, como se puido comprobar despois co progreso da ciencia aeronáutica.

Os **sistemas de comunicación** tamén son protagonistas neste comezo de século. O crecemento das relacións comerciais turra das estruturas dos sistemas de correos, o telégrafo perfecciónase e o teléfono comeza a ser un elemento familiar nas cidades. Ao tempo que se acurtan as distancias coa mellora dos transportes e dos sistemas de comunicación, o mundo semella ensanchar ao descubrirense lugares ata ese momento insólitos na Terra. A chegada de Peary, Amundsen e outros aventureiros aos polos xeados do planeta teñen un forte carácter simbólico, xa que comeza a pensarse que

non existen límites para a procura de aventura dos humanos. Porén, as mudas non só tiñan que ver coa multiplicación dos desprazamentos e das comunicacións, senón que daquela tamén comeza unha frenética carreira onde, como nunca antes ocorrera, non importaba o fin, senón facer as cousas o máis rápido posible, característica que podería definir perfectamente o resto do século que quedaba por vir. Unha nova percepción dos conceptos de velocidade, espazo e tempo que non só estaban presentes na teoría de Einstein.

3.1.1.2 - A MODERNIDADE

O concepto “moderno” vén do termo latino “modernus”, que xa daquela usábase para distinguir as novidades achegadas pola nova oficialidade cristiá respecto do paganismo romano anterior. No sucesivo usouse para referirse á chegada de novos tempos en épocas de cambios, nomeadamente en tres momentos históricos. O primeiro coincide co desenvolvemento do capitalismo mercantilista, coa creación dos estados-nación europeos, dos imperios coloniais e co desenvolvemento dos ideais da ilustración (razón, ciencia, progreso) durante os séculos XVII e XVIII. O segundo aparece xunto ás novas formas de organización industrial e urbana a partir do taylorismo, primeiro, e do fordismo, despois. E o terceiro refírese a novas formas de pensar sobre a arte que había en Europa e USA a finais do XIX e comezos do XX, nomeadamente arredor do *Art Nouveau*³²⁹. A modernidade que agroma parella ao século XX comprende aquelas novas relacións sociais e cambios culturais que rachan coa civilización agraria tradicional e co clasicismo esencialista, que abre paso a unha nova concepción histórica universal modelada polo racionalismo e pola ciencia. Todo isto é posible mercé a tres grandes procesos de transformación social que son, a un tempo, os seus principais signos visibles: industrialización, mecanización e urbanización, institucionalizadas arredor da fábrica, da cidade e da nación.

A construción da modernidade é posible mercé á conxunción de varios procesos: a aceleración da transmisión de información e a multiplicación exponencial dos contidos transmitidos, que abren camiño a unha nova cultura do xornal que se solapa coa cultura do libro; o éxito do desenvolvemento industrial que propicia a sedución polas máquinas; o aumento das transaccións comerciais que se soportan na publicidade e conforman unha economía en constante expansión; o aumento do consumo; as

³²⁹ MORLEY, David, “El postmodernismo: una guía básica”, CURRAN, J., MORLEY, D. e WALDERDINE, V., *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona: Paidós, 1998.

políticas que abren camiño a un sistema democrático e persuasivo que substitúe ao estamental e represivo; as concentracións urbanas; a crecente importancia das imaxes... Todo anuncia a nova sociedade de masas, rexida por novos patróns de comportamento, tanto individuais coma sociais.

Malia que o mundo xa está plenamente integrado na **era da máquina**, nunca como ata ese momento se necesitara tanta man de obra no sector secundario. Este paradoxo propicia un importante éxodo de poboación do contorno rural aos centros industriais que, a un tempo, tamén precisan persoal para un novo sector de servizos que xorde arredor desa actividade industrial. As cidades aceleran o seu desenvolvemento desde finais do XIX, transcendendo os límites das antigas murallas para fornecer de vivendas ao aluvión de obreiros que chegan. O proceso de **concentración urbana** convértese así nun dos elementos definitorios deste período, creando novas necesidades e servizos, novos empregos e actividades e propiciando que a cidade se converta nun complexo sistema de relacións. Experimentan un pulo importante a construción e a obra civil, as infraestruturas urbanas e unha morea de pequenos negocios que satisfarán esas novas necesidades, promovendo o ascenso e o ancheamento da burguesía.

Historiadores e sociólogos falan dunha certa **tensión social** entre as correntes anovadoras de carácter científico, laico e progresista da burguesía, que interpretan o mundo en claves de maior liberdade individual, racionalidade e negocio, e o pensamento conservador, amparado pola vella nobreza e polas estruturas eclesiásticas que se opoñen a todo aquilo que poña en perigo o seu estatus e a súa capacidade de influencia social. Os sectores máis progresistas e dinámicos apelan constantemente á renovación e ao progreso histórico, apoiándose nos postulados positivistas e nunha especie de movemento laico que se postula como contrapeso á histórica influencia da relixión e da Igrexa, omnipresentes ata ese momento en case toas as manifestacións sociais, como ben apuntou Berger:

“Superstición, conservadurismo enquistado, as chamadas leis eternas, fatalismo, pasividade social, ese medo á eternidade tan habilmente utilizado pola igrexa para intimidar, repetición e ignorancia: todo iso tiña que desaparecer e ser substituído pola proposta de que o home podía facer a súa propia historia”³³⁰.

³³⁰ BERGER, John e MOHR, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia: Mestizo, 1997.

Porén, máis ca unha substitución dun mundo polo outro, o que ocorre é que se configura unha **estrutura social máis complexa** ca do antigo réxime. Burguesía e proletariado escachan o antagonismo feudal entre poder e poboación, privilexio e mansedume. A complexidade vén dada non só pola entrada en escena deses novos actores sociais, senón polas diferenzas dos seus comportamentos e pola súa falta de homoxeneidade interna. Así, moitos dos grandes propietarios burgueses xa deteñen daquela poder político, ben directamente actuando como representantes dos seus distritos ou ben por achegárense aos que desenvolven unha política favorable para os seus intereses. E isto propicia que aparezan sinerxías entre os intereses desa burguesía e os de nobres e fidalgos, dando pé a tipificacións simbióticas como "burguesía ennobrecida" ou "aristocracia aburguesada". Tamén no eido cultural haberá distintas actitudes ante o cambio, pois moitos dos representantes desa burguesía manteñen e prolongan certos gustos culturais historicistas e románticos, típicos da sociedade que esmorecía. Nun tempo onde se abre camiño o **realismo**, adoito segue botándose man de adobíos exóticos, intuitivos e ficcionais ao uso decimonónico. Mentres o mundo avanza vertixinosamente nos eidos da técnica, dos medios de transporte e dos medios de comunicación, a concepción da cultura semella dilatar a agonía do século anterior. Dese desaxuste parte esa simbiose, tan galega por certo, entre tradición e modernidade.

Na outra banda da estrutura social, unha parte moi ruidosa da nova **clase social obreira** faise notar de xeito espectacular e combativo nos inicios da centuria, mentres que no rural, a disputa da propiedade das terras entre unha limitada e vella aristocracia a unha masa cada vez maior de persoas propicia o agromar dun importante movemento asociacionista. Son tempos de reivindicacións, de chamadas á xustiza social e contra a explotación laboral que en ocasións rematan en fortes conflitos en distintos lugares do mundo. E resulta paradoxal que mentres isto acontece, a burguesía faga cada vez maior ostentación do seu estatus, sexa pola mostración do consumo e das propiedades ou polo xeito no que ocupa o tempo de lecer: práctica de deportes, festas sociais, arte, música, teatro e outras expresións culturais.

Un mundo no que a ciencia e o coñecemento acadan un valor senlleiro precisa de cidadáns formados e instruídos para acceder á cultura. Así aparecen en Europa nos últimos decenios do XIX as primeiras prácticas de **ensino** popular, co que se inicia un proceso de continua redución das taxas de analfabetismo. O desenvolvemento industrial, a mellora das comunicacións e o proceso de concentración urbana propician tamén o aumento da demanda de información, satisfeita principalmente pola **prensa**

escrita. As tiradas aumentan vertixinosamente, cada día aparecen novas publicacións e perfecciónanse os sistemas de impresión, propiciando que xurdan publicacións de mellor calidade e nas que a fotografía vai ter moito que “dicir”. Aparece a idea do público, da circulación das mensaxes e do discurso programado e consciente. Tamén neste momento irrompe con forza o **cinematógrafo**, outro dos actores informativos e simbólicos definatorios do século. Na década dos vinte as **transmisións radiofónicas** consolidan a nova sociedade de masas. As ideas fanse máis accesibles e o mundo faise máis permeable a elas, tanto ás boas como ás non tan boas.

A **alta burguesía**³³¹ é a clase social que lidera esta transformación dos procesos de transmisión de información. Dispón dos cartos e con eles crea os **medios** que lle serven, non só para promocionar os seus negocios, senón tamén para divulgar o seu modelo de sociedade. Ademais, durante anos distínguese das clases sociais máis baixas precisamente polo acceso que ten a uns determinados niveis de información e cultura, o que propicia que bote man deses medios para facer gala do seu estatus, adoitado mediante a mostración daqueles comportamentos considerados máis exclusivos da súa condición social. Xorde así a mostración pública do gusto pola arte e pola música, das novas adquisicións técnicas, dos novos xeitos de ocupar o tempo de lecer e do uso das revistas gráficas para mostralo. A cultura burguesa, que nace dunha nova civilización industrial e mercantil, convértese así nunha nova civilización estética, na que distinguirse vai requirir dunha muda permanente dos comportamentos sociais conforme estes van homoxeneizándose mercé á masificación.

Cando remata a I Guerra Mundial hai gañas de esquecer o conflito e o sufrimento, caldo de cultivo perfecto para o despegue dun capitalismo moderno, orientado ao consumo, que substitúe ao capitalismo industrial, orientado á produción. Nova fase capitalista que asenta principalmente no desenvolvemento do **automóbil**, dos electrodomésticos, da prensa e do cine. De producir bens para os cidadáns pásase a procurar consumidores para os bens, o que non é pouco cambio. A burguesía fai seu o tempo de lecer, transcendendo o tradicional descanso laboral e dándolle un novo sentido hedonista que se converterá nunha clara expresión de protagonismo social. Chegan os “**alegres anos vinte**”, moi ben aproveitados por USA para poñer os alicerces do imperio cultural que chega ata hoxe. Europa recibe as correntes e os gustos que triúfan en USA, na moda, na música, nas expresións artísticas: o jazz, os bailes de salón, o *charlestón*, póñense de moda os cócteles... Xorde unha potente

³³¹ Persoas que dispoñen de alto poder económico ou decisorio: propietarios dos medios de produción (terra, comercio, industria, finanzas...), altos funcionarios, profesionais de alto nivel, militares de rango...

industria do lecer, parella ás melloras da técnica (cine, magnetófono, fonógrafo e radio).

Son tempos tamén de reivindicación de igualdade para a muller, historicamente relegada a un segundo termo na vida social, política e laboral. O movemento sufragista comeza a finais do XIX³³², pero é no cambio de século cando se fan notar con máis contundencia, o que tamén implica unha maior intensidade na represión das súas accións. A Gran Guerra contribúe a que as sociedades se fagan máis conscientes da capacidade da muller para desenvolver as mesmas labores có home. A partir de aquí, a muller comeza a incorporarse ao mundo laboral e a facer súa unha nova estética liberadora, rachando paseniño coas seculares limitacións conservadoras e sexistas. Triúnfan as *flappers*, co seu peiteado *garçon*, chapeu caído, beizos pintados, cintura baixa, saia curta, medias de seda e zapatos de tacón, que se maquillan e fuman en público (algo mal visto socialmente daquela) e van aos clubs nocturnos a bailar e a beber. Vida nocturna que comeza a ser característica nesta época, mercé á iluminación artificial, convertendo ás cidades en animados lugares tras o solpor.

O **primeiro terzo do século XX** é un período de gran relevancia para a sociedade moderna, pois convértese no escenario onde se consolidan algúns dos elementos que definen o resto da centuria: o desenvolvemento dos transportes e dos sistemas de comunicación, o automóbil, a aeronáutica, a dicotomía entre capitalismo e socialismo, a automatización, a aceleración, o cine, o cómic, o cartel, os medios de comunicación de masas... Sociedade que dá lugar á cultura de masas que, segundo sintetiza Gómez Mompert, defínese a partir da consolidación do capitalismo monopolista e do imperialismo, da segunda revolución industrial, do avance dos sectores secundario e terciario, das novas enerxías do petróleo e da electricidade, das concentracións urbanas, da mellora das condicións hixiénicas e sanitarias, da consolidación dos Estados contemporáneos, do desenvolvemento da sociedade civil, da crecente alfabetización, do mercado informativo-comunicativo opulento, da sociedade do espectáculo, da estandarización do consumo e das formas de vida...³³³. Ese novo ecosistema social xustifica os medios de comunicación de masas, que son tales, no sentido apuntado por McLuhan, non só pola dimensión das audiencias, senón tamén porque todos se ven implicados a un tempo. Masificación das audiencias e intensificación das mensaxes que, xunto a unha maior aceleración comunicativa e a

³³² En Nova Zelandia acadan o dereito ao voto en 1893.

³³³ G. MOMPART, J. Lluís, “Prensa de opinión, prensa de información”, en AUBERT, Paul e DESVOIS, Jean-Michel (eds.), *Presse et pouvoir en Espagne (1868-1975)*, Madrid: Casa de Velázquez, 1996, p. 83-98.

unha maior densidade e acumulación iconográficas, alteran, non só a percepción dos conceptos de espazo e tempo, senón o contorno imaxinario das persoas e os seus comportamentos. Pero isto faise coexistindo coas vellas formas de entender o mundo, o que depara curiosos contrastes e non poucos paradoxos. Porque unha aínda maioritaria sociedade rural e agraria comparte espazo coa emerxente sociedade urbana e industrial. Porén, as mudas no pensamento, nas formas de vida e nos xeitos de relacionarse as persoas seguen o seu camiño imparabile.

3.1.2 - A GALIZA DO PRIMEIRO TERZO DO SÉCULO XX

“Si miramos una imagen del pasado y la queremos relacionar con nosotros mismos, necesitamos saber algo de la historia del pasado”³³⁴.

No agromar do século XX, Europa viña sufrindo os efectos da crise agraria finisecular por mor da competencia dos produtos agrarios americanos, ofrecidos a prezos moito máis baratos mercé á revolución dos transportes, ao abaratamento dos fretes e ás melloras na conservación dos alimentos. Galiza non está illada dese contexto, pois daquela o 85% da súa poboación activa pertence ao sector primario. Tanto a crise como o seu feble desenvolvemento industrial favorecen o reponte da emigración transoceánica que se produce a partir de 1880 e que, con distintas intensidades, a penas diminuíría ata a década dos trinta do seguinte século. Malia iso e ás frecuentes inestabilidades políticas e sociais, durante o primeiro terzo do século XX Galiza experimenta un importante desenvolvemento económico, tanto no campo, que se moderniza e adáptase aos novos tempos, como nos sectores secundario e terciario, pois cando chegan os anos trinta, a poboación activa do conxunto da industria e os servizos xa acada o 35%³³⁵. Galiza mudara máis a súa estrutura económica nestas tres décadas ca nos séculos anteriores.

3.1.2.1 - POBOACIÓN E CONCENTRACIÓN URBANA

Galiza ten case dous millóns de habitantes no ano 1900 e o seu proceso de concentración urbana continúa sendo cativo nas décadas seguintes, pois, como indica López Taboada, presenta o coeficiente de urbanización máis baixo do Estado entre 1860 e 1930³³⁶, a penas superando neste último ano dos dous millóns douscentos mil habitantes³³⁷. Porén, iso non implica que as súas principais cidades non medrasen e, como no caso de Vigo, que o fixesen de xeito importante durante o primeiro terzo do século XX.

³³⁴ Cita de John Berger, BERGER / MOHR, *op.cit.*, p. 102.

³³⁵ VILLARES, Ramón, *Historia de Galicia*, Vigo: Galaxia, 2004, p. 311 e 324.

³³⁶ L. TABOADA, J. Antonio, *La población de Galicia (1860-1991)*, A Coruña: Fund. Caixa Galicia, 1996, p.265.

³³⁷ De 1.980.515 habitantes en 1900 pasa a 2.230.281 en 1930. L. TABOADA, *op.cit.*, p. 31.

Durante o XIX, **A Coruña** é a cidade galega máis poboada e desenvolta, mercé á influencia do seu porto que actúa de nexo comercial entre Europa e América do Sur. Abandeirada do ideario liberal desde a guerra cos franceses, a finais de século comeza a ter concelleiros republicanos, presentando a estrutura produtiva máis moderna de toda Galiza, coa *Fábrica de Tabacos* como buque insignia industrial e cunha notable economía comercial e de servizos que evoluciona a partir dun importante sector artesanal. A Coruña era daquela, como indica Villares Paz, “urbana, mesocrática e laica”³³⁸, e mantense durante todo o primeiro terzo do século XX como a cidade galega máis poboada, aínda que será **Vigo** a cidade que experimente un maior índice de crecemento urbano relativo nese mesmo período³³⁹. O principal factor desa muda hai que observalo no desenvolvemento industrial que experimenta a cidade viguesa e os espazos costeiros do seu contorno a partir da bonanza da industria conserveira e do aumento da emigración transoceánica.

As outras cinco grandes cidades galegas manteñen nese período aproximadamente a metade da poboación das dúas metrópoles galegas, agás Ferrol e Compostela nas que é algo superior ás de Pontevedra, Lugo e Ourense³⁴⁰. Malia este desigual ritmo de crecemento respecto das dúas grandes cidades costeiras, importa máis o aspecto cualitativo desa transformación, como indica Villares Paz, que permite que as cidades deixen de ser lugares de residencia de fidalgos rendistas para convertérense en centros industriais e comerciais que propician a aparición de signos de modernización como o aumento do consumo cultural, novas relacións tipicamente urbanas ou, por exemplo, a aparición de xornais modernos como *Galicia* ou *El Pueblo Gallego* no caso de Vigo, cidade que exemplificará perfectamente esta incipiente modernidade na Galiza dese período³⁴¹.

Na muda das cidades xoga un papel importante a **electricidade** (que substitúe ao gas), comezando en 1888 coa instalación da iluminación pública en Pontevedra, e estendéndose despois polas principais cidades e vilas galegas. A expansión das concentracións urbanas obriga á creación de novos sistemas de transporte (tranvías eléctricos, liñas de autobuses), novos espazos (xardíns, mercados, prazas de abastos, grandes almacéns...), comercios especializados (alimentación, téxtil, calzado...), xorden novas necesidades (sumidoiros, traída de auga, servizos de hixiene pública,

³³⁸ VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 304.

³³⁹ L. TABOADA, *op.cit.*, p. 40.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ VILLARES, Ramón, “Galicia, os rumbos da modernidade”, en *A Galicia Moderna. 1916-1936*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / CGAC, 2005, p. 48.

alumeado...) e créanse lugares de recreo para dar satisfacción á crecente demanda de espazos culturais e de lecer (salas de cine, cafés, espazos para o deporte...) que demanda sobre todo unha burguesía emerxente cada vez máis extravertida e visible.

Conforme as dúas grandes urbes galegas van tendo unha respectable dimensión, xorde a necesidade de dar cobertura aos desprazamentos dos seus habitantes, dando pé á creación e extensión de novos servizos de **transporte interurbano**: as liñas de tranvías e as compañías de autobuses por estrada, que propician a súa vertebración como centros metropolitanos. A comunicación entre as cidades, os seus arrabaldes e as vilas próximas, que viña facéndose en dilixencias e carrilanas de tracción animal, son agora substituídas por novos medios que funcionan coa electricidade e con derivados do petróleo. A comezos da segunda década do século XX aparecen as primeiras liñas electrificadas de tranvía en A Coruña e Vigo³⁴², estendéndose despois ás principais poboacións do contorno (de Coruña a Sada e Carballo, e de Vigo a Baiona, Porriño e Mondariz). Mentres que a eiva deixada pola insuficiente cobertura interior dos camiños de ferro é cuberta polas empresas de automoción de transporte por estrada³⁴³, de enorme importancia económica e social ao longo de todo o século XX, malia que naqueles anos puidese ter algo de aventura³⁴⁴.

As vilas galegas máis populosas (Vilagarcía, Monforte, A Estrada, Verín, Viveiro, Betanzos, Noia...) tamén experimentan sensibles mudas durante este período, destacando como importantes cabeceiras de comarca e mimetizando algunhas das dinámicas das cidades: bandas de música, orfeóns, “rondallas”, corais, centros de ensino, publicacións xornalísticas e a chegada do cine. As diferenzas entre mundo urbano e mundo rural comezaban a facerse menos perceptibles.

³⁴² A *Compañía de Tranvías de la Coruña* (1901), que comezara a funcionar en 1903 con tracción animal, substitúea pola electricidade en 1913. *Tranvías Eléctricos de Vigo* (1912) inaugúrase no verán de 1914.

³⁴³ En 1906, José Barro crea *Automóviles del Noroeste*. En 1912 Sanjurjo Badía crea *La Regional*, “ómnibus a vapor y bencina” que unía Santiago e A Coruña. En 1917 fúndase a empresa *Castromil*, coa liña Santiago-Pontevedra, creando unha importante flota co paso dos anos.

³⁴⁴ Jaime Solá relata así unha das súas viaxes: “Hace algunos días tuve que ir, por la vía más rápida y más corta, de Santiago a Carballino. Un automóvil me conduciría hasta La Estrada. De allí, inmediatamente, otro hasta Lalín. De Lalín otro hasta Cea. Y otro desde Cea hasta la terminación de mi viaje. Aunque un poco complicado, éste podía ser breve, además de pintoresco, si llegábamos con puntualidad a todos los empalmes”. “El cambio de aire”, *Vida Gallega*, nº 391 (1928).

3.1.2.2 - AS MUDAS NO RURAL

Tras o devalo dos mercados de Inglaterra e Portugal, Galiza desvía os seus produtos cárnicos ao crecente mercado das cidades do interior da península, aproveitando a apertura ferroviaria á meseta. A conxuntura da Gran Guerra permítelle recuperar capacidade exportadora, convertendo á gandería galega nun sector económico importante, que tamén se fai visible na celebración de numerosas feiras e concursos de gando e na creación da *Misión Biolóxica de Galicia*. O gando vacún gaña importancia en detrimento do ovino e cabalar e aumenta a superficie dedicada a pastos, axudada polo reparto da propiedade dos montes. Neste proceso de especialización e tecnificación interveñen decisivamente tanto o proceso de redención foral como as remesas de cartos da emigración. A redención foral regularízase en 1926³⁴⁵, despois dun intenso, longo e multiforme movemento agrarista e do empurre de miles de labregos que souberon xuntar esforzo, loita e “ciencia”, como amosou Fernández Prieto³⁴⁶.

O **movemento agrarista** non é un proceso exclusivo de Galiza, pois acontece en moitos lugares de Europa, por unha banda como resposta á crise agraria finisecular e, pola outra, mercé ao inicio dun proceso político de mobilización das masas rurais a partir do establecemento de lexislacións que lles permiten exercer o dereito de asociación³⁴⁷. Porén, en Galiza acada unha especial relevancia (económica, política e social) durante o primeiro terzo do século XX, mercé á acción de sociedades e sindicatos agrarios que substitúen ás antigas mutuas gandeiras e que modernizan e dinamizan o agro e o rural galego.

O agrarismo galego é un movemento complexo. Villares Paz defíneo como plural, multiforme, polivalente, de urdime mesta, forte e invertebrado³⁴⁸. Isto faise evidente na variedade de usos e funcións que se lle deron ás agrupacións agrarias que, segundo apunta Cabo Villaverde, poden sintetizarse en cinco categorías: *económicas* (seguros para o gando, compras en común, comercialización de produtos), *técnicas* (conferencias, divulgación, maquinaria en común), *educativas* (creación de escolas, denuncia da súa carencia, instrución para adultos), *de organización da convivencia* (arbitraje, vixilancia de comunais, feiras, auxilio das familias dos socios, subscricións á

³⁴⁵ Mediante a Lei de Redención Foral, que será completada pola Compilación Foral de 1963, en vigor ata 1973. VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 311-312.

³⁴⁶ F. PRIETO, Lourenzo, *Labregos con ciencia*, Vigo: Xerais, 1992.

³⁴⁷ CABO, Miguel, *O agrarismo*, Vigo: A Nosa Terra, 1998, p. 32.

³⁴⁸ VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 325-326.

prensa) e *político-reivindicativas* (influencia sobre o poder municipal, redención foral, imposto de consumos)³⁴⁹. Ademais, hai que engadir a pluralidade de matices ideolóxicos cos que foron instauradas e xestionadas moitas das asociacións e sindicatos agrarios, cuxa predominancia marcaría as distintas etapas polas que pasou. Ata a I Guerra Mundial, máis vencellado coa loita antiforal e con certos postulados rexeneracionistas (anticaciquismo), onde cómpre salientar a *Solidaridad Gallega*, *Unión Campesina*, *Directorio de Teis*, *Asembleas Agrarias* de Monforte e as impulsivas intervencións de Basilio Álvarez a través de *Acción Gallega*³⁵⁰. Despois abriuse paso un período de maior radicalización, que coincide cun maior deterioro da acción política, co avance dos postulados obreiristas que proviñan da URSS e coa influencia de moitos *americanos* retornados que achegaban novos azos e novos xeitos de reivindicación política e social. Porén, tamén haberá neses anos numerosas sinerxías e converxencias de intereses con determinadas agrupacións agrarias, tanto de liberais como de conservadores, con vistas aos distintos procesos electorais, o que engadía maiores doses de complexidade ao movemento³⁵¹. Son tempos nos que moitas asociacións agrúpanse en ligas e federacións, como a *Unión Campesina*, vencellada ao incipiente movemento obreiro ou a *Confederación Rexional de Agricultores Galegos (CRAG)*, amparada por Basilio Álvarez en 1922. Coa chegada do réxime de Miguel Primo de Rivera, baixa a intensidade reivindicativa do agrarismo, mercé a que moitos dos seus líderes pasan a formar parte de postos de representación política, predominando neste momento os sindicatos e as federacións agrarias de orientación católica, máis dedicados á comercialización e á merca de maquinaria e fertilizantes ca reivindicacións de carácter político. Durante a II República coexisten asociacións agrarias de moi variada tendencia (republicanas, socialistas, comunistas, católicas, galeguistas...), que se significan por ter uns vencellos máis estreitos coas organizacións políticas da súa orientación ideolóxica.

Nunha estrutura produtiva asentada fundamentalmente no sector primario, o movemento agrarista e a vontade de reconversión do labrego galego tiveron unha enorme importancia na transformación da agricultura e da sociedade rural: redención foral, reparto de montes comunais, difusión de novidades técnicas, compravenda de

³⁴⁹ CABO, *op.cit.*, p. 52.

³⁵⁰ Procedente de Madrid, Basilio Álvarez retorna a Galiza en 1912 como crego de Beiro (Canedo-Ourense) e asina un manifesto xunto con Lustres Rivas, Fdez. Mato e outros denunciando o caciquismo e o cuncerismo, propondo o fomento do financiamento e do cooperativismo agrario, da industria e do turismo. *Ibid.*, p. 76-84.

³⁵¹ Pode servir de exemplo o caso estudado por J. A. Durán en Rianxo, onde os conservadores, no seu voceiro *El Barbero Municipal*, apoían o agrarismo a partir de outubro de 1912 na súa disputa cos liberais locais liderados polo cacique Manuel Viturro. DURÁN, J. A., *Historia de caciques, bandos e ideoloxías en la Galicia no urbana*, Madrid: Siglo XXI, 1972, p. 265-271.

maquinaria, gando e fertilizantes, selección de razas e sementes, renovación dos cultivos e, sobre todo, pola súa capacidade para organizar os intereses dos pequenos produtores e distribuír os produtos aos consumidores urbanos, convertendo os excedentes gandeiros nos principais ingresos do agro galego. Como apunta Villares Paz, as transformacións experimentadas na agricultura galega entre finais do XIX e o ano 1936 foron as máis importantes desde o medievo³⁵².

3.1.2.3 - A EMERXENTE INDUSTRIALIZACIÓN

Durante o século XIX viña experimentándose un lento proceso de esmorecemento das industrias tradicionais. Os tecidos, ante a competencia das manufacturas catalanas; as ferreírías e a siderurxia, polo esgotamento dos xacementos de ferro e pola potencialidade da siderurxia vasca e asturiana; e os curtumes, cun esmorecemento algo máis demorado, por mor da chegada de peles catalanas, casteláns e americanas. Esta tendencia industrial regresiva comeza a mudar coa reactivación da industria conserveira, apoiada na mellora dos sistemas de transporte, nomeadamente a navegación a vapor e a apertura das liñas ferroviarias á meseta a partir de 1883 (A Coruña) e 1885 (Vigo).

Como apuntan Carmona e Nadal, coas **conserveiras** chega a Galiza a verdadeira industrialización, que colle pulo nos últimos anos do XIX mercé ao aproveitamento da oportunidade que ofrece a crise da sardiña bretoa, e a comezos do XX pola substitución da técnica do *xeito* pola do *cercos de xareta*, coa que se acadan maiores capturas de peixe e ofrécense uns prezos máis competitivos cos que daquela tiñan as conservas francesas e portuguesas³⁵³. A dimensión do sector é realmente espectacular nesa época, pois en menos de trinta anos multiplícase case por vinte o número de empresas conserveiras en Galiza³⁵⁴, algunhas delas realmente sobranceiras (Curbera, Massó, Alonso...), e tendo Vigo como foco de acción e principal porto conserveiro da península a comezos do século XX. En 1904 créase a *Unión de Fabricantes de Conservas de la Ría de Vigo* e antes de rematar esa década a conserva é o primeiro sector industrial galego en ocupación, dedicando a maior parte da súa produción á exportación³⁵⁵.

³⁵² VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 310-311.

³⁵³ CARMONA, Xoán e NADAL, Jordi, *El empeño industrial de Galicia*, A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 2005, p. 176.

³⁵⁴ De seis fábricas conserveiras en 1880 pasouse a máis de cen en 1907. *Ibid.*, p.123.

³⁵⁵ Na Estatística de Pesca de 1908 constan 8.200 traballadores no sector. *Ibid.*, p.137.

Malia que o sector conserveiro modernice as súas instalacións e os seus procesos produtivos (peche mecánico dos envases, autoclaves para o esterilizado, cocedoiros...), non se libra de ter que afrontar importantes crises. A primeira acontece no remate da primeira década do século XX, por mor da escaseza dunha especie peláxica e migratoria como a sardiña, o que motiva un importante número de abandonos da actividade, que algunhas empresas comecen a diversificar os seus produtos (atún e bonito, principalmente) e que se procuren novos caladoiros no sur de España e Portugal. Coa chegada da I Guerra Mundial escasea a folla de lata, porén, as principais conserveiras viguesas afrontan con certa solvencia este atranco debido a que tiñan *stocks* suficientes, e mesmo incrementan os seus beneficios mercé ao aumento dos prezos derivado da situación internacional³⁵⁶. Algunhas destas grandes conserveiras tamén aproveitan o momento para diversificar a súa actividade (fabricación de chaves, de envases de madeira, reciclaxe dos recortes de lata...). A segunda gran crise acontece durante os primeiros anos da década dos vinte, provocando o peche do *Banco de Vigo* en 1925 e de moitos dos pequenos e medianos estaleiros, obrigando ás empresas pesqueiras e conserveiras a buscar caladoiros máis afastados, axudadas polo uso das embarcacións a vapor máis grandes e potentes. A terceira crise, de alcance mundial pois coincide co *crack* do 29, é abordada pola industria conserveira desviando os produtos do mar ao mercado interior peninsular, novo rumbo comercial que propicia que Galiza se consolide como a principal exportadora de peixe do Estado durante os anos trinta.

O crecemento do sector conserveiro e a súa concentración na área de Vigo propicia sinerxías e o desenvolvemento doutras industrias auxiliares, das que salientan os **estaleiros** dedicados á fabricación de embarcacións para a pesca, que transcenden o carácter artesanal dos “carpinteiros de ribeira” a partir da creación de *Hijos de José Barreras* en Vigo (1892) e que experimenta un forte pulo durante o primeiro terzo do século XX coa aparición de novos estaleiros: Sanjurjo Badía (1912), “Troncoso y Santo Domingo”, Curbera, Cardama Godoy (1917)...³⁵⁷. No mesmo sector da construción de barcos tamén ten moita relevancia durante esa época o *Arsenal de Ferrol*, artellado na *Sociedad Española de Construcción Naval*, no que se constrúen buques de guerra de gran calado como fragatas, acorazados, cruceiros... Arsenal ferrolán que continúa

³⁵⁶ *Ibid.*, p.144.

³⁵⁷ En Barreras constrúese en 1927 o primeiro casco de aceiro e instálase o primeiro motor diésel nun buque pesqueiro. *Ibid.*, p. 155-159.

sendo durante o primeiro terzo do século XX unha das empresas máis importantes de Galiza, xunto coa *Fábrica de Tabacos* da Coruña³⁵⁸.

Cunha importancia máis cativa cas conserveiras, existen na Galiza de primeiros do século XX outras industrias e sectores económicos relevantes, como o formado polas empresas que se dedican á **producción de electricidade**. Precisa Xoán Carmona que a primeira revolución industrial (determinada pola enerxía a vapor) chegara con moito retraso á Galiza e que, no entanto, a segunda (impulsada pola electricidade), non chega tan demorada³⁵⁹. Despois de que reciba a luz eléctrica a cidade de Pontevedra en 1888, continúan creándose pequenas centrais para abastecer outras vilas e cidades, mentres que Vigo e A Coruña son atendidas pola mesma empresa francesa que viña subministrando gas, reconvertida agora á nova enerxía. Co cambio de século aparecen as primeiras grandes empresas eléctricas galegas que fornecen de enerxía ás industrias e as principais poboacións galegas: *Sociedad General Gallega de Electricidad* (1900), *Electra Industrial Coruñesa* (1900) e a *Electra Popular de Vigo y Redondela* (1902), vencelladas todas a distintas empresas bancarias³⁶⁰. Despois aparecen outro tipo de empresas menores que abastecen pequenas poboacións ou industrias determinadas, entre as que destaca a *Sociedad Hidroeléctrica del Pindo* (1903), que subministra enerxía á fábrica de carburos metálicos de Cee desde o salto hidroeléctrico máis importante daquela en Galiza. Co paso dos anos dáse un intenso proceso de concentración empresarial que desemboca na formación de dous grandes grupos eléctricos: *Sociedad General Gallega de Electricidad*, que se sitúa como a máis importante a partir da construción do salto do Tambre, e *Fábricas Coruñesas de Gas y Electricidad* (1918). Malia que o mercado do consumo eléctrico de Galiza durante as primeiras décadas do século XX aínda era cativo³⁶¹, a industria da electricidade xa presenta unhas dimensións estimables pois, como apunta Villares Paz, en 1930 varias eléctricas figuraban entre as máis importantes empresas galegas³⁶². O desenvolvemento da enerxía eléctrica propicia tamén a aparición de industrias innovadoras como a fábrica de lámpadas incandescentes *Iría* (1929) en Padrón³⁶³.

³⁵⁸ *Ibid.*, p.172.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 179.

³⁶⁰ A primeira a *Sobrinos de J.Pastor*; a segunda a *Vizcaya y Riestra*; e a terceira a *Hijos de Simeón García*. *Ibid.*, p. 181-184.

³⁶¹ “Aunque en términos relativos su industria creció rápidamente durante el primer terzo del siglo XX, a la altura de 1930 seguía en una posición rezagada y además con una especialización industrial que se había desarrollado en sectores poco consumidores de electricidad: madera, conserva y construcción naval”. *Ibid.*, 2005, p. 196.

³⁶² VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 320.

³⁶³ CARMONA / NADAL, *op.cit.*, p. 235.

O **bancario** é outro sector económico importante neste período, tanto se nos fixamos no seu papel como promotor do crecemento doutros sectores como se reparamos en que o seu desenvolvemento dá conta da dimensión desa transformación produtiva. A banca medra en sinerxía co crecemento da industria, do comercio e, sobre todo, da emigración. En 1920 había en Galiza 135 casas de banca (*Sobrinos de J. Pastor, Simeón, Etcheverría, Romero, Soto...*), a maioría pequenas entidades familiares dedicadas principalmente a xestionar as remesas da emigración, pero tamén había dous bancos rexionais: *Banco de Vigo* (1900) e *Banco de La Coruña* (1917); dúas sucursais de bancos españois: *Banco Central* e *Banco Hispanoamericano*; e tres de entidades estranxeiras, entre a que destacaba o *Banco Español del Río de la Plata*³⁶⁴. En 1925, *Sobrinos de J. Pastor* convértese no *Banco Pastor*.

Na **minería** existían no século XIX pequenas explotacións de ferro, estaño, chumbo, volframio e antimonio. Co agromar do novo século, continúaase explotando estaño (exportado a Inglaterra) e ferro no norte de Lugo (exportado desde Ribadeo para Alemaña e Inglaterra), explotacións que durante uns anos teñen unha intensa actividade e que comezan a declinar a partir da I Guerra Mundial³⁶⁵, o que deu lugar a frecuentes conflitos obreiros. Derivados da industria mineira son os **talleres de fundición**, que daquela teñen o seu referente en *La Industriosa* (1863) en Vigo ou na factoría *Malingre* (1849) en Ourense. Na industria **agroalimentaria** teñen certa relevancia a primeiros do século XX algunhas pequenas industrias lácteas e gandeiras, así como as azucreiras de Caldas e Padrón, malia que estas últimas durasen pouco tempo activas. Tamén hai unha pequena industria da **madeira**, sobre todo na comarca do Baixo Miño, que fomenta a repoboación forestal de piñeiros coa finalidade de abastecer a demanda de madeira que proviña das minas de Asturias e Gales. Entre as **químicas**, destacan a fábrica de carburos metálicos de Cee, en sinerxía coa *Sociedad Hidroeléctrica del Pindo*; a fábrica de fertilizantes *Cros*, na Coruña, e despunta a industria do xabón, que ten na illa da Toxa o seu referente coa creación da sociedade anónima *La Toja* (1903), presidida por José Riestra³⁶⁶, coa que se dá comezo á produción de xabón³⁶⁷. E tamén teñen certa relevancia as empresas que se dedican a producir e comercializar **augas minerais** (Lérez, Mondariz...), así como os **balnearios**,

³⁶⁴ VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 321.

³⁶⁵ Hai explotacións importantes de estaño e wolframio en Silleda e San Fins (Lousame) e de ferro en Silvarrosa (Viveiro) e Vilaoudriz (A Pontenova).

³⁶⁶ Segundo consta na inscrición do Rexistro Mercantil de Pontevedra.

³⁶⁷ En 1932 figura como presidente do consello de administración Pedro Barrié de la Maza. CARMONA / NADAL, *op.cit.*, p. 228.

que se modernizan e relevan ás antigas casas de baños, tendo ao de Mondariz como buque insignia.

Como consecuencia do desenvolvemento industrial e do sector servizos que se agrupa arredor del nas principais cidades galegas, estas exercen de polo de atracción para un importante número de persoas, o que turra do sector da **construción**, abrindo novos ensanches, construíndo “casas baratas”, “cidades xardín” e desenvolvendo as rúas do Progreso, denominación ilustrativa da confianza que daquela se tiña nese ideal, no desenvolvemento económico e industrial e na construción de edificios que aínda hoxe manteñen unha notoriedade arquitectónica salientable.

A aparición do automóbil a comezos do século deu paso á creación de **talleres mecánicos** e de vulcanizado (“garaxes americanos”), algunhas industrias innovadoras para a época (a fábrica de **carrozarías e pezas para automoción** de *Barro Chavín*, en Viveiro) e a primeira **refinería** (*Mesa y Marchesi*, na Coruña), que atendía á crecente demanda de derivados do petróleo para a construción das novas estradas³⁶⁸.

Como consecuencia do desenvolvemento industrial e da mellora dos transportes experimentábase un importante pulo comercial. O comercio exterior mercé ao desenvolvemento da navegación a vapor e o interior artellado a partir da construción dos camiños de ferro internos³⁶⁹ e aos que conectan Galiza coa meseta a partir de 1883.

3.1.2.4 - A EVOLUCIÓN POLÍTICA

A consolidación do sistema liberal e dos procesos da revolución industrial remataran co absolutismo político e propicia o comezo do devalar da preeminencia social da Igrexa. Neste novo contexto agroma durante a segunda metade do XIX unha bipolarización política e ideolóxica entres os *Liberais*, que defenden a liberalización económica, a redención foral, a redución de impostos e a separación entre Igrexa e Estado, e os *Conservadores*, menos exultantes cos efectos do progreso, máis apegados aos intereses das vellas oligarquías e opostos á supresión dos foros. Coa chegada do novo século, mantense a disputa entre estes dous partidos hexemónicos, que dominan a representación política e as institucións en fases alternas mediante o chamado

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 170 e 231.

³⁶⁹ Principiada coa liña Cornes-Carril (1873) e despois completada coa Vigo-A Coruña.

“turnismo” (ou quenda á inglesa), favorecidos pola práctica do “encasillado”³⁷⁰ e polos vencellos que ambos grupos políticos manteñen cos principais clans familiares decimonónicos e cos correspondentes caciques ou líderes de distrito. Este liderado, como apunta Veiga Alonso, podía vir dado por diversos factores: *económicos* (propietarios de terras, donos de empresas, prestamistas...), *políticos* (alcaldes, concelleiros, secretarios dos concellos, xuíces...) ou *sociais* (médicos, farmacéuticos, avogados, cregos, funcionarios, administradores de rendas...)³⁷¹. Na práctica, o clientelismo executábase a través do intercambio de favores entre os caciques (postos na administración, recomendacións, decisións administrativas, obras públicas, librar das quintas...) e os cidadáns, que ofrecían a cambio o seu voto nas eleccións para o candidato amigo. O clientelismo non era unha práctica exclusiva do contexto rural, pois del participaban tamén os notables das cidades (burguesía financeira e industrial, representantes políticos, mandos do exército...), que participaban nun sistema organizado arredor dun fraude electoral sistemático e polimórfico³⁷².

Non era infrecuente que os distintos factores de poder indicados coincidisen nas mesmas persoas, formando auténticas oligarquías familiares, algunhas obtendo postos de relevancia nas institucións do Estado³⁷³ e outras máis preocupadas polo poder local e polos seus negocios particulares. Así, continúan en escena as familias Bugallal, Montero Ríos, Gasset³⁷⁴ ou Riestra³⁷⁵, que coinciden na súa concepción patrimonialista do poder que lles permitía reproducirse de xeito endogámico³⁷⁶, feito que dá pé ao coñecido alcume: “un réxime de familias e de xenros”, en alusión ás

³⁷⁰ Sistema de designación de candidatos electorais que consistía na elaboración das listas de candidatos desde o ministerio da Gobernación, despois remitidas aos Gobernadores Cívís e aos caciques locais.

³⁷¹ VEIGA, X. Ramón, “Parentes, amigos e favores. As redes informais do caciquismo”, F. PRIETO, L.; N. SEIXAS, X. M.; ARTIAGA, A. e BALBOA, X. (eds.), *Poder local, elites, e cambio social na Galicia non urbana (1874-1936)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997, p. 357.

³⁷² A parte de apoiarse no *encasillado*, realizábanse distintos métodos de *pucheirazo*: manipulación dos censos, coacción dos votantes, merca de votos a cambio de favores, manipulación das papeletas das urnas, troco das actas electorais no tránsito do correo... GRANDÍO, Emilio, *Caciquismo e eleccións na Galiza da II República*, Vigo: A Nosa Terra, 1999.

³⁷³ Nas fileiras conservadoras, Raimundo Fdez. Villaverde foi presidente do Goberno e ministro; Gabino Bugallal, ministro en varias ocasións; Augusto Glez. Besada, ministro varias veces e presidente do Congreso. Entre os liberais, Eugenio Montero Ríos foi presidente do Goberno e do Senado; Rafael Gasset foi ministro varias veces; Ángel Urzáiz, ministro de Facenda; Manuel García Prieto, xenro de Montero Ríos, ministro e presidente do Goberno varias veces...

³⁷⁴ Gabino Bugallal, herdeiro de Saturnino A. Bugallal, dominaba en amplas zonas de Pontevedra (Pontearreas, A Cañiza...) e de Ourense (Ribadavia, Bande, Xinzo...). Eugenio Montero Ríos e familia tiñan grande influencia en Pontevedra, A Coruña e Padrón. A familia Gasset tiña moita influencia en Noia, A Estrada e nos arredores de Compostela (Ordes, Padrón...), sendo os seus membros prototípicos do que se coñecía por “cunheiros”.

³⁷⁵ Daquela era popular o comentario de Antonio Maura sobre que España tiña corenta e nove provincias, menos Pontevedra, que era do marqués de Riestra. “Muerte del Marqués de Riestra”, *Vida Gallega*, nº 216 (1923).

³⁷⁶ VEIGA, *op.cit.*, p. 359.

citadas herdanzas políticas familiares dalgúns dos máis sinalados representantes e á relevancia que tiveron algúns xenros³⁷⁷. Mentres a cosmovisión individualista e emprendedora do sistema liberal avanzaba e modernizaba a sociedade, as oligarquías mantíñanse poderosas.

A Lei Electoral de 1907, aprobada polo goberno de Antonio Maura, pretendía reducir a influencia do enramado clientelar. Porén, este mantense vizoso mercé á circunscrición uninominal e restrinxida (distrito), a sistemas de escrutinio pouco fiables, á pouco inocente composición dos censos e ao famoso artigo 29 co que, coaccionando aos posibles opositores, fomentábase que só houbera un candidato por distrito, facendo innecesarias as eleccións. Porén, e malia a este contexto, os dous partidos dinásticos da Restauración comezaban un proceso de desmembramento e secesión, do que parten impulsos rexeneracionistas encarnados nas figuras de Antonio Maura (os conservadores) e de José Canalejas (os liberais)³⁷⁸. Fóra do turnismo dinástico tiñan tamén unha importante presenza en Galiza os republicanos (Ierrouxistas en Pontevedra e o *Casino Republicano* na Coruña), os rexionalistas (e despois os nacionalistas) e aqueles que seguían os postulados do emerxente movemento obreiro (socialistas, anarquistas e comunistas).

A segunda década do século remata cunha alta inestabilidade política e social. En 1917 declárase unha folga xeral, que xunta cos outros dous principais conflitos que tiña o Estado daquela: a cuestión militar das “Juntas de Defensa” e a proclamación da asemblea de parlamentarios en Barcelona. O goberno de Eduardo Dato impón a censura, toma medidas de excepción e reprime duramente a revolta, sobre todo en Catalunya. Entre 1919 e 1922 suspéndense en varias ocasións as garantías constitucionais e a burguesía comeza a converxer cos sectores conservadores ante o temor dunha expansión social dos postulados obreiristas. Agrúpase en asociacións patronais e mesmo crea milicias privadas que, no caso de Catalunya, convértense en auténticas bandas de pistoleiros que engaden aínda unha maior conflictividade social.

En setembro de 1923, o Capitán Xeneral de Catalunya, Miguel Primo de Rivera, dá un golpe de Estado que goza de evidentes apoios en amplos e diversos sectores sociais,

³⁷⁷ Desde o fillo e os xenros de Elduayen, que o suceden, aos fillos e os xenros de Montero Ríos: Andrés Avelino Montero (deputado e senador), Eugenio M. Villegas (deputado), Benito Calderón (deputado), Eduardo Vincenti (deputado por Pontevedra durante 36 anos) e Manuel García Prieto (deputado e presidente do goberno en varias ocasións).

³⁷⁸ En Galiza vencéllanse ao maurismo Augusto González Besada, o marqués de Figuerola e, algúns anos máis tarde, José Calvo Sotelo. VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 335.

incluída a propia monarquía. Segundo Villares Paz, o novo réxime é unha mestura de revolución conservadora, catolicismo social e rexeneracionismo³⁷⁹, que comeza por suprimir o Parlamento e as liberdades públicas, instaurar un Directorio Militar e substituír ás vellas elites políticas por outras de distinta extracción social (militares, agrarios, algúns indianos, mauristas, rexionalistas...). Despois crea a *Unión Patriótica*, partido único coa vocación de artellar o sistema político e de lexitimar o novo réxime; a *Organización Corporativa Nacional*, coa pretensión de controlar o movemento asociativo laboral; e recupéranse os antigos *Somaténs*, que adoitan corresponder ao réxime con desfiles e bendicións de bandeiras na honra do ditador. O novo réxime trae consigo un maior proteccionismo e intervencionismo (primeiros monopolios estatais: *Telefónica* e *Campsa*) e unha certa reactivación económica en sectores estratéxicos como os transportes (ferrocarril, tranvías, autobuses), a construción de estradas, a enerxía e os recursos hídricos (*Confederación Hidrográfica*), as “navieras”, a siderurxia, as cimenteiras... O remate da guerra de África é o grande éxito de Primo de Rivera, cunha celebrada intervención en Alhucemas que ten a repercusión mediática que non tiveran os fracasos anteriores.

A actuación do novo réxime en Galiza singularízase polas sinerxías que establece co movemento asociativo agrario, ao que consegue moderar e neutralizar mediante o fomento de organizacións de orientación católica, da especialización gandeira, da modernización agrícola e a concesión de postos de influencia nos concellos para moitos dos seus líderes. Tamén polo decaer das vellas redes clientelares, que son afastadas dos órganos de poder, algo que ao entender de Manuel Veiga mesmo podería ter actuado como un motor de debate social, malia o evidente autoritarismo do réxime³⁸⁰.

En 1930, en plena crise económica mundial e coa presión de distintos sectores económicos, Primo de Rivera dimite e é substituído por Dámaso Berenguer, abrindo paso ao período coñecido por “Dictablanda”. Nesa época distintas organizacións políticas de tendencia republicana reúnen para elaborar estratexias políticas coa finalidade de instaurar a República como forma de Goberno, algo que sería efectivo tras os resultados das eleccións municipais do 14 de abril de 1931³⁸¹.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 337.

³⁸⁰ Manuel Veiga pon o exemplo de Vigo, cidade na que durante eses anos establécese unha forte competencia política entre as elites, unha vez coutada a primacía dos partidos dinásticos. VEIGA, Manuel, “O réxime de Primo de Rivera en Vigo e na provincia de Pontevedra: da esperanza á desilusión”, *Revista de Estudios Provinciais*, Pontevedra: Deputación Provincial, nº 20 (2005), p. 45-47.

³⁸¹ En Galiza faise a partir da fundación da ORGA en 1929 e mediante o Compromiso de Barrantes, celebrado en outubro de 1930, coa concorrencia de representantes do nacionalismo (Castelao, Pedrayo...), do agrarismo

A curta vida da II República pódese estruturar en tres períodos diferenciados e delimitados polos cambios de tendencia ideolóxica no goberno a partir de sendas convocatorias electorais. O chamado Bienio Reformador (1931-1933), con predominancia da coalición republicano-socialista e na que se abordan a cuestión agraria, a reforma do exército, a separación Igrexa-Estado, o ensino laico e obrigatorio, os estatutos de autonomía... O Bienio Restaurador (1934-35), tras a vitoria das formacións de dereita que pretenden deter as reformas emprendidas, abrindo paso a un período de importante conflitividade social. E a vitoria do *Frente Popular* en 1936, tras unha alianza de partidos formados por republicanos, partidos obreiros, nacionalistas e algúns membros da burguesía progresista.

En setembro de 1929 fundárase na Coruña a *Organización Republicana Galega (ORGA)*³⁸², na que converxen republicanos e nacionalistas das *Irmandades*, chegando nunha boa situación ás eleccións municipais de abril de 1931, nas que, xunto a outras formacións republicanas e socialistas, triúnfan con claridade en cidades como A Coruña, Santiago e Ferrol, obteñen bos resultados en Pontevedra e algo máis igualados en Vigo. Mentres que a dereita monárquica vence claramente en Lugo e algo menos en Ourense³⁸³. A esta marcada diferenza entre a Galiza costeira e a de interior hai que engadirlle unha estrutura política realmente complexa, onde os partidos podían ser vistos en tres eixes distintos: monárquicos ou republicanos, de dereitas ou de esquerdas, e autonomistas e antiautonomistas. As eleccións a Cortes Constituíntes dese mesmo ano reproducen a maioría republicano-socialista, coa significativa distinción do *Partido Radical*³⁸⁴ (PR) de Lerroux. Precisamente este partido é o que vence nas eleccións de novembro de 1933, xunto aos principais partidos da dereita en

(Basilio Álvarez...) e do republicanismo (C. Quiroga, P. Valladares...), que demandan a República (“soberanía popular”), a autonomía plena para Galiza, a cooficialidade do galego e o castelán, a galeguización do ensino e da Universidade, a loita contra o caciquismo e o centralismo, a liberación da terra e a dignificación social do campesiño... BERAMENDI, J. G. e N. SEIXAS, X. M., *O nacionalismo galego*, Vigo: A Nosa Terra, 1995, p. 143.

³⁸² Partido de orientación republicana e autonomista fundado na Coruña en 1929 a partir do grupo do *Casino Republicano* da Coruña (Casares Quiroga) e dos galeguistas das *Irmandades* (A.Villar Ponte, L.Peña Novo). Formada por comerciantes, pequenos e medianos industriais, intelectuais, profesións liberais..., representa á pequena burguesía e ás clases medias e obtén unha importante implantación na Coruña e algo menos en Pontevedra e Lugo. ORGA intégrase en marzo de 1930 na *Federación Republicana Galega (FRG)* e remata por converterse no *Partido Republicano Galego (PRG)*, que se integra na *Izquierda Republicana* de Manuel Azaña para as eleccións do 36.

³⁸³ GRANDÍO, *op.cit.*

³⁸⁴ Partido republicano que participa na FRG ao principio e que vai derivando a posicións máis conservadoras, rematando por converterse en rival da ORGA de Casares Quiroga e dos postulados nacionalistas. Ten unha forte presenza na Coruña (Gerardo Abad Conde e o *Casino Republicano*), Pontevedra (Emiliano Iglesias, moi vencellado a Lerroux) e Ourense (desde que bota man de Basilio Álvarez para gañar influencia electoral no rural da provincia). Representa á burguesía industrial e mercantil e a propietarios rurais.

Galiza: a *Unión Regional de Derechas*³⁸⁵ (URD) e *Renovación Española*³⁸⁶ (RE), do ex-maurista e ex-ministro de Primo de Rivera, José Calvo Sotelo. Nas eleccións de febreiro do 36 ten lugar unha nova inversión ideolóxica en Galiza, triunfando os partidos de esquerdas (*Izquierda Republicana*³⁸⁷, *PSOE*³⁸⁸, *Partido Galeguista*, *Unión Republicana*, *PCE*...) sobre os de dereitas do *Bloque Nacional* (RE, URD...).

Malia desenvolverse nun contexto económico difícil (a crise do 29), con retroceso das exportacións, aumento do desemprego e fuga de capitais, hai un importante proceso de modernización política da sociedade galega: Constitución progresista, sistema pluralista, sufraxio universal de ambos sexos, recoñecemento de dereitos fundamentais (prensa, asociación, sindicación, reunión...), ensino laico e universal con máis recursos (novas escolas, novos mestres, mellores dotacións...³⁸⁹), reforma agraria, recoñecemento das especificidades identitarias de Galiza, unha alta capacidade de integración política³⁹⁰... Na súa contra queda o feito de non terse erradicado daquela as prácticas clientelares. Como moi ben comenta Emilio Grandío, malia mudarse o sistema electoral, a estrutura caciquil pervive durante a II República: fraudes, subtracción de actas electorais, máis votos que persoas censadas, manipulación das actas no tránsito das “carcerías”... Isto faise moi visible nos resultados das eleccións do 36 (ás que se chega nun ambiente de intenso dramatismo e forte polarización), sobre

³⁸⁵ Formación política galega integrada na *CEDA*, que promove a conservación do orde social (familia e propiedade), o rexeitamento do réxime republicano e a relixión como eixe central da vida social. Defende os intereses da alta burguesía, da oligarquía terratenente e da xerarquía eclesiástica, pretando certa atención ás mulleres (a partir de 1933 tiñan dereito a voto). As súas xuventudes (*JURD*) protagonizaron frecuentes actos de violencia contra as organizacións obreiras e coincidindo cos actos protagonizados por Gil Robles.

³⁸⁶ Formación política autoritaria creada en marzo de 1933 arredor da figura de José Calvo Sotelo, que recolle aos descontentos coa “pusilanimidade” da *CEDA*. Rexeita o réxime republicano e defende un Estado forte, unitario e autoritario para afrontar a crise do sistema liberal. Apoiándose nos seus contactos coa burguesía comercial e industrial, Calvo Sotelo tiña unha mesta rede clientelar en Ourense, tanto na cidade e nas principais vilas como no rural. Para as eleccións do 36 intégranse na candidatura do *Bloque Nacional* (BN).

³⁸⁷ Coalición de distintas forzas políticas de esquerda (*Acción Republicana*, *PRG*...) e personalidades escindidas doutras (*Partido Radical-Socialista*), promovida por notables pero aberta ás clases medias e á pequena burguesía. Os seus principais membros en Galiza (Osorio Tafall, Alfredo Somoza, Elpidio Villaverde...) defenden o Estatuto de Autonomía.

³⁸⁸ Apoiado na influencia da *UXT*, tiña os seus focos principais en Vigo, Ferrol, Ourense e Monforte. Procura o socialismo a través da revolución democrático-burguesa. Ante o contexto que agromaba (crise mundial, ascenso dos fascismos, acción do republicanismo conservador, folgas, represión...), algúns dos seus membros participan da radicalización social acontecida durante o “bienio negro”. Despois da revolución de outubro do 34, céntrase na petición de amnistía, na solidariedade cos represaliados e na loita antifascista, chegando a convocar mitins multitudinarios.

³⁸⁹ Entre 1931 e 1936 creáronse 7.000 novas escolas e 13.000 prazas de mestres en toda España. COSTA, Antón, *Historia da educación e da cultura en Galicia (Séculos IV-XX): Permanencias e cambios no contexto cultural e educativo europeo*, Vigo: Xerais, 2004, p. 886.

³⁹⁰ Villares Paz destaca como un dos valores da II República a súa capacidade de integración política, ao agrupar a políticos de partido con figuras intelectuais e universitarias. VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 340.

todo nos resultados do *Frente Popular* (influencia da ORGA) na Coruña ou dos “calvosotelistas” en Ourense³⁹¹.

A chegada da II República supón unha oportunidade histórica para acadar maiores doses de soberanía popular, simbolizada no propio preámbulo constitucional onde se define ao Estado como unha república “de trabaxadores de todas las clases”. Agroma un novo réxime que, ao entender de Villares Paz, achega tres grandes novidades: a disputa política non é sobre o acceso ao poder (como no sistema de quendas da Restauración), senón sobre o modelo de sociedade; procúrase a formación de cidadáns conscientes e formados (prensa e sistema educativo); e facilítase o autonomismo³⁹². A intensa mobilización social e os signos de conflitividade que agroman durante a II República coinciden cun contexto mundial de forte polarización e crecente radicalización ideolóxicas, perceptible en Galiza nalgunhas importantes folgas que se convocan³⁹³, nos atentados contra institucións relixiosas (sobre todo no noroeste da provincia da Coruña)³⁹⁴ ou nos frecuentes altercados promovidos polas xuventudes da *URD*.

DO REXIONALISMO AO NACIONALISMO

Despois das experiencias decimonónicas do provincialismo e do federalismo “galeguizante”, agroma a finais do século o movemento **rexionalista**, que demanda unha descentralización da estrutura política do Estado unitario da Restauración. Nel distínguense tres tendencias: os *tradicionalistas* (Alfredo Brañas), que agrupa a neocarlistas, fidalgos, cregos e burgueses conservadores que non ven con moito agrado as novas formas do liberalismo e do sistema capitalista; os *liberais* (Manuel Murguía), sector maioritario formado pola burguesía progresista e polas clases medias urbanas e vilegas que promove a modernización en clave autóctona; e os *federalistas* (Aureliano J. Pereira), sector máis progresista pero tamén o máis minoritario. Malia a súa posición conservadora, Brañas realiza importantes achegas de carácter administrativo, mentres que Murguía ofrece unha visión máis progresista e liberal, en consonancia cos intereses da emerxente burguesía urbana. Brañas morre en 1900 e o

³⁹¹ GRANDÍO, *op.cit.*, p. 194-195.

³⁹² VILLARES, “Galicia, os rumbos da modernidade”, *op.cit.*

³⁹³ A folga de 1932 convocada pola CNT do mar en Vigo; a folga nos asteleiros do Ferrol; as protestas pola paralización das obras da liña de ferrocarril Zamora-Ourense; a folga xeral de decembro do 33; a folga de outubro de 1934 secundando a revolta de Asturias (importante en Vigo, A Coruña, Ferrol e Monforte)...

³⁹⁴ HERVELLA, Gustavo, “Achegamento á mobilización anticlerical na Galicia da II República a través dos xornais (abril-xuño de 1931)”, *Anuario brigantino*, nº 22 (1999), p. 207-220.

rexionalismo político mantense baixo mínimos durante uns anos (a penas visibles nos faladoiros da *Cova Céltica*, na librería coruñesa de Euxenio Carré), ata a chegada de *Solidaridad Gallega* en 1907. O rexionalismo trouxo importantes achegas en termos culturais, simbólicos e lingüísticos. Porén, a cativa capacidade de socialización e de mobilización social impediu o seu artellamento político.

A primeira *Irmandade de Amigos da Fala* fúndase na Coruña en maio de 1916, recuperando *A Nosa Terra* como voceiro e tendo como punto de partida os artigos de Antón Villar Ponte³⁹⁵. Axiña agroman outras irmandades noutros lugares de Galiza, nomeadamente promovidas pola pequena burguesía urbana e vilega. As liñas básicas do que será o **nacionalismo** quedan indicadas no *Manifesto da Asamblea Nazionalista de Lugo* en novembro de 1918: autonomía integral para Galiza, organización federal da península (incluído Portugal), republicanismo, libre cambismo, cooficialidade do galego e do castelán e unha insólita “soberanía estética da nación galega”³⁹⁶.

Xa nos seus comezos son visibles as dúas grandes tendencias que propiciarán as súas principais tensións: os *federalistas*, que manteñen o espírito do federalismo republicano de 1873 e que asignan prioridade ao combate do clientelismo, do proteccionismo e da dependencia centralista, e os *culturalistas*, máis conservadores e con vencellos co catolicismo, que defenden a reconstrución de Galiza a partir da cultura. Estas diferenzas conducen á escisión do nacionalismo galego na Asemblea de Monforte en 1922, na que triúfa a tese de Vicente Risco de avogar pola acción cultural sen intervir na política, o contrario do defendido pola irmandade coruñesa liderada por Lois Peña Novo. Risco promove entón desde Ourense a *Irmandade Nazionalista Galega (ING)*, que negocia co réxime de Primo de Rivera a posibilidade dunha Mancomunidade galega ata que se decata de que non había moito interese por levala a bo fin. Esta vertente cultural do nacionalismo galego ten continuidade coa *Xeración Nós* e co *Seminario de Estudos Galegos*, creado en 1923 por un grupo de estudantes universitarios de Santiago de Compostela, ao que axiña se suman algúns dos máis sobranceiros intelectuais galegos.

En 1931 créase o *Partido Galeguista (PG)*, que xorde da integración de variados grupos de galeguistas e republicanos, no que coinciden figuras como Castelao, Bóveda, Pedrayo, Alonso Ríos, Suárez Picallo, Ánxel Casal..., aos que se unirá Antón

³⁹⁵ Antón Villar Ponte viña facendo nesa época unha campaña de defensa do idioma galego nos seus artigos en *La Voz de Galicia*. O seu artigo “Nacionalismo gallego. Nuestra afirmación regional” serve de punto de partida daquela para o movemento nacionalista galego.

³⁹⁶ BERAMENDI / N. SEIXAS, *op.cit.*

Villar Ponte en febreiro de 1934. O *PG* define a Galiza como “unidade cultural, pobo autónomo, comunidade cooperativa e célula de universalidade” e impulsa a elaboración do proxecto de Estatuto de Autonomía para Galiza que é aprobado polos concellos galegos en 1932 e referendado en plebiscito popular en 1936³⁹⁷.

3.1.2.5 - A SOCIEDADE GALEGA

O avance do liberalismo no último terzo do século XIX e a crise agraria finisecular europea atentan contra a estrutura tradicional da propiedade agraria en Galiza, propiciando o esmorecemento da **fidalgúa** e dos rendistas agrarios, moitos deles obrigados a vender as terras. Neste contexto cobran cada vez máis protagonismo social os labregos, algúns comerciantes vilegos enriquecidos e os membros da burguesía comercial e industrial das cidades, aos que se engaden os emigrantes retornados, os cada vez máis reivindicativos obreiros da industria, un novo tipo de traballadores de “colo branco” (empregados das administracións públicas, da banca, dos servizos de auga, gas e electricidade, dos comercios, da hostalería...) e un variado elenco de profesións liberais que proliferan conforme a estrutura produtiva vai “terciarizándose”: enxeñeiros, arquitectos, veterinarios, corredores de comercio...

Xa comentamos a importancia da evolución do comportamento societario e modernizador dos **labregos** galegos, que Fernández Prieto salientou como verdadeiros protagonistas do cambio experimentado polo agro galego durante o primeiro terzo do século XX, ao seren quen de modernizarse, reorientar as súas explotacións e producir para o mercado³⁹⁸. E da influencia social e do pulo que tomou o seu artellamento societario a través do movemento agrarista da boa conta o historial represivo co que as forzas de orde pública reduciron algunhas das máis coñecidas protestas no rural durante aquel período³⁹⁹. Os fidalgos perden influencia mentres a

³⁹⁷ O proceso estatutario foi iniciado pola *ORGA-FRG*, impulsado polo *Partido Galeguista* coa colaboración de personalidades de distintas tendencias ideolóxicas (republicanos, nacionalistas, agraristas, socialistas, comunistas...) e coa participación de entidades como o *Seminario de Estudos Galegos*. Indica Villares Paz que o Estatuto precisaba o refrendo das dúas terceiras partes do censo electoral, acadándose cunha participación do 74% e co voto afirmativo do 99%, resultado tan sorprendente como sospeitoso de pucheirazo. VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 397.

³⁹⁸ F. PRIETO, Lourenzo, “A configuración de Galicia como país de labregos (1890-1936)”, en *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Oxford: Oxford Centre for Galician Studies / The Queen’s College, 1997, p. 451-460.

³⁹⁹ En 1909 houbera sete mortos en Oseira (S. Cristobo de Cea) intentando defender o baldaquino da igrexa. En 1916, outros cinco mortos en Nebra (Porto do Son) ao protestaren por uns impostos extraordinarios aos de consumos que consideraban inxustos. En febreiro de 1919 morreron catro mulleres en Sofán (Carballo),

Igrexa segue manténdoa tanto no aspecto económico (posesións, rendas, dezmos...) como no ideolóxico, artellado a través do privilexio do culto e da competencia cultural dos cregos, que lles permiten actuar en moitas ocasións de intermediarios entre a sociedade local e o Estado⁴⁰⁰. Igrexa que cando chega a II República e se sente ameazada convértese en instrumento político da dereita, vencello ideolóxico que co alzamento militar do 36 acadou unha maior intensidade ao consumarse a integración entre política e relixión a través do nacionalcatolicismo⁴⁰¹.

A partir da Lei de Asociacións de 1888 agroman numerosas sociedades gremiais no mar, na construción, nas imprentas, na industria madeireira... A falla de cobertura estatal en diversas materias sociais propicia a aparición de asociacións, non só de carácter profesional, senón tamén cultural e asistencial: sociedades de instrución, cooperativas de vivendas (casas baratas), sociedades de socorros mutuos, “pósitos” de pescadores, dispensarios de sanidade, escolas nocturnas obreiras, círculos católicos de obreiros... O **movemento obreiro** faise notorio na transición entre séculos, apoiándose nos partidos de tendencia republicana e nas formacións de ideario socialista como o *PSOE*, fundado en Madrid polo tipógrafo ferrolán Pablo Iglesias. A comezos do século XX convócanse algunhas folgas de traballadores nas principais cidades galegas e o movemento obreiro vaise artellando principalmente arredor de dúas tendencias ideolóxicas: a socialista da *Unión General de Trabajadores (UGT)*⁴⁰², e, desde 1910, a anarquista da *Confederación Nacional de Trabajadores (CNT)*⁴⁰³. Ademais das industrias do mar e as grandes empresas, a actividade sindical tamén é relevante no sector da construción, nas obras do tendido do ferrocarril entre Zamora e Ourense e entre os “tipógrafos” que traballan nas empresas de artes gráficas, moi respectados mercé a súa intensa loita obreira pola que acadan importantes melloras nas súas condicións laborais e salariais. Os signos deste agromar do movemento obreiro son visibles na elección de Pablo Iglesias como deputado en 1911 e de Heraclio Botana como primeiro concelleiro socialista de Galiza, elixido en Vigo en 1913 mercé á conxunción republicano-socialista. A influencia do movemento sindical esténdese de xeito notorio a partir da crise de 1917, momento no que os principais sindicatos experimentan un aumento espectacular das súas afiliacións.

que protestaban polo cambio de emprazamento do cemiterio. En novembro de 1922 houbo tres mortos e varios feridos en Sobredo-Guillarei (Tui) por opórense ao pago das rendas forais.

⁴⁰⁰ GRANDÍO, *op.cit.*, p .32.

⁴⁰¹ GRANDÍO, *op.cit.*, p .37.

⁴⁰² Sobre todo na Pontevedra costeira (pesca e conserveiras), no Ferrol (o Arseal ten máis de catro mil traballadores en 1907) e en Monforte (ferroviarios).

⁴⁰³ En Galiza denomínase *Confederación Regional Galaica*, moi activa na Coruña, Compostela, Tui e noutras zonas costeiras distintas do ámbito de influencia de Vigo.

Conforme Galiza aumenta o seu tecido industrial, sobre todo a partir dos anos vinte, tamén medra o sector obreiro que adoita vivir nos arrabaldes das vilas e cidades. Os oficios artesáns comezan o seu declive, observado polos atentos ollos de Eduardo Blanco Amor: “ían convertendo ao oficial en proletario e ao mestre en capataz”⁴⁰⁴. Como apunta Dionísio Pereira, coas mudas sociais e co desenvolvemento industrial tamén muda a propia condición dos traballadores, pasando de seren oficiais artesáns e propietarios das súas ferramentas que residen na propia cidade onde traballan en pequenas cuadrillas ata preto de 80 horas semanais a finais do XIX, a seren obreiros ocupados maiormente na construción, que proceden dos arrabaldes das cidades, que empregan os novos medios de transporte e que acadan o recoñecemento das 44 horas da semana inglesa nos tempos da II República⁴⁰⁵. A construción das liñas de ferrocarril, das novas estradas e o ancheamento das cidades propician que apareza o chamado “proletariado simbiótico”⁴⁰⁶, composto por membros de familias labregas que desdobran así o seu medio de subsistencia entre o campo e a construción de edificios e de infraestruturas.

No agromar do século XX a poboación alfabetizada en Galiza era notoriamente menor ca analfabeta, realidade que se consegue inverter ao remate do primeiro terzo do século. Así, dunha taxa da **alfabetización** do 32,12% en 1900, pasouse ao 61,44% en 1930⁴⁰⁷. A familia mantense patriarcal e autoritaria, reforzada por un Código Civil de 1889 que deixa en segundo plano á muller e aos fillos, ao que hai que engadir a discriminación escolar da **muller** tanto nos niveis básicos de alfabetización como no ensino secundario e universitario, que daquela era exclusivo dos homes⁴⁰⁸. Malia iso, a muller incorpórase paseniño ao mercado laboral, destacando o seu papel na *Fábrica de Tabacos* da Coruña, no servizo doméstico e na industria conserveira, que na década dos vinte empregaba entre vinte e trinta mil mulleres, con salarios máis baixos e con xornadas máis longas cas dos homes⁴⁰⁹.

⁴⁰⁴ Citado en PEREIRA, Dionísio, *Imaxes da fatiga. Crónica gráfica do traballo na Galiza*, Vigo: A Nosa Terra, 1999, p. 65.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰⁶ F. PRIETO, “A configuración de Galicia...”, *op.cit.*, p. 451-460.

⁴⁰⁷ Considérase poboación alfabetizada aquela que posúe o dominio instrumental da lectura e da escrita, aínda que sexa rudimentariamente. COSTA, *Historia da educación e da cultura en Galicia...*, *op.cit.*, p. 921-922.

⁴⁰⁸ En 1909 non había ningunha muller matriculada na Universidade de Compostela e na provincia da Coruña só había dúas matriculadas no ensino medio. DURÁN, *op.cit.*, p. 51.

⁴⁰⁹ “La permanente disponibilidad, extrema flexibilidad y reducida remuneración de la mano de obra femenina fueron factores que también contribuyeron a explicar la competitividad del sector por esa época”. CARMONA / NADAL, *op.cit.*, p. 138.

A **burguesía** galega do XIX comprendía tanto un sector máis conservador, devoto e austero como outro máis dinámico que investía na construción de estradas, nas liñas do ferrocarril ou en edificios e servizos no proceso de urbanización das cidades. No seu conxunto, e como acontece no resto dos países do seu contorno, a burguesía é a clase social que lidera no cambio de século a transformación económica e produtiva en Galiza. E iso tamén terá implicacións políticas e sociais. Existe nese momento unha alta burguesía industrial, financeira e comercial, nomeadamente en Vigo e A Coruña, e unha mediana burguesía moi activa nas principais vilas e no resto de cidades galegas, que se dedica principalmente á pequena industria, ao comercio, á pequena banca ou á administración de fincas. A burguesía artéllase empresarialmente a través de asociacións patronais e faise visible socialmente ostentando a súa condición e amosando novas formas de comportamento, que marcan o inicio de importantes mudas nas relacións sociais dunha boa parte da sociedade galega nas seguintes décadas, conforme esas formas vanse expandindo cada vez máis ás clases máis populares⁴¹⁰.

A nova burguesía descubre para si o tempo de lecer e, arredor del, novos comportamentos e mesmo novas formas de vida. A ostentación desinhibida, o hedonismo e unha certa extraversión xeralizada dos seus xeitos de amosarse en público afloran nestas cidades, tomando como referencia os ventos que viñan da Europa máis desenvolvida, sobre todo de París. O gusto pola actividade deportiva, pola cultura, polas reunións sociais de carácter festivo e pola arte propician a aparición de sociedades que axiña se definen polas formas coas que realizan as súas celebracións. Estamos nunha época de sociedades recreativas, de casinos, de teatros, de bailes de salón, de festas de disfraces, de recitais musicais e literarios, de exposicións artísticas, de cafés, de faladoiros e de excursións recreativas. Unha nova burguesía que constrúe moitos dos edificios máis fermosos das nosas cidades nos que, ademais das novas funcionalidades, procúranse rechamantes efectos estéticos, nun contorno dominado polo Modernismo e o *Art Nouveau*.

A burguesía de comezos do século XX toma para si espazos que agromaran no XIX, como os liceos artísticos, os casinos ou os círculos mercantís, como lugares de relación e escenificación social. E fai uso de novos lugares, como os cafés modernos,

⁴¹⁰ Poden servir de exemplo disto os grupos de declamación formados por obreiros en Lavadores nos anos trinta, imitando así o que a burguesía viña facendo nas últimas décadas. VELOSO, Carlos F., *Galiza na II República*, Vigo: A Nosa Terra, 2000, p. 23.

que axiña se converten no paradigma da sociabilidade urbana cotián⁴¹¹. Tamén nesta época se desenvolven os espectáculos de masas (cine, touros, fútbol, teatro, ópera, variedades...). Galiza incorpórase axiña ao novo medio cinematográfico⁴¹², e a súa exhibición comeza como unha atracción ambulante con proxeccións en pantallas portátiles e improvisadas ou coa construción de barracóns provisionais de madeira ou lona ata irse facendo máis estable. Lino Pérez Lastres instala en 1905 un pavillón na rúa Méndez Núñez da Coruña e un ano despois constrúe na Estación Marítima o célebre *Pabellón Lino*, que destaca polo seu amplo aforo (600 persoas), pola súa comodidade e por unha atractiva carteleira. A primeiros dos anos vinte xa existen en Galiza salas estables de proxección, eido no que destaca Isaac Fraga, que en 1922 xa dispón de 64 salas de exhibición, contando con Camilo Díaz Baliño como colaborador gráfico para a realización dos carteis promocionais.

A crecente importancia social do cine move a algúns galegos a probar sorte coa nova industria e coa nova forma de expresión. É o caso do fotógrafo José Gil, “redactor artístico” da primeira redacción de *Vida Gallega*, que xa en 1910 presenta o primeiro aparato para revelar película cinematográfica en Galiza, roda o primeiro filme de ficción galego (*Miss Ledyá*, 1916), e funda en 1922 a produtora *Galicia Cinegráfica*, empresa coa que realiza interesantes documentais, moitos deles vencellados coa emigración. En 1931 créase a produtora *Folk* en Pontevedra, da man dos irmáns Enrique e Ramón Barreiro. No eido da dirección destaca a chamada “escola documentalista ourensá”, formada por José Suárez, Antonio Román e Carlos Velo. O fotógrafo José Suárez realiza o documental *Mariñeiros* para a produtora *Cifesa*, que ten que rematar en Arxentina por mor da Guerra Civil. De Antonio Román quedounos o documental *O home e o carro*, unha obra de grande interese, tanto visual como antropolóxico, que conta coa colaboración do etnógrafo Xaquín Lourenzo “Xocas”. Carlos Velo, quen destaca durante a II República como animador cultural, didáctico e político, realiza unha interesante obra documental entre a que destaca *Finis Terrae (Galicia)*, documental co que Miguel Anxo Fernández considera que o galeguismo histórico se abre ao cine, xa que Velo conta coa colaboración de Rafael Dieste para o guión, de Castelao para os fondos dos títulos, de Xaquín Lourenzo para as localizacións e dos musicólogos Torner e Bal y Gay para as investigacións sobre o folclore sonoro⁴¹³.

⁴¹¹ Como o *Café Moderno*, en Pontevedra; *Galicia*, na Coruña; *Royalty*, *Roma*, *Miño* e *Volter* en Ourense; *Derby e Español*, en Santiago; *Méndez Núñez*, en Lugo...

⁴¹² José Luís Castro e José M^a Folgar indican como José Sellier xa realiza na Coruña un film en 1897 e Gerardo González fala dunha proxección de cine no *Tamberlick* de Vigo no mesmo ano.

⁴¹³ FERNÁNDEZ, Miguel A., “Carlos Velo: a mirada documental”, *Carlos Velo, mestre do documental*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.

Son tempos do agromar da afección polo **deporte**⁴¹⁴, daquela nomeado *sport* pola influencia inglesa na penetración en Galiza da maioría deles. O *foot-ball* entra en Galiza por Vigo mercé aos británicos da mariña inglesa e aos empregados do *Cable Inglés*. A primeiros do século créase o *Fortuna* e o *Vigo Sporting Club* que en 1923 rematan fusionándose para formar o *Real Club Celta de Vigo*, equipo que xoga no estadio de Balaídos desde 1928. Na Coruña tamén son os mariñeiros dos buques ingleses os que introducen o fútbol, creándose en 1909 o *Real Club Deportivo de La Coruña*. O ciclismo tamén ten unha grande aceptación e, como no caso do fútbol, despois de asentarse nas grandes cidades, axiña se estende polas vilas máis importantes. En Vigo xa se percibe unha importante afección polos “velocípedos” a finais do XIX, que leva á construción dun velódromo e á formación do *Club Velocipedista Vigués*. O número de practicantes aumenta de tal xeito durante o primeiro terzo do século XX que se abren varios almacéns de bicicletas, e a súa paixón era tal que mesmo se realizan excursións ata Porto en bicicleta⁴¹⁵. Outros deportes como o tenis, a natación, o hóckey, a vela e a equitación serán case exclusivos das grandes cidades e das clases sociais máis podentes, que son as que teñen acceso ás canchas de clubs privados e aos clubs náuticos e recursos para custear os equipamentos necesarios.

Tamén se experimenta nesta época unha auténtica fascinación pola **moda**, nomeadamente de todo o que veña de París, cidade de referencia do momento. Esténdese o uso do “lenzo do comercio” (que substitúe ao liño e á la traballados artesanalmente), chegan novas teas, créanse novos tecidos, aparecen as primeiras máquinas de coser e proliferan os xastres e as modistas. O xeito de vestir convértese nun claro signo de distinción social. As mudas da moda neste período son perceptibles sobre todo no mundo feminino, conforme as mulleres van rachando coas pautas estéticas decimonónicas⁴¹⁶. Conforme avanza o século, albíscanse nas cidades as primeiras influencias da moda burguesa que comezara no París finisecular, baixo as pautas da *haute couture*. Aparecen revistas específicas de moda e case todas as revistas gráficas e ilustradas importantes divulgan as principais tendencias da capital francesa. A saia vaise recortando ata ensinar os xeonllos, ponse de moda un vestido

⁴¹⁴ Sobre este tema consultar DOMÍNGUEZ, Andrés, *O desenvolvemento da cultura deportiva nunha sociedade en transformación. Galicia 1850-1920*, tese doutoral, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

⁴¹⁵ GONZÁLEZ, Xerardo, *Vigo no espello dos nosos avós*, Vigo: Xerais, 1991.

⁴¹⁶ Daquela a xente protexíase do sol por non estar ben visto ter a pel moura, ao ser relacionado co traballo ao aire libre, e o canon de beleza feminino achégabase máis a mulleres que demostrasen estar ben mantidas ca figuras estilizadas.

máis cómodo de cintura baixa, rómpese coa tiranía do corpiño e da silueta esculpida e comezan a verse nas cidades mulleres que visten pantalóns, algo que non será moi ben visto por todos daquela⁴¹⁷. Xorde así o estilo *garçonne*, cuxa ambigüidade vai en consonancia coas arelas emancipadoras da muller. Os peiteados sofisticados e voluminosos substitúense por outros máis lixeiros e axustados ao corpo. Os extravagantes chapeus con plumas de estética modernista deixan paso ao sombreiro axustado tipo campá. Os homes das clases podentes locen elegantes chapeus (fungo, *canotier*, panamá e chistera), e adoitan distinguirse por levar unha coidada barba e rechamantes e requintados bigotes. Os nenos da burguesía son recoñecidos polos seus pulcros traxes de mariñeiros.

As novas formas non rachan aínda cun certo gusto barroco e decimonónico pola sofisticación, tanto na decoración das casas como nos comportamentos, manténdose o chamado *horror vacui*, que se manifesta polo xeito de encher as estancias das casas de acortinados, mantóns, tapetes, cadros, fotos, lámpadas e mobles auxiliares⁴¹⁸. Mentres a xente do común se entretén cos espectáculos de rúa e coas tradicionais festas locais, as clases acomodadas van ao teatro, ao cine e comezan a veranear na praia. A decoración dos fogares, o mesmo co vestir e cos hábitos sociais, relaciónanse coas posibilidades económicas e co estatus social, o que se converte nun xeito de diferenciación social. Como dispor dun automóbil, un luxo só ao alcance duns poucos na época dos *Renault*, dos *Hispano-Suiza* e dos *Chevrolet*⁴¹⁹.

É especialmente relevante nesta época a preocupación por todo o que teña que ver coa **cultura**. En 1906 créase na Coruña a *Real Academia Galega*, baixo a dirección de Manuel Murguía. No eido literario comeza o século co predominio da produción poética, baixo a influencia das vellas tendencias decimonónicas (simbolismo, modernismo...) e algo semellante ocorre na arte, na que adoita darse unha visión rexionalista, folclórica, enxebrista, bucólica e sentimental. Este contexto cultural explica a irrupción do *Manifesto ¡Máis alá!* (1922), asinado polo poeta Manuel Antonio e o debuxante Álvaro Cebreiro, co que pretenden espertar unha conciencia cultural que entenden aletargada e ensimesmante. E coma se o manifesto actuase de resorte, a

⁴¹⁷ Villares Paz recolle ao respecto o comentario de Vicente Risco nun artigo de 1911: "La aparición a la luz del sol, en el propio Madrid, de dos señoritas con pantalones, es verdaderamente lamentable". *Galicia siglo XX*, A Coruña: La Voz de Galicia, (2004), p. 87.

⁴¹⁸ SAAVEDRA, M^a Jesús, "Lugo e a moda cara a 1890", *Maximino Reboredo. Fotografías (c. 1892-1899)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela / Fundación Dez de Marzo, 2003, p. 54.

⁴¹⁹ Nos comezos do século XX comezan a verse os primeiros autos, propiedade dos grandes industriais e dalgún membro da alta fidalguía que aínda conserva poder económico.

producción cultural en Galiza toma outro rumbo. Xorden importantes empresas e proxectos editoriais como *Céltiga*, *Lar* e *Nós*⁴²⁰. É o tempo da *Xeración Nós*, que agrupa a unha boa parte do mellor da intelectualidade galega⁴²¹ e do *Seminario de Estudos Galegos*, creado en 1923 por iniciativa dun grupo de xoves universitarios composteláns⁴²², ao que axiña se unen outras personalidades de prestixio, moitas delas vencelladas a *Nós*, que realizan unha intensa labor de investigación sobre diversas ramas do saber (xeografía, etnografía, antropoloxía...), e que tivo como período de maior produción o que coincide coa II República. No eido da arte xorde a revista *Alfar*, vangardista, universal e cosmopolita, que se mira no espello de París e na xeración do 27 española, e que xunta a un variado grupo de artistas, nomeadamente ultraístas e surrealistas, e destacan “Os novos”, que recollen a liña identitaria marcada por Castelao. E agroma unha nova xeira de ilustradores e cartelistas, que realizan estupendas obras para as capas das edicións literarias, para os carteis das festas e para o plebiscito do Estatuto⁴²³.

3.1.2.6 - A EMIGRACIÓN GALEGA A AMÉRICA

Sabemos que a emigración galega a finais do XIX e comezos do XX non foi a máis importante de Europa no seu tempo, como moi ben precisa Villares Paz⁴²⁴, pero iso non impide que a vexamos como un fenómeno dunha enorme relevancia e dimensión. Por iso o propio historiador vilalbés recoñece que sen a emigración non se pode explicar o primeiro terzo do século XX en Galiza, pois case nada do que acontece

⁴²⁰ *Céltiga* (Ferrol, 1922), baixo a coordinación de Xaime Quintanilla e Ramón Villar Ponte, pon á venda unha fermosa colección de literatura popular que, nun contexto estético editorial sobrio, destaca por ter atractivas portadas realizadas por relevantes artistas: Castelao, Baliño, Cebreiro, Mazas... A colección *Lar* (A Coruña, 1924), promovida por Leandro Carré e Ánxel Casal, comprende unha serie de novelas curtas. A editorial *Nós* (A Coruña, 1927; e despois Santiago, 1931), de Ánxel Casal e coa colaboración gráfica de Camilo Díaz Baliño, é unha auténtica factoría de produción cultural que edita máis de vinte publicacións por ano, entre as que se atopan a revista *Nós*, o semanario *A Nosa Terra*, diversas publicacións do *Seminario de Estudos Galegos*, revistas como *Resol* e numerosos pasquíns e carteis entre os que figuran os que serviron para promover o voto afirmativo no plebiscito do Estatuto do 36.

⁴²¹ Antón Villar Ponte, Ramón Cabanillas, Vicente Risco, Otero Pedrayo, Florentino L.Cuevillas, Castelao, Viqueira, Losada Diéquez...

⁴²² Bouza Brey, Lois Tobío, Filgueira Valverde...

⁴²³ Entre os surrealistas figuran, entre outros, Lugrís, Mallo, Huici, Méndez, Cebreiro, Vicente... Entre “os novos” destacan Maside, Colmeiro, Torres, Souto, Fdez. Mazas, Laxeiro, Seoane... Como cartelistas sobrancean Díaz Baliño, Luís Seoane, López Bouza, Díaz Pardo...

⁴²⁴ A finais do XIX e primeiros do XX é especialmente intensa en Irlanda, os países escandinavos, Italia (sobre todo Sicilia), Escocia e Portugal. VILLARES, Ramón, *Historia da emigración galega á América*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, p. 20.

durante ese período se libra da súa influencia: modernización do agro, expansión dos portos, desenvolvemento da banca local, a vida política, a cultura...⁴²⁵.

Os estudosos do tema migratorio galego advirten das dificultades para cuantificar a dimensión da emigración galega á América a finais do século XIX e comezos do XX. Por varias razóns, como moi ben resume Rodríguez Galdo: porque ata 1907 non se precisa legalmente o concepto de “emigrante”, nin as estatísticas recollen a emigración clandestina, nin os galegos que saen desde portos de países veciños (Francia e Portugal), nin os que van e volven por tempadas para traballar na *zafra* en Cuba ou na recolección do cereal na Arxentina, nin se distingue nalgúns períodos entre lugar de orixe e lugar de embarque⁴²⁶. Ademais, úsanse distintos métodos para cuantificar o número de persoas emigradas, nomeadamente os que parten das estatísticas dos pasaxeiros por mar e os que analizan os movementos do censo segundo distintas estimacións, o que inevitablemente ofrece resultados dispares. Porén, o relevante é constatar que a maioría dos estudos sobre a emigración galega coinciden en definir o medio século que vai de 1880 a 1930 como o período da emigración masiva á América, maioritariamente a Arxentina e Cuba, e con cifras relevantes a outros países como Brasil, Uruguai e USA. E case todos coinciden tamén en fixar como puntos álxidos desa saída masiva os primeiros anos da segunda e terceira décadas do século XX⁴²⁷. E se nos atemos ás cifras que achegan algúns estudos realizados a partir de estimacións de poboación, durante o primeiro terzo do século XX poderían terse efectuado máis dun millón de saídas cara a América desde os portos galegos, o que dá conta da dimensión do fenómeno migratorio naquela época en Galiza⁴²⁸.

AS CAUSAS DA EMIGRACIÓN

Ao falarmos de cifras tan elevadas inmediatamente xorden as preguntas e a procura das posibles causas desa emigración tan masiva. Son moitas as explicacións, algunhas delas matizadas ou cuestionadas conforme se vai estudando o tema máis en

⁴²⁵ VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 327.

⁴²⁶ A partir da Lei de decembro de 1907 considérase “emigrante” a toda persoa que viaxe con pasaxe retribuída de terceira clase ou equivalente e leve a cartilla de emigración expedida polos inspectores do *Consejo Superior de Emigración* nos portos de embarque. Sete anos despois inclúense tamén nesta consideración aos que viaxen cun billete que non exceda o 50% do prezo de embarque máis barato. R. GALDO, M^a Xosé, *O fluxo migratorio dos séculos XVIII ó XX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.

⁴²⁷ Segundo datos achegados por De Juana López e M. Fernández, entre 1911 e 1914 rexístranse máis de 207.000 saídas e entre 1920 e 1924 máis de 230.000. *Ibid.*

⁴²⁸ Segundo estimacións elaboradas por A. Eiras, entre 1900 e 1936 puideron ter saído de Galiza para América preto dun millón duascenta mil persoas, dúas terceiras partes durante as dúas primeiras décadas do século. *Ibid.*

profundidade. De seguido resumimos algunhas das máis importantes, sintetizadas a partir do achegado por varios estudosos do tema⁴²⁹:

- a) *Factores de expulsión motivados pola situación do país*: crise agraria, presión demográfica, ausencia de desenvolvemento industrial, miseria, caciquismo e sistema impositivo inxusto.
- b) *Factores de expulsión motivados pola estrutura do país*: réxime de propiedade da terra, sistema sucesorio familiar, sistema educativo precario e carácter periférico e dependente.
- c) *Factores normativos*: desregulación normativa migratoria.
- d) *Motivacións persoais*: libramento das quintas, facerse rico, prosperar na vida ou procura de aventura.
- e) *Motivacións familiares*: estratexia familiar de situar a un dos seus membros en ultramar para axudar ao seu sustento.
- f) *Factores de accesibilidade*: navegación a vapor, mellores buques, máis rápidos e seguros, fretes máis accesibles ou lugares achegados aos portos.
- g) *Factores de atracción*: demanda de man de obra dos lugares de destino ou a ostentación dos retornados.
- h) *As “cadeas migratorias”*: referencias dos lugares de destino a través da experiencia familiar, da correspondencia ou da versión dos retornados.
- i) *Información e propaganda*: informacións xornalísticas acaídas, propaganda e publicidade das consignatarias, acción dos “ganchos” e dos prestamistas ou promocións e chamamentos dos consulados.
- j) *Tradición migratoria étnica*: experiencia secular dun pobo de itinerantes, segadores e comerciantes.
- k) *Carácter colectivo*: pusilanimidade ou renuncia á revolta.

Abofé que se poden engadir máis factores, pero abonda cos indicados para constatar a complexidade do fenómeno, no que tanto poden intervir cuestións de carácter social, persoal ou mesmo familiar. Porén, cómpre ver o tema cunha visión de conxunto, obrigada ao constatar que trátase de moita xente que toma unha mesma decisión durante períodos moi prolongados.

⁴²⁹ Síntese realizada a partir do apuntado por Barreiro Fdez., Villares Paz, Marcelino Fdez., Rodríguez Galdo, Luca de Tena, Núñez Seixas e Alexandre Vázquez.

O LOBBY DOS CONSIGNATARIOS⁴³⁰

O carácter masivo da emigración a América propicia o auxe das grandes compañías de transportes marítimos, que desde a chegada do vapor xa viñan sendo xestionadas por empresas estranxeiras, principalmente inglesas, holandesas, francesas e alemanas. O reponte migratorio de comezos do século XX atrae a novas compañías, de xeito que nos comezos da década dos dez a maioría das grandes “navieras” europeas teñen escalas en Galiza para enlazar cos destinos antillanos e sudamericanos. Esta internacionalización e aumento da dimensión do sector, e o establecemento dunha navegación regular entre determinados destinos propicia que agromen arredor del unha serie de intermediarios que non só atenden ás demandas, senón que estimulan o tráfico migratorio e mesmo crean redes de captación de clientela. Como apunta Alexandre Vázquez, malia non estar autorizadas as Axencias de Emigración, funcionan informalmente como tales os despachos das propias firmas armadoras, os das consignatarias, os dos servizos consulares, os estancos, as tendas comerciais, as dependencias das *Juntas de Emigración* e variados locais comerciais con algún grao de proxección pública: “A obtención da licenza para calquera tipo de actividade mercantil servía de tapadeira legal para desenvolver unha ampla gama de actividades emigratorias”⁴³¹. E a todo iso hai que engadir o labor dos recrutadores clandestinos, os coñecidos “ganchos”⁴³² que, xunto cos prestamistas, dedicábanse a captar clientela para o negocio, proporcionando billetes, financiamento e documentos falsificados para a emigración clandestina⁴³³.

De toda esa sorte de intermediarios, son as consignatarias as que se converten no eixe central da actividade migratoria. Como apunta Alexandre Vázquez, no quinquenio de alta intensidade migratoria que vai de 1907 a 1912, operaban en Galiza unhas vinte “navieras” mentres que os operadores galegos pasaban do medio cento. Coa boa

⁴³⁰ As empresas consignatarias teñen a súa orixe na disposición normativa que obrigaba ás navieiras estranxeiras a contar cun representante español para poder operar nos portos do Estado.

⁴³¹ VÁZQUEZ, Alexandre, “Os novos señores da rede comercial da emigración a América por portos galegos: os consignatarios das grandes navieiras transatlánticas, 1870-1939”, *Estudios migratorios*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, nº 13-14, (2002), p. 9-49.

⁴³² Recolle Luca de Tena unha ilustrativa descripción dos “ganchos”, realizada por Ramón Castro López: “recorrían las aldeas y ferias de Galicia bandas de agentes de emigración que explotaban en provecho propio la miseria de sus convecinos, otorgando documentos privados donde consignaban las condiciones más onerosas al verificar el contrato de embarque y el empeño de las fincas y bienes del pobre emigrante (...) Se presentaban en las ferias acompañados siempre de dos o tres satélites de la peor especie para firmar, como testigos los referidos documentos redactados de la más embrollada manera”. LUCA, Gustavo, *Noticias de América*, Vigo: Nigra, 1993, p. 10.

⁴³³ VÁZQUEZ, Alexandre, “Emigración e transporte de galegos a América, 1900-1930”, en ALONSO, L. (coord.), *Os intercambios entre Galicia e América Latina. Economía e Historia*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992, p. 87.

marcha do negocio, as consignatarias modernízanse e realizan intensas e constantes campañas publicitarias, nomeadamente na prensa e a través de carteis murais (*affiches*) que expuña no exterior das súas sedes⁴³⁴. Pero tamén comezan a facerse fortes e presionar ás autoridades políticas en dúas direccións, que poden parecer contradictorias *a priori*, pero que se explican pola súa dimensión económica. Por unha banda esixen a total liberalización normativa e administrativa das viaxes migratorias, e pola outra, a expresa prohibición de axentes intermediarios (encubertos ou clandestinos) e de todo tipo de información enganosa⁴³⁵. Ou sexa: liberalización do fluxo migratorio para propiciar o desenvolvemento do negocio e intervencionismo no ámbito dos operadores para favorecer o seu control.

O poder económico e a influencia dos consignatarios son cada vez máis notorios, constatables nos estreitos vencellos que a maioría deles teñen con outras actividades: financeiras, industriais e mesmo políticas⁴³⁶. Esta diversificación empresarial explícase en parte polo feito de que algúns dos principais produtos que exportaba Galiza daquela usaban a mesma rede de buques do transporte transoceánico. A industria máis importante do momento, a conserveira, exportaba máis do 90% da súa produción ata 1930, principalmente a Francia, México, Cuba, Arxentina, Chile e Colombia, todos lugares conectados pola rede das compañías “navieras”⁴³⁷, e tamén usaban os mesmos vapores transatlánticos as augas minerais (Lérez, Mondariz...), o xabón da Toxa, o viño, as castañas... Este enramado empresarial reforzou a posición dos consignatarios como un sector social moi influente:

“Este reducido grupo de operadores portuarios concentraba un amplo control e influencia sobre os mecanismos do transporte e da obtención de documentación, entre outros servicios migratorios. Tiña unha intensa proximidade e influencia nas autoridades locais e rexionais con competencias na emigración, co que os intereses dos intermediarios do fluxo tiñan un forte reflexo naquelas, mesmo a nivel gobernamental (...) A alta demanda de pasaxes da que eran beneficiarios avalou non só o seu predominio económico-social na Galiza portuaria, senón

⁴³⁴ VÁZQUEZ, “Os novos señores...”, *op.cit.*, p. 9-49.

⁴³⁵ C. Naranjo fala dun escrito elaborado polos axentes de embarque da Coruña no que reclamaban a necesidade de control para “la multitud de “ganchos” que habían surgido y las continuas estafas de las que el emigrante era objeto”. *Ibid.*, p. 9-49.

⁴³⁶ Tiveron *casas de banca* propias ou participaron delas Narciso Obanza, Hijos de Rocafort, Riestra y Cía., F. Barreras Massó, Antonio Conde, Enrique Fraga, Raimundo Molina, Martín de Carricarte, Eusebio da Guarda, Herce y Cía., Santiago Sierra, Maristany Hnos., Rubine e Hijos, Sucesores de Vega y Veiga, Pedro Barrié y Pastor, Manuel Bárcena, Estanislao Durán ou López de Neira. Eran *industriais* J. Riestra e Sobrinos de J. Pastor: empresas eléctricas e tranvías; A. Conde: minería e asteleiros; a familia Barreras: asteleiros e conservas; A. Alonso: conservas e estampación de envases; López de Neira: fábricas de chocolate e de papel; Babé y Cía: conservas, fábrica de xeo e refinería de petróleo; M. Bárcena: pesca e construción... Foron *alcaldes* de Vigo: López de Neira, Conde Domínguez e M. Bárcena. *Ibid.*, p. 9-49.

⁴³⁷ CARMONA / NADAL, *op.cit.*, p. 147.

tamén a formación dun poderoso *lobby* que, directamente ou a través de institucións nas que tiñan unha gran representación, influíu en todo tipo de autoridades xuciais, legislativas e gobernamentais⁴³⁸.

A influencia e a presión deste *lobby* de consignatarios facíase visible na prensa da época, mediante constantes peticións de supresión dos atrancos para o embarque e da axilización dos seus trámites. A administración xustificaba os controis para impedir os abusos e para garantir a disposición da poboación masculina en idade de servir ao exército, e os consignatarios argumentaban que as rixideces normativas propiciaban os abusos e a clandestinidade, que non garantían a cobertura do servizo militar e que mesmo o Estado perdía cartos ao fomentar o embarque clandestino ou en portos estranxeiros⁴³⁹. A Lei de 1907⁴⁴⁰ recolle algunhas das demandas dos consignatarios, pero non a liberalización completa que pedían, e tamén inclúe normas, como a taxa por tonelaxe, contra a que se rebelan de xeito ostensible, co apoio das forzas vivas das cidades portuarias⁴⁴¹. A conformidade dos consignatarios non se acadou tanto porque se lexislase acorde coas súas peticións liberalizadoras, como porque os medios de inspección non fosen moitos⁴⁴² e os controis que debían velar polas restricións, na práctica, fosen máis ben laxos⁴⁴³. E iso debeu ser máis evidente no porto de Vigo, se nos atemos aos exemplos dun artigo publicado por *La Voz de Galicia* o 6 de xaneiro de

⁴³⁸ VÁZQUEZ, “Os novos señores...”, *op.cit.*, p. 9-49.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 9-49.

⁴⁴⁰ Decláranse gratuitos todos os documentos precisos para a tramitación oficial da viaxe e recoñécese formalmente a liberdade a emigrar, pero mantendo algunhas das restricións que xa viñan sendo establecidas desde finais do XIX, nomeadamente referidas á xente moza, en prevención do continxente militar e polo problema da trata de brancas.

⁴⁴¹ No caso do imposto de tonelaxe conseguiron que o goberno o retirase en 1910, tras realizar importantes actos de protesta durante o ano anterior, como se pode ver na propia *Vida Gallega*, nº 2 (1909).

⁴⁴² Recolle Alexandre Vázquez o comentario de L. D’Ozouville, quen indica que en 1919 só oito portos españois contaban con servizo de inspección (entre eles A Coruña, Vigo e Vilagarcía), e cun único inspector de emigración por porto. Ademais, as súas denuncias adoitaban ser neutralizadas no *Consejo Superior de Emigración*, dada a importancia cuantitativa e cualitativa dos vocais que representaban ás compañías e ás súas consignatarias. VÁZQUEZ, “Os novos señores...”, *op.cit.*, p. 9-49.

⁴⁴³ O semanario *Galicia* (A Habana, 1902) publica en 1904 un artigo de Juan Franco no que recolle o malestar que existe co gobernador civil de Pontevedra por “tratar con tanta severidad la cuestión de los embarques”, ao que conmina a rectificar a súa actitude xa que “tampoco se debe ser recto y severo con el pueblo porque las clases directoras viven en un escandaloso ambiente de corrupción e inmoralidad, y Dios nos libre que llegara á exigirse lo mismo a aquéllas”, concluíndo que o gobernador “se verá obligado a dimitir si persiste en su actitud. De lo contrario tendrá que hacer la vista gorda en eso de los embarques”. *Galicia* (1904).

1910⁴⁴⁴ ou das queixas dos operadores dos portos galegos sobre a actuación do gobernador civil da Coruña en outubro de 1923⁴⁴⁵.

A burguesía que rexentaba as consignatarias completou a súa predominancia no tráfico migratorio ao ter unha importante representación en todas as comisións corporativas do *Consejo Superior de Emigración*, nas *Juntas de Emigración* dos portos e nas *Juntas de Emigración* locais, organismos creados para supervisar o tráfico e os labores de inspección emigratoria:

“A influencia política dos consignatarios conseguiu logros moi variados pero beneficiosos para os seus intereses: dende unha maior permisividade emigratoria tanto a nivel normativo como fiscalizador, ata a consecución do control de todo un sistema de oficinas de información emigratoria paralela e complementaria das redes de axentes existentes en Galicia”⁴⁴⁶.

Foi moi grande a relevancia económica que acadaron os consignatarios daquela. Manuel Veiga indica que, máis ca nos sectores pesqueiro ou gandeiro, a verdadeira oligarquía empresarial galega estaba formada polos que se dedicaban ao negocio migratorio, e que tanto consignatarios como prestamistas “fixeron as Américas sen saír do país”⁴⁴⁷. De aí que ás veces figurasen no cerne da propia disputa política⁴⁴⁸. Alexandre Vázquez destaca á consignación migratoria como un dos alicerces económicos sobre os que asenta o proceso de modernización e industrialización de Galiza emprendido desde finais do século XIX, xunto cos salarios baixos, a pesca, a exportación de gando, as conservas e as diversas actividades portuarias de Galiza. Os enormes beneficios que reportou o fluxo migratorio desde finais do XIX ata os anos trinta do seguinte século permitiulles compaxinar a actividade consignataria con outras de carácter industrial e comercial, converténdose en axentes activos fundamentais da

⁴⁴⁴ “Quince mil pasajeros menos (...) Las gentes emigran (...) no acuden a La Coruña. Vigo, Santander, Bilbao, Pasajes, son puertos que les brindan facilidades mayores y allí afluyen a dejar su dinero (...) Un total de 40.000 emigrantes cada año que casi se han reducido a la mitad. Estos son los hechos. No vale hablar de memoria. Baste decir, que en un solo mes, en noviembre pasado, embarcaron en Vigo 5.100 pasajeros para la América del Sur y que en La Coruña no pasaron de 2.400 (...) Lo que irrita y merece estudio es la desigualdad en los procedimientos que en los puertos de embarque se han seguido en los últimos años”. Citado en LUCA, *op.cit.*, p. 101-103.

⁴⁴⁵ A *Comisión de los Puertos de La Coruña, Vigo y Villagarcía* remiten un comunicado ao Directorio Militar en outubro de 1923 no que se laian do exceso de celo do gobernador civil da Coruña en relación coas inspeccións das viaxes migratorias, que ao seu entender estaban limitando o número de emigrantes do porto herculino, mentres que os de Vigo aumentaban. VÁZQUEZ, “Os novos señores...”, *op.cit.*, p. 9-49.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 9-49.

⁴⁴⁷ VEIGA, Manuel, *O pacto galego na construción de España*, Vigo: A Nosa Terra, 2003, p. 77 e 246-47.

⁴⁴⁸ O semanario *Suevia* (Habana, 1910) comenta unha entrevista a Augusto G. Besada que publica o *Faro de Vigo*, na que o político conservador tudense, despois de destacar algúns dos efectos positivos da emigración, indica que os xiros procedentes de América (dez ou doce millóns de pesetas ao ano) pasan polas mans do marqués de Riestra, e pregúntase cantos quedan nas súas mans. *Suevia*, n° 37 (8 novembro 1912).

expansión de múltiples actividades secundarias e terciarias nas pequenas cidades portuarias galegas⁴⁴⁹.

OS VENCELLOS ENTRE A PRENSA E OS CONSIGNATARIOS

Luca de Tena analiza como no último cuarto do século XIX e nos comezos do XX os principais xornais galegos ignoran e silencian os problemas da emigración, fixándose máis no seu aspecto mercantil e comercial⁴⁵⁰. A prensa convértese no “centro do aparello de formación de opinión”, tanto para razoar a prol do éxodo como para silenciar as dificultades nos países de destino. E iso ocorre porque os consignatarios, a parte de seren os principais compradores de espazos publicitarios na prensa, tamén teñen importantes vencellos coas sociedades editoriais dos principais xornais galegos, como constata Luca de Tena⁴⁵¹. Ademais, algúns consignatarios tamén puideron ter vencellos con publicacións concibidas principalmente como propaganda da emigración, como o caso do quincenario *El Argentino* (Pontevedra, 1888), cuxa redacción estaba nun local propiedade da familia Riestra⁴⁵².

A influencia que exercían daquela os consignatarios sobre as principais cabeceiras informativas galegas ficou simbolizada na disputa entre Roberto Blanco Torres e Manuel Portela Valladares, cando o xornalista critica ao editor de *El Pueblo Gallego* por ameazar a un redactor do xornal vigués por ter publicado unha noticia sobre a mala situación económica na Arxentina:

“¡El anuncio de una casa consignataria vale más que centenares de vidas deshechas! (...) Los consignatarios, en comisión, habían ido a la administración a conminar con la retirada de los anuncios si el periódico volvía a dar noticias por el estilo. Al enterarme de ello quedé estupefacto; pero en mi estupefacción no sabía que despreciar más: si la vileza de los que viven a expensas del infortunio, negociando con los desventurados a quienes la necesidad impele a emigrar; si el cinismo de aquellos señores que sin rebozo ni escrúpulos trataban de imponer a

⁴⁴⁹ VÁZQUEZ, “Os novos señores...”, *op.cit.*, p. 9-49.

⁴⁵⁰ Agás algúns artigos de *La Voz de Galicia* en tempos do seu fundador Juan Fernández Latorre e mentres aquela non se converte en sociedade anónima. LUCA, *op.cit.*, p. 99-101.

⁴⁵¹ Luca de Tena indica os vencellos entre *La Voz de Galicia* e os consignatarios: familia Molina (Ramón, Valentín e Raimundo), Nicandro Fariña, Viúva de Hervada... Entre *Faro de Vigo* e José Carvajal (fundador do xornal vigués), Estanislao Durán, Joaquín Yañez, López de Neira,... Entre *El Correo Gallego* e a familia García-Reboredo... *Ibid.*, p. 11 e 76-77.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 28.

un periódico la negrura de sus conciencias y la inmoralidad de su triste tráfico (...) o la actitud (...) del propietario, quien quiere pasar por hombre culto y liberal, que fue ministro...”⁴⁵³

Tras a denuncia por inxurias de Portela Valladares, Blanco Torres é desterrado de Vigo durante dous anos por sentenza xudicial, o que leva a Valentín Paz Andrade a comentar que os diarios galegos carecen de autoridade para xulgar o problema capital da emigración porque son parte principal do “sistema de expulsión de recursos humanos”⁴⁵⁴.

OS DESTINOS

Dentro do contexto migratorio mundial, a emigración masiva galega a América presenta algunhas singularidades: é máis serodia (século XX) cá doutros pobos europeos (escandinavos, escoceses, irlandeses...), tende á concentración étnica nos lugares de destino e mantén unha relación intensa coas súas raíces: elevado índice de retornos, emigración estacional, retorno dos recursos, fortes vencellos entre as “dúas parroquias” (usando o termo achegado por Xosé A. Durán) e mantemento dos vencellos coa propiedade⁴⁵⁵.

Arxentina, Cuba e Brasil son os principais países de destino dos galegos emigrados durante o primeiro terzo do século XX. A maioría fican nas cidades porque, como indica Núñez Seixas, a súa era unha estratexia temporal (sempre en mente a idea do retorno) e que por iso non foi común entre eles a merca e ocupación de terras, algo que xa implicaba unha certa idea de permanencia⁴⁵⁶. Retorno que é propiciado, asemade, pola predominancia da pequena propiedade familiar no lugar de orixe.

Nas cidades arxentinas, unha boa parte dos galegos traballan nos peiraos, de limpadores e fogueiros no ferrocarril, de descargadores nas estacións, na construción ou de empregados domésticos⁴⁵⁷. Traballos semellantes desenvolven os galegos en Cuba, onde ademais destacan os “bodegueros” (propietarios de tendas de

⁴⁵³ “La emigración gallega y sus traficantes”, artigo de R. Blanco Torres en *De esto y de lo otro*, A Coruña, 1930. Citado en GONZÁLEZ, Clodio, “Roberto Blanco Torres: emigrante, xornalista e poeta”, *Estudios Migratorios*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, nº 6 (1998), p.171.

⁴⁵⁴ LUCA, *op.cit.*, p. 86.

⁴⁵⁵ VILLARES / FERNÁNDEZ, *op.cit.*, p. 33-47.

⁴⁵⁶ N. SEIXAS, X. M., “Ecos de alén mar. Da emigración e do retorno na época do Galicia”, en LÓPEZ, Xosé (ed.), *O xornal Galicia (1922-1926). O alento da modernidade*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2003, p. 51-52.

⁴⁵⁷ Datos achegados por López Taboada. Citado en VILLARES / FERNÁNDEZ, *op.cit.*, p. 119.

ultramarinos), e os que traballan nos campos de café, tabaco e azucre. Cuba, que xa viña sendo un destino preferente dos galegos nas últimas décadas do XIX, medra moito a partir da súa independencia, mercé á expansión da industria azucreira, que se ve favorecida pola conxuntura da I Guerra Mundial para aumentar as súas exportacións, o que leva á *Spanish American Iron Company* a establecer varios axentes en Galiza en 1913 para recrutar emigrantes agrícolas⁴⁵⁸. Tamén existen axentes de contratación en orixe a primeiros do século XX para satisfacer a demanda brasileira de agricultores en grupos familiares para a extracción de caucho no estado setentrional de Pará⁴⁵⁹. Alí traballan tamén nas liñas férreas, en bares, hoteis, panadarías, de zapateiros e en casas de comidas. Porén, os galegos que van a Brasil fican principalmente nas grandes cidades, sobre todo en São Paulo, traballando sobre todo de canteiros, panadeiros, empregados domésticos, ambulantes ou rexentando bares, cafés e hoteis, ou en Río de Janeiro como zapateiros, cociñeiros, canteiros, comerciantes ou no servizo doméstico⁴⁶⁰. Os galegos residentes nas cidades brasileiras tamén adoitan traballar como carpinteiros, mecánicos, artesáns, en almacéns, en ultramarinos ou de condutores⁴⁶¹.

Nos lugares de destino, os emigrantes artéllanse socialmente arredor dos centros galegos e de distintas asociacións de emigrantes, cuxo papel será moi importante tanto para manter os vencellos coa cultura galega, para cohesionar aos emigrados, que adoitan xuntarse para realizar festas ou celebracións sinaladas, como para desenvolver proxectos de distinta índole en Galiza, nomeadamente educativos⁴⁶².

OS EFECTOS DA EMIGRACIÓN

Outro dos aspectos relevantes cos que adoita ser vista a emigración galega a América é o que fai relación aos seus efectos sobre o país, partindo dunha visión negativa que reparaba na perda de man de obra nova e capaz e o que iso implicaba no avellentamento da poboación e na ruptura da capacidade reivindicativa das clases

⁴⁵⁸ Dato achegado por Pilar Cagiao. Citado en VILLARES / FERNÁNDEZ, *op.cit.*, p. 125.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 131-132.

⁴⁶⁰ SARMIENTO, Érica, *O outro Río. A emigración galega a Río de Xaneiro*, Santa Comba (A Coruña): tresCtres Editores, 2006, p. 95-96 e 122-125.

⁴⁶¹ VILLARES / FERNÁNDEZ, *op.cit.*, p. 129-135.

⁴⁶² Desde 1904 ata 1936 fundáronse en América entre 400 e 450 Sociedades Galegas de Instrución, feito para Peña Saavedra “sen parangón noutras colectividades étnicas de arraigada e torrencial tradición migratoria transoceánica”. PEÑA, Vicente, “A intervención escolar dos emigrantes galegos: testemuños coetáneos, historiografía recente e axenda de investigación”, en *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Sada (A Coruña): Edición do Castro / Trier: Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, 2000, V. 2, p. 698.

baixas (labregos e obreiros), a unha visión de conxunto máis positiva que constata a transformación do país, xa sexa no relativo ao desenvolvemento económico e produtivo, á cultura, á política, ao movemento societario e sindical, á mellora da formación educativa ou ao desenvolvemento do galeguismo. A emigración á América suporía así unha especie de “vía galega” para a modernización da economía e dos comportamentos políticos, nomeadamente nos aspectos que indicamos de seguido, sintetizados a partir do apuntado por algúns autores que analizaron este tema⁴⁶³:

1- As cuantiosas remesas de cartos propician o aumento da renda persoal, favorecendo a acumulación e o consumo e axudando á redención foral, a mecanizar e modernizar a agricultura, a financiar obras públicas, camiños, lavadoiros, electrificación, traídas de augas, sociedades de instrución ou edificacións e equipamento educativo⁴⁶⁴ e cultural. E isto funcionou ben mercé á sinerxía das “dúas parroquias”, a de aquí e a de ultramar, cada unha con cadanseu protagonista: o labrego innovador e o *indiano* retornado que traía cartos e ideas.

2- En moitos casos, os retornados xogan un importante papel no desenvolvemento económico dos seus lugares de orixe ao promover ou participar en iniciativas empresariais (casas de banca, conserveiras, estaleiros, metalúrxicas, cerámicas, explotacións eléctricas, augas minerais, automoción ou empresas de exportación). Noutros casos invisten os cartos en valores máis tradicionais (terra e propiedade inmobiliaria). En calquera caso, serán cotiáns nas vilas e aldeas galegas as figuras do *indiano* ou do *americano*, nomeadamente a través das súas casas que, a parte de certificar a inclusión do propietario na nómina dos notables do lugar, introducen un ton cosmopolita e ecléctico, aberto a correntes artísticas e arquitectónicas que imperaban daquela noutras latitudes (pórticos, palmeiras, obxectos decorativos...) ⁴⁶⁵.

3- Tamén cómpre salientar as chamadas “remesas invisibles”, que fan alusión ao importante papel de liderado realizado por moitos emigrantes retornados no relativo ao desenvolvemento cultural (prensa local e comarcal, revistas, sostemento de institucións como a *Real Academia Galega...*) e á divulgación de ideas societarias e reivindicativas (laicismo, republicanismo e socialismo), promovendo unha dinámica social e

⁴⁶³ Villares Paz, Marcelino Fernández, Núñez Seixas, Raúl Soutelo, Fdez. Leiceaga e Peña Saavedra.

⁴⁶⁴ As Sociedades de Instrución implantaron uns 225 colexios en Galiza. Para Peña Saavedra, esta acción dos emigrantes no eido educativo operou de “estímulo decisivo no proceso de institucionalización e modernización do ensino primario na comunidade galega”. PEÑA, *op.cit.*, p. 701.

⁴⁶⁵ Hai bós exemplos disto no libro *Casas de indianos*, coordinado por Fernando Bores, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.

organizativa arredor de movementos como o agrarismo, o sindicalismo e o nacionalismo en moitas comarcas. Ben é certo que non sempre foi así, pois moitos destes líderes *americanos* convértense en auténticos caciques, usando con eficacia as principais armas do clientelismo tradicional: o poder que lle dan os cartos, o control das sociedades do contorno e as relacións sobrevidas cos representantes dos distintos poderes⁴⁶⁶.

4- Os retornados, na súa maioría de orixe labrega, despois de vivir nas cidades americanas emulan en Galiza as dinámicas urbanas e asentán nas cidades e vilas galegas, contribuindo ao proceso de urbanización e modernización destas.

5- A emigración galega a América contribúe dalgún xeito á formación da modernidade cultural en Galiza. Unha modernidade máis serodia ca noutros lugares de España pero tamén máis singular, ao ter como referencia, ademais de París ou Berlín, as experiencias dos emigrantes retornados⁴⁶⁷.

O papel dos emigrados e retornados galegos pode verse tanto con ollos idealizantes como críticos ou, por usar termos empregados por Núñez Seixas, como a Galiza ideal de Castelao ou como o país dos ananos de Celso Emilio⁴⁶⁸. Como indica o historiador ourensán, a elite cultural galega deposita moitas expectativas na colectividade emigrante, porque observa nela o xurdir dunha sociedade civil autónoma: prensa propia, un tecido asociativo variado (recreativo, mutualista, político, instrutivo) e polivalente, a creación dos símbolos (bandeira e himno), a receptividade que tiveron nelas os ideais rexionalistas e nacionalistas ou un certo cambio de mentalidade cara o novo. Os ananos corresponderíanse con aqueles casos que se preocuparon máis de ocupar o lugar dos vellos caciques ou de fachendear ante os seus antigos veciños, mesmo ás veces sen ter moitas razóns para elo.

No seu conxunto, a emigración á América pode ser vista de moitos xeitos. Os máis críticos obsérvana como un auténtico sector económico cuxa materia de exportación son as persoas⁴⁶⁹, xestionado por modernos negreiros⁴⁷⁰ ou por traficantes das

⁴⁶⁶ Este tema foi analizado por NÚÑEZ SEIXAS en *Emigrantes, caciques e indianos: o influxo sociopolítico da emigración transoceánica en Galicia (1900-1930)*, Vigo: Xerais, 1998.

⁴⁶⁷ Núñez Seixas sinala que un emigrante galego en Bos Aires en 1930 tiña máis posibilidades de ver teatro no seu idioma nas festas galegas da colectividade que, proporcionalmente, os seus parentes residentes en Galiza, mentres que, como indica Villares, para un galego eran máis familiares as rúas de A Habana ou Bos Aires cás de Madrid, Barcelona ou París.

⁴⁶⁸ N. SEIXAS, "Ecos de alén mar...", *op.cit.*, p. 52-53.

⁴⁶⁹ LUCA, *op.cit.*, p. 9.

desgrazas⁴⁷¹, que se converteu nunha solución para o sistema (financiamento da prensa coa publicidade, alivio da presión contra o caciquismo, enriquecemento dunha oligarquía burguesa e auxe da banca) que propiciou un desenvolvemento viciado, dependente e irregular⁴⁷². O círculo vicioso da carne, como apunta Manuel Veiga, simbolizado no feito de que no mesmo buque que traía carne de vacún arxentina a Europa, retornaba cara a América cheo de posibles gandeiros galegos que emigraban⁴⁷³. Outras visións máis liberais, como a defendida por *Vida Gallega* como veremos máis adiante, observan a emigración como unha libre decisión persoal e unha oportunidade de prosperar na vida ou de facerse rico. Villares Paz opta por unha visión conciliadora, indicando que máis ca unha opción individual e particular, a emigración á América foi o resultado da modernización colectiva das sociedades europeas, e que iso supuxo “a incorporación de Galicia á economía mundial nunha fase decisiva de formación do capitalismo”, servindo os recursos xerados para a “transformación profunda da Galicia non emigrante”⁴⁷⁴.

3.1.2.7 - A CIDADE DE VIGO

As orixes do desenvolvemento experimentado no século XX pola cidade na que xorde *Vida Gallega* hai que procuralas no último terzo do XIX, coa apertura da estrada Vigo-Benavente, coa conexión ferroviaria coa meseta e coa revitalización do sector pesqueiro, principalmente a partir da conversión das antigas fábricas de salga en modernas empresas conserveiras. **O porto** era, xa daquela, o eixe central do crecemento e do desenvolvemento da cidade, onde entraban variadas manufacturas e de onde saían salgaduras, conservas, aceites, carne e viño para América e o norte de Europa. Cando está rematando o *novecento*, Vigo a penas acada os vinte mil habitantes e a súa estrutura produtiva está principalmente vencellada coas actividades agropecuarias. Porén, na cidade xa se fai visible unha certa puxanza mercé á construción dalgúns emblemáticos edificios: Casas de Bárcena Franco, Hotel Universal, Casa Ledo, El Moderno...

⁴⁷⁰ LÓPEZ-AYDILLO, Eugenio, “Cosas de mi tierra”, *Suevia*, A Habana, nº 18 (16 xuño 1912).

⁴⁷¹ B. TORRES, Roberto, “La emigración gallega y sus traficantes”, *Galicia*, Vigo (7 novembro 1922).

⁴⁷² VEIGA, *O pacto galego...*, *op.cit.*, p. 78 e 238.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 241.

⁴⁷⁴ VILLARES / FERNÁNDEZ, *op.cit.*, p. 32 e 58.

O carácter central e vertebrador que ten o porto para a conexión comercial con Europa e América converten a Vigo nun destino atractivo e nunha cidade de aluvi3n⁴⁷⁵. As principais actividades que dan dinamismo aos **peiraos** (pesca, conservas e transporte de viaxeiros) dinamizan o **sector bancario** e turrán doutras **actividades industriais** (estaleiros, serradoiros para a construcci3n de caixas, f3bricas de envases⁴⁷⁶, de accesorios, de xeo, de xab3n, de fari3a, de pinturas, talleres de litografado e estampado, cordoer3as, fundici3ns, refiner3as, empresas frigor3ficas...); dunha serie de negocios do **sector terciario** que medran ao seu amparo (comercializaci3n do peixe, roupa e calzado para a pesca, consignatarias, subministradores de efectos navais, de v3veres e auga, de carb3n, tendas de ultramarinos, fondas, pousadas, casas de xantar, cantinas, comercios, talleres mec3nicos...); cr3anse servizos administrativos (consulados, alf3ndegas, servizos de emigraci3n...); propician a actividade de diversos oficios (mozos de carga, transportistas, barqueiros...)... Arredor disto medra a cidade, desenv3lvese a construcci3n e aumenta tam3n o n3mero de persoas que se dedican a diversas profesi3ns liberais (avogados, arquitectos, enxe3eiros, axentes comerciais e de seguros...). Merc3 a este importante desenvolvemento industrial e de servizos, Vigo 3 a comezos do s3culo XX a agrupaci3n metropolitana m3is poboada de Galiza⁴⁷⁷, o primeiro porto pesqueiro de Espa3a e xa supera ao da Coru3a no n3mero de pasaxeiros nos vapores transoce3nicos.

O desenvolvemento da cidade propicia a apareci3n do *Banco de Vigo* (1900), entidade financeira moderna promovida por importantes industriais relacionados coas actividades do mar (Curbera, Tapias, Barreras, Mirambell, Mass3...). Malia dedicarse a variadas actividades industriais (construcci3n naval, miner3a, electricidade, abastecemento de augas, tranv3as...), a s3a dependencia do sector conserveiro foi determinante para o seu peche durante a crise pesqueira de mediados dos anos vinte, sendo absorbida a s3a rede de oficinas pola banca *Sobrinos de Jos3 Pastor*, cerne do *Banco Pastor* (1925) que nace nese momento na Coru3a. Por3n, Vigo 3 xa unha urbe populosa e industrial, merc3 ao seu dinamismo econ3mico e ao importante crecemento urbano, e por iso as industrias do mar enfr3ntanse 3 crise diversificando as capturas, apostando pola conservaci3n do peixe en fr3o e pola expansi3n a novos caladoiros, o

⁴⁷⁵ 3ngel Bern3rdez, xornalista do *Faro de Vigo*, indica nun artigo que durante 1908 sa3ran do porto de Vigo para Am3rica 398 vapores e que entraron desa mesma procedencia 199. En *Faro de Vigo* (6 xaneiro 1909), citado en VEIGA, *O pacto galego...*, *op.cit.*, p. 176.

⁴⁷⁶ *La Metal3rgica* (1900) e *La Art3stica* (1906) son daquela as principais fornecedoras de envases para toda Espa3a. CARMONA / NADAL, *op.cit.*, p.152.

⁴⁷⁷ Tendo en conta a poboaci3n de Bouzas e Lavadores, incorporadas ao concello de Vigo en 1904 e 1941 respectivamente. L. TABOADA, *op.cit.*

que, a un tempo, obriga a redimensionar os estaleiros para poder dar conta de embarcacións de maior tamaño.

O dinamismo industrial e mercantil turra da expansión da cidade, que trae consigo a construción de edificios referenciais, de variadas inspiracións arquitectónicas e coa singularidade respecto doutras cidades galegas de que na súa maioría son de carácter civil: a Casa Bonín (1910), o edificio de Pardo Labarta (1911), o Teatro García Barbón (1913), o Banco de Vigo (1923), a “Peineta” (1926)... En 1914 comezan a funcionar os tranvías, cun notable éxito que propicia a extensión da súa rede ás principais poboacións do contorno (Baiona, Porriño, Mondariz...) ⁴⁷⁸. Durante os anos vinte Vigo xa presenta unha entidade industrial salientable cunha clara tendencia á terciarización, o que propicia a aparición dunha nova prensa moderna de carácter empresarial, singularizada no *Galicia* (1922-26) de Paz Andrade e *El Pueblo Gallego* (1924-36), adquirido tempo despois por Portela Valladares. Por eses anos aparecen tamén outras publicacións salientables de carácter industrial e comercial, como *El Puerto de Vigo* (1923) e *Industrias Pesqueras* (1927), esta última sobranceira por ofrecer unha visión industrial moderna a través dun coidado deseño, e que continúa editándose na actualidade.

No eido da **política**, Vigo amosou unha radical estabilidade nos seus representantes nas Cortes durante toda a Restauración. Ao conservador José Elduayen, que levaba 25 anos como representante pola cidade “olívica”, sucédelle o liberal Ángel Urzaiz en 1881, que mantén esa representación durante máis de corenta anos, coincidindo co período de maior auxe industrial da cidade. Esas longas permanencias nos cargos non impiden que haxa frecuentes disputas entre os representantes da burguesía financeira, industrial e comercial cos políticos de quenda, nin que Vigo sexa daquela un dos focos onde collen maior relevancia os ideais do obreirismo, ben a través dos sindicatos anarquistas e socialistas, ou ben a partir de partidos máis vencellados co socialismo reformista.

Como ben apunta Villares Paz, os protagonistas da política local son os mesmos que figuran nos consellos de administración de bancos e industrias, na propiedade de establecementos comerciais e de inmobles urbanos, unha elite política que, malia adoptar con frecuencia unha postura “victimista”, corporativista e localista (o “viguismo”), confiaba plenamente na súa capacidade para afrontar o futuro por si

⁴⁷⁸ No primeiro ano de servizo viaxan neles dous millóns de viaxeiros. VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 351.

mesma⁴⁷⁹. Ángel Urzáiz comeza a ter problemas a mediados da segunda década do século XX, cando agroman críticas procedentes dalgúns dos principais industriais da cidade. En 1918 ten dificultades para vencer nas eleccións a José Ramón Curbera, que, xunto con outros industriais conserveiros, promove en decembro de 1921 a creación da *Liga de Defensores de Vigo*⁴⁸⁰, a través da que demandan para a cidade máis investimentos no porto, a mellora das comunicacións por estrada e por vía férrea con Madrid e máis centros de ensino público. As críticas da *Liga* ao labor de Urzáiz conseguen que deixe de ser candidato nas eleccións a Cortes de 1923. Nesa convocatoria electoral resulta elixido Rafael Gasset (que substitúe a Urzáiz como candidato “institucional”), derrotando ao candidato da *Liga* e presidente desta, Gregorio Espino, que non chega a acadar nin a metade dos votos do prestixioso “cunheiro”. Coa chegada da Ditadura de Primo de Rivera, o goberno apóiase na *Liga* e nomea alcalde da cidade a Espino, pero co paso do tempo vai mudando ata rematar por combater aos principais medios de expresión da *Liga*: o xornal *Galicia*, o semanario *La Garra* e, en menor medida, *El Pueblo Gallego*. As principais institucións conservadoras da cidade (*Obras del Puerto, Cámara de Comercio, Cámara de la Propiedad*) crean en 1927 a *Unión de Entidades Viguesas*, enfrontada claramente coa *Liga*, malia reclamar o mesmo que viña facendo esta durante os anos anteriores⁴⁸¹. Uns anos máis tarde crearíase tamén a *Sociedad Hijos de Vigo*.

As reivindicacións non só proviñan das altas esferas da política e do empresariado, senón que Vigo distínguese tamén durante todo o primeiro terzo do século XX por ser, xunto con Ferrol e A Coruña, un dos principais focos do agromar do movemento obreiro. Despois da I Guerra Mundial fanse máis visibles os sindicatos anarquistas (a *Confederación Regional Galaica* de Luís Holgado) e os socialistas (a *UXT* de Heraclio Botana). Movemento social que entronca co agrarismo nun mitin celebrado en Vigo en 1922, no que participan, entre outros, Basilio Álvarez, Portela Valladares e Zulueta.

Cando Primo de Rivera da o golpe de Estado en 1923, as asociacións de empresarios e a *Cámara de Comercio* fan pública unha nota na que se mostran favorables ao novo réxime, por consideralo un movemento rexenerador necesario. Porén, conforme pasan os anos, a burguesía viguesa mantén unha certa distancia co réxime (non participa da *Unión Patriótica*) e mesmo enfróntase claramente con el, como no caso da *Liga* e do seu líder Gregorio Espino. Por outra banda, o movemento obreiro é cada vez máis

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 359.

⁴⁸⁰ Participan nela, ademais de Curbera, os ex-mauristas Adolfo Gregorio Espino e Bernardo Bernárdez, o arquitecto Gómez Román, Amador Montenegro... VEIGA, “O réxime de Primo de Rivera...” *op.cit.*, p. 45-51.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 45-51.

forte, coa *UGT* e coa *CNT* promovendo importantes folgas que teñen unha salientable repercusión en Vigo e nos seus arrabaldes durante a segunda metade desa década.

O radical descenso do fluxo migratorio cara a América a comezos dos anos trinta é visto con preocupación pola *Cámara de Comercio*, pois entende que iso ten repercusión no conxunto produtivo da cidade, tanto no aspecto industrial e comercial como nos servizos. Operan menos buques e, xa que logo, hai un menor movemento de mercadorías, nunha cidade na que os sectores secundario e terciario xa ocupaban a case tres cuartas partes da poboación activa. A crise do 29 facíase notar na actividade do porto vigués e na industria conserveira, crise que se viña a engadir á necesidade de modernización das infraestruturas portuarias, constantemente demandada pola burguesía industrial. Nese contexto preséntase en 1932 o Plan de Ordenación Urbana de Antonio Palacios, que diseña unha estruturación sectorial da cidade (parque industrial, zona comercial, dársena de viaxeiros, porto pesqueiro e zona balnearia), proxecto espectacular e controvertido, finalmente anulado en 1939. Cando chega a II República, e malia a crise, Vigo é o motor económico dunha Galiza predominantemente agraria e cidade de referencia e símbolo do progreso e da modernidade nun contorno eminentemente rural. Malia iso, nas eleccións municipais de 1931, Vigo ofrece uns resultados moi axustados entre republicanos e liberais, moi lonxe da clara vitoria que obteñen os republicanos noutras cidades como A Coruña, Santiago ou Ferrol⁴⁸².

A prosperidade de Vigo tamén se fai visible a través de novos comportamentos sociais, nomeadamente dunha **burguesía** que xa viña facendo uso durante o século anterior de lugares específicos para os seus actos sociais (*El Casino, La Tertulia Recreativa, El Recreo Artístico, El Gimnasio de Vigo, La Oliva...*). A finais do XIX abrírase o *Círculo Mercantil e Industrial*, no que, ademais dos actos de carácter recreativo, tamén se imparten importantes conferencias, así como clases de idiomas ou de economía. Co agromar do novo século, aparecen os grandes cafés, tamén usados como centros de relación e esparexemento social. En 1906 inaugúrase o *Café Moderno* (tamén hotel e restaurante) e, dez días despois, o *Gran Café Colón*, que ofrecía concertos a diario nun contorno de magnífica decoración modernista.

A burguesía viguesa fai do tempo de lecer e do deporte novas formas de sociabilidade e de expresión cultural. Acude ao cine, ao teatro, celebra concursos de *misses* e

⁴⁸² GRANDÍO, *op.cit.*, p. 48-50.

distínguese moito pola práctica de deportes modernos (*tennis, foot-ball, remo, vela, equitación, hóckey...*). Práctica deportiva en auge que explica o traslado do centro educativo dos xesuítas desde A Guarda ata Vigo, dotándoo de servizos “a la inglesa”, con especial atención ás actividades deportivas. Gustos e modas cosmopolitas que proveñen das influencias dos países cos que a cidade ten vencellos comerciais e industriais e dos contactos que fornece a actividade marítima e portuaria: o cable inglés e o alemán, as “navieras” internacionais, os consulados, os franceses clientes das conserveiras, os ingleses das escuadras de navíos e os importadores de gando, deportistas e artistas de ascendencia italiana (o actor e empresario Tamberlick, os fotógrafos Bocconi ou Prosperi, o ximnasta Pontanari...). Este cosmopolitismo é visible a través da moda francesa e nos nomes dos comercios (camiserías, zapaterías, sombreirerías...), que adoitaban levar o engadido de “inglés” ou “inglesa”⁴⁸³.

As mudas dos comportamentos, e sobre todo a rapidez coa que se mostraban respecto da sociedade do vello réxime, propician rechamantes contrastes, algo no que reparan con asombro algúns senlleiros visitantes estranxeiros. Esta era a impresión que tivo de Vigo unha viaxeira inglesa que visita a cidade a primeiros do século XX, que pode resultar moi indicativa da coexistencia dunha cultura e dunha economía tradicionais e do albor dunha sociedade moderna:

"Vin señoras e señoritas vestidas coa horrorosa moda de París e de Inglaterra, e homes con traxes de *tweed* Harris que paseaban polas mesmas rúas cós mariñeiros e peixeiros de vestimenta pintoresca e vella. Ó longo da Alameda, un largo paseo de chan retular e superficialmente asfaltado, movíanse de vagar bois de enormes cornos que turraban de primitivos carros cargados coas pedras para a construción..."⁴⁸⁴.

Vigo destacaba tamén a finais do XIX por ser un centro de atracción de veraneantes, sobre todo das clases acomodadas de Ourense, Zamora, León e Madrid, mercé á oferta duns prezos máis accesibles ca outras zonas máis prestixiosas daquela como Niza, Biarritz, Lisboa, San Sebastián ou Santander. Tirón turístico do que se fan eco os xornais da época, que adoitan recoller o número de veraneantes que chegaban cada día no tren. Son tempos das casas de baños, resultado da enorme popularidade que acadan durante a segunda metade do XIX os baños de mar (ou “baños de ondada”), que derivan na construción das primeiras casas de baños estables nas praias, adoito sobre piares de madeira ao xeito das palafitas. A primeira gran casa de baños viguesa

⁴⁸³ Daquela era célebre a frase: “el inglés es sabido en Vigo hasta por las criadas”. GONZÁLEZ, *op.cit.*

⁴⁸⁴ GASQUOINE, C., *Unha tempada de verán en Galicia* (título orixinal: *Spain Revisited. A Summer Holiday in Galicia*), Vigo: Galaxia, 1999.

é *La Iniciadora*, inaugurada en 1876 polo indiano Cándido de Soto, que puña a disposición da súa clientela unha completa variedade de servizos ao pé da antiga muralla, moi preto da rúa Real: habitacións, baños con auga quente e fría en bañeiras de mármore, salas de repouso, salóns sociais, bailes, concertos... *La Iniciadora* convértese nun centro de atracción turística e social onde era moi agardado o inicio de cada tempada no mes de maio, amenizado sempre cun concerto musical⁴⁸⁵. Vigo conta por eses anos con outros establecementos deste tipo. Entre finais do XIX e a década dos vinte existe unha na praia de San Francisco de Coia, e en 1912 ábrese *La Moderna*, na praia de San Sebastián, no lugar onde anos atrás xa houbera unha antiga casa de baños que levaba o mesmo nome ca praia. *La Moderna*, a parte dos servizos típicos, contaba co atractivo dun consultorio médico e dun restaurante. Nesa época tamén contan con importantes casas de baños outras zonas do contorno como Baiona e Vilagarcía. A crecente demanda turística da cidade e das zonas do contorno propicia que en 1910 se constituía a *Asociación para el Fomento del Turismo en Galicia*.

Villares Paz subliña a solidez da muda que experimenta Vigo no primeiro terzo do século XX, sen apoios externos e sen aparello administrativo e institucional, converténdose na expresión en Galiza da sociedade de masas, o lugar no que se perciben mellor os sinais da modernidade: rápido crecemento urbano, comercio portuario, modernos e elegantes edificios, forte asociacionismo das elites, a rede de tranvías..., pero tamén observa unha importante eiva en relación co seu artellamento político:

“Vigo fíxose unha cidade moderna en moi pouco tempo. Cuñou con éxito o clixé de laboriosidade e de lugar das oportunidades. Fixo da súa ubicación estratéxica, co seu porto trasatlántico e coa riqueza do seu mar, un emporio industrial e comercial. Acolleu con entusiasmo novas formas de sociabilidade e de lecer (...) Foi quen de crear os máis modernos mass media que daquela houbo en Galiza (...) Pero non foi quen de artellar politicamente toda esta fartura de recursos e de iniciativas”⁴⁸⁶.

O primeiro terzo do século XX foi para Galiza un período decisivo de transformación dunha sociedade agraria e rural a unha sociedade urbana e de servizos, no que se establecen os fundamentos, mesmo ideolóxicos, da Galiza que viría despois⁴⁸⁷. Unha Galiza que muda a súa estrutura económica, social, política e cultural mercé a tres

⁴⁸⁵ Nunha información publicada en *La Voz de Galicia* durante o verán de 1885 indícase que acudían a ela entre novecentas e mil persoas diarias.

⁴⁸⁶ VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 309, 348 e 361.

⁴⁸⁷ J. A. Durán considera que se trata dun momento crucial, no que se cocen todas as tendencias ideolóxicas contemporáneas de Galiza. DURÁN, *op.cit.*, p. 23.

transformacións esenciais: o asociacionismo labrego a través do movemento agrarista, a industrialización (sobre todo dos produtos do mar), e a transformación cultural e política (impulsada pola emigración americana), simbolizadas por Villares no campesiño propietario, no industrial conserveiro e no emigrante retornado⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸ VILLARES, *Historia de Galicia, op.cit.*, p. 308.

3.2 - O CONTEXTO XORNALÍSTICO

3.2.1 - O CONTEXTO XORNALÍSTICO DA ÉPOCA

Como no seu día apuntara Miquel de Moragas, non é posible interpretar correctamente os fenómenos comunicativos sen poñelos en relación co seu contexto, tanto o social en xeral como o ecolóxico-comunicativo no que se desenvolve⁴⁸⁹. Desde o agromar da revolución industrial non se pode entender o mundo sen os medios de comunicación. O sistema capitalista atopa no xornalismo un compañeiro de camiño inseparable, que será, a un tempo, suxeito e obxecto, causa e efecto, elemento conformador e consecuencia desa muda produtiva e social. Porque a industrialización non só se apoia nos progresos da técnica, senón tamén, e moito, no desenvolvemento dos procesos comunicativos. O máis importante destes a comezos do século XX é **a prensa**, que aumenta as súas tiradas e axiña convértese nun medio de comunicación masivo e influente, conformador da opinión pública e aparello de transmisión de información, valores e ideoloxía, e propiciador da formación da sociedade de masas.

Durante o século XIX predominou un xornalismo de carácter doutrinario, onde a información estaba preconfigurada por criterios esencialmente ideolóxicos, clasistas ou partidistas. Por unha banda, había un feixe de pequenas publicacións que tiñan como razón de ser a defensa doutrinaria dos postulados políticos ou ideolóxicos do grupo que os editaba. Pola outra, os grandes xornais, maioritariamente opinativos e algúns de carácter “comercial”, pero que case sempre operaban de voceiros dos intereses dos sectores máis conservadores da sociedade ou da emerxente clase burguesa.

No solpor do *novecento*, USA experimenta unha importante expansión comercial, as melloras nas técnicas de impresión propician que xa poidan tirarse case 100.000 exemplares por hora, aumenta a publicidade na prensa e abarátase o prezo dos xornais. Todo isto opera de fondo para un “campo de batalla” informativo caracterizado polo **sensacionalismo** e polas vendas masivas, coa disputa pola primacía informativa nos USA entre os grupos editoriais de Joseph Pulitzer e de William R. Hearts, abandeirados polos xornais neiorquinos *World* e *Journal*, respectivamente. O primeiro que, malia liquidar o “sacro” principio da factualidade coa célebre sentenza “*I make*

⁴⁸⁹ MORAGAS, Miquel de, *Teorías de la comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

news”, practica un sensacionalismo populista e integrador; e o segundo, consolidando o que se coñeceu como “prensa amarela” e con poucos reparos en traspasar os límites éticos da profesión, exemplificados na provocación do conflito entre España e USA en Cuba e no uso de linguaxe violenta contra o presidente McKinley que desemboca no seu asasinato⁴⁹⁰.

Esa “guerra” informativa e ese novo e agresivo xeito de facer xornalismo propician un enorme éxito de vendas⁴⁹¹, expandíndose axiña á prensa europea, cuxos primeiros exemplos son o británico *The Penny Magazine* e o alemán *Pfenning Magazine*, pero que remata por implicar ás principais cabeceiras, como o caso das británicas *Evening News*, *Star*, *Daily Mirror*, *Daily Mail*, *Daily Express* ou *Evening Standard*, e das francesas *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien* ou *Le Matin*, moitas delas con tiradas que superan o millón de exemplares nos primeiros anos do novo século⁴⁹². Nelas obsérvanse algúns dos signos que distinguen este novo tipo de prensa : atracción visual, grandes cabeceiras, enormes titulares, estrutura en seccións, novos recursos visuais na confección gráfica, moita publicidade, temáticas que reparan nas historias de carácter humano (agora visibles mercé á fotografía) nas que adoitan destacarse os aspectos emocionais e sentimentais (crimes, escándalos sexuais, asuntos que crean conmoción social, o dixomedíxome...), un estilo xornalístico máis áxil e lixeiro...

Esta convulsa etapa de sensacionalismo, espectacularización e vendas masivas serve de ponte entre a prensa de corte ideolóxico e unha nova prensa que veu a chamarse “**informativa**” precisamente porque, pretendendo desmarcarse da prensa amarela, prestaba unha maior atención polos aspectos máis descritivos e factuais no canto dos opinativos⁴⁹³, e porque fuxía da espectacularización e da “sensiblería” ofrecendo unha maior moderación no seu estilo redaccional e nos seus contidos gráficos. Prensa informativa cuxo principal expoñente foi daquela o *New York Times*. Porén, a prensa sensacionalista deixara un poso que servirá de fondo para o agromar do que se coñece como “**prensa de masas**”, cun xornalismo que se adapta ao novo ecosistema social e atende máis ao cotián, ao espectacular e aos aspectos comerciais, caracterizándose tamén pola súa estrutura industrial, por establecer unha estratexia

⁴⁹⁰ As diferenzas entre os dous modelos están moi ben explicadas en TIMOTEO, Jesús, *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*, Barcelona: Ariel, 1987, p. 52-68.

⁴⁹¹ Durante a guerra entre USA e España, un xornal pro-intervención de Hearts vendía millón e medio de exemplares mentres que un xornal que estaba contra a guerra non pasaba dos 250.000. V. MONTALBÁN, Manuel, *Historia y Comunicación Social*, Barcelona: Mondadori, 1997, p. 154.

⁴⁹² TIMOTEO, *op.cit.*, p. 57-70.

⁴⁹³ Martínez Albertos tipifícao como un xornalismo baseado principalmente nos feitos, e non nos comentarios. M. ALBERTOS, J. L., *Curso general de redacción periodística*, Barcelona: Mitre, 1983, p. 274.

empresarial no que o xornal é considerado unha mercadoría, e polo uso da publicidade como principal soporte de financiamento.

En España, a prensa diaria experimenta esta transición de xeito máis serodio e sen que a penas se vexa afectada pola convulsión da prensa amarela dos países anglosaxóns. Agás salientables excepcións como a do efémero *El Gráfico* (1904), ata a I Guerra Mundial continúan predominando os xornais de carácter político⁴⁹⁴, e só a partir desta data poden observarse algúns indicios de homologación coa prensa dos países máis desenvolvidos⁴⁹⁵, malia que as súas tiradas non sexan comparables coas dos principais xornais usamericanos, ingleses ou franceses⁴⁹⁶. Outros autores como Gómez Mompert e Seoane e Saiz tamén coinciden en situar neste momento o inicio da modernización da prensa española, que comeza a atender máis a asuntos de menor transcendencia política pero dunha evidente aceptación social, tanto con páxinas especializadas como con temas de carácter máis heteroxéneo⁴⁹⁷, como atendendo a temas do cotián ou rexéndose por aspectos máis comerciais⁴⁹⁸. Para Mompert, a modernización non consiste nun cambio radical de prensa política a prensa informativa ou de masas, senón que se dan signos de modernización dun xeito transversal, tanto por aparición de novas cabeceiras como pola transformacións dalgunhas clásicas, mesmo nalgúns casos con tradición de marcado acento político. Así, aparecen novas formas de facer xornalismo como o barcelonés *El Día Gráfico* (1913), o madrileño *La Acción* (1916) ou o innovador *El Sol* (1917), pero tamén se modernizan outros como o monárquico *ABC* (1903), o confesional *El Debate* (1910) ou o conservador catalán *La Vanguardia* (1881)⁴⁹⁹.

A parte de punto de inflexión desa modernización da prensa, a Gran Guerra tamén puxo en evidencia dous aspectos irreconciliables. Por unha banda, que existía unha importante demanda de información, e, pola outra, ao constatarase como os gobernos reducían ou suprimían esa información que os lectores demandaban. E foi precisamente esta necesidade insatisfeita a que propiciou que no período de entreguerras mesmo se retorne a un xornalismo máis opinador, agora visto desde o

⁴⁹⁴ DESVOIS, Jean Michel, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid: Siglo XXI, 1977.

⁴⁹⁵ MARÍN, Enric, "Estabilización y novedades en la prensa diaria", en TIMOTEO, J. (coord.), *Historia de los medios de comunicación en España*, Barcelona: Ariel, 1989, p. 104-129.

⁴⁹⁶ Precisa Jesús Timoteo que o alcume de "prensa de masas" para os xornais españois non é tanto polas súas grandes tiradas, que non admitían comparación coas cabeceiras usamericanas, inglesas ou francesas, senón porque comezan a percibirse neles algunhas das cualidades, funcións e obxectivos desa nova prensa que predominaba nos países máis desenvolvidos. TIMOTEO, Jesús, "Decadencia del sistema y movimientos regeneracionistas", en TIMOTEO, *Historia de los medios...*, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁹⁷ SEOANE, M^a Cruz e SAIZ, M^a Dolores, *Historia del periodismo en España*, Madrid: Alianza, 1996, p. 53.

⁴⁹⁸ G. MOMPART, "Prensa de opinión, prensa de información...", *op.cit.*, p. 83-98.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

punto de vista do compromiso coas causas bélicas, ideolóxicas e sociais dun período certamente convulso⁵⁰⁰. Malia isto, o progreso da prensa informativa xa resulta imparabile e, contrariamente ao que puidese parecer, o feito de conter menores doses de “doutrina” non implicaba unha menor influencia ou incisión das ideas divulgadas. A prensa acadaba unha maior influencia ao aumentar a competencia cultural dos lectores e, xa que logo, as tiradas e os beneficios, o que será aproveitado reciprocamente tanto polo poder político como pola propia industria xornalística. A prensa nunca deixara de ser influente nos procesos políticos, só que agora a expresión desa influencia faise máis sutil, convertendo ás industrias xornalísticas en actores que exercen unha acción política máis difusa e indirecta, pero sempre poderosa. Como ben apunta Gómez Mompart, os xornais vanse desfecendo do lastre partidista, rexeneran o seu discurso, camuflan as súas tácticas ideolóxico-políticas e fanse máis atractivos co obxectivo de gañar difusión e captar publicidade⁵⁰¹.

O profesionalismo e o novo modelo de prensa informativa propician a consolidación das **axencias xornalísticas**, que organizan o mercado informativo e fornecen aos xornais das novas materias que a sociedade demanda. No seu conxunto, este novo xornalismo informativo trae consigo unha serie de achegas ao contexto comunicativo, tanto funcionais como disfuncionais, como apunta Martín Serrano. Entre as primeiras estarían a aparición das figuras do “informador” (profesionalismo), do “público” (opinión pública), do valor de cambio económico do produto comunicativo (para o produtor), do valor de uso informativo (para os receptores), da especialización dos medios segundo distintas características expresivas e dos xéneros. Entre as disfuncións destaca o afastamento da función de produtores daqueles que carezan da necesaria competencia profesional, a banalización dos contidos ao dar preferencia os produtores a aqueles que posúen un maior valor de uso (ou sexa, negocio) e a “fetichización” da mercadoría noticia⁵⁰².

A verdadeira muda da prensa en España dáse durante a década dos vinte, coa consolidación na axenda temática dos xornais de temáticas máis mundanas: espectáculos, deporte, touros, turismo, páxinas femininas, hixiene, saúde...⁵⁰³. Porén, será nos *magazines* e nas **revistas gráficas** de información xeral onde

⁵⁰⁰ Como apunta Margarita Ledo, malia que durante ese período o xornalista especialízase e faise máis competente, a politización non está mal vista, nun contorno dialéctico onde se demanda tomar partido. LEDO, Margarita, *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidade*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 74.

⁵⁰¹ G. MOMPART, *op.cit.*, p. 83-98.

⁵⁰² M. SERRANO, Manuel, *La producción social de la comunicación*, Madrid: Alianza, 2004, p. 129.

⁵⁰³ SEOANE / SAIZ, *op.cit.*, p. 53-55.

verdadeiramente se consolide a transición do xornalismo doutrinario á prensa de masas. As revistas gráficas, que nacen a finais do XIX e consolídanse durante todo o primeiro terzo do século XX, toman como referencia a estrutura do magazine decimonónico, expandido polas revistas ilustradas, pero adaptándoo ás novas necesidades que demanda o público, mercé, sobre todo á incorporación da fotografía. O magazine respondera no seu día a unha demanda de especialización sectorializada (literarios, culturais, divulgativos, satíricos...) pero axiña fora mudando cara a un modelo híbrido de contidos variados e públicos máis heteroxéneos, o que contribuíu ao constante aumento das súas tiradas. A maioría das primeiras revistas gráficas parten desta mesma estrutura de variedade temática, só que agora engaden a fotografía como un elemento sobranceiro, propiciando a aparición dun novo concepto xornalístico: a “información gráfica de actualidade”. É nas revistas gráficas onde poden contemplarse con rotundidade as formas e as temáticas da nova prensa de masas: os espectáculos (teatro, cine, danza), a música (jazz, gramófono, ópera), a fotografía, a hixiene, a saúde, a muller, os concursos de beleza, a aeronáutica, a navegación, o automóbil, a vida social, e, dun xeito moi sobranceiro, o deporte (fútbol, tenis, ciclismo, boxeo, equitación, hóckey...), que leva a José Ortega y Gasset a definilo como o signo do espírito dos novos tempos.

O novo modelo de xornalismo non só implica unha muda nos contidos, senón tamén na estrutura e nas formas gráficas de amosar a información que van caracterizar a prensa dos vindeiros anos: a confección dos xornais faise máis horizontal e dinámica, coa inclusión de recadros, espazos en branco, grandes titulares e novos recursos gráficos (filetes, orlas, recadros, capitulares...); aumenta o número de imaxes; a titulación é máis expresiva e descritiva e faise a varias columnas; inclúense sumarios na portada; a primeira páxina vai mudando paseniño cara a función de escaparate que coñecemos hoxe... Espectacularidade, crecente uso da imaxe, atractivo visual..., todo se encamiña cara a mostración do mundo como un inmenso espectáculo. Proceso no que ten unha grande influencia o propio desenvolvemento do sistema capitalista que, como indica Martín Serrano, contribúe á ampliación do universo de obxectos de referencia, á redución do tempo entre o acontecemento e a súa recepción (telégrafo, teléfono...) e á aproximación entre a forma do obxecto de referencia e a súa expresión ou representación (fotografía)⁵⁰⁴. As melloras tecnolóxicas permiten máis rapidez e maior calidade de impresión; o desenvolvemento dos transportes mellora a distribución; a progresiva urbanización propicia novas necesidades informativas; aumentan as

⁵⁰⁴ M. SERRANO, *op.cit.*, p. 127.

reivindicacións políticas das clases populares; existe un progreso continuo das campañas de alfabetización, aumenta a publicidade... Esta última convértese nun dos motores do desenvolvemento da prensa de masas, ao conxugar os intereses recíprocos das empresas xornalísticas e das empresas anunciantes. A industria achégase á prensa movida pola crecente repercusión social que teñen as súas tiradas, e a empresa xornalística sérvese dos ingresos da publicidade para financiar unha cada vez máis custosa e permanente inversión tecnolóxica.

Coa sinerxía entre prensa e fotografía ábrese un novo universo icónico e informativo, onde o xornalismo concede á imaxe a función de auténtico servizo público, de testemuño do que acontece, de sinónimo de verdade. Coa fotografía, as revistas gráficas convértense nun soporte atractivo e, co paso do tempo, nunha ferramenta informativa e simbólica fundamental para a acción social, cando evoluciona dun produto exclusivo para un pequeno sector alfabetizado a un eficaz medio de divulgación de modelos culturais a públicos masivos⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ Sobre os xornais que comezan a usar a fotografía e os distintos tipos de revistas gráficas da época tratamos no apartado dedicado á evolución histórica da fotografía na prensa.

3.2.2 - O CONTEXTO XORNALÍSTICO GALEGO

No agromar do século XX, o panorama xornalístico galego non é moi diferente do modelo informativo “liberal” que existía durante as últimas décadas do XIX. Algúns grandes xornais diarios de referencia nas principais cidades: *Faro de Vigo* (1853), *El Correo Gallego* (Ferrol, 1878), *La Voz de Galicia* (A Coruña, 1882), *El Diario de Pontevedra* (1887). Unha chea de publicacións “cuneiras”, de corte ideolóxico ou “de partido”, arredor das distintas tendencias políticas e personalidades: conservadoras (maurista, bugallalista...), liberais (monterista, riestrista, gassetista, prietista...), católicas, rexionalistas ou galeguistas (*A Nosa Terra*), monárquicas, republicanas, socialistas, carlistas, obreiras, anarquistas, tradicionalistas ou jaimistas... Algunhas revistas de carácter eminentemente cultural e literario, adoitado sustentadas polas grandes figuras do rexionalismo: Curros, Vicetto, Murguía, Bazán... Prensa satírica moi crítica co caciquismo e co clero. Algunhas revistas de carácter pedagóxico orientadas a divulgar os novos métodos de ensino. E unha numerosa e variada prensa editada pola emigración ultramarina.

Conforme avanza o novo século complétase a lista de xornais “capitalinos” con *El Progreso* (Lugo, 1908), *La Región* (Ourense, 1910) e *El Ideal Gallego* (A Coruña, 1917), e o número de cabeceiras segue aumentando de xeito notorio, sobre todo durante a segunda década, na que aparecen unha chea de publicacións especializadas arredor de variados temas (técnicas agrícolas, comercio, finanzas, minería, industria, cultura, ciencia e medicina, sindicalismo, pedagogía, deportes...), que paseniño van chegando mesmo a pequenas poboacións. Son tempos dunha extraordinaria diversidade na prensa local⁵⁰⁶, moitas delas dedicadas a divulgar as teses do agrarismo, e que tiñan o seu referente en publicacións como *Galicia Solidaria*, *Redención Gallega*, *Solidarismo Gallego* (despois *Solidaridad Gallega*) ou o diario ourensán *La Zarpa* (1921).

⁵⁰⁶ J. A. Durán destaca como a prensa local édítase ata en vilas que non acadan o millar de habitantes, aspecto propiciado polo contexto de escachamento do sistema político da Restauración, no que os caciques e oligarcas, a parte das súas técnicas de dominio e persuasión clásicas, tiñan que botar man das novas armas da letra impresa. DURÁN, *op.cit.*, p. 196-199.

Galiza pasa de ter 66 publicacións periódicas en 1900, a 99 en 1913, e a 111 en 1920⁵⁰⁷, datos que levan a Fernández del Riego a considerar isto como unha auténtica efervescencia editorial, citando o caso de Lugo no que se crean ata cinco xornais en 1914, sorprendente dado o seu carácter rural daquela, ou o máis coñecido de Vigo durante a década dos vinte, que conta con cinco xornais, unha vintena de semanarios e varias publicacións ilustradas⁵⁰⁸. Villares Paz tamén fixa a súa atención na importancia desa nova e numerosa prensa local, que está apuntando o agromar “dunha sociedade rural e vilega que comezou a expresarse de forma directa e non por medios vicarios”⁵⁰⁹. Arredor desta transformación informativa xorden importantes xornalistas, adoito comprometidos cos ideais republicanos ou galeguistas, como Antón Villar Ponte, Roberto Blanco Torres, Valentín Paz Andrade, Xoán Carballeira ou Manuel Lustres Rivas.

No momento en que aparece *Vida Gallega* hai en **Vigo** catro xornais diarios: *Faro de Vigo* (representante da burguesía conservadora), *La Concordia* (1873, liberal), *El Noticiero de Vigo* (1903, propiedade de Jaime Solá ata 1911) e *La Voz de Vigo* (voceiro do político liberal Ángel Urzaiz); un bisemanario: *El Restaurador*; e tres semanarios: *Solidaridad*, *El Despertar* e *Redención Gallega*⁵¹⁰. Durante os seguintes anos foron aparecendo outras publicacións: *Heraldo de Vigo* (1912-1914, conservador), *La Crónica* (1915, bisemanario de Lustres Rivas), *La Noche* (1915, semanario maurista dirixido por Gregorio Espino, futuro candidato da *Liga de Defensores de Vigo*), *La Mañana* (1915) e *La Verdad* (1915). Pero a época dourada do xornalismo vigués chega na seguinte década coa aparición do *Galicia* (1922-26), de Valentín Paz Andrade, e de *El Pueblo Gallego* (1924-1936), de Manuel Portela Valladares. O primeiro, definido polo seu propio promotor como liberal, independente e galeguista, que viña a satisfacer as arelas dunha boa parte da intelectualidade galega que demandaba un xornal europeo e moderno, superador dos vencellos políticos e dos eloxios superlativos⁵¹¹. E o segundo, da man do ex ministro que durante a II República chegaría a ser presidente do goberno, que irrompe como un xornal moderno que aposta claramente pola fotografía e

⁵⁰⁷ PALOMARES, J. M., "As estatísticas da prensa periódica e a prensa en Galicia", *Grial Anexo 1 Historia*, Vigo: Galaxia, 1982, p. 41.

⁵⁰⁸ LORENZANA, Salvador, "Breve historia da prensa periódica en Galicia", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 100 (1998), p. 218.

⁵⁰⁹ VILLARES, "Galicia, os rumbos da modernidade", *op.cit.*, p.52.

⁵¹⁰ ÁLVAREZ, José María, *La ciudad y los días*, Vigo: Edic. Monterrey, 1960, p. 77.

⁵¹¹ Antón Villar Ponte describía así a situación do xornalismo galego daquela: "El diario-oficina, tan común en Galicia, sin otro objeto que el de defender los intereses materiales de una empresa y los políticos de un cunero y que se reduce a un editorial hueco, a unos artículos "espontáneos", a unos sueltos de compadrazgo llenos de elogios adjetivados y a una sección telegráfica y telefónica, pide la oposición de un diario europeo...?". Citado en LEDO, Margarita, "Prensa e galeguismo", en LÓPEZ, Xosé (ed.), *O xornal Galicia (1922-1926). O alento da modernidade*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004, p. 25.

defende as teses rexionalistas e que paseniño irá derivando cara a posicións máis conservadoras e centralistas.

Ata os anos vinte, os xornais diarios adoitan ter 4 páxinas e custan 5 céntimos, cantidades que se duplican nesta década. O formato máis común oscila entre os 60-70 cm. e os 80-88 cm. Segundo as estatísticas oficiais do Ministerio de Instrución Pública e Traballo⁵¹², os xornais diarios de maior tirada en Galiza en 1913 son *La Voz de Galicia* (12.825 exemplares), *Faro de Vigo* (12.000) e *Noroeste* (7.000). En 1920, *La Voz de Galicia* (15.000), *Faro de Vigo* (15.000) e *Noroeste* (6.500). E en 1927, *La Voz de Galicia* (15.000), *Faro de Vigo* (15.000) e o *Galicia* (12.000). Se temos en conta estes datos e que un dos xornais españois de referencia como o *ABC* declara ter 20.000 subscritores en 1913, podemos ter unha idea da importancia empresarial que tiña daquela *Vida Gallega*, que en 1911 anuncia unha tirada superior aos 31.000 exemplares.

3.2.2.1 - A FOTOGRAFÍA NA PRENSA GALEGA NO PRIMEIRO TERZO DO SÉCULO XX. AS REVISTAS GRÁFICAS.

A fotografía, como aconteceu no contorno español e europeo, penetra e consolídase antes nas publicacións non diarias ca nos xornais. Nestes últimos, a fotografía é ocasional ata 1924, ano a partir do cal comeza a ser máis visible, sobre todo nos tres principais xornais vigueses e no coruñés *La Voz de Galicia*. A partir de 1926 o seu uso esténdese a case todos os xornais diarios galegos de relevancia⁵¹³. Nas estatísticas oficiais do Ministerio de Instrución Pública e Traballo dos anos 1913, 1920 e 1927⁵¹⁴ figuran como publicacións de información gráfica de actualidade en España: 10, 11 e 35 respectivamente, a maioría en Madrid e Barcelona. Neses períodos so aparece en Galiza unha publicación dese tipo na provincia de Pontevedra, que supoñemos que se

⁵¹² Malia seren oficiais, cómpre observar estas estatísticas con prudencia, pois como sinalan a maioría dos estudiosos do tema, a súa fiabilidade é feble porque as enquisas eran moi simples e porque eran cubertas polos propios dos directores dos xornais, que puideron inflar os datos por intereses publicitarios ou mesmo reducilos por cuestións fiscais. PALOMARES, *op.cit.*

⁵¹³ Durante os últimos anos da segunda década do século, *Faro de Vigo* e *La Voz de Galicia* publican algunha foto de xeito anecdótico nas súas portadas. O *Galicia* de Paz Andrade publica fotos desde o seu nacemento en xullo de 1922, xa con algo máis de asiduidade. *Faro de Vigo* publica fotos na súa portada once días durante o mes de xaneiro de 1924. *El Pueblo Gallego* publica fotos case a diario desde o seu nacemento, o 27 de xaneiro dese mesmo ano. *La Voz de Galicia* publica fotos nas portadas, compartindo espazo coas ilustracións, arredor dun par de días por mes entre 1922 e 1925, e incrementando notoriamente ese número a partir de 1926. *La Región* publica unha media dunha foto por mes desde 1922, cantidade que triplica durante o ano 1926. *El Correo Gallego* publica fotos unha media de tres veces por mes durante 1926.

⁵¹⁴ PALOMARES, *op.cit.*

trata de *Vida Gallega*. Porén, durante ese espazo temporal houbo algúns outros intentos de revistas ilustradas, gráficas ou de contidos variados que usaron a fotografía, en maior ou menor medida ou con maior ou menor acerto.

A referencia de revista ilustrada do último terzo do XIX en Galiza é ***La Ilustración Gallega y Asturiana*** (Madrid, 1879-1881), que conta con Manuel Murguía de director literario e José Cuevas de director artístico, e que segue as pautas de *La Ilustración Española y Americana*, no seu gran formato e no uso de ilustracións que adoitan tratar sobre temáticas tipicamente decimonónicas: accións costumistas, vistas panorámicas, retratos de notables, monumentos, reprodución de obras de arte..., figurando en ocasións debaixo dos gravados a indicación “de fotografía”, cando a ilustración está baseada nunha imaxe fotográfica. Outras revistas relevantes desa época son algunhas de tendencia rexionalista, como ***Galicia*** (A Coruña, 1887-1893), revista rexional “de ciencias, artes, folk-lore, etc.”, na que colaboran, entre outros, Murguía e Pondal; ***La Patria Gallega*** (Santiago, 1891-1892), voceiro quincenal da Asociación Rexionalista dirixida por Alfredo Brañas; e ***Revista Gallega*** (A Coruña, 1895-1907), semanario de literatura e intereses rexionais. Porén, ningunha das tres usa a fotografía nas súas páxinas, agás algunha ocasional no caso desta última⁵¹⁵. En xaneiro de 1893 aparece en Pontevedra ***Extracto de Literatura***, un pequeno semanario literario con ton satírico e humorístico dirixido por Enrique Labarta, que en cada portada edita un retrato fotográfico dalgúns personalidades da vida política e cultural galega (Muruais, Vincenti, Murguía, Paz Nóvoa, Montero Ríos...), pero que só dura ata o mes de novembro dese mesmo ano, cando só leva editados 43 números. Do ton humorístico desta publicación da boa conta o uso que fai da fotografía no último número. Un retrato do seu director, Enrique Labarta, fora o que abrira a galería de retratos na portada no seu número inicial. Ese mesmo retrato úsase no último número só que desta vez invertido cabeza abaixo e acompañado dun texto onde alude á mala situación da empresa e despedíndose dos seus lectores con esa brincadeira visual (6740).

Case no albor do século nace en Pontevedra a primeira revista galega que podemos considerar de auténtica vocación gráfica: ***Galicia Moderna*** (1897-98), revista quincenal ilustrada impresa na *Tipografía La Oliva*, cunha clara orientación cultural nun mercado xornalístico saturado de publicacións partidarias e políticas. Dirixida polo incombustible Enrique Labarta, cunha extensión de 34 páxinas e cun prezo de 30 céntimos, é a primeira revista galega que fai un uso profuso da fotografía nas súas páxinas, feito que

⁵¹⁵ No número do 10 de febreiro de 1907 publica un retrato de Antonio Fernández Tafall.

xa deixa claro no seu primeiro número no que inclúe 17 fotos. Nas imaxes de *Galicia Moderna* abundan as paisaxes, vistas panorámicas, tipos populares, monumentos, retratos femininos... Porén, tamén inclúe interesantes fotos que recollen algunhas rudimentarias instantáneas da vida social: xente paseando en bicicleta, a vida nos mercados, mariscadoras traballando, a xente na sega, labregos recollendo millo, artesáns na rúa, as casas de baños, corridas de touros, as regatas, a vida nas escolas, as agrupacións musicais..., coas que a revista propúgnase como un escaparate da vida social pontevedresa, cunhas pingas de arte e literatura, con frecuentes doses de humor e ironía tanto nos comentarios como nalgunhas imaxes⁵¹⁶ e cun certo ton de divulgación turística que quedaba patente na súa declaración de principios avanzada no seu primeiro número:

“*Galicia Moderna*, será algo así como un Álbum artístico y literario de la Región, que dará a conocer sus villas y ciudades, sus paisajes y monumentos, sus tipos, costumbres, fiestas populares, cuentos, leyendas, tradiciones, etc. En ella armonizaránse lo útil con lo agradable, y la nota cómica con el apunte serio; pero sin que aparezca jamás ni por asomo, nada contrario a la moral y buenas costumbres”⁵¹⁷.

Sobre o uso que *Galicia Moderna* fai da fotografía cómpre subliñar varios aspectos. O primeiro é a inclusión dunha especie de segunda portada interior (moi recorrida daquela nas revistas), onde se edita sempre unha fotografía como elemento sobranceiro. Esa foto vai debaixo dun título que varía segundo o caso: “Escenas populares”, “Instantánea”, “Monumentos de Galicia”, “Galicia Pintoresca”... En segundo lugar, a combinación de seccións gráficas clásicas das revistas ilustradas e das postais da época, como “Tipos populares”, que adoita figurar na portada e na que se recollen determinados prototipos de persoas en consonancia co costumismo decimonónico (o afiador, a peixeira, a rosquilleira...), ou como “Galería de hombres felices”, onde se mostran personaxes curiosos das distintas cidades de Galiza (*Farruquiño* de Lugo, *Dominguitos* de Vigo...), con outras seccións de maior calado político, informativo ou social, como “El Sport en Galicia” ou “Galicia en Madrid”, esta última na que se amosan fotos dos despachos e das casas dos deputados galegos (Montero Ríos, Eduardo Vincenti...). Tamén resulta salientable que a revista pontevedresa acostume

⁵¹⁶ No nº 24, do 15-4-1898, Labarta anuncia cun poema que a partir dese momento convértese, ademais de director, en propietario da revista. E para iso acompaña unha foto del montado nun burro coa lenda: “El futuro propietario de *Galicia Moderna*. No confundirse. Es el de la parte de arriba”.

⁵¹⁷ *Galicia Moderna*, nº 1 (1 maio 1897), p. 2.

identificar ao autor⁵¹⁸ das imaxes ou que use a fotografía como elemento de atracción comercial⁵¹⁹. Segundo resalta Jorge Lens, *Galicia Moderna* é a primeira revista galega en incluír anuncios publicitarios con fotos, o que implicaba un aumento do seu custo, pois mentres que un anuncio sen imaxe valía 5 cts. o cm², coa inclusión dunha foto pasaba a valer o dobre⁵²⁰.

Galicia Moderna tamén fai uso dalgunhas das formas de edición da fotografía que se estilan nas revistas do contorno nesa época, como a edición a dobre páxina, o perfilado ou o recorte en formas circulares ou romboides, e tamén algúns intentos gráficos innovadores, como o perfilado das fotos para adaptarse ao texto (ou viceversa), ou a edición dun sumario na portada con forma romboide ou, cando baixo o título “As mozas galegas”, edita cinco retratos de mulleres en vertical, ao xeito de “fotomatón”⁵²¹. Noutras ocasións, a vontade innovadora remata en detalles realmente sorprendentes, como o caso dunha foto que, baixo o título “Pontevedra - Apunte fotográfico de la procesión”, vai editada sobre un debuxo no que tapa a parte fundamental (unha anda da procesión) e só se ven uns “monaguillos” estendendo incenso⁵²², ou como as fotos da crónica “Una excursión á Redondela el día de Corpus”, recortadas en zigzag e o texto adaptándose a elas⁵²³.

Galicia Moderna adoita usar a fotografía con función ilustrativa, como fai no remate da súa primeira sección “La quincena”, nas crónicas sobre as cidades que adoitan ser de carácter histórico e con poucos vencellos coa actualidade; na sección denominada “Instantáneas” na que se inclúen paisaxes e fotos de monumentos que pouco teñen de instantáneas; ou mesmo nas portadas, coa inclusión de retratos tipo de mulleres: a rosquilleira, a leiteira, a segadora... Porén, resulta interesante por ser a primeira revista galega que comeza a entender a fotografía como un elemento sobranceiro, informando graficamente sobre sucesos (o arrastre dunha balea atopada morta onde as illas Cíes), ou sobre acontecementos de relevancia (unha instantánea do paso da artillería pola rúa do Príncipe tomada desde o piso dun edificio próximo⁵²⁴, a foto dun concerto organizado polo Centro Galego no Retiro madrileño, celebrado dez 10 días antes da

⁵¹⁸ A partir do nº 22 (15 marzo 1898), case sempre identifica a todos os autores das fotos. Na revista publican fotos, entre outros, os profesionais Manuel Chicharro, Francisco Zagala e Juan Caramés; e os afeccionados Campo Moreno, J. Eleizegui, Riobóo ou o propio Labarta.

⁵¹⁹ No nº 19 (1 febreiro 1898), publica dous anuncios publicitarios ilustrados con fotos.

⁵²⁰ LENS, Jorge, *Los orígenes de la fotografía publicitaria en Galicia: análisis de muestras y catalogación documental*, tese doutoral, Vigo: Universidade de Vigo, 2002, p. 166.

⁵²¹ *Galicia Moderna*, nº 11 (1 outubro 1897).

⁵²² *Galicia Moderna*, nº 4 (15 xuño 1897).

⁵²³ *Galicia Moderna*, nº 6 (15 xullo 1897).

⁵²⁴ *Galicia Moderna*, nº 27 (1 xuño 1898).

súa publicación). Neste sentido resultan dun extraordinario interese unhas fotos de Manuel Chicharro que, baixo o título: “Apuntes de Villajuán”, amosan unha potencia visual e informativa estimable para a época, sobre todo en dúas imaxes nas que se mostran varias mulleres fabricando variñas para as sardiñas nun lagar ou a “estivadoras” colocando a sardiña nos tabais⁵²⁵. Se quer aínda moi timidamente, nalgunhas das imaxes pode intuírse algunhas das características que a fotografía vai amosar nos vindeiros anos, como un certo dinamismo que pode verse nalgunhas fotos incluídas na sección “El Sport en Galicia” (xente paseando en bicicleta vindo cara a cámara), ou en dúas instantáneas dedicadas ao *Club Velocípedo de La Coruña*, onde se percibe a acción dos corredores en movemento⁵²⁶.

Galicia Moderna non acadou a transcendencia xornalística que mereceu, quizais debido ao seu ámbito restrinxido á cidade de Pontevedra e á súa curta existencia, pois só chegou a editar 30 números, desaparecendo o 15 de xullo do ano seguinte ao do seu nacemento. Porén, é o primeiro gran intento de revista gráfica en Galiza, pois fai uso da fotografía con xenerosidade⁵²⁷ nun momento nos que aínda poucas publicacións o fan, así como tamén por usala nos espazos publicitarios, algo realmente novo daquela (7029).

Co agromar do século XX aparecen novas publicacións e algunhas delas intentan incorporar a fotografía de xeito máis ou menos periódico e estable. É o caso de **Claroscuro** (A Coruña, 1900), semanario que se edita nun estupendo papel *couché*, con bastantes fotos, moitas delas con valor informativo de actualidade e mesmo ocupando case todo o espazo dalgunhas páxinas. Mágoa que a penas durou uns poucos números (6741b). En 1904 xorde en Vigo **La Revista Popular**⁵²⁸, “Literaria, científica, de bellas artes e intereses regionales”, da man de Ramiro Vieira Durán, que publica retratos fotográficos individuais (adoito referidos a políticos e xornalistas), algúns colectivos e vistas de distintos lugares que case sempre ilustran poemas (6743b). Neses anos aparecen tamén a revista literaria **Santiago** (Compostela, 1900), dirixida por Vítor Castro, que só publica algún retrato de xeito esporádico, e a revista semanal **Coruña Moderna** (A Coruña, 1905-1906), que publica algúns retratos individuais e colectivos e ás veces algunha foto informativa de actualidade (6749).

⁵²⁵ *Galicia Moderna*, nº 17 (1 xaneiro 1898).

⁵²⁶ *Galicia Moderna*, nº 21 (1 marzo 1898).

⁵²⁷ No número 18 anuncia a futura adquisición da maquinaria necesaria para montar un taller de fotogravado, acción consumada cando no número 25 fai a presentación do novo taller de fotogravado e autotipia.

⁵²⁸ Trátase da cuarta xeira dunha publicación que co mesmo nome xa se editara en 1892 en Pontevedra e a partir de 1898 en Vigo.

En 1906 aparece en Madrid a revista quincenal ilustrada **Galicia** (1906-09), que ten como director desde novembro de 1908 ao crego Basilio Álvarez, e que, malia estar editada fóra de Galiza, os seus contidos están centrados en temáticas galegas. Usa a fotografía sobre todo a partir de comezos de 1908, arredor dunha decena por cada número, sempre retratos individuais de notables (adoito en orla circular), retratos colectivos de familias de nome ou dalgún grupo musical (gaiteiros, “rondallistas”...) e vistas panorámicas, adoito paisaxes bucólicas. Nas portadas figura unha pequena foto apaisada que nunca ocupa máis da metade da páxina. Tamén publica pequenas crónicas gráficas (de entre tres e cinco fotos), case sempre dedicadas a persoas ilustres ou a lugares de Galiza. Resulta interesante o uso frecuente que fai da fotografía, malia que non atenda á actualidade nin á realidade social, nin identifique aos autores das imaxes.

Ata a aparición de *Vida Gallega* xorden outras publicacións como **A Nosa Terra**⁵²⁹ (A Coruña, 1907-08), que presenta formato de xornal, con poucas ilustracións e que só publica fotos de xeito ocasional⁵³⁰; **Compostela** (Compostela, 1908-09), “revista literaria ilustrada de actualidade”, que edita dez números dedicados á celebración da Exposición Rexional nesa cidade, incluíndo varios retratos individuais de distintas personalidades, algúns retratos colectivos (congresistas na universidade, membros de sociedades...), e algunhas outras fotos dos banquetes relacionados co evento; **Galicia** (A Coruña, 1908), publicación dun espectacular gran formato dedicada a conmemorar o centenario da Guerra da Independencia, que edita un único número dividido en dous fascículos nos que destacan unhas espectaculares ilustracións que transmiten o mesmo ton épico que os textos (batallas, defensas, soldados, mártires, heroes, Moore, Elviña...). Tamén publica algunhas reproducións de obras de arte e unha escolma de fotos (asinadas por Ferrer) baixo o título de “Puentesampayo”, usadas para ilustrar unha crónica sobre a resistencia da xente da zona á invasión das forzas francesas, nas que figuran varias vistas xerais da localidade, unha reprodución do documento que da fe das mortes dos franceses, dúas fotos das celebracións do centenario na rúa e a reprodución dunha placa conmemorativa. A xustificación da publicación das imaxes é simpática e reveladora:

⁵²⁹ *A Nosa Terra* édítase na Coruña en 1907 como voceiro da organización rexionalista *Solidariedade Galega*, reaparece en 1916 como boletín decenal das *Irmandades da Fala* e ten unha terceira xeira, sen solución de continuidade, en 1932 en Pontevedra, como voceiro do *Partido Galeguista*. Interrumpida a súa edición polo alzamento militar do 36, a cabeceira é recuperada no exilio galego durante o franquismo.

⁵³⁰ Publica un retrato de Curros Enríquez o 21-3-1908 e unha foto da Nosa Sra. das Virtudes o 23-9-1908.

“Ilustrado con las fotografías que hemos recogido al cumplir gustosos las excitaciones del Sr. Presidente de la Diputación Provincial de la Coruña”⁵³¹.

Con *Vida Gallega* xa na rúa xorden algunhas outras revistas que publican fotos, case sempre con función ilustrativa e con pouca carga informativa de actualidade, sen que ningunha delas lle faga competencia á revista viguesa no uso da imaxe. En Madrid xorde **Acción Gallega** (Madrid, 1910-16), voceiro da Liga agraria do mesmo nome dirixida por Basilio Álvarez, que non publica fotos⁵³² pero que está editada cunha limpeza e claridade notables, estando dedicada principalmente a divulgar as teses favorables á supresión do réxime impositivo foral e á loita contra o caciquismo. Un ano despois, e da man do teimudo Ramiro Vieira, aparece **Ilustración Gallega** (Vigo, 1911-15), que malia ao seu nome non destaca polas imaxes, pois só publica algunha foto con función simplemente ilustrativa (vistas, monumentos...) e, sobre todo, retratos en formato de busto dos notables de Galiza, adoito caciques e políticos que van acompañados de textos con esaxeradas e adxectivantes gabanzas sobre a súa figura (Glez. Besada, Bugallal, Montero Ríos, Eduardo e Rafael Gasset, Avelino Montero...), en seccións cuxo nome non deixa lugar a dúbidas: “Gallegos, ilustres”, “Gallegos que triunfan”, “Personalidades salientes de Galicia”... (6755). En 1911 aparecen en Ourense dúas revistas literarias que tamén inclúen fotos: **Galicia Ilustrada**⁵³³ (Ourense, 1911), semanario dirixido por Gerardo Álvarez Limeses, e **Mi Tierra** (Ourense, 1911), revista quincenal ilustrada dirixida por Eugenio López Aydillo que, segundo indica Marcos Valcárcel, edita fotos de paisaxes, acontecementos deportivos e reproducións de obras de arte, cun bo aspecto gráfico e cunha coidada impresión⁵³⁴.

En 1915 aparece **Mondariz** (Madrid, 1915-22), unha interesante publicación impresa na imprenta Rivadeneyra que presenta atractivas e cambiantes portadas, nalgunhas das cales usa fotos de vistas dalgúns lugares da provincia de Pontevedra. Mensual ao principio e trimestral a partir de 1917, na parte gráfica combina debuxos e fotos, a maior parte vistas de distintos lugares da provincia (pontes, castelos, casas típicas, igrexas, conxuntos monumentais...), adoito da propia Mondariz, do balneario e arredores. Pero tamén publica algunhas fotos informativas, como unha da visita do ministro de Facenda Glez. Besada ao Rei en Madrid, asinada por Alfonso, varias sobre a inauguración dun monumento ao fundador do balneario, sobre a inauguración do

⁵³¹ *Galicia*, A Coruña, nº 1 (1908).

⁵³² Só usa a fotografía nos anuncios publicitarios do balneario de Mondariz.

⁵³³ Marcos Valcárcel indica que só localizou o programa modelo editado en 1910 que, malia dedicarse principalmente a textos literarios, poéticos e variedades, contén abundantes fotos. VALCÁRCCEL, Marcos, *A prensa en Ourense e a súa provincia*, Ourense: Deputación Provincial, 1987, p. 153.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 164.

tranvía Mondariz-Vigo, sobre uns actos da *Real Academia Galega* no balneario ou sobre os actos de homenaxe á Emilia Pardo Bazán, con motivo da súa morte⁵³⁵. Malia estas ocasionais crónicas gráficas de actualidade, a publicación ten un carácter eminentemente promocional, e por iso adoita incluír moita información gráfica sobre o propio balneario, como uns interesantes retratos colectivos dos seus traballadores ou un número especial con motivo do falecemento do propietario, Sabino Enrique Peinador Vela, con abundantes fotos e moito mellor impresas do que o viña facendo ata ese momento, que se abre cun estupendo retrato do falecido, realizado por Franzen, editado na fototipia *Hauser y Menet*, e que vai grampada a unha das follas da revista⁵³⁶. A partir de abril de 1919 aumenta o número de páxinas e publica moitos retratos, cada vez mellor reproducidos. Malia ser unha revista promocional, amosa certa modernidade, tanto pola súa cuidada estética, polas súas portadas encargadas a destacados artistas ou pola publicación dalgúns fotos informativas.

A Nosa Terra (A Coruña, 1916-1936)⁵³⁷, “Idearium das Hirmandades da Fala en Galicia e nas colonias gallegas d’América e Portugal”⁵³⁸, mantén o formato de xornal con portada con columnas e sen imaxes da súa antecesora, só que agora incorpora debuxos de Castelao de vez en cando. Publica fotos só esporadicamente, case sempre fotos ilustrativas, adoito paisaxes ou reproducións de obras de arte. Tamén publica algúns retratos de persoeiros, ben co gallo de efemérides ou cando aqueles están vencellados aos acontecementos narrados. A partir do nº 103, en 1919, aumenta o número de fotos e desde 1920 inclúe tamén unha foto-postal. Nalgúna ocasión publica fotos informativas, como as relativas aos funerais de Manuel Murguía no ano 1923. De novembro de 1924 ata xullo de 1936 non publica a penas fotos, destacando dúas no número do 25 de xullo de 1935, que recollen a xente nos actos do día da patria. A guerra civil tronza o seu camiño publicándose por última vez o día anterior ao alzamento militar, cando cumpría o seu número 422 da súa segunda xeira.

A partir de mediados da segunda década do XX ábrese unha época na que se editan interesantes publicacións literarias e de pensamento, pero que dedican pouca atención pola fotografía. É o caso de **Suevia** (Compostela, 1917), con poucas fotos e sempre con función ilustradora ou referencial; **La Centuria** (Ourense, 1917-18), “revista

⁵³⁵ *Mondariz*, nº 33 (1918); nº 37 (1919); nº 38 (1920); nº 40 (1920); e nº 43 (1921).

⁵³⁶ *Mondariz*, nº 27 (1917); e nº 28 (1917).

⁵³⁷ En 1932 convértese no voceiro do *Partido Galeguista*.

⁵³⁸ Tendo en conta as fortes disputas entre o sector nacionalista e Jaime Solá e *Vida Gallega*, esa apelación á emigración no subtítulo ben podería estar motivada para contrarrestar a influencia e a importante difusión acadada pola revista viguesa entre a emigración galega en ultramar.

neosófica” editada por Vicente Risco e Arturo Noguerol, que non contén fotos e que pode considerarse como un precedente da futura revista *Nós*; **Ultreya** (Compostela, 1919), dirixida por Armando Cotarelo, que só publica algún retrato de notables da cultura (como o violinista Manolo Quiroga) e vistas de lugares e monumentos, especialmente atractivas en dous números dedicados a Compostela e a súa catedral, editadas a gran tamaño; **Nós** (Ourense, 1920-35), publicación entre literaria, científica e política, con estética modernista e barroca e vocación de conexión cultural entre Galiza, Irlanda e Portugal, que só edita algún retrato de vez en cando e reproducións de pezas arqueolóxicas; ou **Vida** (A Coruña, 1920-21), revista de gran formato precursora de *Alfar* que presenta unha portada singular acartonada e rugosa e boas ilustracións a varias tintas en páxinas dun estupendo papel estucado. De temática variada (poemas, relatos, artigos sobre arte, breves...) e con abondosa publicidade, edita moi poucas fotos. Outras publicacións desta época que a penas publican fotos son **Galicia Social** (Vigo, 1919-28), semanario defensor dos Sindicatos Católicos, que presenta un formato saba e unha estrutura de xornal e **El Emigrado** (A Estrada, 1920), publicación de periodicidade inestable e formato xornal dedicada a temas da emigración desa localidade pontevedresa.

Na década dos vinte aparecen algúns intentos de revista gráfica, aínda que algunhas delas pouco máis de gráfico teñen ca o nome, o subtítulo ou a intención. É o caso de **Luz** (A Coruña, 1922), “revista semanal ilustrada” cunha fermosa portada expresionista, achegada ás vangardas (cubismo, futurismo e ultraísmo), que só publica algunhas fotos cunha función estritamente ilustradora ou referencial (paisaxes e vistas xerais, situacións cotiáns, retratos de persoas de boa familia...); **Marineda** (A Coruña, 1922-23), interesante semanario ilustrado editado por Enrique Dequidt, cun formato reducido e nun papel *couché* de alta calidade, que inclúe algúns retratos de notables da cultura, vistas de lugares, algunhas fotos informativas (festa da raza, instantáneas de partidos de fútbol), e unhas interesantes imaxes que tratan sobre distintas actividades de lecer da burguesía coruñesa (6757); **Gráfica** (A Coruña, 1922), revista quincenal ilustrada que só editou tres números. Ademais de poemas, contos, relatos breves, artigos de distinto tipo e humor gráfico, publica bastantes fotos. Son retratos de notables ou de distintas agrupacións, vistas de lugares, monumentos e edificios públicos, momentos da vida social (festas, touros, a xente na praia de Riazor, concursos de fotografía, exposicións de arte, prácticas do exército...), os interiores da redacción e talleres de *El Noroeste*, unha crónica gráfica sobre a chegada a Vigo do Presidente da República Arxentina e outra sobre unha corrida de touros; **Galicia** (A Coruña, 1924), “revista gráfica popular” de pequeno formato que inclúe poucas fotos e

de pouca relevancia, adoito impresas en tintas a cores (vistas xerais, algunha publirreportaxe e varios retratos de mulleres que forman parte dunha sección chamada “Nuestros encantíños”, na que aparecen algúns retratos de Luís *Ksado*; ***Galicia Gráfica*** (A Coruña, 1926), revista de pequeno formato, con vocación utilitaria e nada pretenciosa, que conta con José Sellier como redactor gráfico e que publica algunhas fotos maiormente ilustrativas; ***Galicia Industrial y Comercial*** (A Coruña, 1926), revista mensual ilustrada de gran formato editada na imprenta Moret que presenta unha dinámica portada cunha embarcación en escorzo e que publica algunhas fotos nos espazos informativos e moitas nos anuncios publicitarios, aproveitando o seu formato para editar algunhas fotos a gran tamaño; ***Terra*** (Compostela, 1927), revista quincenal ilustrada que publica algunhas fotos nun caderno central de 4 páxinas, sobre todo retratos de xente da cultura, vistas de monumentos e algún evento deportivo; e ***Gaceta de Galicia*** (Vigo, 1929), revista de “letras, artes, industrias, actualidades, etc.”, cunha capa moi elegante en papel rugoso e o interior en papel *couché*, que edita fotos cunha gran calidade de impresión. Colaboran nela importantes figuras da cultura e o xornalismo, como Blanco Torres, Otero Pedrayo, Correa Calderón, Fernández Mazas, López Cuevillas, Villar Ponte... A maioría das súas fotos son ilustrativas (vistas de lugares e monumentos) e adoitan ir concentradas nas últimas páxinas da revista. Porén, contén unha interesante sección: “Actualidades gráficas”, na que publica imaxes, adoito de *Ksado*, Reguera e Pintos sobre a vida social (inauguración do club náutico da Coruña, unha corrida *goyesa*...), sobre a actualidade galega (retratos colectivos, actos do arcebispo, teatro, visitas da familia real, hípica, regatas...), retratos de artistas de cine, crónicas de viaxe... (6761). Tamén desta época é ***Mundo Ilustrado*** (A Coruña, 1924-37), revista “trimestral de monografías de actividades y ciudades ibero-americanas” de tendencia ultraconservadora, da que non atopamos máis ca un número de outubro de 1937, no que se inclúe unha impresionante fotobiografía de Francisco Franco, e variadas reportaxes gráficas, entre as que destacan as dedicadas a Calvo Sotelo e Millán Astray⁵³⁹.

Nesta mesma década dos vinte seguen aparecendo revistas sobre arte e cultura, na maioría das cales a penas se usa a fotografía. A xa mítica ***Alfar*** (A Coruña, 1923-26), primeiro baixo o nome de *Revista Casa América de Galicia* e aliñándose coa estética ultraísta e despois para ir amosando unha visión internacionalista e cosmopolita da cultura. Malia tratarse dunha publicación que a penas contén fotos, algunhas delas son interesantes desde o punto de vista social e informativo: retratos de personalidades da

⁵³⁹ Ao non localizar exemplares dos inicios da revista, non sabemos se daquela presentaba tamén ese potencial gráfico do que fai gala nese número consultado.

cultura (Rosalía, Pardo Bazán, Curros...), algunha crónica gráfica con imaxes relativas a algún evento de actualidade (festa da raza, inauguración do tranvía entre A Coruña e Sada...) e reportaxes promocionais (como unha sobre a *Compagnie Generale Transatlantique*⁵⁴⁰). Ao mudar o nome por *Alfar* publica moitas menos fotos, case sempre reproducións de obras de arte ou vistas de lugares, adoitado cunha deficiente impresión. **Ronsel** (Lugo, 1924), dirixida por Evaristo Correa Calderón, elegante revista de arte de coidada presentación gráfica e tendencia cosmopolita que a penas usa a fotografía para reproducir obras de arte.

Aparecen algunhas publicacións dedicadas especificamente a temas deportivos, malia que moitas delas a penas contén con fotos. Tal é o caso de **Vida Deportiva** (Vigo, 1916 e 1920), revista decenal ilustrada que sorprende polas poucas imaxes que edita, sobre todo tendo en conta o alcume de “ilustrada” e o tema ao que se dedica, tan propenso á imaxe. Nos cinco números que puidemos consultar, só aparece unha foto en cada portada, un retrato dun deportista ou a foto de grupo dun equipo de fútbol (6756). Ou de **Sprint** (Pontevedra, 1927), semanario de 4 páxinas tipo xornal e con formato xigante, que tamén só publica fotos ocasionalmente.

Na década dos trinta aparecen algunhas revistas de carácter eminentemente literario e artístico, que tampouco usan moito a fotografía nas súas páxinas. É o caso de **Galicia** (Madrid, 1932), revista editada en dúas xeiras, a primeira cun formato pequeno e cunha cabeceira rudimentaria e a segunda, a partir de 1935, cun formato máis grande e cun deseño máis coidado. Publicación dedicada principalmente a poemas, relatos, artigos breves e seccións dedicadas á muller, tamén inclúe fotos, algunhas de Pacheco (paisaxes e vistas xerais de lugares e cidades), retratos de notables, retratos colectivos (case sempre referidos a homenaxes) e algunhas reportaxes (sobre distintos lugares ou sobre personalidades, como o caso de Nóvoa Santos); **Yunque** (Lugo, 1932), revista cultural dirixida por Arturo Cuadrado e Ánxel Fole e con colaboracións de Carlos Maside e Luís Seoane, que a penas publica algunha reprodución de obras de arte; a revista literaria **Cristal** (Pontevedra, 1932-33), que só publica algunha foto nos anuncios publicitarios; e **Resol** (Compostela, 1932-36) “hojilla volandera del pueblo”, na que só constatamos a publicación dunha foto nun dos seus números.

A diáspora galega en América tamén edita neste período publicacións interesantes que inclúen a fotografía nos seus contidos informativos, nomeadamente en Bos Aires e na

⁵⁴⁰ *Alfar*, nº 25 (xaneiro 1923) e nº 31 (xullo 1923).

Habana. Na capital arxentina publícanse varios almanaques desde 1898, que adoitan incluír bastantes fotos, e son salientables **Correo de Galicia** (1908-45), semanario con formato de xornal que publica fotos en todos os números xa desde os seus comezos (7030); **Céltiga** (1924-32), revista quincenal cultural ilustrada, que presenta un elegante deseño; Alborada (1925), revista de variada periodicidade que tamén publica abundantes fotos; e **Galicia** (1926), revista mensual editada polo Centro Galego de Bos Aires. Na Habana destacan **Galicia** (1902-1930), revista ilustrada de información xeral de orientación galeguista; **Suevia** (1910-1912)⁵⁴¹, publicación semanal cultural de carácter crítico (7031); e **Galicia Gráfica** (1913)⁵⁴², revista semanal de información xeral que publica numerosas fotos (7032).

Se facemos un exercicio de visión de conxunto das revistas galegas editadas durante o primeiro terzo do século, podemos advertir sen moito esforzo que *Vida Gallega* é a única que está en consonancia coas principais revistas gráficas do contorno estatal (*Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Actualidades*, *Mundo Gráfico*...), tanto pola súa permanencia, polo uso da fotografía con valor informativo como polo xeito de amosar, a través das imaxes, todo ese mundo novo que agroma nese período: a muda das cidades, o progreso e a industrialización, os novos comportamentos sociais, o deporte, a moda e as influencias estéticas de París, as novas ocupacións do tempo de lecer, o teatro e as variedades... De todas as revistas galegas consultadas⁵⁴³, as que máis se achegan a *Vida Gallega* no uso da fotografía como elemento informativo son a precursora *Galicia Moderna*, aparecida en Pontevedra unha década antes ca revista viguesa; a coruñesa *Gráfica*, editada en 1922; e *Gaceta de Galicia*, editada tamén en Vigo en 1929. Porén, ningunha delas tivo continuidade, pois a primeira só durou un ano e dous meses, a segunda non pasou do terceiro número e da terceira só coñecemos dous. Falta de permanencia que debía ser común naqueles anos en publicacións dese tipo, segundo se deduce no saúdo que publica a coruñesa *Gráfica* no seu primeiro número:

“¿Cómo la acogerá el público? Porque después de haber visto la escasa vida de todas las revistas hasta hoy publicadas es muy natural y justa nuestra pregunta”.

⁵⁴¹ Ten unha segunda xeira en 1916, da que só se editan uns poucos números.

⁵⁴² Ten unha segunda xeira en 1916 e unha terceira en 1923.

⁵⁴³ Atopamos referencias dalgunhas outras revistas gráficas, ilustradas ou deportivas dese período que non puidemos consultar ou das que non atopamos ningún exemplar: *La Ilustración Gallega* (Lugo, 1890), *Galicia Recreativa* (Pontevedra, 1890-92), *Coruña Alegre* (A Coruña, 1895), *La Antorcha* (Vigo, 1898), *Petit Club* (Vigo, 1901 e 1904), *Nuestros Festejos* (A Coruña, 1905), *Revista Semanal Ilustrada* (Vigo, 1906), *Grabara* (A Coruña, 1906), *Galicia Deportiva* (Vigo, 1910), *Galicia Ilustrada* (Ourense, 1910), *Mi Tierra* (Ourense, 1911), *Alma Galaica* (Pontevedra, 1915), *Galicia Pintoresca* (Vilalba, 1916-18), *Galicia Sportiva* (Vigo, 1918-19), *Vida Orensana* (Ourense, 1924), *Vida Céltiga* (Vigo, 1925), *Nueva Galicia* (Vigo, 1927), e RAIG (Vigo, 1935-36).

O carácter efémero deste tipo de publicacións na Galiza daquelaquello tempo engade aínda maior valor á lonxeva singradura editorial de *Vida Gallega* e á súa aposta pola fotografía.

3.3- O CONTEXTO FOTOGRÁFICO

3.3.1- OS SOPORTES DA FOTOGRAFÍA. O LEGADO DO SÉCULO XIX

Durante o *novecento*, a fotografía foi utilizada sobre todo para realizar retratos, obter vistas panorámicas de paisaxes, reproducir obras de arte e mostrar monumentos históricos, edificios singulares ou restos arqueolóxicos, funcións que se materializaron nos daguerrotipos, nas *cartes de visite* e en distintas publicacións como os álbums fotográficos e os *portfolios*. Porén, a fotografía daquela tamén foi divulgada por outros medios: visores estereoscópicos, láminas, fototipias, libros fotográficos, fascículos, guías ilustradas, álbums familiares, exposicións, tarxetas postais, revistas de fotografía e nalgúns anuncios publicitarios a finais do século.

O **retrato** fotográfico é o primeiro gran xénero e o principal soporte de divulgación da fotografía no XIX, seguindo as pautas e os modelos de representación do retrato pictórico clásico. O prestixio social acadado mercé aos primeiros grandes retratistas, como os franceses Félix Tournachon *Nadar* (1820-1910) e Etienne Carjat (1828-1906), que achegan ao retrato unha fondura psicolóxica descoñecida ata ese momento. Despois, os fotógrafos ambulantes contribúen a que a súa práctica vaia facéndose cada vez máis popular, ao tempo que satisfan unha necesidade de representación social que ía en aumento. A divulgación definitiva do retrato fotográfico ten lugar coa aparición, en 1854, das **cartes de visite**, e anos despois das **fotos-mosaico**, de André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), que propician a comercialización de retratos de personaxes notables que a xente merca de xeito masivo⁵⁴⁴. A época dourada das *cartes de visite* discorre entre 1870 e 1890, período que, para moitos autores, supuxo unha fase de decadencia da fotografía, redución da calidade estética e homoxeneización formal que proviña do desexo que tiñan os clientes de mimetizar certas pautas burguesas (elegancia, porte, vestiario, pose...). Porén, as *cartes de visite* traen novas achegas á fotografía, como indica Suárez Canal: a fotografía como símbolo de ascenso social, a redución dos prezos e a consolidación dos fotógrafos de oficio, que ocupan o lugar dos fotógrafos artistas instalándose en estudos, gabinetes ou galerías⁵⁴⁵. As *cartes de visite* fan a fotografía máis accesible, dinamizan a industria

⁵⁴⁴ Dun retrato da raíña Victoria vendéronse 60.000 copias en poucos días.

⁵⁴⁵ S. CANAL, X. Luís, “Usos do retrato”, en *Virxilio Viéitez: O retrato*, Vigo: Grupo de Investigacións Fotográficas da Universidade de Vigo, 2000, p. 51-73.

e a profesión, mudan o uso social das imaxes e, como indica Bernardo Riego, o seu éxito popular foi decisivo na formación da “conciencia fotográfica”, un novo xeito de entender a sociedade a partir dunha cultura visual, que prepararán ao lector para a futura incorporación da fotografía á prensa⁵⁴⁶.

The Pencil of Nature (1844-1846), publicación por entregas de Henry Fox Talbot (1800-1877), inicia a edición dos chamados **álbums fotográficos**, continuados pola intensa actividade editorial de M. Blanquart-Evrard, quen publica variados álbums con imaxes do patrimonio artístico e monumental, reproducións de obras de arte, restos arqueolóxicos e fotos de viaxe, marcando a liña temática que terán a maioría das publicacións posteriores, nas que a fotografía édítase baixo as pautas da tradición pictórica, cunha visión romántica e esteticista dos lugares e da natureza, sen a penas reparar na figura humana⁵⁴⁷. Xa no solpor do século, édítanse os chamados **portfolios**⁵⁴⁸, de vocación divulgativa e con frecuencia dirixidos a fomentar o coleccionismo. Formato que abre paso ás **guías ilustradas**, que adoitan amosar lugares, paisaxes e monumentos, cunha finalidade eminentemente promocional.

A mediados do século aparecen as primeiras entregas da fotografía por **fascículos**, como o caso da serie *London Labour and London Poor*, editada en 1851 por Henry Mayhew, con gravados realizados a partir dos daguerrotipos de Richard Beard, e comezan a organizarse as excursións heliográficas polos recunchos máis insospeitados do mundo á procura daqueles aspectos considerados exóticos pola sociedade occidental. Tamén aparecen os primeiros antecedentes dos **libros de fotografía**, con exemplos sobranceiros como o *Gardner's Photographic Sketch Book of the War* 1866, con gravados a partir das fotos de Alexander Gardner, sobre a Guerra de Secesión usamericana ou o célebre *How the Other Half Lives* (1890), de Jacob Riis.

A fotografía tamén se imprime individualmente para a venda, en **láminas** con gravados e litografías producidas a partir da copia dunha imaxe fotográfica, en **fototipias**, nas que se mostran vistas pintorescas de diferentes lugares e reproducións de obras de

⁵⁴⁶ RIEGO, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander: Universidad de Cantabria, 2001, p. 330.

⁵⁴⁷ No contorno español, o propio nome destas publicacións xa definen a súa intención discursiva: *Recuerdos y bellezas de España*, *Album Pintoresch Monumental de Catalunya*, *España Artística y Monumental* (1890), *Vistas de España* (1892), *Panorama Nacional. Bellezas de España y sus colonias* (1896)...

⁵⁴⁸ En España destacan o pioneiro *Portfolio de Fotografías de las ciudades, paisajes y cuadros célebres* (1896), de Ribadeneyra, que consta de 16 álbums con fotos de lugares de todo o mundo; e o *Portfolio Fotográfico de España* (1904), de A. Martín, con varios cadernos de 36 fotos de distintos lugares das provincias españolas.

arte⁵⁴⁹, e mediante **tarxetas postais**, que adoitan formar parte de series coleccionables e que se estenden por Europa e USA a finais do século XIX, acadando unha grande popularidade durante as primeiras décadas do seguinte século. Os temas máis recorrentes nas tarxetas postais son as vistas das poboacións e das súas rúas, paisaxes rurais e os chamados “tipos populares”, aínda que xa co cambio de século tamén se utilizan para mostrar escenas taurinas, imaxes de espectáculos ou acontecementos deportivos⁵⁵⁰. O éxito popular destas modalidades de venda de fotos propician a consolidación dos talleres de impresión, que xa anuncian o viero industrial que collería a fotografía nas seguintes décadas.

Tamén no XIX aparece o **álbum familiar**, no que comparten espazo as imaxes dos máis achegados e as adquiridas de personalidades célebres, grandes edificios, monumentos, paisaxes exóticas, tipos populares ou situacións cotiáns, nunha especie de igualdade ilusoria, como indica Suárez Canal⁵⁵¹. Álbums que axiña se converten nunha “seriación memorística” da vida a partir de fragmentos visuais que recollen os principais momentos da vida, historias ou relatos escasamente épicos pero fornecedores dunha grande información sociolóxica co paso do tempo, como apuntou Michel Frizot⁵⁵².

O **visor estereoscópico**, ideado por Charles Wheastone poucos anos despois de aparecer a fotografía, acada o seu esplendor popular a finais do século, cando goza dun enorme éxito comercial. Tamén no *novecento* comeza a mostrarse a fotografía mediante **exposicións**, iniciada en 1851 cunha sección da Gran Exposición do Crystal Palace de Londres, práctica que será continuada en sucesivas exposicións universais⁵⁵³. Este xeito de mostrar publicamente a fotografía colle pulo a finais do século, mercé ao desenvolvemento da figura do *amateur*, nomeadamente entre a burguesía que dispón de tempo de lecer, e que se agrupa en **sociedades fotográficas** que fomentan o fenómeno do “salonismo” e dos concursos, cunha

⁵⁴⁹ En España comercializadas sobre todo por Mariezcurrena, Hauser y Menet, Laurent e Thomas.

⁵⁵⁰ En España comezan a circular na última década do XIX, da man da imprenta madrileña dos suízos Oscar Hauser e Adolf Menet, que edita series numeradas a partir de 1897, e de Josep Thomas en Barcelona quen, segundo indica Sánchez Vigil, chegou a ter un repertorio de máis de 20.000 imaxes diferentes, froito da colaboración cun numeroso equipo de fotógrafos que se desprazan por toda España. S. VIGIL, Juan M. (coord.), “De la Restauración a la Guerra Civil”, *La Fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI, Summa Artis XLVII*, Madrid: Espasa Calpe, 2001., p. 352-356.

⁵⁵¹ S. CANAL, *op.cit.*, p. 51-73.

⁵⁵² FRIZOT, Michel, “Les rites et les usages. Clichés pour mémoire”, FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, París: Bordas, 1994, p. 747-754.

⁵⁵³ Marie-Loup Sougez indica que pode considerarse como primeira exposición fotográfica a mostración que fai Hippolyte Bayard das súas imaxes en 1839, coa intención de reivindicar a paternidade da fotografía.

importante actividade durante todo o primeiro terzo do século XX⁵⁵⁴. A crecente afección pola fotografía e o éxito das sociedades e agrupacións fotográficas promoven a aparición das **revistas de fotografía**, publicacións especializadas que, en xeral, preocupáanse máis dos aspectos técnicos e das convocatorias de concursos ca de promover novas estéticas ou temáticas.

Outra importante función que comeza a desempeñar a fotografía a finais do XIX é como soporte comercial na **publicidade** das primeiras revistas gráficas, sobre todo en USA e Inglaterra, malia que o seu uso non se consolida ata ben entrado o século XX⁵⁵⁵.

Malia a variedade de soportes indicados, cando comeza o século XX, o ecosistema icónico e comunicacional humano era certamente primitivo se o comparamos co actual. Aínda non existía a radio nin a televisión, o cine daba os seus primeiros pasos máis como atracción ca como medio de comunicación e só o cartelismo achegaba información visual no espazo público. Neste contexto, a fotografía representa daquela o principal medio de comunicación visual, acción reforzada a partir da súa incorporación ás revistas gráficas, nas que goza dun estatus de verismo e credibilidade que ningún outro medio tivera antes, pois mesmo se lle asignan capacidades superiores ás da propia visión humana, como moi ben expresou Émile Zola, en 1900, un dos mellores escrutadores “realistas” daquela sociedade⁵⁵⁶.

Malia que na maior parte dos soportes e usos asignados á fotografía figure explícita a intención de usala como constatadora e espello da realidade, en moitos deles xa se perciben as múltiples manipulacións que afastan á fotografía do seu mecanicismo “inocente” e “natural”. Nos retratos, coas súas poses escenificadas e co uso de fondos exóticos e de obxectos complementarios. Nas paisaxes e nas vistas de lugares, cunha procura formal que tiña moitos vencellos coa estética pictórica. Coas intervencións que realizan os fotógrafos naturalistas para reducir o contraste e a profundidade de campo, na súa pretensión de achegarse á imaxe retiniana. Coas distintas operacións realizadas polos pictorialistas para obter un aspecto “artístico”. Coa manipulación e

⁵⁵⁴ As máis importantes son o o *Photo Club* (París, 1885), *The Linked Ring Brotherhood* (Londres, 1892), *Camera Club* (Viena) e *Photo Secession* (Nova York, 1902). En España aparecen na última década do XIX e teñen moita relevancia ata 1914. En Catalunya créase en 1894 o *Club Fotográfico Barcelonés*, cuxa intención é editar álbums e organizar excursións fotográficas, e xa nos albores do século aparece a *Sociedad Fotográfica de Madrid*.

⁵⁵⁵ É salientable que unha revista galega, *Galicia Moderna*, xa inclúa nas súas páxinas anuncios publicitarios con fotos desde o seu primeiro número en maio de 1897.

⁵⁵⁶ "No se puede decir que uno vió debidamente algo hasta que no consigue una fotografía de ello, revelando una cantidad de puntos que de otra manera quedarían inadvertidos, y que en su mayor parte no se podría siquiera distinguir". Citado en NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona: G. Gili, 1983, p. 318.

posterior uso represivo que se fixo dela nas revoltas da Comuna parisiense. Co uso da fotografía como soporte promocional nas guías ilustradas e na publicidade... Ficcións e usos interesados da fotografía que comezaron moi cedo, a penas uns meses despois de que Arago presentase oficialmente a fotografía ao mundo na Academia das Ciencias de Francia en agosto de 1839, cando Hippolyte Bayard escenifica a súa morte mostrándose como afogado, para reivindicar así o seu recoñecemento como pioneiro da fotografía⁵⁵⁷.

⁵⁵⁷ Hippolyte Bayard, *Autorretrato de afogado*, 1840.

3.3.2 – AS TENDENCIAS FOTOGRÁFICAS NO PRIMEIRO TERZO DO SÉCULO XX

3.3.2.1 - O PICTORIALISMO

Na transición entre séculos predomina na fotografía unha corrente estética coñecida por Pictorialismo, movemento fotográfico cuxo principal obxectivo é obter para a fotografía a mesma consideración artística có resto das artes plásticas e que, a resultas da súa acción, resulta recoñecible pola súa achega ás estéticas pictóricas. Porén, o Pictorialismo é un fenómeno complexo e diverso, que parte das fotomontaxes de Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1910), coas que mimetizan as alegorías pictóricas e o formato xigante das pinturas clásicas⁵⁵⁸, continúa co “naturalismo fotográfico” principiado por Peter Henry Emerson (1856-1936) que pretende achegarse á imprecisión natural da imaxe retiniana usando técnicas para reducir o contraste e a profundidade de campo, e remata cos que seguen os postulados estéticos simbolistas, exemplificados polos franceses Robert Demachy (1859-1936), que usa a goma bicromatada e o bromóleo, e Constant Puyo (1857-1933), que procura un efecto *flo* mediante a acentuación das aberracións ópticas.

O movemento pictorialista universalízase a finais do século XIX arredor dunha serie de premisas e intervencións: demandar para a fotografía a mesma consideración de obxecto artístico ca pintura ofrecéndoa como obra orixinal; considerarse como artistas e non como operadores dunha máquina; intervir na imaxe: antes da toma (coa aberración das lentes, filtros difusores, grellas de difracción, lámpadas de vapor de mercurio, preparación escenográfica das tomas como os pintores academicistas...) ou despois da toma (uso dos procesos “nobres” como a goma bicromatada, a platinotipia, o bromóleo, papeis rugosos que imitaban aos lenzos, tinguiduras...). Así, a reclamación da consideración artística da fotografía faise, non tanto pola procura de imaxes “semellantes” ás pictóricas, senón por afastar dunha das súas singularidades: a capacidade de exploración da realidade. “A fotografía afasta da fotografía”, como

⁵⁵⁸ Simbolizadas nas súas obras máis coñecidas: *The two paths of life* (1857) e *Fading away* (1858), respectivamente.

apunta Isidoro Coloma⁵⁵⁹. A fase álxida do pictorialismo discorre entre 1890 e 1910, aínda que en moitos lugares dura algunhas décadas máis⁵⁶⁰. E mentres se discute abondo sobre se a imaxe debe ser pura ou manipulada, a fotografía cada vez ten máis presenza nos medios informativos impresos e cada vez son máis evidentes as súas especificidades estéticas e comunicativas.

3.3.2.2 – AS ORIXES DA FOTOGRAFÍA MODERNA EN USA

Os partidarios da fotografía pictorialista cren daquela na superioridade artística da imaxe creativa sobre a fotografía comercial dos profesionais. E a procura na que estes están embarcados, de ofrecer fotos ao prezo máis baixo posible, contraponse á dos *amateurs*, que procuran que o mercado asigne o maior valor posible á súa obra. Esta procura de prestixio propicia que xurda en Nova York un verdadeiro circuíto e mercado fotográfico arredor das galerías e das exposicións, amparado pola incorporación da crítica fotográfica á prensa, polo impulso da *Photo-Secession*⁵⁶¹, pola revista *Camera Work*⁵⁶² e pola apertura da *Little Gallery*⁵⁶³. A cidade dos rañaceos convértese así no centro do pictorialismo mundial do momento e, a un tempo, do xurdir de novos camiños para a fotografía, cando a nova sociedade que agroma (urbanización, arquitectura, maquinismo, novos sistemas de transporte...) atraen a atención dalgúns fotógrafos que comezan a afastar dos postulados pictorialistas. Un dos primeiros en reparar nisto é o crítico de arte Sadakichi Hartman, quen avoga porque a fotografía sexa vista con criterios de seu: a definición, as gradacións tonais, os detalles nas luces, a profundidade das sombras... Describindo o que xa se albisca nas imaxes dalgúns autores, fala da versatilidade que amosa a fotografía: a instantaneidade, a espontaneidade, a brevidade, a accesibilidade a lugares antes impensables⁵⁶⁴, distinguindo dous grandes grupos de fotógrafos pictorialistas: os que privilexian os procesos e as temáticas achegadas ás da pintura (Demachy, Eugene, Steichen) e os

⁵⁵⁹ COLOMA, Isidoro, *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*, Málaga: Universidad de Málaga / Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986, p. 203.

⁵⁶⁰ En España acada o máximo esplendor na década dos trinta e mesmo continua tendo relevancia durante o franquismo, onde Ortiz Echagüe e Pla Janini serán a referencia dun estimable número de seguidores.

⁵⁶¹ Agrupación xurdida en 1902 da man de Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Frank Eugene e Clarence White, entre outros.

⁵⁶² *Camera Work* é unha revista dunha excepcional calidade, publicada entre 1903 e 1917 en N. Y., que actúa de voceiro do pictorialismo en USA, pero que tamén está moi atenta ás novas formas de expresión que xorden daquela na arte, ofrecendo unha visión modernista da cidade, da industria e do progreso.

⁵⁶³ *Little Galleries of the Photo-Secession*, máis coñecida por “*Galerie 291*”, por ser ese o número do edificio da Quinta Avenida que a alberga.

⁵⁶⁴ HARTMAN, Sadakichi, “On the Possibility of New of Composition”, *Camera Work* n° 30 (abril 1910), citado en FRIZOT, Michel, “Une autre photographie. Les nouveaux points de vue”, FRIZOT, *op.cit.*, p. 395.

que procuran temas e efectos máis especificamente fotográficos (Stieglitz, White, Craig-Annan, Coburn)⁵⁶⁵.

Neste contexto agroma a **Fotografía Directa** (*Straight photography*), que demanda a autonomía e a singularidade do medio fotográfico fronte a outros medios de expresión, coa pretensión de amosar por si mesma, sen artificios, tanto a realidade como as emocións ou os sentimentos humanos. As orixes deste movemento fotográfico pódense situar na coñecida foto do rañaceos e a árbore do parque, realizada por Alfred Stieglitz entre 1902 e 1903, cuxo encadre “atípico” permite que unha das pólas da árbore se superpoña ao edificio. Era unha novidade, un xeito novo de estruturar unha foto, unha ruptura no clasicismo das liñas ben marcadas e da serenidade clásica das paisaxes. O conflito non estaba entre a fotografía e o real, senón no propio interior da foto. Algo no que repara Marius De Zayas, artista mexicano e director da *Modern Gallery de New York*, nos textos que publica daquela en *Camera Work*. Porén, é nas dúas seguintes décadas cando se fai máis visible esta nova mirada, nas fotos do propio Stieglitz e de autores como Strand, Coburn ou Weston, nas que agroman signos inequívocos de transformación da estética fotográfica. Alfred Stieglitz (1864-1946), tanto pola súa obra como polo seu destacado papel como promotor desa nova fotografía. Alvin Langdon Coburn (1882-1966) porque, malia ser máis coñecido pola súa experimentación estética, amosa os signos da modernidade nas súas primeiras imaxes de Londres: os traballadores do porto, os mineiros, as fábricas...⁵⁶⁶. Paul Strand (1890-1976), porque sorprende coas fotos que lle publica *Camera Work* en 1916 e 1917, onde ofrece un novo xeito de mirar, coa mostración da cidade arredor de insólitos retratos de xente da rúa en primeiro plano, de formas abstractas, de xogos de luces e sombras, que presentan unha gran frescura e vivacidade, amosando a capacidade da fotografía para emocionar coa pureza da súa linguaxe específica. Edward Weston (1887-1958), porque se fixa nas cousas cotiáns, que fotografa con extrema nitidez, ofrecendo unha visión insólita, con primeiros planos e perspectivas novas, acadando que obxectos comúns como un inodoro ou un pemento tomen unha prestancia insospeitada e grandiosa.

Moitas desas “novas” imaxes aínda poden considerarse pictorialistas (a mirada non provén dunha intención puramente realista e o que se pretende é un obxecto artístico), pero percíbese un cambio da temática, que opta polos espazos urbanos no canto das

⁵⁶⁵ BUNNELL, Peter C., “Por une photographie moderne. Renouvellements du pictorialisme”, FRIZOT, *op.cit.*, p. 316.

⁵⁶⁶ Jeffrey cre que Coburn é un pioneiro dos temas urbanos e industriais. JEFFREY, Ian, *La fotografía. Una breve historia*, Barcelona: Destino, 1999.

paisaxes rurais e das visións bucólicas decimonónicas, e tamén hai un cambio na actitude, deixando a un lado o simbolismo estético, literario e histórico e achegándose máis a novas formas que proveñen dunha mirada que pertence a un tempo novo, o agromar da modernidade. Michel Frizot apunta que estamos ante outro tipo de fotógrafo, que utiliza equipos máis versátiles e desprázase con maior liberdade polas cidades onde se están dando grandes transformacións, e que se preocupa polo acontecer da vida real, polo cotián, pola cidade como paisaxe natural dese novo home e polos seus obxectos: autos, tranvías, camiños de ferro, teléfono, iluminación eléctrica, grandes almacéns...⁵⁶⁷. De aí xorden novas perspectivas dos espazos urbanos, xeometrías, superficies metálicas, vistas aéreas..., que Peter C. Bunnell asocia coa influencia de aspectos socioeconómicos relacionados co desenvolvemento da cidade de Nova York e coas novas achegas da ciencia, da técnica e da vida urbana⁵⁶⁸. Como indica John Pultz, a natureza aparentemente automática do medio fotográfico axudaba a reafirmar o seu valor de veracidade, sen deixar de entenderse como un obxecto artístico⁵⁶⁹. E isto escachaba o debate entre fotografía artística ou non artística.

En 1932, Weston, xunto con Ansel Adams (1902-1984) e outros fotógrafos, crean na costa oeste dos USA o **grupo f/64**, no que, facendo unha síntese dos postulados da *Fotografía Directa* e da *Nova Obxectividade*, procuran reproducir a realidade coa maior fidelidade tonal, coa máxima definición e co maior detalle posible, a partir dun complexo e metódico proceso técnico.

Conforme o capitalismo continúa a súa expansión, en USA comeza a usarse a fotografía cada vez máis como **soporte publicitario**⁵⁷⁰, o que propicia que moitos dos grandes fotógrafos rematen por traballar para encargos deste tipo (Steichen, Sheeler, Steiner, Bourke-White...), algo que non será moi ben visto polos defensores da pureza artística. A publicidade colle a senda da modernidade da man do uso da fotografía, que lle achega, non só o seu poder de veracidade para amosar a utilidade dos produtos, senón tamén outros valores máis subxectivos e ambiguos como o luxo, o confort, o

⁵⁶⁷ FRIZOT, “Une autre photographie. Les nouveaux points de vue”, FRIZOT, *op.cit.*, p. 388.

⁵⁶⁸ BUNNELL, *op.cit.*, p. 317-319.

⁵⁶⁹ PULTZ, John, “Austérité et clarté. La nouvelle photographie aux États-Unis, 1920-1940”, FRIZOT, *op.cit.*, p. 480.

⁵⁷⁰ A parte de casos pioneiros e illados a mediados do XIX en París e USA, a fotografía na publicidade comercial aparece na transición entre séculos, nomeadamente en USA. Sara Bernhardt anuncia bombóns en 1896, Kodak usa fotos de mulleres nos seus anuncios en 1901 e a cantante de ópera Lillian Nordica anuncia Coca-Cola en 1903. Porén, non acada unha certa madurez ata a década dos vinte. EGUIZÁBAL, Raúl, *Fotografía publicitaria*, Madrid: Cátedra, 2001.

desexo... Trátase do último golpe á estética pictorialista, que xa deixa de ter sentido ante a demanda de imaxes cuxa función principal é vender produtos de consumo.

3.3.2.3 - AS MUDAS DA VISIÓN FOTOGRÁFICA EN EUROPA

Mentres que en USA agroma paseniño a *Fotografía Directa*, irrompen en Europa as *Vanguardas*, máis rupturistas e tamén máis variadas e multidisciplinares, que reparan na fotografía como ferramenta e como medio de expresión artístico, achegando unha interminable lista de métodos e usos creativos da fotografía. Porén, a parte da extravertida e multifacética experimentación dos artistas da vangarda, xorden tamén en Europa outros xeitos de ver, algúns singulares como os casos de Atget e Lartigue, e outros agrupados arredor dos conceptos da *Nova Visión* e da *Nova Obxectividade*.

Eugène Atget (1856-1927) fotografa as rúas de París a comezos do século XX, acadando unha obra fotográfica inqueda e paradoxal, porque nun contexto pictorialista, realiza fotos con pretensión de realismo para venderllas aos pintores; porque entre a tradición retratística, amosa as cousas e os lugares sen a presenza das persoas; porque entre fotos que atenden á monumentalidade patrimonial, fíxase nos pequenos detalles e nos lugares do cotián; porque, amosando o máis externo e descritivo, ofrece fantasía e emotividade sen ter que recorrer ás técnicas do simbolismo dominante⁵⁷¹. Jacques-Henri Lartigue (1894-1986), é un fotógrafo precoz nos comezos do século XX, e un dos primeiros que amosa o mundo da burguesía que en poucos anos formaría parte indisoluble das revistas gráficas: o lecer, o automóbil, a aviación, o deporte, o veraneo, os xogos, a patinaxe, a vida nos parques... Cunha ollada case inocente e infantil móstranos un mundo feliz, apracible, espontáneo... A vida contemplada case como un xogo.

⁵⁷¹ “Mientras que muchos de sus contemporáneos analizan las apariencias en busca de significados y esencias ocultos, Atget parece mirar a través de lo general en busca de lo particular y original” (...) Eran cosas concretas, y no abstracciones, las que se asociaban con un determinado significado”. JEFFREY, *op.cit.*, p. 140-141.

A NOVA VISIÓN⁵⁷²

Durante o anos vinte, a fotografía ocupa xa importantes espazos nos diferentes soportes de información pública (xornais, revistas gráficas, libros, carteis, publicidade...), pero agora investiga fóra dos límites do puramente frontal e mostrativo, mediante novas perspectivas e novos e audaces ángulos de visión: planos picados e contrapicados, primeiros planos, composicións oblicuas, vistas de paxaro, estraños acoutamentos espaciais, macrofotografía, fotografía microscópica, contrastes acusados, reflexos en cristais e superficies metálicas, novas visións do corpo humano... Todo responde a un espírito inconformista que procura unha nova mirada ao mundo. De aí o nome. O representante máis sobranceiro deste novo xeito de mirar é László Moholy-Nagy (1895-1946), quen a partir de 1925 comeza a mostrar unhas particulares visións dos espazos urbanos mediante a procura de puntos de vista sorprendentes das rúas, das encrucilladas, das vistas desde o alto dos edificios polas que ocasionalmente transitan figuras humanas. Perspectiva cenital que será un dos indicadores estéticos máis específicos desta nova mirada, usada tamén por algúns dos fotógrafos máis anovadores da época: Bayer, Krull, Rodchenko, F. Henri, Feininger, Petschow...

AS VANGARDAS EUROPEAS

Durante a segunda e a terceira décadas do século XX, as vangardas europeas reparam na capacidade expresiva da fotografía e fan un abondoso uso dela para as súas creacións, chegando nalgúns casos a convertela na súa principal ferramenta de expresión artística. Esta sinerxía entre arte e fotografía ten unha grande divulgación mercé a súa difusión nas revistas gráficas e nos libros, que abren novos xeitos de achegarse ao público. É unha época dunha eferescencia creativa enorme, na que se mesturan e entretecen distintos movementos e propostas, que inevitablemente inflúen na fotografía e no uso que se fai dela. Son tempos da fotografía **futurista** dos irmáns Bragaglia, que postulan a continuidade dinámica da imaxe. Da **Bauhaus** de Walter Gropius que experimenta co uso combinado de foto e texto ("Tipofoto") na procura dunha estrutura estética de conxunto (Moholy-Nagy, Bayer, Citroën, Feininger, El Lissitzky). Do **construtivismo**, coa súa síntese de técnicas artísticas (fotografía, escultura, pintura, arquitectura...), expresada na obra de Rodchenko, Krull ou El

⁵⁷² O nome provén do libro que a *Bauhaus* lle publica a László Moholy-Nagy en 1928 cuxo título orixinal é *Von Material zur Architektur*, traducido ao inglés como *The New Vision*.

Lissitzky, que experimentan con novos e sorprendentes puntos de vista: picados, contrapicados, perspectivas radicais, planos desequilibrados... A potencia estética deste novo xeito de mirar, unida á facultade obxectivista da fotografía, son aproveitadas polo réxime soviético da URSS para promover a defensa do seu modelo social (realismo social), e poucos anos despois polos fascismos italiano e alemán⁵⁷³. Do **surrealismo**, coa súa actitude provocativa e crítica cos convencionalismos burgueses, que usa a fotografía para rexistrar obxectos curiosos (*objects trouvés*), explora novas realidades estéticas e comunicativas, manipula as imaxes (Man Ray cos “raioqramas”, Schwitters cos collages “merz”...), ou as mostra co seu surrealismo esencial (Atget). É tempo de fotogramas (Moholy-Nagy, Man Ray) e fotomontaxes. Estes últimos convértense nunha das principais técnicas creativas e comunicativas da época, fragmentando imaxes existentes e xuntándoas para construír outras novas. Colle pulo en Zürich en 1916, no seo do movemento **dada**⁵⁷⁴ (Heartfield, Hausmann...) porque lles permite rachar coa perspectiva e enfrontarse ao modelo dunha sociedade que rexeitaban. John Heartfield convértese na referencia desta modalidade de expresión visual coas súas fotomontaxes para as portadas de *AIZ*, non tanto porque inventase algo novo, como apunta Margarita Ledo, senón porque descodifica e recodifica a linguaxe existente como un activo ideolóxico⁵⁷⁵. De aí que a fotomontaxe influíse decisivamente nos novos usos da fotografía en distintos ámbitos como a prensa ilustrada, o cartelismo e mesmo a publicidade.

A NOVA OBXECTIVIDADE⁵⁷⁶

Tamén na década dos vinte aparece outro tipo de fotos que conteñen unhas características singulares e novas, vencelladas cunha certa preocupación pola técnica: precisión dos detalles, nitidez das imaxes e unha escrupulosa fidelidade aos obxectos representados que fuxe de esfumados, retoques e engadidos “artisticistas”. Os

⁵⁷³ Na URSS móstranse os logros do réxime con grandiosidade (a colectivización da agricultura, as innovacións industriais...) e o valor do home novo soviético (desfiles, traballo, manifestacións deportivas...). En Italia créase o *LUCE*, organismo encargado de formar aos profesionais da imaxe para que amosen unha imaxe tranquilizadora e acrítica co réxime.

⁵⁷⁴ Hannah Höch di que foi inventado por Raoul Hausmann nunha casa de vacacións no Báltico, cando inseriu a súa cara nun retrato da familia do emperador Guillelme II que penduraba da parede. Georg Grosz indicou que foi cousa del e de John Heartfield unha madrugada de maio de 1915, na que recurtaban e pegaban fragmentos de distintos anuncios coa intención de procurar novas relacións conceptuais e estéticas entre os obxectos.

⁵⁷⁵ LEDO, Margarita, “Asinado, fotomontador”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998), p. 508.

⁵⁷⁶ O concepto *Neue Sachlichkeit* é acuñado por G.H. Hartlaub en 1925 a partir dunha exposición pictórica na *Kunsthalle* de Mannheim que levaba o mesmo nome. A pintura avogaba por unha volta ao realismo, en consonancia cos postulados positivistas da ciencia e do racionalismo e enfrontándose coas tendencias expresionistas, moí en boga na Alemaña daquel tempo.

obxectos adoitan recollerse fóra do seu contexto natural, obtendo así imaxes bastante frías e despersonalizadas, case sempre en primeiros planos e planos detalle, onde a forma prima sobre o resto. Como antes a *Fotografía Directa* e a *Nova Visión*, enfróntase co romanticismo decimonónico, pero trátase dun novo xeito de mirar. A *Nova Obxectividade* é salientable na obra de Albert Renger-Patzsch (1897-1966), quen procura o maior realismo posible procurando a exaltación do obxecto e da súa estrutura, como fai coa colección *Die Wel ist schön* (1928) (*O mundo é fermoso*), auténtica biblia deste movemento cuxas fotos amosan unha curiosa asociación entre as formas do mundo industrial e as da natureza vexetal e animal; de Karl Blossfeldt (1868-1932), co seu libro *Urformen der Kunst* (1928) (*Prototipos de Arte*), unha serie de macrofotografías de plantas e vexetais de xeito que semellan auténticas esculturas, insinuando unha sorprendente conexión entre o artístico (obra do home) e o orgánico (resultado da natureza); e de Helmar Lerski (1871-1956), quen en *Köpfe des Alltags* (1931) (*Testas cotiáns*), inclúe retratos de xente común (obreiros, parados, amas de casa, varredores...), cunha grande expresividade e cunha enorme profundidade psicolóxica, a través da mostración ampliada de distintas partes do corpo.

A coincidencia temporal da *Nova Visión* e da *Nova Obxectividade* propicia que adoiten solaparse algunhas características e algúns encadramentos. Por iso resulta moi esclarecedora a distinción que realizan Haus e Frizot entre a obra de Renger-Patzsch e a de Moholy-Nagy, que ben podería servir de distinción entre as dúas correntes estéticas citadas. Ambos fotógrafos, din, parten do mesmo punto básico: aproveitar as posibilidades intrínsecas da fotografía. Pero son radicalmente distintos na súa finalidade estética. O primeiro entende a fotografía como o medio que permite recoller fielmente o que o fotógrafo ten diante. O segundo busca unha nova forma de mirar, máis subxectiva. E nisto radica a gran diferenza entre a *Nova Visión* e a *Nova Obxectividade*, en que esta última entende un mundo onde a natureza domina ao home, mentres que a primeira cre que é o home o que pode dominar o mundo coa súa mirada⁵⁷⁷.

Autores como Frizot e Haus agrupan a estas dúas correntes dentro da *Nova Fotografía* (*Nouvelle Photographie*), na que tamén teñen cabida outras moitas novas miradas que irrompen a partir dos anos vinte en Europa e aqueloutros múltiples, variados e singulares xeitos de achegarse á construción de imaxes que, en xeral, asóciense coas vangardas artísticas de entreguerras. O criterio de Frizot e Haus é acaído coa

⁵⁷⁷ HAUS, Andreas e FRIZOT, Michel, “Figures de style. Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie”, FRIZOT, *op.cit.*, p. 465-468.

experiencia da **Film und Foto**, exposición inaugurada en Stuttgart o 18 de maio de 1929, na que se presenta unha escolma do mellor de toda esa *Nova Fotografía*⁵⁷⁸. No contexto desa exposición, Franz Roh (1890-1965) e o tipógrafo Jan Tschichold, editan *Photo-Eye*, libro ilustrado no que se critica o purismo fotográfico da xeometría arquitectónica dos fotógrafos USA e a visión naturalista dos alemáns, para defender o aproveitamento de novos medios, técnicas e recursos: os fotogramas, os primeiros planos e detalles da realidade, as fotomontaxes, as fotos con técnicas de augaforte, pintura e tipografía...

3.3.2.4 – A FOTOGRAFÍA COMO SOPORTE DE DOCUMENTACIÓN SOCIAL

A pouco que revisemos a historia da fotografía, podemos atopar contidos de carácter social case desde os mesmos inicios da fotografía: os labregos traballando de Fox Talbot, os pescadores e os obreiros de Octavius Hill e Adamson⁵⁷⁹, os oficios de rúa de Charles Nègre, o retrato en xeral, as misións arqueolóxicas e científicas, os conflitos bélicos (Crimea, Secesión...), o orientalismo (Beato...), as rúas das cidades (Annan, Thomson...)... E habería que ter en conta o carácter “documental” que tamén tiveron os usos de identificación fisionómica que os aparatos estatais lle deron á fotografía nos ámbitos policial, penitenciario e frenolóxico, que Allan Sekula denunciara hai vinte anos que adoitaron quedar fóra das historias da fotografía de documentación social⁵⁸⁰.

Thilo Koenig distingue tres tendencias na fotografía social nos finais do século XIX e comezos do XX⁵⁸¹. Unha primeira, de intención principalmente *documental*, vencellada aos traballos antropolóxicos e históricos que teñen por principal preocupación rexistrar realidades que están a piques de desaparecer, como o caso do escocés Thomas Annan (1829-1887), que fotografa os barrios baixos de Glasgow antes de seren destruídos; de John Thomson (1837-1921), que amosa a vida nas rúas de Londres a partir de primeiros dos 60, reflectido no libro *Street Life in London*; de John Benjamin Stone (1838-1914), parlamentario inglés que desde 1868 fotografa e colecciona imaxes

⁵⁷⁸ Con obras de Moholy-Nagy, Heartfield, Renger-Patzsch, Man Ray, Kertész, Rodtchenko, El Lissitzky, Steichen, Weston, Cunningham...

⁵⁷⁹ Noemi Rosemblun considera que os retratos de Hill e Adamson sobre as clases traballadoras constitúen a primeira reportaxe fotográfica animada por un interese humanitario, xa que están feitos cunha intención documental e fuxen do pintoresquismo habitual. ROSEMBLUM, Noemi, *Une histoire mondiale de la photographie*, París, Edic. Abbeville, 1996, p. 343.

⁵⁸⁰ SEKULA, Allan, “El cuerpo y el archivo”, en PICAZO, Glòria e RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 176.

⁵⁸¹ KOENIG, Thilo, “Voyage de l’autre côté. L’enquête sociale”, FRIZOT, *op.cit.*, p. 347.

sobre a sociedade inglesa durante o período vitoriano: tradicións, oficios, retratos da xente...; de Edward Sheriff Curtis (1868-1952), que con *The North American Indians* ofrece unhas estupendas fotos baixo unha visión romántica e idealizada do mundo dos indios; ou de Adam Clark Vroman (1856-1916), que tamén recolle imaxes sobre os indios na transición entre séculos: o interior das súas vivendas, usando os útiles domésticos...

A segunda tipoloxía refírese a unha fotografía *discreta*, onde o fotógrafo actúa de incógnito evitando a pose dos protagonistas, co fin de captar a vida urbana e o cotián con naturalidade e ausente de compromiso crítico. É o caso do alemán Heinrich Zille (1858-1929), que a partir de 1890 fotografa as rúas do vello Berlín (novas avenidas, vendedores de rúa, obreiros, mulleres levando leña...); de Joseph Byron e o seu fillo Percy, que fotografan entre 1890 e 1910 a vida social neiorquina, tanto a actividade da burguesía (casas, vodas, festas, banquetes, Quinta Avenida, grandes almacéns, teatros, hoteis, restaurantes, paseos...) como a vida da xente común (inmigrantes, artesáns, vendedores dos mercados...); de Giuseppe Primoli (1851-1927), que fotografa a vida popular nas rúas e a da aristocracia italiana e francesa dacadabalo dos dous séculos, en instantáneas que poden considerarse apuntes fotográficos” e mesmo un certo fotoxornalismo primixenio⁵⁸²; de Arnold Genthe (1869-1942), que fotografa a comezos do século XX o barrio de Chinatown, de incógnito e cunha cámara agochada, e que no ano 1906 realiza unha interesante cobertura gráfica sobre o terremoto e os grandes incendios de San Francisco; e de Paul Martin (1864-1942), fotógrafo amateur que se converte en *freelance* de prensa a partir de 1900, recollendo instantáneas polas rúas de Londres e arredores cunha cámara lixeira *Facile*, que lle permite pasar desapercibido, amosando a vida cotián con naturalidade e viveza, reflectindo as súas vestimentas e os seus comportamentos: a xente paseando na praia, os nenos polas rúas, os vendedores ambulantes...

En último lugar, a fotografía de *denuncia social*, cuxa intención principal é facer visibles as inxustizas sociais para que a sociedade tome conciencia delas. Nesta liña traballa Frances Benjamin Johnston (1864-1952), quizais a primeira muller fotoxornalista, quen escribe para o *Demorest's Family Magazine* e publica reportaxes sobre as minas de Pensilvania, sobre o traballo da muller nas fábricas de calzado e sobre as escolas para nenos de raza negra; Hermann Drawe, xuíz de Viena que toma fotos a primeiros do XX con flash de magnesio sobre as condicións de vida dos acabados de chegar á

⁵⁸² A revista italiana *La Tribuna Illustrata* dedícoulle unha reportaxe o 22 de febreiro de 1891 baixo o título: “Il re dell’istantanea”.

cidade desde o rural; e o danés Jacob August Riis (1849-1914), o máis senlleiro deste tipo de achegamento documental durante o século XIX. Xornalista do *New York Herald Tribune* e da *Associated Press Bureau*, sérvese do flash de magnesio para realizar fotos sobre as condicións de vida dos indixentes e dos inmigrantes, a vida nocturna, os baixos fondos, as tabernas, os locais de alterne, os fumadoiros de opio... O libro *How the Other Half Lives (Como vive a outra metade)*⁵⁸³, publicado en 1890, é o resultado dun encadeamento de accións⁵⁸⁴ que desembocan nunha das publicacións referenciais da historia da fotografía documental, pois nunca ata ese momento se vira o mundo da inmigración e da pobreza dun xeito tan explícito formando parte do discurso dun libro. O éxito desa edición móveo a publicar dous anos despois *Children of the Poor*. A publicación das súas fotos no *New York Tribune* permite que a súa mensaxe chegue á clase media-alta consumidora de xornais e que iso contribúa á súa concienciación social e que mesmo derive en importantes reformas sociais, educativas e laborais. Jorge Pedro Sousa cre que con Riis a fotografía de autor entra na prensa, a un tempo que a fotografía entra tamén nas convencións xornalísticas de selección e axenda temática para determinar o que é noticiable⁵⁸⁵. Margarita Ledo fíxase máis no feito de que este utiliza as súas imaxes como apoio do texto, remarcando o efecto verdade do que tanto se botará man durante o seguinte século⁵⁸⁶.

Lewis Wickes Hine (1874-1940), sociólogo e profesor na *Ethical Culture School* de Nova York, realiza entre 1908 e 1918, por encargo do *National Child Labour Committee*, unha serie fotográfica sobre o traballo infantil ilegal nas minas, nas fábricas e na agricultura, na que Hine adoita contrapor a fragilidade e o tamaño minúsculo dos nenos coa rotundidade e grandiosidade das máquinas. Despois fotografa as consecuencias da I Guerra Mundial en varios países europeos, por encargo da *Cruz Vermella*, algunhas de cuxas imaxes son publicadas no *The Survey* en 1919, e nos anos trinta aborda o mundo do traballo nas fábricas e o proceso de construción do *Empire State Building*, que derivan na publicación en 1932 do libro *Men at Work*. A obra fotográfica de Hine continúa o ronsel deixado por Riis no uso do valor descritivo e veraz da fotografía para amosar a realidade social e do valor interpretativo para tomar postura e crear conciencia das desigualdades humanas. Pero Hine incorpora unha

⁵⁸³ Comprende 304 páxinas nas que se inclúe un texto seu e máis 43 imaxes, entre fotogравados e ilustracións deseñadas a partir de fotos, del mesmo e doutros autores.

⁵⁸⁴ Comeza dando unhas conferencias ilustradas coas súas fotos no *Broadway Tabernacle*. Despois publicaas mediante gravados, acompañando aos seus artigos, no *New York Sun*, baixo o título "*Flashes from the Slum*". O magazine *Scribner's* propónlle unha reportaxe, que finalmente consta dun texto e de 19 gravados a partir das súas fotos, que leva o mesmo título que despois tería o libro.

⁵⁸⁵ SOUSA, Jorge Pedro, *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, Chapecó (Brasil): Grifós, 2000, p. 57.

⁵⁸⁶ LEDO, Margarita, *Foto-xoc e xornalismo de crise*, Sada (A Coruña): Edic. do Castro, 1988, p. 19-20.

terceira característica: a beleza. Moitas das súas imaxes son fermosas e atractivas, malia conter información da miseria e da explotación humana, o que supón un dos primeiros exemplos de que o potencial estético non é incompatible co documental.

O alemán August Sander (1876-1964) é un caso singular na historia da fotografía. En 1910 inicia *“Homes do Século XX”*, un vasto traballo fotodocumental e unha especie de intento de catalogación dos tipos sociais da sociedade alemana da época, que algúns autores estiman acaídos cos postulados da *Nova Obxectividade*. Porén, moitos dos seus retratos son magníficos, tanto pola calidade técnica e formal (composición, encadre, perspectiva...) como pola intensidade comunicativa da que son portadores, que mesmo nalgúns casos xeran unha ambigua inqueda. En 1929 publica *Antlitz der Zeit (Face do tempo)*⁵⁸⁷, obra complexa onde persoas de distinta extracción social posan ante a cámara en coherencia co seu estatus social.

A CONSOLIDACIÓN DA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL NOS ANOS 30

Durante a década dos vinte nace a necesidade de atender ao devir da condición humana, opción cara a que xa apuntaban moitas das imaxes de Kertész e de Strand, continuadas nos anos trinta por fotógrafos da talla de *Brassaï*, Cartier-Bresson ou Bourke-White, que reparan en novas temáticas para a fotografía: a vida cotián, a dignidade dos fotografados, a súa actitude, a complicidade coas persoas... Porén, os matices de cada un deles son dunha riqueza excepcional. Non só se trata de transmitir a “verdade” do mundo, como indican Rodríguez Merchán e Gómez Alonso, senón tamén a súa capacidade para comunicar o comentario do fotógrafo sobre esa verdade⁵⁸⁸. Como apunta Jean Claude Gautrand, nunha época de auxe do realismo poético, cada fotógrafo achega o seu ollar específico: “social en Strand, insólito en Kertész, formal e surrealista en Cartier-Bresson, fantástico en Brassai ou máxico en Álvarez-Bravo”⁵⁸⁹.

André Kertész (1894-1985) é un fotógrafo singular que acada fermosas imaxes de obxectos anódinos e comúns ou de situacións cotiáns nas que se percibe, como en poucos casos na historia da fotografía, a man creativa do autor, malia que as imaxes

⁵⁸⁷ Para Ian Jeffrey, o primeiro libro fotográfico propiamente dialéctico da historia, precursor de *American Photograph* (1938) de Walker Evans e *The Americans* (1958) de Robert Frank.

⁵⁸⁸ R. MERCHÁN, Eduardo e GÓMEZ ALONSO, Rafael, “Una historia de la fotografía en la prensa”, en CABALLO, Diego (ed.), *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*, Madrid: Universitas, 2003, p. 45.

⁵⁸⁹ GAUTRAND, Jean-Claude, «Le regard des autres. Humanisme ou néo-réalisme?», FRIZOT, *op.cit.*, p. 618.

sexan aparentemente descritivas. Gyula Halasz *Brassai* (1899-1984) fotografa como ninguén o mundo da noite e a súa humanidade e publica *Paris de Nuit* (1932), un dos libros máis singulares da historia da fotografía. Henri Cartier-Bresson (1908-2004), influenciado polas imaxes de Munckasi, Kertész e *Brassai*, realiza fotos desde os anos trinta nas que recolle a vida cotián cunha notable capacidade expresiva, cunha elegante calidade formal e nas que procura a maxia dos instantes fugaces, que deixou simbolizado no célebre concepto do “instante decisivo”⁵⁹⁰.

Outros exemplos senlleiros de fotografía documental daqueles anos son as fotos de varios autores que forman o arquivo Casasola, nomeadamente as relacionadas coa revolución mexicana; James Van der Zee (1886-1983), que fotografa a subcultura dos negros prósperos en Nova York durante os anos vinte⁵⁹¹; Aaron Siskind (1903-1991), que realiza un retrato social dos USA e a partir de 1932 un traballo sobre a sociedade de Harlem; Bill Brandt (1905-1983), quen en 1936 fotografa distintos ambientes nos que se desenvolve a vida cotián (*The English at Home*), aborda o mundo do traballo nas fábricas e nas minas do norte de Inglaterra, e publica *A Night in London* (1938), na liña de fotografía nocturna aberta anos antes por *Brassai*; Margaret Bourke-White (1904-1971), que realiza encargos para *Fortune* e *Life*⁵⁹², aborda o tema da pobreza no sur dos USA en *You Have Seen Their Faces* (1937), e realiza unhas impactantes fotos sobre os efectos das atrocidades nos campos de concentración nazis; Robert Doisneau (1912-1994), que comeza na década dos trinta a facer as súas recoñecibles fotos de personaxes soñadores, entusiastas, afables e despistados na vida cotián; Arthur Felig *Weegee* (1899-1968), que se converte no máis intrépido reporteiro gráfico de Nova York durante os anos trinta, coa súa singular procura a calquera prezo do *scoop* fotoxornalístico, amosando a violencia da cidade sen contemplacións.

A mediados da década dos trinta tamén destacan algúns reporteiros de guerra como Robert Capa e David Seymour, dos que falamos no apartado dedicado á Guerra Civil española. Pódese dicir que nesa década dos trinta a fotografía consolida a súa vocación documental e que, como apunta Jeffrey, mesmo Moholy-Nagy, experimentador absoluto cos seus planos curtos e cos seus puntos de vista excéntricos, sucumbe ás novas tendencias. Pechada a *Bauhaus* en 1933, pasa por

⁵⁹⁰ Concepto expresado no libro *Images a la sauvette* (1952), que en USA titulouse *The decisive moment*.

⁵⁹¹ Petr Tausk apunta que Van der Zee é o precursor da fotografía *Live*.

⁵⁹² Súa é a foto da portada do primeiro número de *Life*, en novembro de 1936, que corresponde a unha reportaxe sobre a vida en Fort Peck Dam, tamén publicada nese número.

Amsterdam primeiro e recala en Londres, onde en 1936 realiza unha magnífica reportaxe sobre os mercados de rúa de Londres: *The Street Markets of London*⁵⁹³.

O FARM SECURITY ADMINISTRATION (FSA)

No contexto do *New Deal* de Roosevelt, nos anos posteriores á crise do 29, o goberno USA crea un plan de axudas á agricultura e ao mundo rural que conleva un proxecto fotodocumental de apoio: o *Farm Security Administration*⁵⁹⁴. O promotor é Rexford Tugwell⁵⁹⁵, quen encarga a dirección do proxecto fotográfico a Roy Stryker, antigo alumno seu, coa encomenda de amosar graficamente os resultados das políticas do *New Deal*, documentando primeiro a situación no rural dos USA e despois as actividades do plan de axudas aos seus habitantes. Principia no verán de 1935⁵⁹⁶ e remata en 1942, despois de que a partir de 1938 derivase cara a unha visión máis positiva do rural, coincidindo coa ampliación do programa inicial a outros ámbitos da sociedade usamericana (industria, cidades...). O valor documental das imaxes do FSA propicia que, a parte de publicarse en folletos do Departamento de Agricultura, aparezan en xornais e revistas gráficas como *Life*, *Look* ou *Survey Graphic*. Malia ser un proxecto escrupulosamente planificado e dirixido con man de ferro por Striker⁵⁹⁷, a calidade dos fotógrafos e a súa visión persoal remata por sobrepasar o mero valor descritivo, resultando un estimulante documento social colectivo sobre a vida rural dos USA dos anos trinta, ao conciliar o seu carácter documental coa calidade estética e coa subxectividade dos autores. Pola contra, tamén hai quen observa no traballo fotográfico do FSA un retrato estereotipado con finalidades políticas⁵⁹⁸. Visión crítica

⁵⁹³ JEFFREY, *op.cit.*

⁵⁹⁴ En 1935 créase o *Resettlement Administration*, organismo encargado de tratar os problemas do mundo rural que en 1937 pasa a denominarse *Farm Security Administration*, nome polo que tamén vai ser coñecido o mítico proxecto fotodocumental.

⁵⁹⁵ Tugwell xa tiña experiencia no uso da fotografía como instrumento de apoio para a planificación social, política e económica nun anterior proxecto, a *American Economic Life*, editado en 1925 con abundantes fotos de Lewis Hine.

⁵⁹⁶ Cun equipo formado polo fotógrafo Arthur Rothstein (1915-1985), polos fotoxornalistas Carl Mydans e Walker Evans (1903-1975) e polo ilustrador Ben Shahn (1898-1969). Despois incorpóranse a documentalista Dorothea Lange (1895-1965), Russel Lee (1903-1986) (que substitúe a Mydans), Jack Delano (1914-1997), John Collier, John Vachon e Marion Post Wolcott.

⁵⁹⁷ Periodicamente enviaba aos fotógrafos comentarios sobre as fotos que recibía e indicacións sobre que cousas debían verse nelas: roupa, decoración das paredes, fe nas faces das persoas, parellas de maiores con aspecto feliz... TAGG, John, *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 218-220.

⁵⁹⁸ “Um retrato algo estereotipado e simplificador da América profunda e dos seus habitantes. Nas fotos, estes aparentan quase sempre tranquilidade, esperanza, calma, resolución, nobreza e heroicidade. Mas sabe-se que houve muitos momentos de cólera e desespero na América dos anos trinta. Onde están, pois, os suicídios? Os conflitos? No FSA não aparecem, porque, afinal, o *Farm Security Administration* foi essencialmente um projeto propagandístico e político, talvez até visionário, e que, por isso, pretendeu divulgar uma versão estereotipada e positiva do homem rural...”. SOUSA, *op.cit.*, p. 115-116.

acaída coa queixa manifestada pola propia Dorothea Lange sobre o uso estereotipado da súa coñecida foto *Nai Migrante*, que ela entendeu que agochaba o valor do resto do seu traballo, e que tamén se explica ao sabermos que Stryker puido ter destruído arredor de 100.000 negativos (hoxe consérvanse 170.000). Nesas imaxes que faltan é onde Jorge Pedro Sousa cre que poderían ter estado as fotos da desesperanza.

3.3.2.5 - O GLAMOUR

O *Glamour* triúna na década dos trinta e dos corenta, mercé ao contexto favorable da crecente importancia da industria cinematográfica, da consolidación das seccións de sociedade das revistas e dos xornais, do auxe das revistas de moda e da cada vez máis omnipresente publicidade. Isidoro Coloma ve un antecedente do *glamour* nunha tendencia que imperou na retratística de comezos do século XX nos estudos profesionais, que consistía en usar distintos tipos de trucos escenográficos⁵⁹⁹. Pero é Cecil Beaton (1904-1980) quen avanza a finais dos anos vinte as características principais que marcarán este tipo de fotografía que se consolidará co paso dos anos: rexeitamento da imaxe directa ou realista, supeditación da personalidade do suxeito á unha sofisticación elaborada por medio da vestimenta, da pose, de efectos luminosos, da decoración ou de calquera outro elemento que axudara a acadar unha certa idealización do rostro e do corpo. Aproveitando o éxito das grandes estrelas do cine, a súa imaxe comeza a influír nos gustos da opinión pública daquela e a xente vai aos estudos dos fotógrafos coas fotos das estrelas de *Hollywood* para que lle fagan “algo parecido”.

Resultan incuestionables as mudas que experimenta a fotografía nesas primeiras décadas do século XX, agromando, sobre todo no período de entreguerras, un maior interese pola sociedade, polo ser humano e polas súas obras, en detrimento da atención pola natureza das imaxes anteriores. Porén, non é menos certo que, malia que moitos autores profunden nas potencialidades propias da fotografía e procuren unha reprodución máis fiel e “realista” das cousas, o seu grao de “intervención” no proceso de obtención da imaxe é considerable. Edward Steichen avanzou que ningún negativo é perfecto porque toda foto é produto dunha manipulación, nun estadio ou noutro, e Stieglitz distinguiu as manipulacións alleas ao medio fotográfico das que lle

⁵⁹⁹ COLOMA, *op.cit.*, p. 161.

son específicas. Así, unha foto podía ser real e semellar imaxinaria, ser obxectiva e semellar abstracta, só escollendo ben o motivo, o encadre e o momento. A mirada “inocente” e natural de Lartigue deixounos unhas estrañas imaxes borrosas e deformadas dos automóbiles e do movemento. Strand foi considerado un precursor da obxectividade fotoxornalística pero as súas imaxes están impregnadas dun marcado punto de vista, o que obrigou a alcumalas como “realismo metafórico”. As fotos de plantas de Blossfeldt, malia seren macrofotografías e procuraren unha fidelidade máxima polo detalle, resultan moito máis expresivas ca obxectivas. *Brassaï*, que recolle a vida nocturna cun achegamento extraordinario, decátase de como unha mesma foto pode amosar unha cousa e agochar outra a un tempo. Os membros do grupo *F/64* procuraban o máximo respecto pola tonalidade real das cousas, pero para elo precisaban dunha rigorosa intervención no proceso, predispoñendo un tempo de exposición na toma en relación cun determinado tempo de procesado químico. A fotografía de *glamour* preséntanos ás estrelas mediante sofisticadas poses e vestimentas. Kerstéz é rexeitado pola prensa neiorquina porque as súas imaxes daban moito que pensar⁶⁰⁰. E son múltiples os casos nos que, por un achegamento extremo, pola excesiva fragmentación dos motivos ou pola procura de perspectivas novas, obtíñanse imaxes abstractas ou estrañas instantáneas da vida que non tiñan unha lectura doada. Todo resulta acaído para dubidar da veracidade dun medio no que o ser humano intervén de xeito decisivo. Porén, nada disto foi atranco para que o seu éxito e espallamento nas revistas gráficas operase baixo as pautas do obxectivismo realista.

⁶⁰⁰ O director dunha publicación díxolle: “Vostede é demasiado humano..., faise moi brutal”, e un redactor de *Life* comentoulle: “Vostede fala demasiado nas súas fotos”.

3.3.3 – EVOLUCIÓN DA TÉCNICA FOTOGRÁFICA

A evolución da fotografía está intimamente vencellada ao desenvolvemento da técnica, nomeadamente ao grao de intervención no tempo de acción fotográfica, o que inflúe na temática e nas formas de ollar sobre a sociedade. Tamén contribúen a esta muda da mirada as sinerxías que operan entre as variadas melloras técnicas que se producen: dos soportes fotosensibles, das cámaras e dos seus dispositivos (obxectivos, obturadores...), dos métodos de impresión, das novas tintas de secado rápido, dos sistemas de transmisión de imaxes, da electricidade... A rapidez das novas emulsións e a precisión dos obturadores permite conquistar o movemento conxelando a acción, e os obxectivos máis luminosos fan posible captar fotos en interiores sen que se aperciban os fotografados, capturando o imprevisto, gañando en naturalidade e tamén en verosimilitude.

Durante o século XVIII e XIX experimentáranse multitude de métodos de **impresión de imaxes**, fosen en relevo, oco ou prancha, ou fosen sobre madeira, pedra ou metal, quedando diso unha interminable relación de denominacións: augaforte, gravado ao buril, xilografía, calcografía, litografía, similigravado, ocogravado, fotolitografía... Ata 1880, as técnicas máis exitosas foron a *fotolitografía* de Louis A. Poitevin, a *fotogliptia* (ou *woodburitipia*) do inglés Walter B. Woodbury; e a *fototipia* do francés J. Joubert. Estes procesos son perfeccionados polos chamados *albertipos*, do alemán Joseph Albert, resultado dun sistema de impresión co que se acadan tiradas de máis de dous mil copias en prensas cilíndricas e que nos anos sucesivos e conforme se van perfeccionando, irán recibindo novas denominacións: *autogravados*, *heliotipos*, *artotipos*...

Rune Hassner fala dun método de impresión de fotografía cunha trama de liñas por medios mecánicos, inventado por Carl Gustav Vilhelm Carleman, do que se publicou unha imaxe en xullo de 1871 no semanario sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*⁶⁰¹. En 1877, os irmáns impresores vieneses Jaffe retoman a idea pioneira de Talbot e transfiren a imaxe fotográfica a un clixé de zinc (*zincografía*) ou cobre interpondo unha trama, primeiro de puntos e despois de liñas. O impresor vienés Karl Klietsch usa en

⁶⁰¹ Tamén indica como impresas mediante un fotogravado tramado unhas fotos aparecidas nas portadas do *Canadian Illustrated News* durante o ano 1870, sen especificar máis sobre o procedemento usado. HASSNER, Rune. “La photographie et la presse“, LEMAGNY, J.C. e ROUILLÉ, A., *Histoire de la photographie*, París: Bordas, 1986, p. 77.

1878 o *heliogravado*, procedemento de impresión mediante gravado en oco, que perfecciona anteriores intentos de Niépce, Talbot e Charles Nègre. Procedementos evolucionados deste sistema de gravado en oco (*ocogravado*) serán moi usados desde comezos do século XX nas revistas gráficas.

En 1882, Georg Meisenbach patenta en Munich o que se coñecerá por *fotogravado*, procedemento que descompón a imaxe fotográfica en tramas ao tempo que permite a súa impresión simultánea co texto. O éxito deste procedemento fai que se comece a utilizar en moitas publicacións, onde será frecuente que figure o apelido Meisenbach ao pé das imaxes. En 1886, Frederic Ives usa unha trama de liñas paralelas lixeiramente desviada unha da outra. En 1890, os impresores Max e Louis Levy acadan unha definición máis precisa do proceso, mediante un reticulado con medios tons en placas de cristal con liñas paralelas gravadas. Este procedemento volve ser perfeccionado por Frederick Ives utilizando puntos no canto de liñas, sendo o máis utilizado durante a última década do século XIX para reproducir as ilustracións nas revistas. Nese mesmo ano de 1890, Karl Klietsch anuncia o *rotogravado*, que consiste en situar a trama de liñas entrecruzadas sobre un cilindro curvo que rotaba nunha prensa mecánica. A adaptación do fotogravado ás rotativas é esencial para a consolidación da fotografía na prensa, aínda que a súa sistematización sería algo serodia⁶⁰². En 1905 Ira W. Rubbel e Caspar Hermann presentan o sistema *offset*, que consiste nun sistema de impresión indirecta de tres cilindros nos que un deles, de caucho, exerce de mediador ao ser impresionado polo primeiro cilindro e trasladar a tinta ao papel que lle achega o terceiro. Este procedemento, con sucesivos perfeccionamentos, será moi utilizado durante todo o século XX.

Os **soportes fotográficos** tamén experimentaron notables avances durante o século XIX. O *daguerrotipo* predominou como soporte de prestixio ata a chegada da placa seca de xelatino bromuro, malia que nese período haxa que constatar a importancia do calotipo de W. H. Fox Talbot e do colodión húmido de F. Scott Archer. O *calotipo*, porque permite por primeira vez a reproducibilidade da imaxe, algo que será crucial para o futuro desenvolvemento da fotografía, e o *colodión húmido*⁶⁰³ porque muda o papel salgado por unha base de vidro, gañando en nitidez. O colodión húmido supuxo un avance importante, pois melloraba as importantes eivas que tiñan os dous principais

⁶⁰² Ian Jeffrey indica que *Das Illustrierte Blatt* (Alemaña) é o primeiro semanario impreso en rotogravado (1905), usado despois tamén polo *Freiburger Zeitung* (1910), *L'Illustration* (1911), *J'ai Vu* (1911), *Frankfurter Illustrierte* (1911) e o berlinés *Weltspiegel* (1912). JEFFREY, *op.cit.*

⁶⁰³ A técnica foi perfeccionada por Poitevin (copias ao carbón) e despois polo inglés Joseph W. Swan (carbón tissue). Usouse ata a chegada da placa seca, a finais dos anos 70.

procesos anteriores: o daguerrotipo tiña unha boa definición pero non permitía a imaxe múltiple e o calotipo si permitía a multiplicación pero era algo difuso. Porén, este proceso requiría de tempos de exposición excesivamente longos (entre 15 segundos e 2 minutos), da preparación previa e inmediata das placas e do seu inmediato revelado. Tamén desa época é o chamado *ambrotipo*, negativo de colodión montado nun estoxo cun fondo negro que permitía ver a imaxe en positivo, imitando a un daguerrotipo.

En 1871, o médico inglés Richard L. Maddox anuncia no *British Journal of Photography* as *placas secas* de xelatino-bromuro de prata, aínda pouco sensibles nese momento⁶⁰⁴ que, tras algúns anos de perfeccionamento de varios investigadores, consegue estender o seu uso a partir de 1880. Podíanse fabricar as placas previamente a nivel industrial, evitábase ter que depender sempre de soportes estables para a cámara e mesmo podían conxelarse os movementos lentos. Isto supuxo unha revolución para a práctica da fotografía, que propiciou a aparición de cámaras máis manexables, emulsións máis rápidas e que se puidesen facer fotos a man alzada. Como apunta Gerardo F. Kurtz, coa placa seca a fotografía vólvese realmente portátil⁶⁰⁵. A instantánea estaba ao caer. Coa chegada da placa seca xorden sistemas estables de medición da luz para prever unha sensibilización correcta e tamén aparecen as *placas pancromáticas*, sensibles a todas as cores, pois ata ese momento non o eran ao extremo cálido do espectro visible.

Mentres se mellora a reprodución dos tons en branco e negro, non cesa a procura para poder reproducir as cores que existen na realidade. Louis Ducos de Hauron conseguira xa en 1868 a primeira fotografía tricromática⁶⁰⁶, e Frederick Ives viña investigando distintos sistemas de cor durante a última década do XIX⁶⁰⁷. Os irmáns Lumière resolven os problemas que suscitaba o procedemento pioneiro de Ducos de Hauron e patentan en 1904 as *placas autocromas*, que son comercializadas a partir de 1907. Este sistema foi moi usado ata 1930, sobre todo polos fotógrafos pictorialistas, xa que as imaxes que se conseguían tiñan un aspecto granuloso moi do seu gusto. *L'illustration* publica en 1907 unha imaxe autocroma a cor⁶⁰⁸. Porén, segundo Petr

⁶⁰⁴ Coas primeiras placas secas, que levaban unha capa de albúmina enriba do colodión, conseguíanse imaxes de boa calidade e de boa permanencia, pero non eran tan rápidas como as vellas de colodión húmido.

⁶⁰⁵ KURTZ, Gerardo F., “Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España”, en S. VIGIL, *La fotografía en España... op.cit.*, p. 181.

⁶⁰⁶ MOLINERO, Antonio, *El óxido del tiempo. Una posible historia de la fotografía*, Madrid: Omnición, 2001, p. 71.

⁶⁰⁷ JEFFREY, *op.cit.*, p. 243.

⁶⁰⁸ En España, a revista *Blanco y Negro* anuncia a publicación dunha fotografía a cor o 11 de febreiro de 1912 e a luxosa revista *La Esfera* tamén publica algunhas durante a segunda década do século XX. S. VIGIL, “De la Restauración a la Guerra Civil”, S. VIGIL, *op.cit.*, p.210.

Tausk, o alto tempo de exposición que requirían estas placas fixo inviable o seu uso para as revistas gráficas, coa excepción da revista *National Geographic Magazine*⁶⁰⁹.

En 1884 aparece a primeira tira fotográfica enrolada sobre un *chasis* (papel negativo), de George Eastman e W. Walker, que permite tirar 24 fotos. Este sistema acada unha grande popularidade coa aparición das cámaras *Kodak*, que a partir de 1888 van perfeccionando o soporte, primeiro cun papel adherido ao rolo de película (*Kodak nº 1*), despois sen o papel (*Kodak nº 2*), despois cun rolo protexido por unha tira negra que permite cambialo a plena luz do día (*Daylight Kodak*), e, por último coa aparición en 1895 do carrete pechado, que abre paso ao sistema que dominaría o mercado durante o século seguinte.

A evolución das **cámaras fotográficas** e dos seus diferentes dispositivos e accesorios é un dos factores que máis inflúen no desenvolvemento da fotografía, e nomeadamente na aparición do fotoxornalismo moderno. En 1880, o mesmo ano que comeza a usarse o fotogravado tramado e se divulgan as placas secas, aparecen os primeiros obturadores que controlan con precisión a entrada da luz, e as melloras das lentes e dos obxectivos fotográficos converxen na aparición dos *obxectivos anastigmáticos Zeiss* que conteñen dúas lentes, converxente e diverxente, coas que se suavizan as aberracións, mellórase a nitidez e a luminosidade e redúcense os tempos de pose. A constante mellora na sensibilidade das emulsións obriga a establecer sistemas máis precisos de control da velocidade de entrada da luz á cámara, como o *obturador central* de Dallmeyer e Beauchamp en 1887, semellante ao diafragma do obxectivo e accionado por un resorte e un freo pneumático. Nese final de século, París é a referencia mundial no que respecta a equipos fotográficos e accesorios. Ata que chegan as cámaras *Kodak*.

A finais do XIX seguen existindo as clásicas cámaras de placas, de salón ou de campaña (utilizadas polos fotógrafos profesionais), as cámaras estereoscópicas, e comezan a usarse as “instantáneas”. Nos comezos do século XX, as cámaras de placas tamén se fan máis lixeiras, sobre todo coa aparición da *Voigtländer-Bergheil* en 1905 e da *Goerz-Anschütz* en 1907. As cámaras *Kodak* aparecen en 1888 coa *Kodak nº 1*, que se pon á venda ao ano seguinte ao prezo de 25 dólares. Trátase dunha pequena caixa de 16,5 x 9 x 8,3 cm. cun obxectivo fixo a f/9 e un obturador que se acciona premendo un botón a 1/20 de segundo. A verdadeira novidade é que, no canto

⁶⁰⁹ TAUSK, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

dunha placa, contén un rolo de película de 65 mm. adherida a un papel que permite tirar 100 fotos de formato circular. Unha vez exposto o carrete había que levalo ao lugar de venda para revelalo, outra novidade que iniciaba un sistema de produción industrial e un enorme mercado. Axiña aparecen sucesivos modelos ata a chegada da *Brownie* (1900), moito máis accesible cás anteriores (custa xa menos dun dólar) que permite acceder á fotografía a un maior número de persoas, e da *Vest-Pocket* (1910), unha cámara que será usada pola maioría dos reporteiros gráficos durante os conflitos bélicos desa década.

As primeiras cámaras *Kodak* tiñan moitas eivas: precisaban dunha determinada cantidade de luz que impedía facer fotos en interiores, as ampliacións non podían ser moi grandes e a distancia mínima de enfoque era bastante longa. Pero tamén moitas virtudes: os equipos de fotografía fanse máis lixeiros, as cámaras son máis pequenas, os carretes ocupan menos espazo cás placas, pódense evitar os trípodes... Coa incorporación dun rolo de papel fotosensible que é procesado por un profesional, a fotografía faise máis doméstica e deixa de ser unha actividade restrinxida aos que antes aprenderan as diferentes técnicas do procesado. Isto posibilita a extensión do seu uso a un maior número de persoas por todo o mundo, nomeadamente do sector burgués emerxente na transición entre séculos. Desenvólvese así a fotografía amateur nun contexto onde cada vez máis familias recollen a súa vida en fotos que agrupan formando álbums familiares. A *Kodak* é a primeira industria fotográfica que ten unha estratexia de *marketing* empresarial, baseada en tres alicerces: cámaras de uso doado, rolo de película e revelado. Algo que deriva nun gran negocio e nun espectacular aumento do consumo privado da fotografía.

Durante os primeiros anos do século XX, os fotógrafos profesionais e algúns dos afeccionados máis avanzados seguen usando as cámaras de placas, nomeadamente das prestixiosas firmas francesas e alemanas *Goerz*, *Gaumont*, *Zeiss* ou *Nettel*, que paseniño seguen reducindo o seu tamaño. Porén, a verdadeira inflexión no desenvolvemento do aparello fotográfico acontece na década dos vinte, coa aparición de novas cámaras máis lixeiras, máis manexables e discretas. En 1924, Ernemann e Werke presentan a *Ermanox*⁶¹⁰, cámara aínda de placas, pero nun formato 4,5 x 6 cm. moito máis lixeira cas súas antecesoras. Conta cun obxectivo *Enostar* sorprendentemente luminoso para a época (f: 2) e usa emulsións de alta sensibilidade, o que lle permite fotografar en interiores con luz eléctrica.

⁶¹⁰ A *Ermanox* foi a primeira cámara que usou Erich Salomon, antes ca *Leica*.

Ese mesmo ano aparece a mítica *Leica*⁶¹¹, da man de Oskar Barnack, primeira cámara de calidade verdadeiramente versátil e lixeira da historia da fotografía, comercializada⁶¹² a partir de 1925 coa *Leica* serie A, vendéndose ese ano arredor de mil aparellos. En só catro anos xa se vendían 15.000 cámaras anuais. En 1930 sae a *Leica C*, con obxectivos intercambiáveis máis luminosos e en 1932 un novo modelo con novos obxectivos luminosos, fotómetro e cunha escala de tempos de exposición moi ampla (desde velocidades lentas ata 1/1000 de segundo), que coincide co comezo da súa comercialización en España. A aparición da *Leica* supuxo un auténtico fito no desenvolvemento da fotografía, pois por primeira vez había a disposición do fotógrafo un aparello lixeiro, pequeno e manexable que, a un tempo, era robusto e portador dunhas ópticas excelentes. O fotógrafo gañaba en versatilidade, mobilidade e discreción, propiciando a fotografía instantánea e a consolidación da reportaxe, do ensaio fotográfico e das secuencias.

En 1929 aparece a *Rolleiflex 6x6*, cámara de dobre obxectivo cun estupendo sistema de enfoque pero menos manexable ca *Leica* polo seu maior tamaño e por facer demasiado ruído no momento do disparo. Porén, axiña aparecen outros modelos máis pequenos, sinxelos e económicos, como a *Rolleiflex 4x4* e a *Rolleicord*. A *Rollei* supuxo un avance na precisión do enfoque, mercé ó seu luminoso cristal esmerilado. Nos anos sucesivos aparecen novas cámaras e accesorios, como o telémetro de Leitz (1930); a *Contax 1* (1932) de Zeiss Ikon Ag., algo máis pesada e voluminosa que a *Leica*, pero con mellor obxectivo e cun telémetro de enfoque máis preciso; a *Prominent* de Voigtlander (1932). Tanto os obxectivos *Zeiss Tessar* das *Contax* como o *Voigtländer Heliar* eran daquela moi prestixiosos. En 1933 aparecen as primeiras cámaras réflex dun só obxectivo.

A finais do XIX foran moi rechamantes os experimentos de Muybrigde e Marey dedicados a estudar o **movemento** humano e animal valéndose da fotografía e de complexos dispositivos. Eadweard Muybrigde⁶¹³ usou varias cámaras e obtivo varias imaxes dos movementos sucesivos, mentres que Étienne-Jules Marey usou unha soa cámara e captou os movementos nunha soa placa. Porén, a verdadeira detención do

⁶¹¹ O nome *Leica* provén da contracción das palabras *Leitz* e *Camera*.

⁶¹² Barnack iniciara as súas investigacións en 1911, no seo da empresa de Erns Leitz, procurando unha cámara pequena que perfeccionase o fotómetro e permitise ver axiña as probas das tomas cinematográficas, das que resulta o primeiro prototipo (*Ur Leica*) en 1913.

⁶¹³ O nome auténtico é Edward James Muggeridge.

movemento, a “instantánea”, viría do perfeccionamento das propias cámaras fotográficas, sen necesidade de enxeños externos.

Outro aspecto importante da evolución técnica da fotografía é o uso da **luz artificial**, que xa comezara en 1857 co uso de distintos preparados con materiais inflamables que permitían fotografar en lugares ou en situacións nas que non había luz natural. A partir de 1859 comeza a usarse o *magnesio*, que produce unha luz intensa e puntual moi apropiada para a fotografía, pero que tiña a inconveniencia do fedor e do fume que deixaba despois do seu uso. En 1860 Nadar instala un “Salón de fotografía eléctrica”, no que sitúa unha serie de eléctrodos de carbón alimentados por pilas Bunsen. Mesmo chega a desprazar este equipo fóra do estudio para fotografar espazos ocultos á luz, como no coñecido caso das catacumbas e dos sumidoiros de París. En 1888, Jacob A. Riis usa o *flashlight* de Gaedicke e Miethé, un sistema perfeccionado do flash de magnesio. Este tipo de iluminación artificial con algunhas melloras será utilizado ata a aparición do *flash de lámpada* en 1925, inventado por Paul Vierköter e perfeccionado por Ostermeier ao engadirlle un reflector. Ata 1939 non aparece o flash electrónico portátil de *xenón*.

Desde mediados do XIX veuse experimentando con distintos métodos de **transmisión de imaxes a distancia**, pero habería que agardar ao novo século para que fose un sistema útil. En 1903 ten lugar a primeira transmisión de imaxes por cabo entre Munich e Nüremberg. En 1907 preséntase o *Belinógrafo*, un novo sistema comercial de transmisión de imaxes que comeza unindo París, Londres e Berlín, e que en 1912 comercialízase como un equipo portátil de transmisión. O 12 de maio de 1914, *Le Journal* publica unha imaxe transmitida telegraficamente, relativa á inauguración da feira de Lyon polo presidente Poincaré. En 1921 realízase a primeira transmisión interoceánica entre París e Nova York por medio de ondas de radio. En 1924 comeza a funcionar o sistema telefotográfico da *American Telephone and Company (ATT)*. O 14 de novembro de 1934, o xornal italiano *La Stampa* recibe a primeira telefoto: un gol de Casaroli no partido Italia-Inglaterra⁶¹⁴. En 1935, a *Associated Press (AP)* inaugura o seu servizo comercial de transmisión de imaxes (*AP's Wirephoto Service*) a unha rede de asociados espallados por toda USA⁶¹⁵. Un ano despois, o grupo Hearts implanta a *Soundphoto*.

⁶¹⁴ LEDO, *Foto-xoc...*, *op.cit.*, p. 30.

⁶¹⁵ CABALLO, Diego, “La telefotografía”, en CABALLO, Diego (ed.), *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*, Madrid: Universitas, 2003, p. 145.

Nas primeiras décadas do século XX, a fotografía xa ofrece unha certa versatilidade funcional e estética. Xa non só existe a dialéctica entre a procura da perfección, da imaxe limpa e nítida e o afastamento do realismo dos pictorialistas, senón que comezaba a apreciarse que as imaxes borrosas e imprecisas podían achegar novas suxestións. Porén, o desenvolvemento da técnica fotográfica (cámaras, accesorios, soportes fotosensibles...), dos sistemas de impresión de imaxes, do control e do uso da luz artificial e da transmisión de imaxes a distancia, posibilitan que agrome un novo xeito de facer fotos e, nomeadamente, un novo uso destas como soporte informativo e documental para os medios impresos. Permiten a captación de instantáneas, acceder a lugares antes vetados pola ausencia de luz, traballar con máis discreción, as series fotográficas, as reportaxes gráficas, os ensaios fotográficos... Permiten, en fin, que agrome o fotoxornalismo moderno.

3.3.4 - EVOLUCIÓN HISTÓRICA DA FOTOGRAFÍA NA PRENSA

3.3.4.1 - AS PRIMEIRAS FOTOS INFORMATIVAS

Cando a fotografía se imprime directamente na prensa de finais do XIX, as revistas ilustradas xa levan décadas usando imaxes impresas por medio de gravados, porque lle engadían atractivo visual, mellor accesibilidade e contribúen á mellora estética e á comprensibilidade das mensaxes informativas. Porén, malia que a fotografía tarde varias décadas en superar as limitacións técnicas para poder imprimirse directamente sen a mediación dun gravador, a súa instrumentalización e influencia naquelas ilustracións decimonónicas foi considerable. Primeiro pola acción dos “artistas da mancha”, precursores dos correspondentes gráficos que realizaban debuxos e bosquejos no lugar da noticia que despois enviaban ás redaccións para que os gravadores elaborasen as pranchas de impresión. Despois, ao estenderse a práctica de realizar os gravados a partir das fotos realizadas por enviados especiais ao pé dos acontecementos, sobre todo a partir da Guerra de Crimea, que derivou na aparición de debuxantes especializados en reproducir as situacións recollidas nas fotos.

Sobre o inicio do uso da fotografía con función informativa hai opinións variadas. A comezos do XIX, cando aínda non se inventara a fotografía, xa existían revistas ilustradas con gravados, aínda que, como indica Lee Fontanella, malia que poidamos ver nalgunhas desas ilustracións unha certa vocación informativa, os lectores daquela non adoitaban demandar iso das imaxes, senón que máis ben eran concibidas como “obxectos de arte para ser enmarcados”⁶¹⁶. Valeriano Bozal comenta que as ilustracións, como ben indica o seu nome, eran usadas cunha función decorativa e ilustradora, pero tamén comercial, xa que iso lle daba un maior estatus e valor de cambio ás publicacións⁶¹⁷. Esas ilustracións, debedoras dunha estética romántica e costumista, adoitan ir referenciadas como “estampas artísticas”, reproducindo edificios, paisaxes, momentos do traballo, os oficios, os tipos populares... Porén, malia non ser maioritario o uso dos gravados con intención informativa, o uso desas ilustracións na prensa anunciaba que o xornalismo precisaba dun medio que fose quen de informar con imaxes.

⁶¹⁶ FONTANELLA, Lee, *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna/Frankfurt: Peter Lang Publishers, 1982, p. 57.

⁶¹⁷ BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid: Alberto Corazón, 1979, p. 27.

William M. Ivins foi dos primeiros en reflexionar sobre a importancia dos gravados na difusión das ideas e do pensamento⁶¹⁸. Seguindo o seu ronsel, Bernardo Riego entende que o xornalismo gráfico ten as súas orixes nas publicacións ilustradas decimonónicas, por seren estas as creadoras dunha auténtica cultura gráfico-informativa, que, ao fin, será unha das manifestacións da modernidade. Así, cando a fotografía pode inserirse directamente nos medios impresos, a expectativa xa estaba creada na cultura colectiva. Riego repara na actitude dos fotógrafos, que mimetizan as regras discursivas, descritivas e estéticas dos gravados en madeira (ausencia de primeiros planos, rixidez, estaticidade...) porque cando aparece o medio fotográfico xa os gravados conformaban o sistema gráfico dominante, asumido e eficaz. Tamén observa como os debuxantes seguen as pautas estéticas da época (unha obsesión humanizadora, de limpeza e lexibilidade, e a procura do impacto a través da teatralización dos debuxos⁶¹⁹), pero que tamén mudan e se adaptan aos usos e ás estéticas reflectidas polo uso social daquel novo medio, a fotografía, que achega un valor engadido en termos de veracidade e fidelidade co “real”, moi acaído co contorno obxectivista que predominaba daquela.

O éxito popular dos gravados decimonónicos fai que algúns autores consideren o XIX como o primeiro século da imaxe, ao cumprir esta un papel esencial na divulgación masiva do coñecemento e da actualidade nas revistas ilustradas, incidindo cada vez con maior influencia na percepción do cotián. Pero cremos que o verdadeiro punto de inflexión dese ecosistema informativo visual acontece cando a fotografía pode imprimirse de xeito directo na prensa, que propicia un considerable aumento da receptividade social dunhas revistas que comezan a ser máis gráficas ca ilustradas. O caso español é revelador, coa irrupción exitosa de *Blanco y Negro* e *Nuevo Mundo* e o declive das grandes publicacións ilustradas decimonónicas abandeiradas pola *Ilustración Española y Americana*, rémora serodia da época isabelina. Porén, a sociedade que vai consumir masivamente esas imaxes (a sociedade de masas), aínda está xestándose e non se consolidaría ata ben entrado o século XX. Por iso cremos máis xusto entender o XIX como o século no que se dispuxeron as bases do ecosistema visual e informativo de masas que dominou todo o século seguinte.

Independentemente do grao de relevancia informativa que lle deamos aos gravados decimonónicos, para nós resulta basilar o feito de que coa aparición da fotografía muden os xeitos de informar, primeiro influíndo nas propias ilustracións, despois

⁶¹⁸ IWINS, W. M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

⁶¹⁹ RIEGO, *La construcción social...*, *op.cit.*, p. 231.

ocupando un espazo senlleiro na prensa periódica e finalmente configurando publicacións que non poderían comprenderse sen ela. A fotografía achégalle á prensa unha capacidade descritiva e factual que resulta moi atractiva para a súa finalidade informativa. Por iso mesmo poderíamos considerar como indicios dunha arqueoloxía do fotoxornalismo algunhas fotos que foron realizadas coa intención de amosar ou testemuñar feitos e acontecementos, rematasen ou non nas publicacións periódicas por medio dos gravados⁶²⁰. Son uns poucos exemplos da vocación informativa coa que se usaba a fotografía na súa primeira década de existencia. Aínda non podemos falar de fotoxornalismo, porque a maioría desas imaxes non foron feitas para a prensa nin moitas veces remataban por figurar nela, e porque non se trata dunha práctica estendida e común, rexida por uns estándares de realización e uso. Pero nelas albíscase xa unha inequívoca intención de dar conta dos sucesos e do que acontece.

O desenvolvemento tecnolóxico dos aparellos e dos soportes fotográficos a mediados do XIX posibilitan que a fotografía vaia saíndo dos estudos. E iso axuda a que se reforce a súa capacidade para reflectir a “realidade”, moito maior e máis verosímil do que a pintura e o debuxo tiñan acostumada á sociedade daquela. Comeza a percibirse que a fotografía non só é un medio instrumental que recolle acontecementos de relevancia para servir de memoria, senón que tamén ten un uso importante como divulgador inmediato dos acontecementos. E iso, unido ás súas singulares características expresivas, chamará moito a atención dos cidadáns, como aconteceu cos daguerrotipos que os irmáns Natterer presentan en 1841 sobre unha procesión en Viena, que causan sensación pola súa capacidade de “deter o movemento”, ou coa tamén importante repercusión que ten na prensa daquela a publicación das fotos sobre o enorme incendio de Hamburgo en 1842, que probablemente sexan o primeiro exemplo de fotografía de catástrofe.

⁶²⁰ Na primeira década desde a presentación da fotografía xa se usa esta para amosar acontecementos sociais: os irmáns Natterer realizan uns daguerrotipos en 1841 sobre unha procesión en Viena que conmemoraba o centenario do nacemento de Xosé II. / Hermann Biow, fotógrafo e debuxante de Hamburgo, realiza unha serie de 46 daguerrotipos sobre as consecuencias dun gran incendio nesa cidade, en maio de 1842, un dos cales será publicado por *The Illustrated London News*. / Jules Itier empregado de aduanas francés que servía en Whampoa (China) toma varios daguerrotipos do acto polo que Francia e China asinan un tratado de paz en 1843. / William e Fredrick Lagenheim toman un daguerrotipo en 1844, onde se amosa a unha multitude que protesta en Filadelfia pola inmigración. / O *Illustrirte Zeitung* de Leipzig, publica o 13 de setembro de 1845 catro gravados baseados en daguerrotipos de Carl Ferdinand Stelzner sobre a construción da estación de Altona. / *The Great Chartis Crowd*, daguerrotipo do inglés William Kilburn sobre unha reunión de políticos en Kennington, reproducido nun gravado en madeira no *The Sunday Times* en abril de 1848. / *L'Illustration* de París publica o 1 de xullo de 1848 dous gravados baseados en daguerrotipos de M. Thibault que amosan as barricadas da rúa Saint-Maur-Popincourt antes e despois dun ataque na revolución de París. / S. Lecchi obtén fotos dos enfrontamentos entre Francia e Italia, en 1849.

3.3.4.2 - A PREHISTORIA DA REPORTAXE FOTOGRÁFICA

As guerras e os conflitos bélicos do século XIX son os acontecementos máis acaídos para que algúns fotógrafos pioneiros comecen a sentar as bases dun fotoxornalismo primixenio que, nalgúns casos, mesmo será producido polas propias revistas ilustradas, ao albiscaren o interese social que había por “ver” o que acontecía, o que propicia que os contidos das imaxes fotográficas rematen na prensa ou en publicacións específicas a través de gravados, como o caso duns fascículos ilustrados que publica Henry Mayhew en 1851 baixo o título ***London Labour and London Poor***, con gravados realizados a partir dos daguerrotipos de Richard Beard, nos que se poden observar os efectos da industrialización nas rúas de Londres, publicación que Jorge Pedro Sousa define como unha reportaxe con intención informativa e persuasiva⁶²¹.

Durante a **Guerra de Crimea** (1853-56) entre Rusia e Turquía, publícase no *The Practical Mechanics Journal* un texto no que se avanza que a fotografía podería utilizarse como medio de información sobre a guerra, co fin de obter representacións máis precisas das realidades dos combates, dos fracasos e dos triunfos⁶²². Deste conflito coñécense as fotos de Carol Popp de Szathmary, James Robertson⁶²³, Felice Beato e Roger Fenton. As deste último foron as que máis transcenderon publicamente, convertidas en gravados para *The Illustrated London News* e *Il fotografo* de Milán. Son imaxes moi doces para o tema que tratan: planos xerais dos campos de batalla, desembarco de material no porto, campamentos, retratos de soldados e oficiais descansando ou posando quedos na retagarda. Non se ven cadáveres, nin violencia nin se percibe a dor cando se amosan imaxes dos feridos, tendo máis ben unha estética heroica na mellor tradición pictórica romántica⁶²⁴. Para Von Amelunxen, a Guerra de Crimea foi o primeiro conflito cuberto graficamente co encargo do aparato militar dun Estado en coordinación coas axencias profesionais⁶²⁵. E Paul Almasly opina que Roger Fenton pode considerarse como o primeiro fotorreporteiro de guerra porque

⁶²¹ SOUSA, *op.cit.*, p. 53.

⁶²² VON AMELUNXEN, Hubertus, “Le mémorial du siècle. L'événement photographiable”, FRIZOT, *op.cit.*, p. 135.

⁶²³ Von Amelunxen di que as fotos de Szathmary son aínda máis serenas cas de Fenton, nas que se amosan os uniformes e os campamentos dos cosacos, sen pegada algunha da contenda nin da destrución, e que as de Robertson son máis expresivas, xa que nelas aprécianse os efectos da guerra: edificios destruídos polos canonazos, os terreos desfeitos polas trincheiras e polas explosións... *Ibid.*, p. 135-136.

⁶²⁴ Para isto apuntáronse razóns de índole *técnica*: co colodión húmido acadábanse tempos de exposición entre 3 e 20 segundos, inferiores mesmo aos 70 disparos por minuto das armas que se empregaban; *estética*: Fenton estudara pintura e a súa obra fotográfica respondía aos canons estéticos da pintura académica victoriana; e *ideolóxica*: a expedición de Fenton foi financiada polo editor de gravados e postais Thomas Agnew e auspiciada polo goberno británico, seica coa condición de non amosar os horrores da guerra para non asustar ás familias dos soldados.

⁶²⁵ VON AMELUNXEN, *op.cit.*, p. 135.

os seus documentos gráficos son os primeiros aos que se lle da un trato internacional: toma, venda e publicación en países diferentes ao de orixe⁶²⁶.

Tamén son obxecto de cobertura gráfica outros conflitos do momento: a colonización de Alxeria, a guerra entre Prusia-Austria e Dinamarca, a guerra Franco-Prusiana ou a Rebelión dos Cipaios na India (1857-58), coas impactantes fotos de Beato e Robertson. López Mondéjar cita ao fotógrafo Enrique Facio, enviado en 1859 polos servizos de propaganda de O'Donnel para obter imaxes da guerra entre España e Marrocos, que serán publicadas no *Diario de un testigo de la Guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón⁶²⁷. Desta época tamén son as fotos de Robert Howlett sobre a construción do *Leviathan*, o maior navío de vapor da época, publicadas en gravado en 1858 polo *The Illustrated Times*. Felice Beato fotografa as Guerras do Opio en China (1860), amosando fotos de cadáveres bastante crúas. En xuño de 1860, a *Harper's Weekly* de New York publica unha estimulante información gráfica con varios gravados a partir de daguerrotipos sobre o transporte de escravos de África a USA⁶²⁸...

Durante a **Guerra de Secesión nos USA** (1861-65) concédense permisos a 300 fotógrafos por parte do exército, pero será o equipo⁶²⁹ de Mathew Brady que acompaña ás tropas da Unión o que acade maior relevancia, pois algunhas das súas imaxes resultan menos apracibles cas que se viran no conflito de Crimea, feito do que xa se decatán na prensa da época⁶³⁰. Tamén neste momento albíscanse algúns dos valores esenciais da actividade fotoxornalística futura: había que estar no lugar do acontecemento para conseguir a imaxe e había que difundila o máis rápido posible. Para Jorge Pedro Sousa, coa entrada das imaxes duras e violentas nas casas burguesas é cando a fotografía anuncia o seu valor informativo na prensa⁶³¹. Algo do que xa comezaban a decatarse daquela

⁶²⁶ ALMASY, Paul, "La naissance et le développement des agences photographiques", *Le photojournalisme. Informer en écrivant des photos*, París: Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1993, p. 49.

⁶²⁷ L. MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona: Lunwerg, 1997, p. 80.

⁶²⁸ LEBECK, Robert e VON DEWITZ, Bodo, *KIOSK. 1839-1973, a History of Photojournalism*, Göttingen: Steidl, 2001, p. 30-31.

⁶²⁹ Brady chega a xuntar un equipo gráfico de máis de vinte fotógrafos, entre os que sobrancean Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan, George N. Barnard e George Cook, que rematan por facer públicas as súas queixas polo feito de que as fotos levasen a sinatura de Brady, iniciando así un dos primeiros conflitos sobre autoría das imaxes. VON AMELUNXEN, *op.cit.*

⁶³⁰ Susan Sontag recolle un artigo de *The New York Times* en outubro de 1862, con motivo dunha exposición das fotos do equipo de Brady, ao que se refire dicindo que "ha hecho algo para hacernos comprender la terrible realidad y gravedad de la guerra. Si bien no ha traído cuerpos y los ha despositado en nuestros portales y a lo largo de las calles, ha hecho algo muy parecido". SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Suma de Letras, 2004, p. 74-75.

⁶³¹ SOUSA, *op.cit.*, p. 40.

En xuño de 1864, o *Frank Leslie's* e o *Harper's* publican sendas portadas onde amosan os retratos de varios **prisioneiros nordistas no campo de Andersonville**, nunha avanzada desnutrición que os convertía en auténticos esqueletos. As fotos, que foran realizadas con intención científico-médica, rematan nas revistas gráficas a través do gravado, causando unha enorme conmoción. Tamén se publican nesta época outros primitivos exemplos de reportaxes gráficas: a que publica *The Illustrated London News* en agosto de 1864 sobre a **captura de elefantes en Ceilán**, con 6 gravados feitos a partir de fotos de J.D. Herbert; os gravados feitos a partir de fotos de Félix Nadar sobre as **catácumbas de París**, publicados por *Le Monde Illustré* en outubro de 1865, que tamén teñen unha importancia engadida por estar realizadas coa axuda da luz eléctrica; outra que trata sobre as tribos de Gabón, publicada por *L'Illustration* de París un ano despois, con gravados feitos a partir de fotos de Houzé de L'Aulnoit⁶³²...

En 1865 ten lugar o **asasinato de Abraham Lincoln** no palco presidencial do *Ford Theater*, e a posterior execución dos seus autores. Alexander Gardner realiza un retrato a cada un dos catro detidos e completa o tema cunha crónica gráfica da súa execución na vella cadea de Washington⁶³³. Durante os días seguintes, algúns semanarios publican varios gravados que reconstrúen o interior do teatro, o momento do atentado, os funerais, o arresto dos asasinados... O propio Gardner, xunto con W. H. Jackson e T. O'Sullivan, fotografan neses anos a **conquista do Oeste** nos USA. Entre 1870 e 1871 publícanse fotos da **guerra Franco-Prusiana**, nas que se ven soldados loitando no campo de batalla, imaxes novas pola acción que se percibe nelas, o que, para Jorge Pedro Sousa, supón un dos primeiros indicios de achegamento ao evento e do concepto fotográfico de velocidade⁶³⁴. En *L'Illustration* e *Le Monde Illustré* publícanse gravados a partir de fotos dos sucesos da **Comuna de París**, cuxa semana máis trágica acontece entre o 21 e o 28 de maio de 1871.

Porén, é coa posibilidade de imprimir directamente a fotografía na prensa cando comeza a apreciarse o seu potencial narrativo. O 5 de setembro de 1886, o semanario *Le Journal Illustré* publica unha serie de doce fotos de Paul Nadar, que recollen a entrevista que o seu pai Félix Nadar lle fai ao **científico Chevreul** na efeméride do seu centenario. Outra foto, un estupendo retrato do científico, ocupa a portada da publicación. Esta edición achega tres novidades relevantes: é a primeira vez que se usa a fotografía para unha entrevista, os suxeitos non posan senón que actúan coma

⁶³² LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 35, 38 e 39.

⁶³³ Naomi Roseblum considéraa a primeira reportaxe fotográfica secuencial dun acontecemento.

⁶³⁴ SOUSA, *op.cit.*, p. 41.

se ignorasen o dispositivo fotográfico e debaixo de cada foto vai unha cita do entrevistado. Joan Fontcuberta, malia advertir da súa rudeza, considera esta información como unha posible orixe da reportaxe gráfica⁶³⁵. Para Michel Frizot, trátase do primeiro ensaio de veracidade e transparencia, a vangarda da reportaxe sobre o vivo e un exemplo de que a fotografía transcende o rexistro da realidade material para converterse noutra forma de linguaxe⁶³⁶. Dous anos máis tarde, *Le Journal Illustré* publica outra entrevista semellante, tamén con fotos de Paul Nadar, esta vez ao **xeneral Boulanger** en distintas posicións e actitudes. Bodo von Dewitz tamén destaca a construción narrativa dunha serie de imaxes sobre **Berlín** que publica o *Deutsche Illustrierte Zeitung* o 14 de xullo de 1886⁶³⁷, e na última década do século XIX agroman algunhas revistas gráficas que publican series de fotos sobre temas específicos, como a celebrada reportaxe de S.W. Westmore sobre a vida no interior da **cadea do Estado de Illinois**, publicada o 8 de marzo de 1890 na *Illustrated American*, primeira vez que se aborda graficamente este tema é un claro exemplo de procura de novos espazos informativos por parte da fotografía.

En **España** son varios os autores que conceden o estatuto de reportaxe a algunhas escolmas gráficas publicadas polas revistas gráficas a finais do século XIX. López Mondéjar indica que o nacemento da reportaxe fotográfica está vencellado á mellora da velocidade de exposición propiciada polo desenvolvemento do colodión, malia que a súa repercusión fose menor porque daquela a prensa non estaba en condicións de reproducilas masivamente⁶³⁸. Ramón Arranz cualifica de reportaxe gráfica unhas fotos de Heribert Mariezcurrena sobre un terremoto en Andalucía, publicadas por *La Ilustración Artística* de Barcelona en febreiro de 1885⁶³⁹. López Mondéjar fala de dúas reportaxes do fotógrafo e ilustrador Juan Comba, que traballa para *La Ilustración Española y Americana* desde 1880: en 1887 sobre o incendio do Alcázar de Toledo e en 1889 sobre a visita a España da raíña Vitoria de Inglaterra, e do traballo de Christian Franzen para *Blanco y Negro* sobre os salóns burgueses e as festas nocturnas de Madrid⁶⁴⁰. Sánchez Vigil usa o concepto de reportaxe gráfica para comentar as imaxes de Manuel Compañy, Comas y Blanco, García Rufino e Lafora, que *Blanco y Negro* publica a finais de 1893, sobre os comezos da guerra no Rif⁶⁴¹, e tamén fala de reportaxe ao referirse a tres instantáneas de Xatar sobre as inundacións

⁶³⁵ FONTCUBERTA, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 175.

⁶³⁶ FRIZOT, Michel, “L’interview de Chevreul”, FRIZOT, *op.cit.*, p. 362.

⁶³⁷ LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 44.

⁶³⁸ L. MONDÉJAR, *op.cit.*, p. 79.

⁶³⁹ Citado en S. VIGIL, “De la Restauración a la Guerra Civil”, *op.cit.*, p. 313.

⁶⁴⁰ L. MONDÉJAR, *op.cit.*, p. 83-84.

⁶⁴¹ S. VIGIL, “De la Restauración a la Guerra Civil”, *op.cit.*, p. 311.

de Barcelona, incluídas na portada de xaneiro de 1898 da revista *La Ilustración Artística* desa cidade⁶⁴². Rodríguez Merchán e Gómez Alonso citan como reportaxe gráfica unhas fotos que publica *Blanco y Negro* o 10 de abril de 1892 sobre unhas inundacións en Sevilla⁶⁴³...

A partir da **Guerra Hispano-USA de 1898** comeza a ser máis frecuente a publicación de escolmas fotográficas dos conflitos bélicos na prensa: guerra dos Boers, revoltas de México, guerra ruso-xaponesa..., que consolidan a difusión internacional das fotos⁶⁴⁴. Tamén da última década do século XIX son as imaxes realizadas por **Jacob August Riis**, xornalista danés do *New York Tribune*, que usa a fotografía para dar maior veracidade aos seus artigos sobre as condicións de vida dos inmigrantes que chegan á Nova York e que aborda o seu traballo a xeito de serie temática.

3.3.4.3 - DAS REVISTAS ILUSTRADAS ÁS REVISTAS GRÁFICAS

A primeiros do século XIX, antes de que apareceran as revistas ilustradas de actualidade, existen distintos tipos de publicacións que xa veñen usando ilustracións a partir de gravados sobre madeira. Entre elas destacan as publicacións satíricas (con ilustracións críticas e humorísticas), as literarias (con ilustracións decorativas) e os *magazines* populares de vulgarización práctica⁶⁴⁵. Co perfeccionamento das técnicas de gravado aparece unha nova modalidade de publicación, a revista ilustrada de actualidade, que se inicia con *The Illustrated London News* en maio de 1842, que xa conta daquela cun equipo de debuxantes que actúan como auténticos reporteiros gráficos nos conflitos bélicos da época. O éxito desta publicación⁶⁴⁶ avanza a repercusión social que terán este tipo de publicacións nas décadas seguintes, malia resultar curioso que, sendo a primeira revista que aposta pola actualidade visual, anos despois se manifeste como a grande inimiga dos novos procesos de impresión directa da fotografía na prensa⁶⁴⁷. Axiña seguen o seu ronsel *L'illustration* (París, 1843), que publica unha imaxe a partir dun daguerrotipo en xullo de 1848⁶⁴⁸, e a *Illustrirte Zeitung*

⁶⁴² S. VIGIL, Juan M., *El Universo de la Fotografía. Prensa, edición, documentación*, Madrid: Espasa, 1999, p. 94.

⁶⁴³ R. MERCHÁN / G. ALONSO, *op.cit.*, p. 37.

⁶⁴⁴ HASSNER, Rune, “La photographie et la presse”, LEMAGNY / ROUILLÉ, *op.cit.*, p. 78.

⁶⁴⁵ *Journal des connaissances utiles* (París, 1831), *Penny Magazine* (Londres, 1832), *Chamber's Edinburgh Journal* (1832), *Magasin pittoresque* (París, 1833), *Das Pfennig Magazin* (Leipzig, 1833), *Musée des familles* (París, 1833), *The Weekly Chronicle* (Londres, 1836), *Semanario Pintoresco Español* (1836)...

⁶⁴⁶ En 1860 acadá unha tirada de 300.000 exemplares.

⁶⁴⁷ LEDO, *Foto-xoc...*, *op.cit.*, p. 18.

⁶⁴⁸ ALBERT, Pierre e FEYEL, Gilles., “Photographie et médias. Les mutations de la presse illustrée”, FRIZOT, *op.cit.*, p. 360-61.

(Leipzig, 1843), abrindo camiño a outras revistas ilustradas de actualidade por diferentes países⁶⁴⁹, que xa amosan unha certa vocación gráfico-informativa e traballan con debuxantes que tanto se desprazan aos lugares do acontecemento⁶⁵⁰, como realizan os gravados a partir de fotos, facéndose común a práctica de incluír a lenda “*d’après un daguerrotype*”, reforzando así o seu estatuto de veracidade. O perfeccionamento da técnica dos gravados sobre unha placa de zinc fomenta a aparición dunha segunda xeira de coidadas publicacións ilustradas⁶⁵¹, malia que nelas aínda predominen tanto as ilustracións satíricas como as decorativas que acompañaban aos relatos literarios, moi demandados daquela.

Rune Hassner fala dunhas imaxes impresas mediante fotogravado tramado nas portadas do *Canadian Illustrated News* durante o ano 1870, e doutra aparecida en xullo do ano seguinte no semanario sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*, da que indica que se trata da primeira foto impresa en medios tons cunha trama de liñas por medios mecánicos xunto co texto, segundo un método inventado por Carl Gustav Vilhelm Carleman⁶⁵². En 1877, *Le Monde Illustré* publica o retrato do explorador polar Nordens-Kjöld, mediante unha reprodución fotomecánica tramada dun gravado en zinc⁶⁵³. O 10 de marzo de 1883, a *Illustrirte Zeitung* de Leipzig publica unha imaxe reproducida polo procedemento de impresión en medios tons patentado un ano antes polo alemán Georg Meisenbach⁶⁵⁴. Esta modalidade de fotogravado será a máis usada durante os seguintes anos nas revistas ilustradas, adoito coa indicación “Meisenbach” debaixo da imaxe. O 15 de marzo de 1884, esa mesma revista de Leipzig publica, en medios tons, as que poderían ser as primeiras instantáneas editadas na prensa, xa que se trata de dúas imaxes que recollen as manobras do exército alemán en Hamburgo, tomadas por Ottomar Anschütz. Resultan reveladoras as palabras do director da publicación naquel momento:

⁶⁴⁹ *Fliegende Blätter* (Alemaña, 1844), *Kladderadatsch* (Alemaña, 1848), *La Ilustración* (Madrid, 1849), *Gleason’s Pictorial* (Boston, 1851) *Frank Leslie’s Illustrated Newspaper* (Nova York, 1855), *El Museo Universal* (Madrid, 1857), *Le Monde Illustré* (París, 1857), *Harper’s Weekly* (Nova York, 1857), *Eigen Haard* (Países Baixos)...

⁶⁵⁰ Isto ocorreu na revolución parisiña de 1848, na guerra de Crimea (Durand-Brager para *L’Illustration* e Constantin Guys para *L’Illustrated London News*), na guerra franco-alemana, na guerra de Secesión usamericana, nas revoltas da Comuna de París...

⁶⁵¹ *The Photographic News* (1858), *Le Tour du Monde* (París, 1860), *La Vie Parisienne* (1863), *Le Journal Illustré* (París, 1864), *The Graphic* (Londres, 1869), *La Ilustración Española y Americana* (Madrid, 1869), *Vsemirnaya Illyustratziya* (1869, San Petesburgo)...

⁶⁵² HASSNER, *op.cit.*, p. 77.

⁶⁵³ ALBERT / FEYEL, *op.cit.*, p. 361.

⁶⁵⁴ Uns meses antes xa se imprimira unha foto directa por autotipia na publicación *Zeitschirf des Kunst-Gewerbe-Vereins in München*. LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 41-43.

“Por primera vez vemos dos instantáneas impresas al mismo tiempo en la impresora periodística (...) La fotografía ha abierto nuevas sendas. Su lema es ahora la velocidad en todo sentido, tanto para realizar como para reproducir fotografías.⁶⁵⁵

Conforme o fotogravado tramado vai perfeccionándose a partir de distintas achegas técnicas, as principais revistas ilustradas comezan a utilizar a fotografía nas súas páxinas (*The Illustrated London News*, *Harper's Weekly*, *Illustrirte Zeitung*, *Fliegende Blätter*, *Le Monde Illustré*...). E outras, como *L'Illustration*, manteñen unha postura máis clásica e seguen preferindo os gravados sobre madeira cos que, ao seu xuízo, acádanse imaxes máis precisas mercé ás melloras introducidas pola transferencia directa da película á madeira. *L'Illustration* publica poucas fotos a partir de 1893, pero cunha boa calidade de impresión, e só a partir de 1912 usa o fotogravado coma o resto das súas competidoras, publicando unha foto por páxina⁶⁵⁶.

A última década do século XIX resulta esencial neste proceso de incorporación da fotografía á prensa. En 1889 aparecen os suplementos ilustrados dos grandes xornais franceses: *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Figaro*..., e o *British Journal of Photography* anuncia a necesidade de creación dun arquivo de fotos de actualidade. Uns meses despois, en febreiro de 1890, xorde o semanario *The Illustrated American* (Nova York), un dos primeiros exemplos de publicación eminentemente visual.

Na España decimonónica finisecular dominan as grandes revistas ilustradas, encabezadas por *La Ilustración Española y Americana* e por *La Ilustración Artística* catalana, portadoras de gravados moi descritivos e de gran calidade. Mentres que á primeira cóstalle imprimir a fotografía directa, *La Ilustración Artística* de Barcelona publica en 1881 a que Jaume Fabre considera como a primeira fototipia da prensa española, que recolle unha vista da catedral de Palma, e un ano despois un fotogravado con trama mediante unha técnica distinta da usada por Meisenbach ese mesmo ano en Alemaña⁶⁵⁷. Bernardo Riego cita a mesma publicación catalana para indicar que nunha portada de febreiro de 1885 publica unha foto directa de Heribert Mariezcurrena (fotógrafo e gravador), sobre o terremoto acontecido en Andalucía durante o Nadal do ano anterior⁶⁵⁸. Durante varios números sucesivos dese mes de febreiro, a publicación catalana segue editando imaxes do mesmo autor sobre ese

⁶⁵⁵ Citado en NEWHALL, *op.cit.*, p. 252.

⁶⁵⁶ ALMASY, Paul, “L’histoire du photojournalisme”, *Le photojournalisme. Informer en écrivant des photos*, París: Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1993, p. 46.

⁶⁵⁷ FABRE, Jaume, *Història del fotoperiodisme a Catalunya: 1885-1976*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1990.

⁶⁵⁸ RIEGO, *La construcción social...*, *op.cit.*

terremoto. Tamén teñen unha importante difusión daquela *L'Esquella de la Torratxa* (Barcelona, 1879), que publica reportaxes fotográficas a partir de 1890 malia que ata 1907 non use a fotografía con maior asiduidade⁶⁵⁹, e *La Hormiga de Oro* (Barcelona, 1884), que publica fotos de Brangulí, un dos pioneiros do fotoxornalismo en Catalunya. Pero o momento crucial do uso da fotografía como elemento informativo e do fotogravado como sistema de impresión na prensa española virá coa aparición, durante a última década do XIX, das revistas *Blanco y Negro* (1891) e *Nuevo Mundo* (1894).

Blanco y Negro convértese nun fenómeno editorial de gran magnitude, ao vender máis de 20.000 exemplares do seu primeiro número, aparecido o 10 de maio de 1891. A revista sae tomando como referencia o *Fliegende Blätter* alemán, mestura de revista literaria e magazine xeneralista, pero vai tardar algúns anos en publicar fotos con asiduidade⁶⁶⁰. *Blanco y Negro* convértese na referencia de revista gráfica en España durante os anos vindeiros, tanto polo modelo de revista (máis dinámica e xornalística cas clásicas revistas ilustradas), como pola súa estrutura de contidos (información máis amena e menos “politizada”) ou polo seu formato reducido (20 x 27,5 cm.). Presenta interesantes seccións gráficas como “Actualidades” (1893), “Los éxitos” (1895), “Instantáneas” (1897), “Crónica de la Guerra Europea” e “Crónica Gráfica”, nome este último co que edita un anuario cunha selección das mellores fotos publicadas nesa sección. Desde finais de 1892 conta con imprenta propia, comeza a usar un papel de máis calidade “perfectamente glaseado” e publica imaxes encargadas a *Laurent e Cía*, Manuel Compañy e Christian Franzen.

Nuevo Mundo aparece o 18 de xaneiro de 1894, co subtítulo de “Crónica General de la Semana”, malia que non edita fotos ata 1896. Con formato e estrutura semellantes aos de *Blanco e Negro*, compite con esta no mercado chegando a acadar unha tirada de 50.000 exemplares en 1898, mellorando durante algún tempo a edición gráfica da revista de Luca de Tena, en termos de limpeza gráfica, tamaño das imaxes, espazo ocupado por estas respecto do texto e introdución da cor nas portadas. Tamén destaca polo tratamento gráfico que presta aos conflitos nas colonias, nos que ofrece unha cobertura máis humana e social e menos “oficialista” que *Blanco y Negro*.

⁶⁵⁹ L. MONDÉJAR., *op.cit.*, p. 141.

⁶⁶⁰ Segundo apunta Sánchez Vigil, as primeiras fotos publicounas o 11 de outubro de 1891 e bota máis dun ano sen editar fotos, ata que en xaneiro de 1893 publica un retrato de José Echegaray. En outubro de 1893 crea a sección “Actualidades” para dar cobertura visual sobre todo á guerra de Marrocos con imaxes tomadas por Manuel Compañy no Riff. S. VIGIL, “De la Restauración a la Guerra Civil”, *op.cit.*, p. 293.

Blanco e Negro e *Nuevo Mundo* rematan en España coa hexemonía das vellas revistas ilustradas porque ofrecen a frescura da fotografía⁶⁶¹, son máis pequenas e manexables, máis baratas e cunha maior variedade informativa. A primeira, máis conservadora, algo máis frívola e con mellor calidade de reprodución, e a segunda, máis modesta e progresista. O seu éxito propicia a aparición doutras publicacións interesantes no uso da fotografía nos últimos anos do século, como *La Revista Moderna* (1897), *Alrededor del mundo* (1899) e *Por esos mundos, Revista de viajes y aventuras* (1900), así como que comecen a ser coñecidos os primeiros grandes fotorreporteiros, como Manuel Compañy en Madrid ou Alejandro Merletti e Josep Brangulí en Catalunya.

Como indica Rodríguez Merchán, malia que antes de que se impriman as fotos directamente na prensa xa existían empresas dedicadas a proporcionar aos xornais non só noticias, senón gravados e fotos preparadas en pranchas dispostas para a súa impresión, as primeiras axencias autenticamente gráficas que asentan os alicerces do futuro fotoxornalismo aparecen nos últimos anos do século⁶⁶²: *Illustrated Journals Photographic Supply Company* (Londres, 1894), *Underwood & Underwood* (USA, 1896), *Montauk Photo Concern* (USA, 1898) e *Illustrated Press Bureau* (Londres, 1899).

En outubro de 1896 comeza a publicarse *Paris Moderne*, revista que anuncia no seu primeiro número a súa intención de amosar “A vida en todas as súas manifestacións”, publicando unha especie de fotoxornalismo de instantánea con imaxes sobre o cotián, os costumes, as festas, o traballo..., que, malia a súa novidade, a penas durou seis meses. En 1898 aparece tamén en París *La Vie au Grand Air*, semanario dedicado principalmente a temas deportivos, que supuxo un auténtico impacto visual na edición gráfica das fotos, sobre todo a partir de 1908, ao superpoñer imaxes (primeiro exemplo de aproveitamento da capacidade gráfica da fotomontaxe), excedendo os límites da mancheta e dotando dun ritmo estético formidable ás súas páxinas.

A finais do XIX, a fotografía de actualidade aínda era ocasional, destacando as reportaxes gráficas que sobre a vida nas rúas comezan a publicar a partir de 1893 a *Harper's Weekly* e *The Illustrated American*, a primeira máis espontánea nos contidos e máis austera nas formas e a segunda remarcando os tópicos costumistas e máis

⁶⁶¹ Segundo comenta Sánchez Vigil, *La Ilustración Española y Americana* tiña máis de cen fotógrafos colaboradores en 1900, malia que aínda seguía publicando maioritariamente as imaxes a través de gravados de liña. S. VIGIL, “De la Restauración a la Guerra Civil”, *op.cit.*, p. 293.

⁶⁶² R. MERCHÁN, *op.cit.*, p. 273.

rechamante na súa edición gráfica. Outras revistas gráficas relevantes que aparecen na fin de século son: *La Tribuna Illustrata* (Roma, 1883), *París Illustré* (1883), *Deutsche Illustrierte Zeitung* (Berlín, 1884), *Collier's Weekly* (New York, 1888), *Le Panorama* (París, 1895), *Berliner Leben* (Berlín, 1898), *La Vie Illustrée* (París, 1898) e *Die Woche* (Berlín, 1899). A estética pictorialista que imperaba daquela na fotografía tiña un claro contrapunto nestoutro tipo de “representación social”, moito máis realista, das revistas gráficas, propiciando o agromar dun novo fenómeno: a popularidade dos protagonistas sociais. As figuras públicas comezan a ter rostro e os acontecementos poden ser visualizados, facéndose todo máis familiar para os lectores. Velaí a nova xanela aberta ao mundo da que falou Freund.

3.3.4.4 – A SERODIA INCORPORACIÓN DA FOTOGRAFÍA NOS DIARIOS

O *New York Daily Graphic*, que viña publicando gravados de liña desde 1873, convértese, o 4 de marzo de 1880, no primeiro xornal diario en publicar unha foto polo procedemento do fotogravado de medios tons a partir dunha trama, publicada co título de “*A Scene in Shantytown*”⁶⁶³. A partir de aquí, agroman algúns exemplos sobranceiros de aposta pola fotografía como elemento informativo, como o caso do xornal madrileño *El Imparcial* (1867) que edita a partir de xullo de 1893 *Lunes Ilustrados del Imparcial*⁶⁶⁴; *The Daily Graphic* (Londres, 1890), que desde 1895 publica de vez en cando fotogravados en semitóns; *The New York Times* (1857), que inicia en 1896 a publicación dun suplemento gráfico semanal con imaxes en semitóns; *The Daily Mail* (Londres, 1896), un dos primeiros xornais que usa a fotografía de xeito cotián e que pasa de ter unha tirada de 200.000 exemplares a máis dun millón en a penas cinco anos⁶⁶⁵; *The New York Tribune*, que en xaneiro de 1897 adapta o sistema de fotogravado á súa rotativa⁶⁶⁶ e, aínda que esporadicamente, utiliza a fotografía para informar da actualidade; *The Daily Chronicle* (Londres), que desde 1898 publica fotogravados en semitóns...

Coa Guerra Hispano-USA de 1898 como fondo, os principais empresarios xornalísticos usamericanos (nomeadamente Pulitzer e Hearst) apostan pola fotografía cunha clara

⁶⁶³ Uns autores atribúen a foto a H. J. Newton e outros a Stephen H. Horgan, que era o xefe da fotomecánica do xornal.

⁶⁶⁴ SAIZ, M^a Dolores, “Propaganda e imaxe: los orígenes del fotoperiodismo”, *Historia y Comunicación Social*, nº 4 (1999), p. 180.

⁶⁶⁵ V. MONTALBÁN, *op.cit.*, p. 155.

⁶⁶⁶ BARRET, André, *Les premiers reportages photographes (1848-1914)*, París: Trésor de la Photographie, 1977, p. 7.

intención sensacionalista na procura de aumentar as vendas, que mesmo nalgúns casos chega a utilizarse como apoloxía da guerra. É neste contexto de disputa empresarial cando aparecen os primeiros fotógrafos de prensa contratados a tempo completo⁶⁶⁷.

Porén, durante varias décadas a fotografía aínda será ocasional nos diarios, sendo nas revistas gráficas onde acada unha maior implantación. As explicacións para esta desigual evolución son variadas: limitacións técnicas (impresión deficiente, difícil adaptación ás rotativas, a calidade do papel, retrasos na recepción das imaxes...); elevado custo económico para imprimir as fotos⁶⁶⁸; razóns de tipo formal que apelan a un lector acostumado a ver os debuxos dos gravados⁶⁶⁹; unha fotografía que non está capacitada para amosar a forza visual e a capacidade evocadora que tiñan os debuxos para amosar o latexo da vida⁶⁷⁰; hábitos dos lectores e dos editores que desconfían da “seriedade” da preponderancia de grandes titulares e moitas fotos⁶⁷¹; a asociación da fotografía co xornalismo amarelo que fai que a prensa seria e prestixiosa (*quality papers*) máis conservadora adíe a súa aposta polo xornalismo fotográfico⁶⁷²... Mentres, os gravados continúan a ser a principal fonte gráfica dos xornais diarios durante bastantes anos e, malia que a imaxe orixinal fose unha foto, a sinatura que adoita figurar no xornal é a do gravador.

A serodia incorporación da fotografía aos diarios engade maior relevancia ás revistas e aos semanarios gráficos de finais do XIX e primeiros do XX. Será nelas onde a fotografía comece a significarse como un elemento clave de información, expresión e comunicación dentro do xornalismo. As primeiras impresións directas da fotografía nos medios impresos supoñen un momento crucial na evolución da información fotovisual. E será nas revistas gráficas onde se produza ese fenómeno que cambiará á visión das masas, como apuntou Gisèle Freund:

“Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía, se abre una ventana al mundo. Los rostros de

⁶⁶⁷ A *Collier's Weekly* envía como correspondente gráfico a Cuba a Jimmy Hare e outros fotógrafos desviarán a súa actividade dos estudos ás revistas e aos xornais. SOUSA, *op.cit.*, p. 40.

⁶⁶⁸ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 96.

⁶⁶⁹ NEWHALL, *op.cit.*, p. 249.

⁶⁷⁰ BARRET, *op.cit.*, p. 6.

⁶⁷¹ Pierre Albert e Gilles Feyel indican que é probable que en Francia, ao contrario que na prensa anglosaxona e alemana, a demora da entrada da fotografía nos xornais puido deberse á reserva dun público tradicional que consideraba que os grandes titulares e as ilustracións restábanlle espazo ao texto. ALBERT / FEYEL, *op.cit.*, p. 359.

⁶⁷² SOUSA, *op.cit.*, p. 46.

los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los mass media visuales cuando el retrato individual se ve substituído por el retrato colectivo”⁶⁷³.

Pero a fotografía non penetra coa mesma forza nin a un tempo en todos os lugares nin en todas as revistas. Nalgúns casos porque seguía considerándose que achegaba demasiado realismo para servir de ilustración aos relatos de ficción e entretemento que ocupaban boa parte dos contidos das revistas ilustradas. O que evidencia, por unha banda, a forza da tradición das revistas de carácter literario, e pola outra, que non todos viron na fotografía o potencial informativo que demostraría nas seguintes décadas.

3.3.4.5 - O SÉCULO XX. O INICIO DUNHA ERA VISUAL

O comezo do século XX é unha época de entusiasmo pola ciencia, de transformación das estruturas sociais e dunha crecente demanda de imaxes. A sociedade que se está formando vai caracterizarse por outorgarlle a aquelas unha función sobranceira, o que levou a Abraham Moles a acuñar o concepto de “ecoloxía da imaxe”, moi acaído co novo contexto social marcado por unha crecente densidade icónica e o conseguinte aumento da presión visual. Eclósión icónica á que contribúen novos medios como o cartelismo e o cine, pero que terá a súa maior divulgación nas revistas e nos semanarios gráficos, xa sexa coa fotografía con función informativa ou como elemento comercial a través da publicidade.

A fotografía vaise incorporando á prensa diaria conforme os sistemas de impresión de imaxes se acomodan ás rotativas, as velocidades de obturación permiten a instantánea, as melloras das lentes e o flash permiten acceder a lugares e temas antes inexplorados e o desenvolvemento técnico da transmisión a distancia permite unha difusión máis rápida das imaxes. En 1900, *The Daily Graphic* encarga a cobertura gráfica da guerra dos Boers e publica fotos de Reinhold Thiele e de Horace Nicholls sobre un bombardeo naval do exército británico en África do Sur. Ese mesmo ano, os barrios baixos de Nova York son tratados nunha reportaxe gráfica en varias páxinas no *The Chicago Tribune*. A neoiorquina *Leslie's Weekly* amosa a primeiros de século

⁶⁷³ FREUND, *op.cit.*, p. 96.

unhas portadas moi modernas e dunha grande simplicidade e limpeza, cunha única foto ocupando todo o espazo, coa cabeceira sobreimpresa sobre a propia imaxe e cun brevísimo texto. O 2 de novembro de 1903 aparece o semanario londiniense *The Daily Mirror*, que comeza a publicar imaxes fotográficas cun importante contido xornalístico por medio do procedemento dos *autochromes* dos irmáns Lumière, e que en 1904 anuncia que xa só utiliza fotos impresas mediante o fotogravado⁶⁷⁴. En Francia, *Le Matin* e *Le Journal*, a partir de 1902, e *Le Petit Parisien* e *Le Petit Journal* a partir de 1903, comezan a publicar fotogravados, aos que se incorporan despois *Le Français* e *L'Excelsior* (1910). Entre o 6 e o 22 de xaneiro de 1904, *Le Matin* publica varias noticias sobre a expedición á Antártida do explorador Nordenskjöld, acompañadas de fotos feitas polos membros da expedición⁶⁷⁵. O xornal alemán *Der Tag* comeza a usar o ocogravado a partir de 1904, e o seu uso irase estendendo paseniño a outras publicacións europeas e usamericanas.

A Guerra Ruso-Xaponesa (1904-1905) marca un punto de inflexión na difusión internacional de imaxes e no uso de cámaras que xa permiten unha certa flexibilidade⁶⁷⁶. As fotos de varios reporteiros gráficos⁶⁷⁷ son publicadas na maior parte da prensa USA e en moitas cabeceiras ilustradas europeas. En Francia, *Le Matin* publica varias fotos de actualidade sobre este acontecemento, case sempre cun evidente retraso (entre tres e seis semanas despois), o mesmo que *Le Journal* e *Le Petit Parisien*. Tamén recollen imaxes deste conflito o fotógrafo W. Nichols, que publica a prensa británica, e Luigi Barzini, para o *Corriere della Sera*, seguindo a liña da súa anterior colaboración durante a Guerra dos Boers (1899-1902).

Durante estes primeiros anos do século XX, revistas como as alemanas *Die Woche* e *Berliner Leben* e usamericanas como *Leslie's Weekly* inclúen cada vez máis imaxes espontáneas da vida da xente nas rúas e do seu tempo de lecer. Tamén ocupan espazo en case todas as revistas e semanarios gráficos imaxes das inauguracións oficiais, das exposicións, dos acontecementos artísticos e teatrais, dos achados científicos e tecnolóxicos, dos grandes eventos e dos sucesos e catástrofes máis espectaculares: erupcións dos volcáns Monte Pelado e Vesubio, o tremor de San Francisco, os mortos pola fame na India, a guerra dos Balcáns, a persecución dos xudeus en Rusia...

⁶⁷⁴ BARRET, *op.cit.*, p. 8.

⁶⁷⁵ ALBERT / FEYEL, *op.cit.*, p. 364.

⁶⁷⁶ A Goerz de media placa, a Zeiss-Palms, a Spido da Gaumont, a Nettel da Contessa...

⁶⁷⁷ James H. Hare *Jimmy* para a *Collier's Weekly*, James Ricalcon, William Dinwiddic, Robert Dunn...

En España, coa referencia do xornal berlinés *Der Tag*, Julio Burrell e a familia Gasset (editora de *El Imparcial*) publican o 13 de xuño de 1904 *El Gráfico*, primeiro xornal diario español que publica fotos informativas de xeito habitual⁶⁷⁸. Alfonso Sánchez García figura como “redactor artístico” e adoita publicar fotos de sucesos e dos distintos espectáculos da época, concentradas nas últimas catro páxinas das doce coas que contaba o xornal e cunha boa calidade de impresión. Pouco dura a experiencia de *El Gráfico*⁶⁷⁹, pois pecha en decembro dese mesmo ano, e malia comprobarse que a súa aposta gráfica tivo unha grande receptividade social que facía que cada número aumentara o número de imaxes⁶⁸⁰.

ABC aparece como semanario ano e medio antes que *El Gráfico*, transformándose en diario en xuño de 1905 e converterse axiña no diario español que máis use a fotografía durante os anos seguintes. Xa no seu primeiro número en xaneiro de 1903 avanza a súa intención de apostar polo uso da fotografía como un elemento informativo sobranceiro⁶⁸¹, facendo un chamamento aos fotógrafos profesionais e afeccionados para que remitisen as súas fotos sobre asuntos de interese ou de “palpitante actualidad”, comprometéndose a darlle dez pesetas por cada foto publicada. Como ben apunta Sánchez Vigil, isto, aparte de evidenciar a aposta pola imaxe da editora do xornal, tamén delata a carencia (e a necesidade) de correspondentes gráficos, eiva que debeu ser reparada axiña, pois en 1907 seica contaba con 500 fotógrafos correspondentes⁶⁸². Será precisamente *ABC* quen publique, o 1 de xuño de 1906, unha das fotos máis rabiosamente informativas do seu tempo, que recolle o mesmo momento no que estoura a bomba que o anarquista Mateo Morral lanza contra a comitiva da voda de Alfonso XIII, na célebre instantánea de Mesonero Romanos. Porén, a editora de *ABC* e *Blanco y Negro* peca de apresurada e decide reducir a información gráfica na revista *Blanco y Negro*, baixo o pretexto de que ao estar presente no diario xa non tiña moita razón de ser intentar competir en rapidez e

⁶⁷⁸ - Hai antecedentes de xornais que usan os gravados con vocación informativa, como *El Globo*, aparecido o 1 de abril de 1885, que Gómez Aparicio indica que foi o primeiro diario español que publica sistematicamente gravados con función ilustrativa e informativa. Citado en R. MERCHÁN / G. ALONSO, *op.cit.*, p. 39.

- Miguel Ángel Yáñez Polo comenta a publicación dunha foto en 1892 no xornal sevillano *El Porvenir*. YÁÑEZ, M. A., *Retratistas y fotógrafos*, Sevilla: Grupo Andaluz de Ediciones, 1981.

- M^a Dolores Saiz indica que dous anos antes de aparecer *El Gráfico* publicábase na prensa catalana unha foto do enterro de Jacinto Verdaguer. SAIZ, *op.cit.*, p. 178.

⁶⁷⁹ Entre os fotógrafos con residencia en Galiza que publicaron fotos en *El Gráfico* figuran Buitrago e Avrillon (A Coruña) e Guerra (Santiago). S. VIGIL, “De la Restauración a la Guerra Civil”, *op.cit.*, p. 302.

⁶⁸⁰ *El Gráfico* apoiou a causa dos xornaleiros detidos polos conflitos de Alcalá del Valle en agosto de 1903. A respecto do peche do xornal hai quen o atribúe a que non aguantou a presión do goberno Maura e hai quen pensa que o seu prezo elevado (10 cts.) non casaba ben co público popular ao que orientaba a súa teima.

⁶⁸¹ ABC anunciaba “El cultivo preferente de la información gráfica, haciéndola objeto de especial cuidado”, ABC, n^o 1, 1-1-1903.

⁶⁸² S. VIGIL, *El Universo de la Fotografía...*, *op.cit.*, p. 128-129.

actualidade. Algo do que se aproveita *Nuevo Mundo* para converterse na revista gráfica de referencia durante algúns anos. O propio Luca de Tena recoñece o seu erro uns anos máis tarde:

“Cometí el error de creer que en el momento en que publicásemos todas las mañanas las fotografías de los sucesos de actualidad no tendrían éstas interés en una revista semanal. Como así lo creí, *Blanco y Negro* dejó de insertar la sección fotográfica de actualidades y se transformó desde el 1 de enero de 1905 en un semanario exclusivamente literario y artístico”⁶⁸³.

En 1909 ten lugar a *Semana Tráxica* en Barcelona, orixinada polas protestas cidadáns polo envío de tropas a África. O 9 de outubro, o pedagogo catalán Francisco Ferrer i Guardia é condenado a morte por ser considerado o instigador ideolóxico das revoltas. Ese día, o fotógrafo italiano afincado en Barcelona, Alexandre Merletti, vulnerando a prohibición de facer fotos deses eventos, realiza unha foto durante o proceso militar mercé a unha pequena cámara camuflada debaixo da súa gravata na que fixera un pequeno buraco⁶⁸⁴, imaxe que será publicada pola revista catalana *La Campana de Gracia*. Esta procura da imaxe prohibida nos xuízos repetírase noutras ocasións⁶⁸⁵. Os sucesos da *Semana Tráxica* propician que os semanarios fagan uso da fotografía para informar dos feitos que viñan de producirse recentemente, malia que as imaxes case sempre fagan referencia ás consecuencias das revoltas e non tanto á propia acción destas.

O 16 de novembro de 1910 aparece o *Excelsior*⁶⁸⁶ (París), xornal que destaca pola publicación regular de fotos de actualidade. Tomando como modelo os xornais británicos ilustrados (*Daily Graphic*, *Daily Mirror* e *Daily Sketch*), fai un xornalismo gráfico mundano, onde se privilexian asuntos dedicados ás artes, á literatura, ás ciencias, aos deportes, á moda... Dedicada tres das súas doce páxinas á actualidade gráfica, marcando un afastamento entre sección visuais e seccións de lectura. Na portada adoita incluír fotomontaxes e escolmas gráficas que ocupan practicamente todo o espazo. Con motivo do afundimento do *Titanic* na madrugada do 15 de abril de 1912, o *Excelsior* cubre abondo o acontecemento con preto dun cento de fotos e

⁶⁸³ Citado en SAIZ, *op.cit.*, p. 182.

⁶⁸⁴ CADENA, Josep M., “Los fotoperiodistas, cronistas de una actualidad que pervive”, *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, n°65 (2005), p. 68.

⁶⁸⁵ Arthur Barret fará o mesmo fotografando un xuízo en 1910. Case dúas décadas despois, Erich Salomon faría o seu primeiro traballo gráfico tamén nun lugar prohibido, nun xuízo dun estudante acusado de matar a dous compañeiros. E por esa mesma época, en 1928, o *New York Daily News* publica na portada unha foto da execución de Ruth Snyder na cadeira eléctrica, realizada por Thomas Howard tras bulrar a prohibición portando unha cámara agochada e o cabo do disparador na perneira do seu pantalón.

⁶⁸⁶ Fundado e dirixido por Pierre Lafitte., tamén editor da revista *La vie au grand air*.

gravados entre o 16 de abril e o 24 de maio, usando imaxes na portada en sete ocasións. Segundo apunta Pierre Albert, o valor de noticiabilidade é visualizado daquela máis polo número de imaxes reproducidas ca pola importancia do seu contido⁶⁸⁷.

En 1911, Agustín Víctor Casasola funda en México a *Asociación de Fotógrafos de Prensa* e pouco despois a *Agencia de Información Gráfica*, na que co tempo reúne imaxes dun grande interese, sobre todo as que documentan a revolución mexicana durante a segunda década do século XX: os combates, os militares, a vida social, as revoltas, as cadeas, as execucións... Entre 1910 e 1931 realízase un macroproxecto de reportaxe gráfica mundial, financiado polo banqueiro Albert Kahn, coa idea de crear “Os arquivos do planeta”. Nun principio, as imaxes non estaban pensadas para a prensa, pero moitas foron publicadas, nomeadamente por *L’Illustration* de París. Esta mesma revista sorprende en xullo de 1912 cunha modernísima portada que recolle a foto dun avión voando, subtitulada pola propia editorial como “Os primeiros fotógrafos aviadores en pleno voo”⁶⁸⁸. En 1913, a revista *Collier’s* publica: “Hoxe é o fotógrafo quen escribe a historia. O xornalista só clasifica aos personaxes”⁶⁸⁹, frase que xa apunta a relevancia que comezaba a tomar a fotografía na prensa.

Na segunda década do século XX, a primacía da información visual aínda reside nas revistas gráficas⁶⁹⁰, que é onde van penetrando as imaxes de novos acontecementos cotiáns, pero tamén agroman exemplos interesantes na prensa diaria, sobre todo nas súas primeiras, que permiten albiscar a transformación que terá algúns anos despois. É sobre todo a prensa popular, do tipo *Daily Mirror* ou *Paris-Soir*, a que máis aposta polo que serán algunhas das virtudes xornalísticas da fotografía daquela: a exclusividade, a rapidez e o sensacional, e todo iso tendo en conta que as poucas fotos publicadas neses momentos adoitan ser estáticas e posadas.

En 1910, *La Vanguardia* de Barcelona comeza a publicar fotogravados, consolidando o seu aspecto gráfico en 1913. Ese mesmo ano aparece *El Día Gráfico*, xornal catalán eminentemente visual que tamén usa o fotogravado, o mesmo que *El Noticiero*

⁶⁸⁷ ALBERT / FEYEL, *op.cit.*, p. 369

⁶⁸⁸ LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 60.

⁶⁸⁹ Cita orixinal: “It is the photographer that writes history these days. The journalist only labels the characters”. SOUSA, *op.cit.*, p. 69-70.

⁶⁹⁰ Algunhas revistas gráficas relevantes de primeiros do século XX son: *Travel* (Nova York, 1901), *Der Welt Spiegel* (Berlín, 1902), *Die Zeit im Bild* (Berlín, 1903) *Die Hamburger Woche* (Hamburgo, 1906), *Vogue* (Nova York, 1909), *Le Miroir* (París, 1910), *Die Wochenschau* (Berlín, 1910), *Die Dame* (Berlín, 1912), *Das Illustrierte Blatt* (Frankfurt, 1913), *Illustrierte Kriegs-Zeitung* (Berlín, 1914), *J’ai Vu* (París, 1914), *Mid-Week Pictorial*, suplemento gráfico do *New York Times* (Nova York, 1914)...

Universal. Durante a I Guerra Mundial publícanse en España outros xornais gráficos como *El Fígaro* e *La Nación*, que utilizan material gráfico importado, e *La Tribuna*, que utiliza documentación gráfica propia. Á altura de 1915, *ABC* e *El Día Gráfico* dispútanse a honra de seren os primeiros en usar a impresión de fotos mediante o ocogravado xunto coa impresión tipográfica do texto, práctica á que se sumou tamén *Blanco y Negro*. Segundo comenta Gómez Mompert, durante case unha década serán os dous únicos xornais diarios que fagan un uso cotián da fotografía en Madrid e Barcelona, con poucas fotos de estrita actualidade e maior abundancia de imaxes de tipo notarial. O resto dos diarios non usan a fotografía como quixeran, ben fose polo importante custo económico, polos problemas de abastecemento motivados pola guerra europea ou pola complexidade de inserción na maquinaria de impresión dos xornais. Porén, haberá outras razóns entre as empresas xornalísticas para non decidírense pola impresión directa da fotografía, como considerar a esta como prexudicial para a súa credibilidade ou o feito de que xa houbera produtos no mercado, como as revistas gráficas, que cubrían esa necesidade. Estas foron as razóns (xusto no sentido contrario ao decidido por Luca de Tena doce anos antes) esgrimidas por Nicolás María de Urgoiti, futuro fundador do xornal *El Sol*, na memoria que redacta para a fundación do citado xornal en xaneiro de 1917, criterio que manterá durante case unha década⁶⁹¹:

“Aunque el éxito ha acompañado a algunos diarios gráficos, no hay entre ellos periódicos de gran autoridad y es natural que así sea, porque a igual superficie impresa, el grabado resta espacio para la información y colaboración. Además, los semanarios ilustrados se han multiplicado y ofrecen en diversos días de la semana información gráfica copiosa y muy bien presentada. Por lo tanto, parece mejor que el diario no sea gráfico, aunque posea medios de dar algunos fotograbados y grabados de línea bien ejecutados”⁶⁹².

O 7 de xullo de 1914, *Die Hamburguer Woche* publica na súa portada unha instantánea da detención do asasino do Príncipe de Sarajevo, ocorrida doce días antes, converténdose nunha auténtica exclusiva gráfica⁶⁹³. Ese atentado é o detonante da I Guerra Mundial, período de maior fluxo de imaxes coñecido ata ese momento, malia que o propio conflito tamén incida na redución da paxinación da prensa. A Gran Guerra

⁶⁹¹ En 1926, Urgoiti recomenda “evitar a toda costa os gravados directos que non permiten unha impresión clara e limpa”, mentres que cría convinte volver ao gravado en madeira, o que di moito da insatisfacción que aínda se tiña da impresión directa da fotografía nos xornais. E iso malia que durante a segunda metade dos vinte xa era bastante usual a fotografía nos diarios e que mesmo aparece unha certa especialización por parte dos fotógrafos que colaboraban asiduamente coa prensa (deportes, teatro, tauromaquia...).

⁶⁹² Citado en SEOANE / SAIZ, *op.cit.*, p. 52.

⁶⁹³ LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 93.

impulsa a creación de equipos de fotoxornalistas nos principais medios impresos europeos e usamericanos. A maior parte das imaxes son publicadas en suplementos gráficos dos xornais⁶⁹⁴, nos semanarios e nas revistas gráficas, nas que as imaxes da guerra teñen un lugar sobranceiro, aínda que case sempre baixo a supervisión da censura, pois agroman os primeiros medos á capacidade testemuñal da fotografía, ao tempo que se fai dela un uso con intención manipuladora e propagandística. Os exércitos dos países contendentes crean servizos fotográficos para controlar o uso e o fluxo de imaxes⁶⁹⁵ e os propios editores dos medios contribúen ao control da difusión daquelas, seleccionando as máis pertinentes, retocando outras para suavizar impactos desagradables ou mesmo censurando a publicación daquelas que non interesaba difundir.

A importancia da cobertura gráfica deste conflito mundial é vista con distintos ollos. Román Gubern di que no campo da reportaxe fotográfica os progresos foron discretos ata a chegada do verdadeiro fotoxornalismo na República de Weimar, e pon como exemplo que na Gran Guerra a maioría das accións foron cubertas por debuxantes e non por fotógrafos⁶⁹⁶. Pola contra, outros autores como Richard Lacayo e George Russell entenden que a fotografía situouse aquí como un elemento indispensable da información xornalística: “a noção de que as fotos eram imseparáveis das notícias já estava profundamente entranhada na mente ocidental”⁶⁹⁷, e que o auténtico fotoxornalismo e a terceira xeira de revistas gráficas (*AIZ, Vu, Life, Picture Post...*) tiñan xa o camiño preparado. No mesmo sentido opina Bodo von Dewitz, que indica que o control informativo exercido polos gobernos e polos exércitos durante a Gran Guerra propiciou unha demanda máis intensa de información escrita e visual sobre os acontecementos e que as prácticas e os métodos de traballo desenvolto durante o conflito abriron o camiño do fotoxornalismo que xurdiría na seguinte década⁶⁹⁸. Froito desa demanda será a publicación, a partir de 1917, de impresionantes fotos que amosan a guerra coa crueza que non se vira nos anos anteriores, e que foran tomadas por combatentes anónimos usamericanos que usaron a versátil *Kodak Vest Pocket*.

⁶⁹⁴ O *New York Times* publica en 1914 o *Mid-Week Pictorial*, un suplemento ilustrado con fotos de actualidade do conflito.

⁶⁹⁵ O Ministerio de Guerra e o Ministerio das Belas Artes de Francia crean unha comisión propagandística conxunta e créase tamén o SPA, servizo fotográfico do exército, para controlar estratexicamente as imaxes que xera a guerra. O exército alemán selecciona os fotógrafos que poden cubrir o conflito. O goberno USA contrata a Edward Steichen para fotografar as vistas desde o aire.

⁶⁹⁶ GUBERN, Román, *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994, p. 165.

⁶⁹⁷ Citado en SOUSA, *op.cit.*, p. 71.

⁶⁹⁸ LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 94.

Algúns autores⁶⁹⁹ reparan na pouca atención prestada á Revolución Rusa, tanto polos estudosos da fotografía informativa como polas revistas e xornais da época, coa sorprendente excepción da neoiorquina e efémera *Travel*, que lle dedica unha ampla reportaxe gráfica no seu número de setembro de 1917⁷⁰⁰. Rodríguez Merchán e Gómez Alonso lembran que o sistema soviético asignou desde moi cedo á fotografía unha función esencial no seu empeño de contribuír ao home novo e ao sistema socialista, que mesmo o levou a establecer un programa de educación fotográfica e crear, en 1919, o Instituto Universitario Superior de Fotografía en Petrogrado e o Instituto Estatal da Cinematografía en Moscova, dous proxectos pioneiros daquela no mundo. Tamén é salientable a promoción dos correspondentes gráficos anónimos entre os labregos, estudantes e traballadores que remiten as súas fotos sobre a vida dos seus lugares, proposta que será utilizada unha década despois por algunhas revistas alemáns como *AIZ* ou *Der Arbeiter-Fotograf*. Porén, as fotos raramente rematan nos xornais, por mor da falta de medios técnicos e de tecnoloxías de impresión axeitadas. No entanto, as imaxes son usadas principalmente para os carteis que se sitúan nas paredes das rúas das cidades e nos centros fabriles onde traballan os obreiros⁷⁰¹.

En 1919, *The Illustrated Daily News* (Nova York) convértese no primeiro xornal diario dos USA con claro predominio da imaxe gráfica, con algúns anos de retraso respecto doutros xornais europeos. Ese mesmo ano, *The Survey* publica unha reportaxe gráfica de Lewis W. Hine sobre os refuxiados nos Balcáns, cunha edición moi moderna. En 1922, *The Daily Post* publica unha secuencia de imaxes a partir dun filme cinematográfico, secuencias fotográficas que serán usadas moito nesa década e sobre todo durante os anos trinta nos conflitos bélicos.

En 1907 proseguiron os conflitos entre España e Marrocos que, con algúns intervalos de tregua, duran ata o desembarco de Alhucemas en 1925. É o primeiro grande acontecemento que terá unha ampla cobertura gráfica en España e que iniciará un novo xeito de afrontar a edición gráfica por parte das empresas editoras, que toman a iniciativa enviando correspondentes gráficos ao conflito. Na súa primeira xeira, que chega ata 1914, teñen gran repercusión as reportaxes de *Campúa* (pai) e *Alfonso* (pai), traballo polo que serán considerados como referencia do fotoxornalismo en España.

⁶⁹⁹ Bodo von Dewitz, José R. Esparza, Rosalind Sartori, Eduardo R. Merchán e Rafael Gómez.

⁷⁰⁰ LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*

⁷⁰¹ Estes dous autores tamén reparan na influencia que os pioneiros do cine soviético (escola de Dziga Vertov) tiveron na evolución da fotografía informativa que se fixo na URSS durante os anos seguintes: o construtivismo, o protagonismo colectivo... R. MERCHÁN / GÓMEZ, *op.cit.*, p. 50-53.

Malia a forte censura militar⁷⁰², a Guerra de Marrocos foi un dos acontecementos que máis turrrou da publicación de fotos nas revistas e nos xornais españois, destacando a reportaxe sobre Abd-el-Krim e sobre os prisioneiros de Annual realizada polos fotógrafos Díaz Casariego e Alfonso (fillo)⁷⁰³. Conforme foron publicándose as fotos do conflito, foise xerando unha expectación nos lectores, desexosos de se informar a través das imaxes, o que implicou un importante aumento na venda de revistas e xornais. Por iso a gran defensora do gravado tradicional, *La Ilustración Española y Americana*, capitula por fin ante a capacidade da fotografía:

“Se ha impuesto la rapidez fotográfica para los sucesos de actualidad, sustituyendo a su síntesis en un solo dibujo, por su análisis en numerosas instantáneas fotográficas, haciendo nacer un nuevo tipo característico en el periodismo ilustrado: el de reporter fotógrafo”⁷⁰⁴.

En España non se estende o uso do ocogravado nos talleres de impresión dos diarios ata o ano 1929, aínda que durante os anos anteriores xa existen exemplos de prensa diaria que adoita publicar fotografía con certa normalidade: *ABC*, *La Vanguardia*, *Informaciones*, *El Día Gráfico*, *El Liberal*, *La Libertad*, *La Ven de Catalunya*, *Diario de Barcelona*, *El Heraldo de Aragón*... En Galiza son *La Voz de Galicia*, *El Faro de Vigo*, *El Pueblo Gallego* e o *Galicia de Paz* Andrade os que consolidan a entrada da fotografía na prensa diaria durante a década dos vinte. En 1930 aparece o diario *Ahora*, que compite con *ABC* na publicación de extensas reportaxes gráficas dedicadas a temas xa de amplo interese social daquela: o fútbol e os touros.

3.3.4.6 - A REPÚBLICA DE WEIMAR (1918-1933): AS REVISTAS GRÁFICAS E O FOTOXORNALISMO

O éxito das revistas gráficas desde finais do século XIX confirma a existencia dunha demanda social de imaxes, de ver e coñecer o que non se ten a man ou mesmo aquilo para o que as palabras non abundaban. Demanda incentivada pola repercusión social que terá a publicación de determinadas imaxes, ben sexa porque amosen cousas descoñecidas ou ben porque versen sobre acontecementos de relevancia. Unhas

⁷⁰² Segundo conta Sánchez Vigil, a partir de 1924 as fotos que se publicaban reduciron o seu valor informativo, chegando a caer no folclorismo, ao versar en moitas ocasións sobre as festas, os tipos e as paisaxes marroquinas máis ca do propio conflito. S. VIGIL, “De la Restauración a la Guerra Civil”, *op.cit.*, p. 322.

⁷⁰³ L. MONDÉJAR., *op.cit.*, p. 143-45.

⁷⁰⁴ *La Ilustración Española y Americana*, 22 de decembro de 1907.

veces pola propia procura do fotógrafo, outras veces por contar oportuna ou casualmente coa súa presenza⁷⁰⁵.

Nos anos vinte faise xa perfectamente visible esa nova era que viña agromando nas dúas últimas décadas: a modernidade fronte as tradicións, a burguesía emerxente, o proceso de concentración urbana, o desenvolvemento dos transportes, a internacionalización da comunicación, o movemento obreiro, o aumento do consumo, o tempo de lecer, o deporte, a preocupación pola saúde... Experimentábase unha verdadeira explosión na produción de imaxes e unha muda cualitativa das súas características. Aparecen cámaras fotográficas máis lixeiras e luminosas (*Ermanox*) e máis pequenas e versátiles (*Leica*), que contribúen a que xurdan novos xeitos de fotografar e mirar, e outro tipo de fotografía informativa máis incisiva. A fotografía, como dixo John Berger, deixa de ser un ritual e convértese nun 'reflexo'⁷⁰⁶.

Na Alemaña de comezos dos vinte destacan dúas revistas gráficas: a xa consolidada ***Berliner Illustrierte Zeitung*** (1891), na que publican fotógrafos importantes como Martin Munkacsy ou Willi Ruge, e o semanario ***Münchener Illustrierte Presse*** (1923), no que colaboran Wolfrang Weber e Tim Gidal. A *Berliner*, dirixida por Kurt Safranski e con Kurt Korff como director gráfico, conta coa celebrada colaboración a finais da década de Erich Salomon, momento no que chega a ter unha espectacular tirada que acada os dous millóns de exemplares. A *Münchener* tamén ten un enorme éxito de público mercé ao seu baixo prezo e ao traballo do seu editor Stefan Lorant, quen, apoiado en fotógrafos da calidade de *Felix H. Man* (Hans Baumann) ou de Alfred Eisenstaedt, serán os grandes impulsores da reportaxe fotográfica en profundidade, superando o ámbito restrinxido dos notables e abrindo o xornalismo gráfico a novos temas máis achegados aos lectores de clase media: competicións deportivas, piscinas populares, combates de boxeo, restaurantes, parques de atraccións... A nova República de Weimar convértese entón no paraíso das revistas gráficas: a editorial Ullstein, editora da *Berliner*, edita outras interesantes revistas, como *Die Dame* (Berlín, 1912), *Uhu* (Berlín, 1924) e *Die Coralle* (Berlín, 1925); e xorden outras publicacións como a *Hamburger Illustrierte* (Hamburgo, 1918) e a *Der Querschnitt* (Berlín, 1921), revista

⁷⁰⁵ Como aconteceu en casos como o da foto anónima da sufragista Mrs. Pankhurst manifestándose diante do Pazo de Buckingham; da foto de Mesonero Romanos no mesmo instante no que estoura unha bomba na comitiva da voda do rei Alfonso XIII; do incendio do dirixible *Hindenburg*; do asasinato do presidente McKinley en USA; da foto de William Warneke, que recolle a tentativa de asasinato do alcalde de Nova York, William Gaynor, en 1910, e publicada polo *World* a catro columnas e cunha enorme repercusión social; da foto de Arthur Barret, na que recolle o momento no que unha sufragista bótase diante do cabalo do rei George, en 1913...

⁷⁰⁶ BERGER, John, *Mirar*, Madrid: Hermann Blume, 1987.

referencial para a vangarda cultural alemá deses anos. Pero é sobre todo o éxito e a competencia xerada entre a *Berliner* e a *Münchner*, o que propicia a aparición de novas revistas máis críticas co sistema, entre as que destacarán a *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (*AIZ*) e *Der Arbeiter-Fotograf*.

AIZ (*Actualidade Ilustrada Obreira*) aparece en 1925 en Berlín da man de Willi Münzenberg, responsable editorial do *Partido Comunista* alemán. Orientada ás clases obreiras coa idea de contrarrestar a influencia doutras revistas máis acomodadas, chega a tirar medio millón de exemplares en 1931. Nela publícanse fotos de carácter documental e fotomontaxes políticas con pretensión mobilizadora, cunha inequívoca defensa da colectividade a través de múltiples imaxes da vida social: o ensino, o traballo, as asociacións, as organizacións obreiras, o deporte ou a vivenda. Coa chegada de Heartfield en 1930 muda a súa concepción estética, sobria ata ese momento, incluíndo fotomontaxes, repeticións e secuencias, destacando polas súas contundentes e impactantes portadas, que influirán noutras moitas publicacións posteriores. Coa chegada do nazismo ao poder en 1933, édítase en Praga (a partir de 1936 co nome de *Volks Illustrierte*) e será a primeira publicación que amose fotos dos campos de concentración hitlerianos. Deixa de publicarse en outubro de 1938 para reaparecer en París en 1939 durante a penas sete meses. **Der Arbeiter-Fotograf** (*O fotógrafo obreiro*) xorde en 1926 en Berlín. Tamén editada por Münzenberg, é unha revista que, usando a fotografía na súa acepción de fotoensaio a través de reportaxes fotográficas e fotosecuencias, defende a loita de clases mediante imaxes de carácter social: o mundo do traballo, o desemprego, a miseria, a vida no campo e na cidade, a situación da muller e dos nenos...; e outras cun maior ton político: as folgas, as manifestacións, os excesos policiais, as consecuencias das accións fascistas... A súa principal particularidade é que propuña aos lectores que enviasen as súas propias fotos. Como réplica a estas revistas de esquerdas, o nacionalsocialismo promove o seu voceiro **Illustrierte Beobachter** (Munich, 1926) e a **Kölnische Illustrierte Zeitung** (1926).

O éxito das revistas gráficas⁷⁰⁷ turra da creación de novas axencias fotográficas independentes, como a *Weltrundschau* (1928) e a *Deutsche Photodienst* (*Dephot*) (Berlín, 1928), onde comezaron a traballar Felix H. Mann, Robert Capa ou Alfred Einsenstaedt, entre outros. O contorno dourado das revistas gráficas alemáns atrae a outros interesantes fotógrafos, como o caso de André Kertész, que vive en París desde

⁷⁰⁷ Alemaña destaca como o país que conta cun maior número de revistas gráficas e cunha tirada conxunta que chega a sobrepasar os cinco millóns de exemplares.

1925 publicando fotos en revistas francesas como *Vu*, *Jazz* ou *L'art vivant*, e que axiña é demandado polas máis importantes revistas alemanas: *Uhu*, *Münchner* e *Berliner*. Nesta última publica en 1929 “A casa do silencio”, unha reportaxe en tres páxinas sobre a vida dos monxes do mosteiro de *Notre-Dame de la Grande Trappe*, en Soligny, segundo algúns autores, a primeira reportaxe fotográfica moderna tal e como a entendemos hoxe.

A finais da década dos vinte xorde a *Candid Photography*⁷⁰⁸ de Erich Salomon (1886-1944), un novo tipo de fotografía desapercibida e sen pose previa que ofrece unha sensación de realismo e autenticidade nunca experimentados ata ese momento. Salomon inicia as reportaxes en interiores, mercé ao eficaz uso dunha *Ermanox* e do seu obxectivo extraordinariamente luminoso para a época (f/2). Malia iso, as velocidades que precisaba aínda eran abondo lentas (1/25 s.), o que o obriga a Salomon a apoiarse nun pé fixo. Por iso hai que valorar a súa destreza neses momentos para atinxir instantáneas semellantes ás que se fixeron bastantes anos máis tarde de xeito xeneralizado, coa extensión do uso da *Leica*. A súa primeira foto publícase o 19 de febreiro de 1928 na *Berliner*, e a partir de aí procura sorprender aos políticos e ás figuras públicas, aos que fotografa en situacións informais, sen escenificacións nin rituais, pero insospeitadas para un lector non acostumado a que esa naturalidade e vivacidade se mostrase na prensa. Para pasar desapercibido, Salomon usa múltiples recursos e estratexias: un obturador silencioso, ocupa o lugar de autoridades que non acoden aos actos, agocha a cámara entre a roupa ou mesmo nas tapas dunha biblia para poder fotografar o cadaleito dun cardeal... Desta actividade deixou publicado un libro cuxo título fala por si só: *Celebridades fotografadas en momentos inesperados*⁷⁰⁹.

Está bastante consensuado que Salomon pode considerarse como o pai do actual fotoxornalismo. Por varias razóns: por ser o iniciador dese estilo de fotografía inesperada e sen pose previa, tan usado no fotoxornalismo posterior; por ser o primeiro fotógrafo en autodenominarse “fotoxornalista” e non reporteiro gráfico; por asinar as súas fotos propiciando así o recoñecemento público do seu traballo; por aproveitar ao máximo as posibilidades técnicas das novas cámaras, permitíndolle acceder a espazos ata ese momento inaccesibles para a fotografía; pola súa constante procura de novos temas e espazos para o público, facendo ver (ou crer) que nada está vetado ao

⁷⁰⁸ O termo ten orixe na calificación de *Candid Camera* (cámara sincera), achegada polo director da revista londinense *The Graphic*.

⁷⁰⁹ Título orixinal: *Berühnte zeitgenossen im unbewachten augenblicken*.

fotoxornalismo; e porque con el o fotoxornalista deixa de ser o operario que consegue unha imaxe ben feita para ilustrar unha páxina, para ser considerado como unha persoa intrépida que consegue acceder aos lugares onde se fan a política e os negocios. Como apunta Dominique Baqué, Salomon transgrede as prohibicións políticas e sociais que había daquela para a práctica da fotografía e abre o camiño a unha nova figura, a do curioso, a do indiscreto e a do aventureiro que loita decote pola imaxe única (*scoop*), unha das máximas do fotoxornalismo⁷¹⁰. Aínda que ás veces tivera “descoidos”⁷¹¹.

A irrupción da *Candid Photography* coincide coa madurez da fotografía nas revistas gráficas, que racha coa súa dependencia do texto, transcende o uso eminentemente ilustrativo e procura espazos propios. Deixan de ser fotos illadas que ilustran unha historia para converterse elas mesmas na propia historia, como apuntou Gisèle Freund⁷¹². Xorde así o que xa podemos entender como verdadeiro fotoxornalismo: as imaxes ocupan espazos privilexiados nas revistas, amosan os elementos da contemporaneidade, edítanse por medio de reportaxes cunha idea de conxunto e con vocación de interpretar e connotar os acontecementos... Esta nova prensa gráfica de Weimar convértese na referencia visual da evolución social, ao recoller os temas máis achegados e demandados polos cidadáns e contárllelos por medio dunha sucesión de imaxes ou pola súa edición periódica. A fotografía, que tamén se mostra puxante nese momento como forma de expresión artística mercé ao empuxe das vangardas, confirma o seu verdadeiro poder comunicativo e documental na prensa, converténdose no escaparate da modernidade.

En toda esta experiencia será fundamental a figura do editor gráfico e a dos empresarios que apostaron pola consolidación desta figura nas redaccións. A fotografía supera a súa condición de imaxe individual e de mera ilustración para pasar a formar parte dun conxunto de imaxes e de elementos gráficos que tiñan unha función informativa, interpretativa e contextualizadora do que acontecía no mundo. E os editores gráficos son os escenógrafos desta transformación, acción na que destacan Kurt Korff na *Berliner* e Stefan Lorant na *Münchner*. Os métodos de traballo de Lorant foron decisivos para o establecemento dunha metodoloxía no fotoxornalismo, que

⁷¹⁰ BAQUÉ, Dominique, *Les documents de la modernité. Anthologie des textes sur la photographie de 1919 à 1939*, París: Jacqueline Chambon, 1993, p. 284.

⁷¹¹ Salomon chegou a escenificar algunha reportaxe. Unha publicada en abril de 1929, sobre o Casino de Montecarlo. A dirección do centro tiña prohibido que se fotografaran aos seus clientes xogando, polo que Salomon acordou cos empregados para que estes posaran coma se fosen clientes. SOUSA, *op.cit.*, p. 79.

⁷¹² FREUND, *op.cit.*, p. 99.

Jorge Pedro Sousa resume nos seguintes elementos: relación amigable entre editor, fotoxornalistas e redactores; posibilidade de presentar proxectos por calquera dos tres sectores; debate de ideas; liberdade para o fotoxornalista á hora de abordar o traballo encomendado; escolla de imaxes polo fotoxornalista primeiro e polo editor despois; elaboración polo editor gráfico dos títulos e dos pés de foto, dispoñendo as fotos na páxina para que casaran ben co texto, axudando así á narración da historia⁷¹³. Lorant traballa en estreita colaboración co fotógrafo Felix H. Man (1892-1985), de xeito que o propio fotógrafo selecciona o tema, elixe as fotos e mesmo actúa sobre a edición gráfica. Entrambos potencian, a finais desta década, a reportaxe gráfica dedicada a temas cotiáns. Felix H. Man significase polas súas reportaxes gráficas, sobre todo polas *photo story* de persoas relevantes, onde o lugar e o ambiente que arrodeaba ao personaxe acadaba unha unha significación especial, que axuda a interpretar e contextualizar a información⁷¹⁴.

Os novos fotógrafos que actúan neste contexto distínguense dos seus antecesores porque xa non preparan as fotos, nin estas adoitan ser posadas, senón que procuran a acción, a espontaneidade, a vitalidade... Isto coincide co movemento *Foto-auge* (*Ollo Fotográfico*), onde a fotografía postúlase como unha visión persoal que transcende a simple contemplación dos obxectos para resaltar o estilo, o punto de vista e a creatividade do fotógrafo para inducir a unha percepción determinada. Todo isto foi propiciado pola evolución tecnolóxica das cámaras a partir de 1924, malia sabermos que ata 1928 non se fixo visible esta transformación. Ian Jeffrey lémbra-nos o ensaio *Modern Photojournalism*, onde o fotoxornalista Tim Gidal fala daquela época con certa autocrítica, comentando que os fotógrafos tardaron cinco anos en decatarse das posibilidades desas novas cámaras e que o realismo que procuraban xa estaba establecido polo cine *verité* (Pudovkin, Vertov, Siodmak...)⁷¹⁵. De feito, como lembra Gisèle Freund, ata finais desa década a maioría dos fotógrafos aínda usan a *Ermanox*, máis voluminosa e incómoda cá *Leica*, que só comeza a usarse maioritariamente a partir de 1930. Cámara que abre paso a unha nova concepción da fotografía e que mesmo será cuestionada nos comezos de *Life*⁷¹⁶.

⁷¹³ SOUSA, *op.cit.*, p. 81.

⁷¹⁴ En marzo de 1931 publica na *Münchener Illustrierte Presse* unha celebrada fotoreportaxe sobre Benito Mussolini, *Mussolini Bei Der Arbeit* (*Un día da vida de Mussolini*).

⁷¹⁵ JEFFREY, *op.cit.*, p. 180.

⁷¹⁶ A este respecto son moi reveladoras dúas declaracións de fotógrafos da época recollidas por Gisèle Freund. FREUND, *op.cit.*, p. 109.

Malia estas intervencións “creativas” dos fotógrafos, as imaxes que publican as revistas gráficas son identificadas plenamente coa realidade, na súa faceta máis pura de medio descritivo e fáctico, feito que explica en parte o seu extraordinario éxito popular. Isto debía resultar paradoxal para fotógrafos e editores que tiñan que ter certa consciencia da súa propia intervención: de estaren escollendo unha perspectiva determinada, un punto de vista, a escolla dun tema, dunhas imaxes en detrimento doutras, un xeito concreto de amosalas na páxina, cun determinado texto... Pero tamén aparecen as primeiras voces críticas ante un ecosistema informativo e visual como nunca se vira, onde chegaron a editarse máis de 10.000 publicacións:

“Esta enorme masa de publicaciones editaba todos los días un sin fin de fotografías. La cultura de masas se reducía a los periódicos y las revistas ilustradas, en las que casi todo lo que ocurría era reproducido. En apariencia era un fenómeno positivo, pero tenía inconvenientes: sustituía a la experiencia y obstaculizaba el conocimiento. El ensayista Siegfried Kracauer escribió en 1927 que ‘en las revistas ilustradas el público ve el mundo cuya percepción obstaculizan las mismas revistas ilustradas’. Para Kracauer, las publicaciones habían creado una situación anómala e inédita, una especie de presente eterno, sin memoria ni autoconciencia: ‘nunca ha habido una época que supiera tan poco de sí misma con alguna certeza’. El exceso de información amenazaba con anestesiarse la existencia, acostumbrada por las revistas a la experiencia continua de todo tipo de sensaciones, del terror a la dicha, pero siempre ajenas. A pesar de ser necesariamente efímera, la moda, la máscara contemporánea que desecha todo el pasado y siempre tiene algún recambio para sustituirse a sí misma, es lo que mejor se advierte en las imágenes fotográficas. Los totalitarismos se sirvieron, tanto para la conquista del poder como para su mantenimiento en él, de estas perversiones de la información, que no han hecho sino crecer desde entonces”⁷¹⁷.

Coa perspectiva que fornece o tempo, xorden novas visións críticas con aquel contexto informativo, como dúas que recolle Jorge Pedro Sousa dos autores R.E. Kuenzli e H. Hundt. O primeiro entende que as reportaxes gráficas desta época de Weimar non cuestionaron as estruturas políticas e sociais da República senón que máis ben serviron aos intereses das clases media e alta, o que motivou a aparición doutras publicacións gráficas que se aliñaban coas posturas da esquerda e contra os que eles consideraban medios “burgueses”. Aínda máis crítico é H. Hundt, quen indica que a crecente publicación de fotos contribuíu a alienación dos cidadáns, mercé a que se lle presentaba un mundo de soños e sensacións que substituía á realidade. Para Hundt, o fotoxornalismo inserido na prensa alemana daquela sería un exemplo de difusión de

⁷¹⁷ FERNÁNDEZ, Horacio, *Fotografía Pública. Photography in Print 1919-1939*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 30.

ideoloxía (de esquerdas ou conservadora), aínda que esta segunda cunha maior presenza, e que a orientación incontrovertible e partidaria das imaxes, unida á crecente excitación visual creada polo xornalismo gráfico, propiciaron o deterioro social que deu pé ás catastróficas consecuencias que xa todos coñecemos. Jorge Pedro Sousa modera as críticas anteriores, argumentando que a dominancia das publicacións conservadoras non era tan clara porque as revistas de esquerda tiñan bastante forza social (sobre todo, *AIZ* e *Der Arbeiter-Fotograf*) e que houbo casos senlleiros, como o do fotoxornalista Felix H. Man, que nunca deixaron de criticar as ideas fascistas emerxentes⁷¹⁸.

Fose unha realidade máis ou menos alienante, non debeu de ser moi do agrado de Hitler, pois coa súa chegada ao poder a maioría dos editores e fotógrafos sobranceiros tiveron que fuxir de Alemaña e Salomon morre en Auschwitz no ano 1944. Mentres que o espazo baleiro pasa a ser ocupado pola fotografía oficial, cunha exacerbada exaltación do imperio xermánico e da raza aria nas imaxes de fotógrafos como Hoffmann e Paul Wolff, a fuxida da maioría de fotógrafos e editores propicia que a concepción fotoxornalística xurdida en Weimar se espalle polo resto do mundo⁷¹⁹.

3.3.4.7 - A EXPANSIÓN MUNDIAL DAS REVISTAS GRÁFICAS

As revistas alemáns convertéronse na vangarda da prensa gráfica e do fotoxornalismo, tanto polos aspectos expresamente xornalísticos (consolidación do uso da fotografía autenticamente informativa e do xénero da reportaxe fotográfica), estéticos (posta en páxina creativa e dinámica) ou empresariais (concepción editorial nova, receptividade a propostas de fotógrafos externos). A marcha de tanto talento cara outras latitudes provocou unha fecunda osmose entre as potencialidades informativas experimentadas en Alemaña e algunhas interesantes publicacións que xa existían antes do éxodo, como as francesas *Vu* e *Regards*, a soviética *SSSR na Stroike* ou a usamericana *Fortune*, e tamén dá pé a que aparezan outras novas que

⁷¹⁸ SOUSA, *op.cit.*, p. 75.

⁷¹⁹ Kurt Korff marcha para Austria primeiro e despois para USA, onde fundará *Life* xunto con Henry Luce e a axencia *Black Star* xunto con Kurt Szafranski. Stefan Lorant retorna a Hungría e despois marcha para Londres, onde primeiro funda a revista *Lilliput* (1934), traballa de editor na *Weekly Illustrated*, e finalmente funda *Picture Post* (1938), emigrando en 1940 para USA. Felix H. Man marcha para Londres onde seguirá publicando as súas fotos con Stefan Lorant, primeiro na *Weekly Illustrated* e despois na *Picture Post*. Alfred Eisenstaedt marcha para USA e traballará para *Life* o resto da súa vida. Tim Gidal marcha para Londres e traballa para *Picture Post*. Martin Munkacsí traballará para *Life*. Josef Breitenbach pasa por París antes de chegar a USA, onde traballa para *Fortune*. Kurt Hutton vai para o Inglaterra e traballa na *Weekly Illustrated* e na *Picture Post*. Fritz Goro marcha a USA e colaborará con *Life*...

darán moito que falar e, sobre todo, que ver, como *Life* e *Harper's Bazaar* en USA e *Picture Post* en Inglaterra. As revistas gráficas acadaban a súa madurez e consolidaban o seu predominio informativo visual.

FRANCIA

París convértese na capital do fotoxornalismo máis dinámico e innovador durante os comezos dos trinta, mercé aos semanarios *Vu* e *Regards*. *Vu* (París, 1928), creado por Lucien Voguel e con Alexander Liberman como director artístico, segue a liña das revistas alemanas, nomeadamente da *Berliner*, pero axiña se distingue pola variedade e singularidade das súas reportaxes gráficas, pola modernidade da maqueta onde a fotografía de corte documental ocupaba un lugar senlleiro e por unha máxima preocupación por dispor, non só dos mellores fotógrafos⁷²⁰ e de excelentes imaxes, senón tamén dos mellores escritores, sempre cunha orientación crítica e política matizada. Xa no seu primeiro número, postúlase como un mosaico da vida moderna, que pretende aglutinar as características que daquela estaban espaxadas en distintos modelos de publicacións (prensa de actualidade, de opinión, semanarios ilustrados deportivos...)⁷²¹. *Vu* supón unha nova concepción de revista gráfica, que utiliza a fotomontaxe e amosa unha posta en páxina moi dinámica e atractiva, en contraste co clasicismo de *L'illustration*, apostando claramente pola fotografía e mesmo gabándose publicamente do número de fotos que leva inserido nas súas páxinas. Xa desde o principio amosa unha imaxe vangardista (imaxes de fábricas, da torre Eiffel...) pero destaca polas reportaxes gráficas sobre outros países (URSS, USA, a Alemaña fascista) e pola súa acollida aos sucesos, aos *fait divers*. Isto é moi relevante para a prensa pois, como indica Dominique Baqué, malia que os sucesos non fagan a Historia, son o síntoma, na súa banal aparencia, de sentidos agochados na profundidade do social⁷²². Menos agochado foi o drama da Guerra Civil española, que *Vu* cubre abondo coas intrépidas reportaxes de Robert Capa, ou antes de Cartier-Bresson sobre a República. E precisamente as simpatías das reportaxes da revista co bando republicano na contenda española foron o detonante do cese de Vogel, forzado

⁷²⁰ Na *Vu* publican fotos H. Man, Kertész, Capa, Man Ray, Brassai e Krull, entre outros.

⁷²¹ “On ne trouve pas chez nous un journal illustré dont la lecture traduise le rythme précipité de la vie actuelle, un journal qui renseigne, et documente sur toutes les manifestations de la vie contemporaine: événements politiques, découvertes scientifiques, cataclysmes, explorations, exploits sportifs, théâtre, cinéma, art, mode. *Vu* a pris pour tâche de combler cette lacune”. *Vu*, n° 1, 21 de marzo de 1928, p. 11.

⁷²² BAQUÉ, *op.cit.*, p. 295.

a dimitir en 1936 polas presións dos patrocinadores. *Vu* comeza así o seu declive ata pechar en 1938.

Regards⁷²³ (París, 1931) é o voceiro do *Partido Comunista* francés que toma nos seus comezos o modelo do *AIZ* alemán (maqueta, estilo fotográfico e retórica combativa), afastando da dinámica da prensa burguesa coa súa proposta de mobilización da clase obreira⁷²⁴. A fotografía é usada como ferramenta mobilizadora e propagandística pero o seu sustento é primordialmente documental. A súa pretensión é usar as imaxes en todo o seu potencial informativo, despoxándoas da mediación dos intereses burgueses, coa intención de informar e denunciar, pero tamén de convencer. En 1932 fai un chamamento aos lectores para que se animen a enviar as súas fotos, na liña do fotógrafo obreiro e militante emprendido antes en Alemaña e na URSS. *Regards* demanda unha fotografía instantánea e viva, unha “Historia en movemento”, que se concibe como a antítese da fotografía posada, que eles consideraban característica do modelo burgués. Nun curioso artigo, publicado en xullo de 1933, titulado “*Aux lecteurs, aux amis!*”, faise unha especie de inventario do que se vai tratar na revista e do que non. Fixándose na columna das cousas que din que non se tratarán, podemos extraer algunhas das temáticas que publican as revistas que *Regards* acusaba de “burguesas”: cerimoniais oficiais, vida privada das actrices, das estrelas e dos campións, das festas nocturnas, dos ociosos que se enchen e se empipan...⁷²⁵. *Regards* publica interesantes reportaxes de Cartier-Bresson, de Robert Capa, de David Seymour *Chim* e distínguese por cubrir abondo a Guerra Civil española, chegando a tirar máis de 100.000 exemplares en 1936.

Voilà (París, 1931) é un semanario que se define no seu primeiro editorial como unha publicación cunha “curiosidade sen límite” que, como apunta Dominique Baqué, axiña convértese en sensacionalismo, frivolidade e voyeurismo⁷²⁶. As súas reportaxes están dirixidas á actualidade mundana, ao deporte, ás actividades do tempo de lecer, pero sempre baixo pautas dirixidas máis ao aspecto emotivo e afectivo có informativo (cuxo modelo era *Vu*) ou có comprometido (cuxo modelo era *Regards*). Así, os personaxes públicos son amosados de xeito familiar, na súa intimidade máis trivial. E axiña aparecen as imposturas, as truxaxes e as postas en escena. O fin xustificaba os

⁷²³ Mudou o seu nome dúas veces: primeiro aparece como *Regards sur le monde du travail*, despois *Nos Regards* e, finalmente, *Regards*. A súa periodicidade tamén tivo variacións: primeiro mensual, despois bimensual e a partir de xaneiro de 1934, semanal.

⁷²⁴ *Regards* subtitulábase “Semanario ilustrado do mundo do traballo”.

⁷²⁵ *Regards*, nº 21 (6 xullo 1933).

⁷²⁶ BAQUÉ, *op.cit.*, p. 305.

medios. Jean Prouvost dirixe **Paris-Soir** (1937), e **Match** (París, 1926) desde 1938, onde se publican fotos de Robert Capa, Germaine Krull e Brassai, entre outros. *Match* era un semanario deportivo que viña editándose en París desde 1926 cunha tirada escasa. Prouvost merca a cabeceira en 1938, saíndo á venda co subtítulo “Semanario da actualidade mundial”, co que obtén un grande éxito de público. No comezo da Segunda Guerra Mundial alíñase coas teses fascistas, desaparecendo en poucos meses, volvendo a reaparecer anos despois baixo o nome de *París Match*. Outras publicacións francesas de relevancia nesa época son: **L’Art Vivant**, revista dedicada á fotografía que presta especial atención as novas formas de expresión fotográficas e que debate amplamente sobre a consideración artística da fotografía, **La France à Table, Jazz** (París, 1928), que pretende publicar “o que non se amosa nas outras revistas”, **Paris-Magazine**, **Le Miroir du Monde** (1930) e **Minotaure** (París, 1933), revista artística de gran calidade e curiosa edición da fotografía.

URSS

Na Unión Soviética destaca sobre o resto **SSSR na Stroike**⁷²⁷ (Moscova, 1931), que tamén toma como modelo a *AIZ* alemana (Heartfield colabora nela o primeiro ano) e que se distingue por un deseño e unha posta en páxina moi dinámicos e impactantes, encargados a artistas construtivistas como El Lissitzky, Rodchenko ou Stepanova. Tamén destaca polas creativas imaxes de fotógrafos como Boris Ignatovich e Dimitri Baltermans, na liña da “foto live”, que procura mostrar a vida cotián da xente. Cun ton marcadamente propagandista, a temática principal xira case sempre arredor do desenvolvemento da industria, da agricultura e da construción civil, na que a fotografía opera ao servizo do modelo social que se pretende construír. De periodicidade mensual, édítase ata 1941, con edicións en catro idiomas e cun formato xigante. Mantendo unha liña política e propagandística, *SSSR* distínguese de *AIZ* en que pretende propagar os logros e as bondades do socialismo (creando os arquetipos do obreiro, do labrego, do patrón... e magnificando e mitificando ao proletariado) mentres que a alemana fai énfase na vida cotián dos cidadáns e nos paradoxos do sistema capitalista. Outras publicacións soviéticas importantes nese momento son **LEF** (Moscova 1923), dirixida polo poeta Vladimir Maiakovski e deseñada por Rodchenko que desaparece e reaparece despois como **Novii LEF**, a fotográfica **Sovietskoe Foto**,

⁷²⁷ URSS en construción.

e a revista quincenal **Daiesh** (Moscova, 1929), revista eminentemente gráfica e de efémera duración que publica imaxes de Rodchenko e Ignatovich.

INGLATERRA

Stefan Lorant é a figura sobranceira da prensa gráfica británica. Antigo editor do *Müncher* alemán, promove primeiro a **Weekly Illustrated** (Londres, 1934), despois a singular e fermosa revista de peto **Lilliput** (Londres, 1937) e, finalmente, **Picture Post** (Londres, 1938), revista que edita numerosas reportaxes fotográficas cun claro afán divulgativo e informativo, onde as imaxes son numeradas e cumpridamente explicadas con títulos e extensos pés de foto. *Picture Post* ofrece realismo social e unha visión heroica da clase obreira, pero cun ton máis reformista ca o denunciador de *AIZ*⁷²⁸. Publica as fotos de guerra de Robert Capa e traballan para ela Felix Man, Tim Gidal e Kurt Hübschmann. En xaneiro de 1939 publica *Paris by Night*, a celebrada reportaxe gráfica nocturna de Brassai. Outras publicacións gráficas relevantes destes anos en Inglaterra son **The Graphic**, onde publica Salomon e a **Worker's Illustrated News** (*WIN*), revista obreira do tipo da *AIZ* alemana.

USA

Como vimos, a comezos do século XX xa viñan destacando no ámbito gráfico informativo publicacións como a **Leslie's Weekly** e a **Collier's Weekly**. Porén, desde outubro de 1888 xa existía **The National Geographic Magazine** (Washington), ao abeiro da sociedade do mesmo nome que viña de crearse. Malia nacer como unha especie de folleto científico de periodicidade irregular, con artigos extensos e poucas ilustracións, e dirixido só a un número reducido de socios, comeza a venderse nos quioscos baixo o subtítulo de “revista mensual ilustrada” e estende a súa temática a ámbitos tan diversos como a socioloxía, a política, a vida das persoas, dos animais, das plantas... A comezos do século XX xa publica fotos con certa asiduidade⁷²⁹, destacando unha reportaxe sobre Filipinas, en marzo de 1905, que ocupa 32 páxinas e

⁷²⁸ Para Ian Jeffrey, *Picture Post* axudou a fomentar un sentimento de identidade nacional en momentos de crise. JEFFREY, *op.cit.*, p. 104.

⁷²⁹ En xullo de 1902 publica unha extensa reportaxe e 44 páxinas, cunha ducia de fotos sobre a erupción do Monte Pelado na illa da Martinica, acontecido en maio, que destrúe a cidade de Saint Pierre e causa case trinta mil mortos. En decembro de 1904, case de xeito casual, edita unha reportaxe de 50 fotos sobre a cidade tibetana de Lhasa, enviadas por dous exploradores rusos, que ten un grande éxito popular.

comprende ¡138 fotos!; unha expedición de Robert E. Peary ao Polo Norte, financiada pola propia *Geographic* e publicada en outubro de 1909; e unha reportaxe sobre a descuberta cidade inca do Machu Pichu, publicada en abril de 1913, á que dedica 186 páxinas e a exultante cantidade de 234 fotos. Era a primeira vez que o mundo podía ver ese lugar e o impacto editorial e social foi extraordinario. As súas tiradas non deixan de aumentar, pasando de case 20.000 exemplares a finais de 1906 a máis dun millón en 1929, algo que para John Oliver Lagorce, o seu responsable da publicidade, foi posible mercé á “linguaxe da fotografía”⁷³⁰.

Vogue (Nova York, 1909)⁷³¹ comeza como unha revista gráfica dedicada a temas de sociedade e despois vai derivando máis cara a unha revista de modas. Con ela ábrese unha xeira de modernas e prestixiosas revistas, dunha alta calidade estética e moi condescendentes e mesmo propagandistas do modelo capitalista usamericano. Tal é o caso de **Vanity Fair** (Nova York, 1913), revista elegante que edita unha fotografía moi elaborada tecnicamente, seguindo as pautas que marcaba a cada vez máis omnipresente publicidade, e que inclúe modernas e coidadas fotomontaxes narrativas.

Time⁷³² (Nova York, 1923) é outro modelo distinto de revista, que xorde da man de Henry Luce e de Briton Hadden, que intúen que se precisa unha publicación que se difunda en toda USA e que se adapte aos novos ritmos de vida e á falta de tempo que xa daquela tiñan os cidadáns para informarse. Ao principio publica poucas fotos, pero achega aspectos novos como a organización das noticias, xerarquizadas por orde de importancia, e a súa interpretación, confrontada con distintos enfoques. Bota man da humanización dos personaxes, cos que se recrea na súa descrición, incorpora o célebre marco vermello da portada, que axuda a potenciar a imaxe principal e, a partir de 1928, faise moi popular pola súa designación do “home do ano”⁷³³. Do mesmo grupo *Time* e tamén das mans de Henry Luce sae **Fortune** (Nova York, 1930), con T. M. Cleland como director artístico. Trátase dunha revista dirixida ao gran capital que pretende enxalzar o poder económico dos USA, cunha edición gráfica moi limpa e atractiva. As súas imaxes son moi rechamantes pero cóidase moito de entrar na controversia política. Non destaca pola riqueza tipográfica, o que importan son as fotos. En febreiro de 1933 édítase **Newsweek** (Nova York), da man de Thomas Martyn, ex editor da sección de estranxeiro de *Time*, que nace para competir abertamente coa súa

⁷³⁰ ANGELETTI, N. e OLIVA, A., *Revistas que hacen e hicieron historia*, Barcelona: Sol 90, 2002.

⁷³¹ A cabeceira existe desde 1892 e foi mercada en 1909 por Condé Nast. O proxecto ampliase con sucesivas edicións en Europa: Londres (1916), París (1920) e Berlín (1928).

⁷³² Aparece primeiro baixo o nome de *Time The Weekly News-Magazine*. ANGELETTI / OLIVA, *op.cit.*

⁷³³ *Ibid.*

anterior empresa. O ano seguinte entra Alexey Brodovitch como director artístico de **Harper's Bazaar** (Nova York), que a converte nunha referencia estética no campo das revistas gráficas, destacando pola súa edición limpa, atractivas portadas, fotos tecnicamente coidadas e uso creativo das cores e dos elementos visuais (secuencias, repetición...).

Dous anos despois xorde a revista **Life**⁷³⁴ (Nova York, 1936), o fenómeno editorial de máis éxito da historia do xornalismo gráfico⁷³⁵. *Life* nace da intuición do seu promotor Henry Luce, que ve como a xente está educando a mirada cara ás historias narradas con imaxes⁷³⁶, mercé ao auxe do cine e a un contexto técnico favorable (cámaras lixeiras e novas tintas de secado rápido). E para iso arroupase con algúns dos mellores colaboradores en materia gráfica: o alemán Kurt Korff (que viña de dirixir a *Berliner*), o editor gráfico Wilson Hicks ou de fotógrafos da talla de Margaret Bourke-White e Alfred Eisenstaedt. *Life* parte dunha estrutura e dun rigor semellante ao emprendido antes con *Time* (traballo en equipo entre editores gráficos, redactores, fotógrafos, documentalistas e revisores), pero só que agora pártese dunha pauta previa para o aspecto das páxinas, o que implica dotar ás imaxes e á edición gráfica de absoluta prioridade. A máxima de *Life* é contar unha historia con imaxes e facela crible baixo unha perspectiva realista. A célebre reportaxe de Eisenstaedt sobre a escola de señoritas *Vassar*, publicada no número 11, fai que Henry Luce acuñe o concepto de “ensaio fotográfico”. Porén, isto xa o viña practicando a revista desde o seu primeiro número, coa reportaxe de Bourke-White sobre a vida cotián dos obreiros e das súas familias na presa de Montana, baixo unha pauta semellante de organización das imaxes que pretenden ofrecer unha visión de conxunto.

Life toma o seu estilo informativo de experiencias anteriores como as revistas alemáns, a fotografía espontánea de Salomon ou o modelo da *Vu* francesa⁷³⁷, pero con ela comeza unha nova era da información gráfica na que, a parte de consolidar o fotoxornalismo, o modelo de revista gráfica xeneralista e a figura do editor gráfico como

⁷³⁴ A editora, o grupo *Time*, toma o nome dunha revista de humor que xa existía, merca a cabeceira e transfórmaa no novo produto que todos coñecemos. *Ibid.*

⁷³⁵ Tira 466.000 exemplares do primeiro número, só un ano despois xa chega ao millón, en tres anos a tres millóns, e máis de oito millóns no ano 1972, estimándose daquela en corenta millóns o seu potencial número de lectores.

⁷³⁶ Antes de saír a revista e mentres se prepara o seu anuncio, Henri Luce envía un texto aos posibles anunciantes, no que, repetindo cada pouco o verbo “ver”, xa adianta por onde van as intencións do proxecto: “Ver la vida, ver el mundo, ser testigo de los grandes acontecimientos, ver el rostro de los pobres y los gestos de los orgullosos (...) Ver y sorprenderse; ver y aprender (...) Ver, y mostrar...”. ANGELETTI / OLIVA, *op.cit.*, p. 124.

⁷³⁷ Cando en 1954 morre Lucien Vogel, editor de *Vu*, Henry Luce remítelle un telegrama á familia daquel coa seguinte lenda: “*Sin Vu, Life no hubiese visto la luz del día*”. Citado en FREUND, *op.cit.*, p. 114.

promotor das imaxes, concibe a fotografía como suxeito informativo esencial, á que están supeditados o resto de elementos da edición gráfica. Con ela nace tamén o “estilo *Life*”, sinónimo de focalización da atención gráfica nunha soa persoa e no seu contorno vivencial coa intención de implicar emocionalmente aos lectores mediante a mostración de aspectos íntimos e reservados que ata ese momento non adoitaban amosarse nas revistas⁷³⁸. Tamén destaca pola escolla acertada das imaxes para a primeira, e non tanto por ser a primeira revista que edita a fotografía a sangue nas portadas, como adoita dicirse⁷³⁹. Tamén polo estupendo desenvolvemento das potencialidades da narración por medio de imaxes e, sobre todo, pola súa aposta por unha impresionante dimensión empresarial, que a obriga a facer fortes inversións en tecnoloxías de impresión e a procurar os mellores fotógrafos en todo o mundo. *Life* fai cousas que xa outras publicacións viñan facendo, pero consegue o que ningunha outra fixera ata ese momento con tanta eficacia (*SSSR na Stroïke* intentáralo uns anos antes): estenderse e influír fóra do seu ámbito estatal. Con *Life* culmínase o proceso iniciado polas revistas gráficas a finais do XIX, onde as imaxes convértense en noticia e contribúen a suxerir hábitos e crear modas. Gisèle Freund cre que o éxito de *Life* fundaméntase nunha cuestión psicolóxica básica: o ser humano preocúpase polo que lle pasa aos seres humanos e ao seu contorno. E a imaxe resulta moi poderosa e sensible nese campo dos sentimentos (os nenos, as estrelas do cine, os aristócratas, o exótico...), ao amosar un atractivo universal de xeito accesible para todos, transmitindo soños, devezos, fantasías, bos e malos momentos. Era case cine, case televisión.

Tan só unhas semanas despois de *Life* aparece **Look** (Nova York, 1937), revista gráfica mensual fundada por Gardner Cowles, con contidos sensacionalistas e dirixida a sectores populares. Na súa portada anuncia “Keep informed... 200 pictures...1001 facts”, na que xa avanza que o seu vai ser aproveitar o reclamo natural da imaxe, na súa concepción máis esencial, cuantitativa e barroca, máis que procurar unha fotografía de calidade. *Look* marca o punto de partida da “estrelización” das personalidades mediante a publicación das súas fotos, adoito contratando a retratistas especializados. *Look* mantivo tiradas moi semellantes ás de *Life* ata a súa desaparición un ano antes ca esta. Tamén en 1938 aparece en Chicago **Ken**, efémera revista gráfica quincenal (desaparece en 1939) que comeza publicando varias reportaxes de

⁷³⁸ ANGELETTI / OLIVA, *op.cit.*

⁷³⁹ Temos lido e escoitado moitas veces que *Life* é pioneira no uso da fotografía a sangue nas portadas. Como vimos ao longo deste apartado, máis de trinta anos antes, a *Leslie's Weekly* publica estupendas portadas con fotos a sangue e con temáticas tan informativas como as publicadas por *Life*. Esta forma de compor a portada tamén foi usada por publicacións importantes como *Vu*, *AIZ* durante os seus primeiros anos e *SSSR na Stroïke*.

Dorothea Lange sobre o seu traballo para o FSA. A imaxe é o elemento senlleiro nas súas páxinas, editando fotos a páxina completa con brevísimos textos indicativos.

ESPAÑA

Desde comezos do século XX coexisten tres grandes tipos de revistas: as revistas culturais (de arte e literatura nomeadamente), as de información xeral e as revistas especializadas (entre elas, as de fotografía). A un tempo, mantéñense as vellas revistas ilustradas de contido xeneralista (*La Ilustración Española y Americana*) ou máis centradas no cultural (*La Ilustración Artística* de Barcelona) e os novos *magazines* gráficos de información xeral (*Blanco y Negro* e *Nuevo Mundo*). *La Ilustración Española y Americana* xa non ten o prestixio que tiña no XIX e segue devecendo ata a súa desaparición en 1921, por mor da competencia dos *magazines* xeneralistas que apostan inequivocamente pola fotografía impresa⁷⁴⁰.

Como vimos, a primeiros do século XX son *Blanco e Negro* e *Nuevo Mundo* as revistas de referencia, ás que axiña se incorporan outros proxectos gráficos editoriais interesantes, como **Actualidades** (Madrid, 1908), unha publicación sorprendente, rabiosamente gráfica e cun formato xigante onde as fotos acadan unha espectacularidade inusitada. En novembro de 1911, como consecuencia dunha escisión en *Nuevo Mundo*, aparece **Mundo Gráfico** (Madrid), cun inequívoco subtítulo de “Revista Popular Ilustrada” e cunha clara aposta pola fotografía, pola calidade da súa reprodución, por unha coidada edición e pola publicidade, elementos cos que acada importantes tiradas xa desde o seu comezo. *Blanco e Negro*, *Nuevo Mundo* e *Mundo Gráfico* acadan unhas vendas moi relevantes durante os momentos álxidos das guerras de Marrocos⁷⁴¹.

Para competir con *Prensa Española* (editora de *ABC* e *Blanco y Negro* fundada en 1909), constitúese en 1914 *Prensa Gráfica Española*, resultado dun acordo entre Nicolás María Urgoiti e os editores de *Mundo Gráfico*, que axiña se fusionará tamén

⁷⁴⁰ *La Ilustración Española y Americana*, malia contar cun elenco importante de fotógrafos colaboradores e mesmo de convocar un concurso fotográfico en 1899, a penas imprimía a fotografía de xeito directo en determinados eventos especiais e continúan dándolle prioridade aos gravados.

⁷⁴¹ No ano 1913 *Nuevo Mundo* editaba 125.000 exemplares, *Blanco y Negro*, 80.000 e *Mundo Gráfico*, 80.000. En 1920, as tiradas desas tres revistas son de 75.000, 100.000 e 120.000 exemplares respectivamente. En 1927 as tiradas eran practicamente idénticas, cun pequeno aumento no caso de *Mundo Gráfico*, que acadou os 130.000 exemplares. Datos achegados por Sánchez Aranda e Barrera del Barrio, citados en S. VIGIL, *El universo de la fotografía...*, *op.cit.*, p. 97.

coa editora de *Nuevo Mundo*. Esta nova sociedade edita as revistas *La Esfera*, *Elegancias* e o xornal *El Sol*, e ofrece un servizo de arquivo fotográfico que dispón de medio millón de fotos e debuxos. ***La Esfera*** (Madrid, 1914-1931) é unha revista cunha excepcional reprodución das fotos a un tamaño considerable propiciado polo seu formato (27,5 x 37,5 cm.), semellante ao das clásicas revistas ilustradas, pero moi superior ao da maioría das novas revistas gráficas do século XX. Malia ser a revista máis cara do momento, a súa primeira tirada foi de 60.000 exemplares⁷⁴². Nas súas páxinas adoitan incluírse paisaxes, tanto urbanas coma naturais, seccións de moda, imaxes sobre as guerras en Europa e Marrocos e retratos de diversa índole. A fotografía cumpre máis unha función ilustradora ca informativa, malia que nalgúns casos a imaxe sexa punto de partida para a elaboración dalgúns artigos⁷⁴³.

En Catalunya tamén viñan editándose distintas revistas gráficas desde principios do século XX: ***La Campana de Gracia***, ***El Cu-cut de la Lliga*** (1901), a segunda xeira de ***La Ilustración Catalana*** (1903-1917), o suplemento gráfico semanal de ***El Diluvio Ilustrado*** (1904) e ***Revista Nova*** (1914), divulgadora de tendencias modernas. ***La Actualidad*** (1906), é unha publicación eminentemente gráfica e informativa, con fotos ben editadas e que abusa menos dos retratos das artistas femininas (moi cotiáns nas revistas gráficas madrileñas da época). En 1918, a *Editorial Catalana* publica ***D'Ací i D'Allá*** (1918-1936), revista dirixida á burguesía que edita a fotografía dun xeito moi limpo, e na que se poden ver fotos de Josep Sala, Raoul Hausmann, Bill Brandt e Paulo Wolf, entre outros. A editorial intentou estender o proxecto, publicando unha versión madrileña trimestral baixo o nome de ***Las Cuatro Estaciones*** (1935-1936), baixo a máxima de “Modernidad, curiosidad y buen gusto”, que só chegaría a editar catro números⁷⁴⁴. ***La Gasetta de les Arts*** (Barcelona, 1924-1930) é unha revista cultural que, ademais de publicar fotos con moi boa calidade, inclúe interesantes artigos sobre fotografía. Tamén son interesantes os semanarios gráficos deportivos ***Mundo Deportivo*** (1906), ***Stadium*** (1912) e ***L'Esport Català*** (1925-1927).

Sánchez Vigil indica que en 1920 editáanse en España once revistas ilustradas con grandes tiradas, seis delas en Madrid⁷⁴⁵. En lugares menos visibles ca Madrid ou Barcelona tamén aparecen algunhas revistas gráficas interesantes, a parte de *Vida*

⁷⁴² L. MONDÉJAR., *op.cit.*, p. 146.

⁷⁴³ Segundo apunta Sánchez Vigil, *La Esfera* publica algúns artigos realizados a partir das fotos, como os casos dos realizados por José Ortega Munilla e de *El Caballero Audaz* e as fotos de Enrique Guinea e José Campiña, respectivamente. S. VIGIL, *El Universo de la Fotografía...*, *op.cit.*, p. 122.

⁷⁴⁴ FERNÁNDEZ, H., *op.cit.*, p. 138.

⁷⁴⁵ S. VIGIL, “De la Restauración a la Guerra Civil”, *op.cit.*, p. 297.

Gallega: **Vida Manchega** (Albacete, 1912-1920), **La Semana Gráfica** (Valencia), **La Rioja Ilustrada**, **Asturias Gráfica**, **La Unión Ilustrada** (Málaga), **Granada Gráfica**, **Bética** (Sevilla), **Córdoba Gráfica**... Durante os anos vinte, mentres os xornais españois xa son abastecidos coas imaxes de axencias gráficas como *Havas*, seguen aparecendo novas revistas gráficas. En 1927 édítase **Cosmópolis** e, rematando a década, aparecen dous novos semanarios que, xunto co xornal gráfico **Ahora**, marcarán a pauta durante a II República: *Estampa* e *Crónica*. Luís Montiel edita **Estampa** (Madrid, 1928) desde a imprenta *Rivadeneira*, publicación barata (30 cts.), moi dinámica e cunha boa calidade de impresión, que presta moita atención a temas internacionais e cosmopolitas (cine e viaxes) e que axiña iguala e supera a tirada de *Blanco e Negro* e *Mundo Gráfico*⁷⁴⁶. *Prensa Gráfica* responde axiña coa publicación de **Crónica** (Madrid, 1929), “Revista de la semana”, moi semellante á anterior, que edita en xuño de 1930 un número especial dedicado aos fotoxornalistas máis relevantes do momento. Tamén en 1930 aparece en Barcelona a revista **Imatges**, publicación eminentemente fotográfica que tivo unha experiencia efémera pois só editou 25 números⁷⁴⁷.

Coa consolidación da fotografía nas páxinas impresas a finais da década dos vinte e durante os anos trinta, algunhas publicacións periódicas de carácter cultural fan un interesante uso da fotografía nas súas páxinas, mesmo converténdose en publicacións que ofrecen unha modernidade fotográfica moi superior á que mostraban as revistas especializadas en fotografía (máis dedicadas á técnica ou á publicidade comercial) e as revistas principalmente informativas, máis preocupadas polo realismo e a factualidade: **La Gaceta Literaria** (1927-1932) é unha revista vangardista, dirixida por Ernesto Giménez Caballero, que publica textos interesantes e imaxes sobre a nova fotografía; o libro *Foto-Auge* e a exposición *Film und Foto; Métal*, de Germaine Krull...; **AC, Documentos de actividad contemporánea** (Barcelona, 1931-1937), revista de arquitectura y urbanismo de formato cadrado que seguía a estética “Tipo-Foto” da alemana *Das Neue Frankfurt*, onde tamén se publican reportaxes editadas de xeito singular, unhas veces co texto na parte superior e as imaxes na parte inferior en dobres páxinas e outras optando por un deseño vertical, e na que publican fotos Josep Sala, Umbo e Raoul Hausmann; **Residencia** (Madrid, 1926-1934), revista da *Residencia de Estudiantes* que publica durante varios números as fotos do arquivo das

⁷⁴⁶ Tira cen mil exemplares en 1928 e 200.000 en 1929. VERA, Francesc, “Aproximació a la fotografía de reportatge en la revista *Estampa* (1928-1938)”, en *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/actas.htm>.

⁷⁴⁷ FERNÁNDEZ, H., *op.cit.*, p. 245.

Misiones Pedagógicas; **Mirador** (Barcelona, 1929-1937), *magazine* que publica fotos de Josep Sala e Pere Català Pic; **Mundial** (Madrid, 1936) *magazine* que publica fotos de José Suárez; a **Revista Ford** (Barcelona, 1931-1936), que malia ser unha publicación comercial da marca edita fotografía con certo criterio; **Ciudad** (Madrid, 1933-1935), revista cultural que tamén publica fotos de José Suárez; **Art** (Lleida, 1933-1934) que tamén publica bastante fotografía; **Diablo Mundo** (Madrid, 1934), revista cultural que publica fotomontaxes de Benjamín Palencia; **Brisas** (Palma de Mallorca, 1934-1936) *magazine* que publica moita fotografía; **La Unión Ilustrada**; **La Semana Gráfica**; **La Libertad**; **Gaceta del Art**; **Orto**; **Estudios...**⁷⁴⁸

No seu conxunto, as revistas gráficas consolidan a fotografía como unha ferramenta imprescindible de información e comunicación durante a década dos trinta, conformando un ecosistema visual e informativo novo. Comenta Román Gubern que ata o invento do fotogravado, a maioría da poboación descoñecía a aparencia física dos grandes homes públicos, e que coa inclusión da fotografía nas revistas fanse visibles as súas faces, contribuíndo á súa notoriedade e facendo xurdir a imaxe carismática na cultura de masas. Segundo Gubern, a reprodución e difusión masiva da imaxe dun personaxe outórgalle a este o don da ubicuidade, desdobrando o seu carácter de personalidade pública noutro máis familiar que pasa a formar parte da nosa privacidade⁷⁴⁹:

Os editores daquela época adoitan comentar que as fotos converten aos xornais nun produto máis accesible e, a un tempo, máis atractivo. Por iso a prensa vai incorporando cada vez máis fotógrafos aos seus *staff*, aínda que sen deixar de encargarse de proxectos de natureza social a outros fotógrafos independentes ou mesmo aproveitando traballos que estes xa tiñan en marcha e que resultaban do seu interese. A parte a súa influencia e o seu uso indebido, a normalización da fotografía no discurso das revistas e dos semanarios gráficos durante a década dos trinta configuran un novo xeito de assimilar a información, que cada vez vai sendo máis visual. A fotografía convértese nun medio eficaz e atractivo de amosar a información na prensa escrita, onde xa se pode considerar que, nunha boa parte, entra polos ollos. Este avance da fotografía nos medios impresos, e a “retroalimentación” que xera, propicia un contexto social e cultural que demanda imaxes e que se inicia na cultura visual, co inestimable apoio do cine, da publicidade e dos carteis.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ GUBERN, *La mirada opulenta...*, *op.cit.*, p. 166-167.

Para dármonos unha idea da relevancia social que acadaron as revistas gráficas durante os anos trinta pode servírnos un artigo publicado por Claude de Santeul en maio de 1934 en *La Revue Française de Photographie*. Santeul advirte da puxanza da fotografía como ferramenta de propaganda e doutrina, mercé a que se convertera, como a música, nunha linguaxe universal sen necesidade de aprendizaxe, en algo inseparable da masa. A fotografía, que ten o poder de facer coñecido o descoñecido, convertérase nun poderoso medio que conforma as especulacións intelectuais, creando unha determinada representación do universo. As asociacións de ideas da xente execútanse, segundo el, exclusivamente por vía fotográfica, e toda a propaganda de Estado, tanto económica, como social ou cultural, era feita por medio da “ilustración fotográfica”. Para Santeul, daquela a fotografía inflúe máis na xente có cine, debido a que se mesturaba máis na súa vida cotián cá sétima arte⁷⁵⁰. Neste mesmo sentido vai o comentario de Bodo von Dewitz, ao indicar que, a mediados dos anos trinta, as revistas gráficas alemanas xa estaban preparando psicoloxicamente aos lectores para a guerra⁷⁵¹. E o historiador usamericano Theodore H. White apunta como as revistas gráficas convertéranse no medio político dominante de USA durante os anos trinta, influíndo decisivamente na elección dos candidatos políticos⁷⁵².

3.3.4.8 - A GUERRA CIVIL ESPAÑOLA E A FOTOGRAFÍA

Pódese considerar como a primeira guerra verdadeiramente fotografada mercé á autenticidade que amosan as imaxes, nunha época onde aínda non existía a televisión nin o cine era o espectáculo de masas no que se convertería nas seguintes décadas. O éxito da edición das fotos do conflito español foi impresionante, exercendo nos lectores unha auténtica fascinación por aquel “realismo” descoñecido ata ese momento. Exemplificada na célebre foto do miliciano abatido, de Robert Capa, publicada na *Vu* o 23 de setembro de 1936, dúas semanas despois de ser tomada, o lector podía asistir á morte en directo, sentado tranquilamente no seu sofá ou na mesa dun café. O que non era pouca cousa.

Xa nos primeiros días tras a sublevación dos militares recóllense documentos fotográficos impresionantes por algúns dos mellores fotoxornalistas da época: Centelles, Torrents, Alfonso, os irmáns Vidal, Díaz Casariego, Alberio y Segovia, os

⁷⁵⁰ BAQUÉ, *op.cit.*, p. 323-331.

⁷⁵¹ LEBECK / VON DEWITZ, *op.cit.*, p. 190.

⁷⁵² OWEN, William, *Diseño de revistas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1991, p. 41.

irmáns Mayo... O caso de Agustí Centelles é senlleiro. Empregado nunha galería de Barcelona, colabora a un tempo con *El Día Gráfico* e a partir de 1934 dedícase exclusivamente ao fotoxornalismo, publicando fotos dos acontecementos da vida da II República en varios xornais cataláns (*La Vanguardia, Diario de Barcelona, La Rambla, L'Opinió...*). Desde o mesmo comezo da Guerra Civil recolle imaxes dos enfrontamentos, nos que destaca o verismo e a autenticidade das realizadas o 19 de xullo do 36 en Barcelona e, nomeadamente, a coñecida foto que recolle o trágico momento dunha nai laiándose ante o seu fillo morto en 1937. Centelles destaca por situar ao pobo como protagonista dos acontecementos e por amosar a importancia informativa do seu acontecer diario a través da instantánea fotográfica, sen descoidar os aspectos estéticos que o levan a tomar as imaxes desde variados puntos de vista. Como apunta Isidoro Coloma, coa obra de Centelles e doutros destacados fotoxornalistas durante a Guerra Civil, confírmase o valor da fotografía como medio de comunicación e de transmisión de información: os personaxes, non actúan, son⁷⁵³.

O conflito español tamén atrae a atención dalgúns dos mellores fotoxornalistas do contorno internacional. David Seymour, que traballaba en París como *freelance* desde 1933, chega a España nada máis comezar a contenda, tomando imaxes interesantes dos traballadores e dos civís na retagarda. Robert Capa, que tamén traballa en París desde ese mesmo ano, tamén cobre o conflito desde os seus inicios, obtendo interesantes imaxes da fronte de combate, publicando as súas fotos nalgunhas das mellores publicacións internacionais: *Vu, Regards, Picture Post, Ce Soir* e *Life*. Capa e Seymour abren novos camiños á fotografía documental, cun novo estilo visual caracterizado pola emerxencia (movemento, desenfoque, grao) e cun novo xeito de achegarse ás persoas. Como apunta Ian Jeffrey, a fotografía nunca estivera tan próxima ao retratado, tan emotiva⁷⁵⁴.

O bando fascista crea un *Rexistro Oficial de Periodistas* e o *Servicio Nacional de Prensa*, con delegacións en todas as provincias, institución encargada de controlar a información que se transmitía e da que tiñan que velarse os directores dos xornais. O xeneral Aranda, xefe do Corpo do Exército de Galiza, forma un gabinete fotográfico que se encarga de fotografar o campo inimigo, os soldados, a entrada nos lugares conquistados...⁷⁵⁵. Os sublevados contan con medios como *Arriba España, El Alcázar* e *La Ametralladora*, e fanse con cabeceiras como: *La Voz de Navarra, El Día, El Diario*

⁷⁵³ COLOMA, *op.cit.*, p. 256.

⁷⁵⁴ JEFFREY, *op.cit.*, p. 188.

⁷⁵⁵ Nese equipo figuraban fotógrafos galegos como Jaime Pacheco, José Longueira, Faustino Rodríguez, Ángel Llanos, Mario Blanco e José Lombardía. L. MONDÉJAR, *op.cit.*, p. 172.

de Aragón... Outros medios destacados son *Vértice* (1937-1946), magazine de luxo con información gráfica da guerra, seccións literarias e entretemento, impulsado pola Delegación de Prensa e Propaganda, e *Fotos*, que aparece en Donostia en febreiro de 1937 co subtítulo *Semanario Gráfico de Reportajes*, que contaba cun amplo abano de colaboradores gráficos que a fornecían de abundantes imaxes. En maio de 1938, este subtítulo é substituído por outro máis inequivocamente partidista: *Revista popular de la Falange. Semanario Gráfico Nacional Sindicalista*⁷⁵⁶.

No bando republicano tamén se fan con cabeceiras para a súa causa. Aprópianse da edición madrileña do *ABC* (en Sevilla séguese editando o *ABC* conservador) e outras cabeceiras son editadas co mesmo ou con outro nome: *Ya*, *El Debate*, *La Época*, *El Sol*, *Informaciones*, *Ahora*, *As*, *Estampa*, *El Diario de Barcelona*, *Las Provincias*, *El Nervión*, *El Siglo Futuro*... Outros medios importantes do bando republicano son *El Mono Azul* (magazine de cultura, política, literatura e ilustración gráfica), *Hora de España* (revista editada en Valencia entre 1937 e 1938), *Avance*, *Al Ataque*, *No Pasarán*, *La Voz del Combatiente*...⁷⁵⁷. O Comissariat de Catalunya edita *Visión*, revista gráfica con textos en castelán, francés e inglés.

Como se pode intuír, a prensa de antes da guerra non ten nada que ver coa que se edita durante o conflito. A temática informativa está copada por todo aquilo relativo aos sucesos bélicos e o ton xeral é claramente partidista e sensacionalista. As primeiras páxinas convértense en “portadas panfleto”, botando man das técnicas persuasivas do cartelismo: imaxe directa e titular impactante⁷⁵⁸. Nos titulares procúrase o sensacionalismo e nas imaxes a espectacularización, sen ningún tipo de reparos. Conforme vai avanzando a guerra e o bando fascista vai gañando terreo, van devecendo moitas publicacións relevantes que chegan a desaparecer, como *Estampa*, *Crónica* e *Mundo Gráfico* en 1938, ou *El Día Gráfico* e *Ahora* a primeiros do 39⁷⁵⁹.

Aínda que infelizmente, a Guerra Civil consolida o fotoxornalismo en España e o xénero da reportaxe gráfica. Isto, que puido ter sido durante a I Guerra Mundial, é posible neste momento mercé ao desenvolvemento da técnica fotográfica, das técnicas

⁷⁵⁶ Citado en DE SANTIAGO, M. Ángel, *Análisis de la fotografía de prensa en España durante la Guerra Civil (1936-39). Imágenes de guerra en el ABC de Madrid y en La Vanguardia de Barcelona*, tese doutoral, Madrid: Universidad San Pablo Ceu, 2004.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ G. MOMPART, J. L. e TRESSERRAS, J., “La reorganización del sistema informativo durante la guerra”, en TIMOTEO, J. (coord.), *Historia de los medios de comunicación en España (1900-1990)*, Barcelona: Ariel, 1989, p. 173.

⁷⁵⁹ L. MONDÉJAR., *op.cit.*, p. 168.

de impresión, dos sistemas de transmisión a distancia e tamén pola maior difusión das revistas gráficas. Furio Colombo comenta que coa Guerra Civil española nace un novo estilo de comunicación visual dos sucesos, distinta da ilustración tanxencial que xurdira nos anteriores conflitos bélicos. E Rodríguez Merchán e Gómez Alonso observan nela o agromar de novas formas e novos usos da fotografía no contexto informativo: a fotografía de guerra convértese no tema referencial da reportaxe; consolídase a figura do fotógrafo comprometido; a poboación civil figura como protagonista; os lectores, que viven nas súas propias carnes o conflito, teñen oportunidade de distinguir entre a realidade e a imaxe que os medios daban dela; bótase man da capacidade emotiva da fotografía, tanto fose aproveitando as implicacións directas que podía ter nos propios cidadáns como o seu uso propagandístico; e por primeira vez o espectador ten unha sensación de estar próximo e inmediato aos feitos de relevancia⁷⁶⁰.

Margarita Ledo relaciona as imaxes da contenda civil española co que virá despois, xa que nela aparecen moitas das constantes que se consolidan no fotoxornalismo nos anos vindeiros e, sobre todo, na II Guerra Mundial: por unha banda, fotos que se posicionan, que estimulan e apelan ao sentido do deber cidadán, de salvación colectiva; pola outra, fotos creadas, construídas para a guerra psicolóxica e para a “contrapropaganda”, onde se traballa cos conceptos da transferencia de culpa, do maniqueísmo, do prezo da guerra⁷⁶¹. Outros autores, como Ian Jeffrey, atribúen a muda da fotografía humanista experimentada nese momento á eferescencia social que vivía o mundo daquela, marcada polo estilo vehemente de Hitler que xera unha excitación social que remata coa visión plácida característica de autores como Kertész ou *Brassai*, deixando paso a unha nova fotografía de interese humano que procura o inmediato, a expresividade e o achegamento⁷⁶².

A evolución do uso da fotografía nos distintos conflitos bélicos ao longo da historia pode servir de termómetro da evolución do seu uso informativo en xeral. Principia coa serenidade case idílica da guerra de Crimea, continúa cunha visión algo máis realista, pero estática, da guerra de Secesión nos USA, co uso represivo e manipulador da Comuna de París, co uso estratéxico e censor durante a I Guerra Mundial e coa viveza e dramatismo realista da Guerra Civil española. A fotografía penetra timidamente na prensa a finais do XIX e paseniño vai recollendo a novidade (instantáneas), facendo valer o seu valor de documento, de verismo, de mímese, de atestado de que o que

⁷⁶⁰ R. MERCHÁN / GÓMEZ, *op.cit.*, p. 66-67.

⁷⁶¹ LEDO, *Foto-xoc...*, *op.cit.*, p. 32.

⁷⁶² JEFFREY, *op.cit.*, p. 104.

amosa ocorreu (efecto-realidade), mudando así as relacións da comunicación social e axudando á construción dun novo xeito de mirar e de aprehender a realidade. Tras a Gran Guerra, e despois co avance do nazismo e dos ideais soviéticos, a fotografía afasta a inocencia da transparencia para ser usada como eficaz aparello de propaganda. Na Alemaña de Weimar acada unha enorme relevancia informativa, dando pe á consolidación dos xéneros fotoxornalísticos que viñan apuntándose desde que a fotografía puido imprimirse directamente na prensa: a fotografía de actualidade (instantáneas), a reportaxe gráfica, o retrato (colectivo e individual), a crónica gráfica social... Con Salomon e a *Candid Photography* aparece un novo e espontáneo xeito de amosar a información que marcará os vieiros do fotoxornalismo do resto do século. Ese valor primitivo da realidade fotográfica é o que propicia que na Guerra Civil española aparezan as imaxes brutalmente directas e reais que se poden ver os primeiros días da contenda, que acadan un impacto extraordinario e que abren ese novo uso comprometido da fotografía, tan especial nos casos de *Vu*, *Regards* e *Picture Post*. A un tempo que se consolida o discurso xornalístico de masas, a fotografía xa forma parte indisoluble del, potenciando a súa influencia. Así, o papel das revistas e dos semanarios gráficos é senlleiro en dúas vertentes importantes para o uso da fotografía na prensa. Por unha banda, porque nelas amósase o que acontece con inusitado verismo. Pola outra, porque nelas xorde unha nova concepción gráfica, onde texto, fotografía e deseño asócianse para contribuír a un novo, eficaz e máis atractivo discurso informativo visual: as reportaxes gráficas, as series, a secuencia, a repetición, a dobre páxina, a forma como valor estético e como contribución para unha mensaxe determinada, as perspectivas visuais sorprendentes... Ou sexa, a fotografía non só como un espello da realidade, senón tamén en todas as súas variadas dimensións: verismo, instantánea, drama, emoción, estética, rigor, preparación previa, contextualización, deseño, censura, subxectividade, compromiso, implicación....

3.3.5 - A FOTOGRAFÍA EN GALIZA NO AGROMAR DO SÉCULO XX

3.3.5.1 - OS PIONEIROS DA FOTOGRAFÍA DURANTE O SÉCULO XIX

As primeiras noticias que se coñecen sobre a actividade fotográfica en Galiza corresponden ao suízo **Enrique Luard Falconier**, ourive que se establece na Coruña a primeiros do século XIX e que a partir de 1843 traballa co daguerrotipo, non só na Coruña, senón tamén en Pontevedra e Santiago, cando menos⁷⁶³. Consérvanse algúns daguerrotipos en ámbitos familiares ou en coleccións particulares que, ao seren anónimos, resulta imposible determinar a actividade estable doutros fotógrafos en Galiza, aínda que é de supoñer que tivo que haber máis casos, aparte do de Luard, noutras cidades galegas⁷⁶⁴.

Desde mediados do XIX e ata ben entrado o século XX existen en Galiza tres tipos de fotógrafos: os ambulantes⁷⁶⁵, os profesionais con estudio ou gabinete e os afeccionados, aínda que estes últimos son, polo que se coñece ata agora, un fenómeno máis serodio en Galiza⁷⁶⁶. Algúns fotógrafos de estudio combinan o seu traballo de gabinete con periódicos desprazamentos polos arredores da súa cidade, ofrecendo os seus servizos de xeito ambulante e, cara a final do XIX, algúns comezan a colaborar coas revistas ilustradas, como os casos de Ramón Buch e Francisco Zagala en Pontevedra.

O antecedente máis antigo que se coñece dun galego con estudio fotográfico é o de **Andrés Cisneros** (1819), instalado en 1853 en Santiago de Compostela como pintor retratista que compaxinaba co estudio fotográfico, como daquela fixeron outros artistas empurrados pola procura de sustento económico. Cisneros anúnciase como “retratista

⁷⁶³ ACUÑA, X. E. e CABO, X. L., “A fotografía: 1843-1900”, *Galicia, terra única. O século XIX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, p. 328.

⁷⁶⁴ Xerardo González indica que no primeiro número do *Faro de Vigo*, aparecido en 1853, hai un anuncio no que fala dun daguerrotipo que sobreviviu aos restos dun incendio. GONZÁLEZ, *op.cit.*, p. 177.

⁷⁶⁵ Gerardo F. Kurtz distingue entre fotógrafos transeúntes e fotógrafos feirantes. Os transeúntes son os primeiros fotógrafos dos anos corenta do século XIX que ían polas cidades facendo retratos e, de paso, vendían todo tipo de aparatos relacionados coa fotografía, feito este que seguramente axudou á extensión desta polos lugares que visitaban, pois propiciaba que algunha persoa se animase a emprender a práctica fotográfica. Os fotógrafos feirantes aparecen máis tarde, conforme a fotografía se vai extendendo á localidades con menos poboación. KURTZ, *op.cit.*, p. 117-118.

⁷⁶⁶ X. Enrique Acuña fala dos afeccionados como un fenómeno serodio e tímido en Galiza que, non obstante, vai tendo máis importancia conforme se van recuperando arquivos descoñecidos ata agora.

ao óleo, en miniatura e en fotografía” e déixanos, como maior fito, a inclusión de 14 das súas fotos na sección dedicada ás Belas Artes na Exposición Rexional Galega de 1858 celebrada no mosteiro de San Martiño Pinario en Compostela, feito insólito daquela en Galiza⁷⁶⁷.

Durante as seguintes décadas non deixan de chegar a Galiza fotógrafos procedentes do estranxeiro, sobre todo de Francia e Italia, impulsados pola expansión das *cartes de visite*, que en moitas ocasións veñen de rebote doutras cidades españolas máis grandes na procura dunha menor competencia. Uns instalan estudos e outros ofrecen os seus servizos de xeito ambulante, ou compaxinan ámbalas dúas cousas⁷⁶⁸. Un deles, Manuel Ricaud, anúnciase en maio e xullo de 1856 no xornal *La Oliva* como fotógrafo ambulante⁷⁶⁹. Tamén nesta época traballan fotógrafos “de galería” nativos, como Carlos García, Juan Palmeiro, España Peñaranda, Manuel Antonio Vales, Mariano Bordoy, Ramón Buch..., moitos deles compaxinando a fotografía co retrato pictórico e algúns deles tamén ofrecendo os seus servizos de xeito ambulante, como o caso de J. Guiard que reside en Pontevedra e hai constancia de que se despraza ata Santiago, ou do de Gervasio Alonso Montenegro que desde Pontevedra achégase ata Ourense⁷⁷⁰.

Ramón Buch y Buet (1842-1894) é un caso senlleiro destes primeiros pasos da fotografía en Galiza. Pintor vigués, que se dedica á fotografía posiblemente a partir de 1866, primeiro en Vigo e despois en Pontevedra, co nome de “Gabinete fotográfico de Buch Hermanos”. Alí realizan os Buch numerosos retratos da burguesía pontevedresa, moitos deles no formato de *carte de visite*. Ramón traballa como ambulante tomando imaxes de distintas localidades da provincia, actividade da que se conservan nunha colección particular varias fotos súas realizadas en 1868 na vila de A Garda, comercializadas daquela como vistas estereoscópicas, e realmente interesantes porque algunhas delas son situacións cotiáns tomadas sen pose previa, algo inusual daquela⁷⁷¹. Colabora coa *Ilustración Gallega y Asturiana* e despois coa súa sucesora *La Ilustración Cantábrica*. En 1877 vende o seu establecemento de Vigo ao italiano Patricio Bocconi e anos máis tarde fai algúns traballos fotográficos en Pontevedra ata

⁷⁶⁷ ACUÑA / CABO, *op.cit.*, p. 331.

⁷⁶⁸ Son os casos de Ricaud, Spartacus, Graudín, Avrillon, Guiard, Sellier, Segond, Encausse ou os irmáns Bocconi. *Ibid.*, p. 329-333.

⁷⁶⁹ Xerardo González cre que é posible que Vigo fose a súa residencia habitual. GONZÁLEZ, *op.cit.*, p. 177-178.

⁷⁷⁰ ACUÑA, X. Enrique, “Pintos. Unha vida na fotografía”, *Pintos. Unha vida na fotografía (1881-1967)*, Pontevedra: Xunta de Galicia, 1985, p. 7.

⁷⁷¹ ECHAVE, M. C. e CAMIÑA, M. R., “Ramón Buch y Buet. Fotógrafo y pintor”, Pontevedra: *Museo de Pontevedra*, 2004, p. 365-367

que, en 1885 abre un establecemento fotográfico na rúa San Andrés da Coruña, que ardería nun incendio o 3 de setembro de 1888⁷⁷².

Durante o século XIX, a parte dos moitos estranxeiros que se establecen en Galiza como profesionais, entre os que é sobranceiro o caso do “multifacético” Sellier⁷⁷³, tamén acoden outros para fotografar determinados lugares por encargo. É o caso de Charles Thurston Thompson (1816-1868), que viaxa en 1866 a Compostela para fotografar a súa catedral cun achegamento documentalista, seguindo un encargo de John Charles Robinson, supervisor das coleccións do Museo de South Kensington de Londres, e o de Jean Laurent, prestixioso fotógrafo afincado en Madrid que fotografa en Galiza durante 1885.

Entre os primeiros afeccionados dos que se ten constancia, existen referencias do naturalista Víctor López Seoane (ca 1870) e do coruñés Valentín Mendía (ca 1880), que edita un “Álbum de Galicia” con vistas e monumentos do país e que publica os seus traballos en *La Ilustración Gallega y Asturiana*⁷⁷⁴. Cara a finais do XIX, a fotografía faise máis accesible, mercé a aparición de cámaras máis manexables, á simplificación dos procesos técnicos, á existencia de prezos máis accesibles e ao feito de que xa forma parte das exposicións de artes e oficios, polo que é probable que daquela xurdiran máis fotógrafos afeccionados, dos que apenas hai coñecemento público da súa obra⁷⁷⁵. Exemplos deste auxo do “amateurismo” fotográfico poderían ser a creación do “Foto-Club” de Compostela, arredor de 1898, ou o caso rescatado recentemente, de **Maximino Reboredo** (1876-1899), fotógrafo de Lugo que morre moi novo a causa dunha tise pulmonar, e que nos deixou uns inquedados retratos de grupo onde cada persoa olla nunha dirección distinta e que mesmo realiza algunhas fotos verdadeiramente informativas⁷⁷⁶.

⁷⁷² GONZÁLEZ, *op.cit.*, p. 181.

⁷⁷³ Joseph Sellier Loup é un francés que se instala como fotógrafo na Coruña e que realiza películas cinematográficas desde 1897, case desde os mesmos inicios do cinematógrafo.

⁷⁷⁴ ACUÑA, X. Enrique, “Un tempo para Maximino Reboredo”, *Maximino Reboredo. Fotografías (c. 1892-1899)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela / Fundación Dez de marzo, 2003, p. 22.

⁷⁷⁵ X. Enrique Acuña indica algúns: Eduardo Bello e Damián Arbulo en Vigo; os pontevedreses Buceta e Castro; Salvador Castro Freire en Lugo; Santiso en Betanzos; o crego santiagués José Limia; Otero Acebedo e Diéguez en Padrón; Leandro Pita e Federico Maciñeira no norte de Lugo; ou Elicegui, Riobóo, Campo Moreno, Mosquera, Maiz e Paramés que publicaron fotos en *Galicia Moderna. Ibid.*, p. 23. / M^a Cristina Echave fala de José Bermúdez de la Puente, conde de Ramirán (O Porriño) como afeccionado á fotografía desde 1889. ECHAVE, M^a Cristina, “José Moreira, o retratista do Porriño”, *José Moreira. Fotografías (1910-1950)*, Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2005, p. 15.

⁷⁷⁶ A entrada do bispo Benito Murúa en Lugo, o 30-10-1984; o embarque do rexemento Luzón para a guerra de Cuba, o 13-2-1896, a Exposición Rexional de Lugo en 1896, espectáculos nas rúas, os actos do Teatro Circo de Lugo... *Maximino Reboredo. Fotografías...*, *op.cit.*

Paralelamente a este tímido agromar da fotografía afeccionada, durante os anos setenta xa case todas as vilas galegas contan con algún fotógrafo profesional, mercé ao éxito acadado polas *cartes de visite*. Na década dos oitenta aparece o formato da “tarxeta americana” e segue aumentando o número de fotógrafos conforme se concentra a poboación nas vilas e cidades. Paseniño, a xente acostuma acudir ao fotógrafo profesional para testemuñar os momentos familiares máis sinalados. É neste momento cando aparecen os primeiros fotógrafos dos que se coñece unha obra relevante, como Francisco Zagala e Manuel Chicharro. A partir de aquí, como apunta X. Luís Suárez Canal, os arquivos dos fotógrafos profesionais convértense en verdadeiros frescos sociais de incalculable valor etnolóxico, que nos permiten hoxe indagar sobre os gustos e comportamentos, transcendendo do inicial uso privado, familiar e utilitario e facermos deles un uso social, histórico e simbólico⁷⁷⁷.

Malia o pulo da fotografía afeccionada e as primeiras demandas de imaxes procedentes das revistas ilustradas, durante a maior parte do século XIX, o estudio é o lugar “natural” da fotografía e, como indica Suárez Canal, as imaxes tomadas na rúa son daquela consideradas de menor importancia cas realizadas nos estudos, prestándoselle unha menor atención por parte da maioría dos fotógrafos profesionais⁷⁷⁸. Malia isto, resulta curioso o mimetismo recíproco que se da entre os retratos en estudio e algúns dos feitos no exterior. Para os primeiros botábase man de fondos que imitan espazos exteriores (valados, palmeiras, bancos, macetas) e para os segundos imitábanse as poses, os elementos e as posicións do retrato clásico en estudio. Paseniño os fotógrafos van botándose fóra dos estudos para realizar o seu traballo no exterior, cada vez máis segundo vai esmorecendo o século.

Un exemplo desta evolución é o de **Francisco Zagala** (1842-1908), quen se instala a primeiros da década dos oitenta na rúa da Peregrina da exultante Pontevedra finisecular⁷⁷⁹, onde axiña faise cunha importante clientela entre a burguesía e a intelectualidade pontevedresa mercé a unha aguda campaña publicitaria nos principais xornais da cidade. Aparte do seu traballo en estudio, comeza a tomar imaxes das rúas, das prazas, dos monumentos e dos arrabaldes de Pontevedra, imaxes que despois pon á venda en fotos soltas ou en álbums baixo o título de “Pontevedra Artística y

⁷⁷⁷ S. CANAL, X. Luís, “Francisco Zagala: a fotografía ó servicio da sociedade”, *F. Zagala, fotógrafo (1842-1908)*, Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1994, p. 30.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁷⁹ Tiñan alí residencia Montero Ríos, González Besada e o Marqués de Riestra, e adoitábanse celebrar importantes certames artísticos, literarios e musicais, sendo numerosas as tertulias como as que fomentaban Casto Sampedro ou o catedrático de latín Jesús Muruáis na súa espléndida biblioteca.

Pintoresca”. Desta actividade xorde *Recuerdo de Pontevedra* (1883), probablemente o primeiro álbum con fotografía impresa editado en Galiza. En 1884 traslada o estudio para a Praza da Constitución (hoxe da Ferrería), baixo o nome de “Fotografía Madrileña”, co que amplía a súa clientela a estratos máis populares que frecuentan a devandita praza por mor das feiras e mercados que alí se celebran, e que se converten axiña en consumidores das cada vez máis populares *cartes de visite*, obtendo desta maneira o seu retrato cos mesmos fondos de estudio cos que adoita retratarse a burguesía pontevedresa.

Case desde a súa creación en 1894, comeza a colaborar coa *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, xermolo do actual *Museo de Pontevedra*, traballo que lle permite ampliar a súa documentación gráfica por distintas zonas da provincia. Zagala tamén é un dos primeiros fotógrafos relevantes do que botan man as revistas ilustradas, como a prestixiosa *La Ilustración Española y Americana* (1869)⁷⁸⁰ ou as primeiras revistas galegas que publican fotografías: *Extracto de Literatura* (1893) e *Galicia Moderna* (1897), ambas as dúas editadas en Pontevedra. As súas fotos son incluídas en *Panorama Nacional* (1896), serie coleccionable de 40 fascículos, editada en Barcelona por Hermenegildo Miralles, con imaxes das cidades e dos monumentos máis representativos de toda España. Zagala tamén aproveita o tirón das tarxetas postais para editar neste formato as súas fotos. En 1904 participa no *Portfolio Galicia*, álbum editado pola imprenta do coruñés Pedro Ferrer e tamén edita imaxes súas no *Almanaque Gallego* editado en Bos Aires. Algunhas fotos súas son seleccionadas para a Exposición Universal organizada pola revista *Graphos* en 1907.

Unha das características máis visibles das imaxes de Zagala é a incorporación da figura humana nas fotos de paisaxes e monumentos, o que en moitas ocasións serve como referencia da dimensión do conxunto recollido na imaxe. Outro aspecto sobranceiro da súa obra é o tratamento dos músicos de rúa (O vello da zanfona, O cego de Padrenda, Os “copleiros” da rúa...), nos que Suárez Canal ve unha certa aproximación a un ensaio fotográfico de autor⁷⁸¹. Fóra do estudio tamén fotografa a distintos traballadores, aos que adoita retratar estáticos diante do seu lugar de traballo ou escenificando o seu labor, seguindo os patróns fotográficos da época. Conforme pasan os anos, e fose por encargo da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, das revistas ilustradas ou por iniciativa propia, as imaxes de rúa cada vez representan unha

⁷⁸⁰ *La Ilustración Española y Americana* tiña en 1884 como fotógrafos colaboradores en Galiza a Francisco Zagala, en Pontevedra e Antonio Barcia, en Santiago, entre outros.

⁷⁸¹ S. CANAL, “Francisco Zagala...”, *op.cit.*, p. 31.

maior porcentaxe do seu traballo, facendo fotos dos acontecementos sociais e da vida cotián da provincia: as feiras e mercados, os vendedores ambulantes, os Maíos, o Corpus, o traballo de mariñeiros e labregos, a chegada da primeira locomotora a Pontevedra, as corridas de touros... No seu conxunto, a obra de Zagala constitúe un importante fondo de imaxes de Pontevedra na transición entre séculos.

Manuel Chicharro Bisi (1849-1924) aprende desde moi novo o oficio nos estudos coruñeses de Sellier e Bordoy e instálase en Santiago desde 1877. En 1884 publica *Compostela Monumental*, un libro con fotos editado en Galiza, aínda que impreso en París. Outro caso é o do italiano **Felipe Prósperi**, que no ano 1872 consta inscrito como fotógrafo en Vigo no rexistro industrial⁷⁸². Dedicase á fotografía xunto coa súa muller Cándida Otero nun establecemento chamado “Fotografía Italiana”, ao que despois engade o subtítulo de “Prósperi y Señora”. Foi coñecido en Vigo por positivar os retratos por un procedemento chamado “marfilotipo”, que seica daba un aspecto violáceo e cadavérico aos retratados⁷⁸³. Edita *Galicia Pintoresca*, un caderno con fotos pegadas nas súas páxinas.

A finais do XIX non existe en Galiza, e menos no ámbito profesional, unha conciencia artística a través do medio fotográfico. A principal actividade dos fotógrafos profesionais está relacionada cos retratos en estudio, coa catalogación de monumentos, encargos privados (bandas de músicos, grupos...) e encargos das revistas (paisaxes e vistas pintorescas, acontecementos sociais, a vida cotián dos labregos, mariñeiros e artesáns...). Tamén era común retratar aos mortos, moitas veces cativos, coa intención de que a súa imaxe quedase para sempre no mundo dos vivos. Coa aparición do fotogravado no derradeiro tramo do século faise posible a impresión directa da fotografía nas revistas. Porén, coa salientable excepción de *Galicia Moderna*, en Galiza haberá que agardar un tempo a que isto sexa unha actividade normalizada⁷⁸⁴.

3.3.5.2 - O SÉCULO XX: ESTUDIOS, PROFESIONAIS E AFECCIONADOS.

Co cambio de século, seguen existindo as tres grandes modalidades de fotógrafos que viñan operando durante o *novecento*: os profesionais con gabinete, os ambulantes

⁷⁸² GONZÁLEZ, *op.cit.*, p. 179.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 176.

⁷⁸⁴ Sobre as revistas gráficas galegas tratamos no capítulo dedicado á prensa en Galiza.

(agora case sempre vencellados a un estudio) e os afeccionados. A maioría deles participan dunha nova especialización da práctica fotográfica, vencellada ao fornecemento de imaxes para as revistas gráficas e ilustradas, e que podemos considerar como auténticos antecedentes do reporteirismo gráfico profesional.

OS FOTÓGRAFOS PROFESIONAIS

A comezos do século XX segue aumentando o número de estudios nas cidades e nas vilas galegas. Aparece a iluminación artificial, compaxinada coa luz natural nas galerías que se adaptaban para elo, e xorde unha certa especialización nos estudios máis importantes: retocador, especialista en fotografía de galería, reporteiro en exterior... Pero tamén aparecen as primeiras evidencias da muda dos gustos e dos usos da fotografía. Comeza a ser habitual a colocación dos retratos pendurados das paredes ou nos mobles, colecciónanse as fotos ou mesmo úsanse para enviarllas aos parentes na emigración americana, servindo de eficaz elemento de comunicación e cohesión social.

Nestes momentos ten lugar unha intensa disputa entre os fotógrafos profesionais e os afeccionados, xa que os primeiros ven nestes últimos unha competencia desleal, o que deriva na convocatoria de concursos onde só se permite a participación aos fotógrafos de profesión. Os profesionais realizan xuntanzas e asembleas onde debaten as súas principais preocupacións: a carencia de lexislación sobre a profesión, a súa organización sectorial, o regulamento dos estudos de fotografía e os dereitos sobre a propiedade intelectual e os negativos. A respecto disto, tamén os fotógrafos afeccionados amosan a súa preocupación pola perda dos dereitos sobre os traballos premiados nos concursos. A presión duns e doutros forza a aprobación dunha Real Orde en 1911, que recoñece por primeira vez a propiedade intelectual dos fotógrafos⁷⁸⁵.

Os fotógrafos profesionais máis agudos decátanse que non poden darlle as costas a unha sociedade que acelera o seu ritmo de cambio respecto ao experimentado durante o século anterior e comezan a publicitar profusamente as excelencias das súas últimas adquisicións ou as novidades do seu estudio, acción na que xa destacara no século anterior Zagala en Pontevedra. Co novo século, é José Gil un dos primeiros que se

⁷⁸⁵ “Cuantos reprodujesen obras fotográficas tienen la obligación de hacer constar al pié de las reproducciones el nombre de quien hizo las citadas obras”. COLOMA, *op.cit.*, p. 152.

adapta ás novas demandas sociais, anunciándose ostentosamente na prensa⁷⁸⁶. Isto propicia tamén, como indica Coloma Martín, que ás veces importase máis o aparato dos estudos cá propia preparación do fotógrafo ou cá calidade das súas imaxes⁷⁸⁷. Esta competitividade experimentada no mercado fotográfico leva a moitos fotógrafos profesionais a distinguirse coa indicación dos premios, medallas ou mencións acadadas nas exposicións e nos concursos de fotografía, tanto no reverso das fotos como nos anuncios publicitarios que divulga a prensa da época.

Estes profesionais activos adáptanse aos novos tempos saíndo á rúa para satisfacer tanto as súas inquedanzas ou negocios particulares (tarxetas postais, series coleccionables), a demanda de imaxes por parte de distintos proxectos gráficos como álbums, *portfolios*, libros ou revistas gráficas, ou para satisfacer encargos de empresas ou institucións. Unha demanda cada vez máis abundante que abre novos mercados para a profesión. Malia que en Galiza non houbera moitas publicacións que editasen fotos daquela, algúns fotógrafos intuiron moi cedo o futuro comercial que para o seu negocio podía representar a demanda das revistas gráficas. É o caso de Pedro Ferrer, que se ofrece como fornecedor de imaxes para xornais e revistas nos seus insertos publicitarios na prensa⁷⁸⁸. E son moitos os fotógrafos profesionais que se adaptan ás novas esixencias e desdobran a súa actividade clásica de retrato en estudio para dedicarse tamén a obter imaxes para as revistas gráficas. Iso suporá ampliar o negocio, contratar a novos fotógrafos e desprazar aos axudantes para que fagan as fotos de rúa, como o caso de Pacheco en Vigo. De seguido falamos brevemente dalgúns dos fotógrafos profesionais galegos máis importantes do primeiro terzo do século XX: Ferrer, Gil, os Pacheco, os Sarabia, Pintos, *Ksado* e Caamaño.

Seguindo o negocio de papelería familiar na Coruña, **Pedro Ferrer** (1870-1939) abre unha imprenta en 1889, na que inclúe o comercio de materiais fotográficos, o que lle permite relacionarse con moitos fotógrafos da zona. Comeza a editar tarxetas postais que teñen un grande éxito, xuntando un importante repertorio de imaxes dedicadas a este soporte. Unha das modalidades máis común era a de “tipos do país”, seguindo a tradición dos gravados das revistas ilustradas do XIX, que Ferrer titula “Galicia. Tipos del País”. Tamén comercializa vistas estereoscópicas que distribúe polas principais

⁷⁸⁶ No primeiro número de *Vida Gallega*, en xaneiro de 1909, aparece unha auténtica publirreportaxe (baixo o título de crónica gráfica) sobre o seu estudio en Vigo. No número de setembro de 1910 desa mesma revista, publica un anuncio da súa actividade profesional.

⁷⁸⁷ COLOMA, *op.cit.*, p. 161.

⁷⁸⁸ Jorge Lens cita un anuncio de Ferrer na *Revista Gallega* en 1901. LENS, Jorge, *Los orígenes de la fotografía publicitaria en Galicia: análisis de muestras y catalogación documental*, tese doutoral, Vigo: Universidade de Vigo, 2002.

librarías galegas. Entre 1902 e 1904 edita unhas láminas coleccionables que rematarán por converterse no celebrado *Portfolio Galicia*, do que falamos máis adiante. A parte das típicas imaxes de festas e feiras, do traballo de Ferrer son especialmente interesantes outras nas que agroma a modernidade: as rúas da Coruña (algunhas destas editadas en postais baixo o título *Por las calles*), os bañistas das praias, a chegada do automóbil, as imaxes deportivas ou a práctica da aviación.

José Gil (1870-1937) é un exemplo de personaxe proteico e emprendedor: fotógrafo, empresario de automoción e auténtico pioneiro do cine en Galiza coa súa empresa *Galicia Cinegráfica*. Casa con Trinidad Sarabia, irmá de Enrique e Constantino Sarabia, fotógrafo este último que comezou a traballar no seu estudio antes de establecerse pola súa conta en 1909. Forma parte da redacción e publica imaxes en *Vida Gallega* desde os comezos da revista, chegando a colaborar tamén co xornal madrileño *ABC*. Antes de comezar a súa actividade cinematográfica no ano 1907⁷⁸⁹, Gil xa viña ofrecendo os seus servizos fotográficos no seu estudio vigués, magnificamente dotado, desde os inicios do século.

Unha boa parte da actividade cinematográfica de José Gil hai que entendela dentro do que Manuel González chama “cine de correspondencia”, unha auténtica especificidade galega no uso deste medio de expresión como intercambio iconográfico entre Galiza e as comunidades de emigrantes en América. Como indica González, de conservárense os case 150 títulos de reportaxes e documentais que realizou José Gil entre 1910 e 1935, teríamos hoxe oportunidade de darmos un paseo virtual pola Galiza do primeiro terzo do século XX. Infortunadamente non ocorre así, en parte debido á incompreensión coa que o contorno cultural galego tratou o fenómeno do cine⁷⁹⁰, incompreensión que podemos estender á fotografía, se observamos a súa significativa ausencia nalgunhas das máis sobranceiras publicacións culturais da época.

Xaime de Sousa Guedes Pacheco (1878-1954) chega a Vigo a primeiros do século XX, despois de formarse no estudio fotográfico familiar de Ourense e de andar por vilas e cidades galegas e portuguesas facendo proxeccións co cinematógrafo. En Vigo

⁷⁸⁹ Primeiro facendo publicidade do seu propio estudio para despois ampliar a súa produción a documentais sobre distintos eventos e actos sociais, publicidade, películas de ficción, documentais para a emigración e noticieros para as salas de exhibición.

⁷⁹⁰ Conta Manuel González que Valentín Paz Andrade recoñecera nunha entrevista que por aqueles anos non consideraban o cine como unha manifestación de cultura, e que para eles José Gil era un burgués que facía películas. GONZÁLEZ, Manuel, “Películas de correspondencia. José Gil: imaxe e memoria de Galicia”, en *Cine Restaurado. Nuestras fiestas de allá (1928), Galicia y Buenos Aires (1931)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Xunta de Galicia, 2000, p. 13.

asóciase fugazmente con José Gil e despois con Cándida Otero, viúva de Prósperi. Tras a morte desta en 1915, Xaime continúa co negocio baixo o nome de “Fotografía Pacheco”, converténdose axiña nunha referencia en Vigo. Adoita traballar con luz natural que controla mediante uns acortinados e fai estupendos retratos individuais (Castelao, Maside, *P.P.K.O...*) ou de grupo, facendo case “imposíbel atopar unha familia, non recén chegada á cidade, que non teña na súa casa fotos de Pacheco”⁷⁹¹. Outra faceta importante do estudio de Pacheco é a súa profusa e destacada colaboración coas revistas gráficas e xornais da época. Publican as súas fotos *Vida Gallega*, *La Noche*, *Galicia*, *El Pueblo Gallego* e *Faro de Vigo*, o editor *P.P.K.O*⁷⁹². Fóra de Galiza colabora con *ABC*, *Blanco y Negro*, *Marca*, *Cifra* e distintas axencias de prensa. A maioría destas imaxes son realizadas polos fotógrafos do seu equipo e, a partir da década dos vinte, nomeadamente polo seu sobriño Horacio. O arquivo Pacheco contén un interesante fondo sobre a sociedade do primeiro terzo do século: a transformación urbanística, o desenvolvemento industrial, as actividades do porto, a vida social, as bandas de música, o tempo da República e da Guerra Civil, o deporte... Autores como Manuel Sendón, X. L. Suárez Canal e Vitor Vaqueiro estiman que o arquivo Pacheco quizais sexa o máis importante de Galiza, tanto pola súa dimensión (máis de cen mil placas), pola calidade das súas imaxes como polo seu interese documental.

Xosé e Constantino Sarabia González, orixinarios da Pobra de Trives, entran a traballar no estudio do seu cuñado José Gil ao seu retorno de Cuba. Xosé morre en 1907 e Constantino establécese pola súa conta en 1909, na rúa Elduayen, xunto co seu irmán Enrique. Os **irmáns Sarabia** son asiduos colaboradores de *Vida Gallega* case desde o inicio da revista ata a súa desaparición en 1938. Desde 1910 aparecen fotos súas nas páxinas, case sempre asinadas por Constantino e nalgunhas ocasións con referencias á casa Gil, polo que se pode entender que seguiu habendo vencellos profesionais entre os cuñados. Nas imaxes reflíctense eventos como o inicio das obras da Virxe da Roca en Baiona ou os comezos do tranvía eléctrico en Vigo en 1914 e a súa expansión polos arredores durante os anos sucesivos. A partir de 1920 as fotos levan a sinatura de “Foto Sarabia” e as imaxes son case sempre de Vigo e dos seus arredores. Nelas recóllese a intensa actividade portuaria, os transatlánticos, os tranvías, os labores da pesca, as procesións, as romarías, as escolas, as expedicións de caza, as inauguracións, os tendidos eléctricos, as praias, distintas vistas urbanas de Vigo... Os irmáns Sarabia colaboran con outros medios como *El Pueblo Gallego* ou *El*

⁷⁹¹ SENDÓN, M. e SUÁREZ CANAL, X.L., *Arquivo Pacheco*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1990.

⁷⁹² A maioría das fotos de *Vigo a través de un século* e *Vigo, 1927* son de Pacheco.

Faro de Vigo, aínda que en menor medida ca outros fotógrafos como Pacheco, Llanos ou Ksado, e publican imaxes en libros como *Pontevedra y su Provincia. Artística e Industrial*, editado por Juan Barrera (1921-22) e no *Libro de Oro de la Provincia de Pontevedra*, editado en 1931 por P.P.K.O. Tamén fan traballos comerciais por encargo, como o da industria conserveira para a *Junta de Obras del Puerto* ou o das obras e recheos realizadas no porto de Vigo durante as décadas dos vinte e dos trinta. Segundo indican Sendón e Suárez Canal, estes traballos de exterior son realizados fundamentalmente por Constantino, mentres que Enrique encargábase do estudio⁷⁹³.

Joaquín Pintos (1881-1967) abre o seu estudio no número 36 da rúa Michelena de Pontevedra, no solpor do século XIX, tras unha importante formación nos estudos dalgúns dos mellores fotógrafos pontevedreses como Francisco Zagala, Francisco Aienza, Juan Caramés ou Carlos Fuentes. Pontevedra era daquela, como apunta Luís Rei, “cidade afeitada, e feita, á medida pequena ou regular do tendeiro”⁷⁹⁴. Esa pequena dimensión facía que estivese bastante ben cuberta de profesionais da fotografía, o que move a Pintos a procurar negocio nalgúns poboados dos arredores (Caldas de Reis, Marín, Redondela...), ás que adoitaba desprazarse en bicicleta. En 1909 edita un celebrado álbum sobre o Balneario do Lérez, pero axiña comeza a ter sona na cidade como retratista. Pontevedra era unha cidade atractiva para a prensa daquela, pola importancia que cobraba un emerxente turismo e sobre todo porque alí tiñan residencia Montero Ríos (no Pazo de Lourizán) e o Marqués de Riestra (na Casa da Caeira), ás que adoitaban achegarse importantes personalidades. Por iso Pintos é requirido por algúns xornais, axencias e revistas gráficas madrileñas e catalanas: *ABC*, *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, *Vida Gráfica*, *Crónica*, *Madrid*, *La Vanguardia*, *Cifra*... Tamén colabora coa revista *Vida Gallega*, cubrindo os acontecementos sociais de Pontevedra e arredores, mostrando interesantes retratos femininos e de personalidades de Pontevedra. Tamén colabora coa revista *Céltiga* de Bos Aires, con *Galicia Ilustrada* e con *Cartel*, e participa nas experiencias editoriais de José Cao (PPKO), nomeadamente no *Libro de Oro de la Provincia de Pontevedra*. A maior parte da obra de Pintos é de carácter comercial, pero Pintos acadou sona polos seus retratos, moitos deles femininos, moi traballados no que atinxe á expresividade e nos que adoita usar un foco suave, moi do gusto da burguesía da época. Traballos polos que recibiu algúns premios importantes.

⁷⁹³ SENDÓN, M. e SUÁREZ CANAL, X. L., *Arquivo Sarabia*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1994.

⁷⁹⁴ REI, Luís, “A provincia e a fotografía, en Pintos”, en *XV Premio nacional de periodismo Julio Camba*, Pontevedra: Caixa de Pontevedra, 1993, p. 49.

Luís Ksado⁷⁹⁵ (1888-1971) nace en Ávila e aos seis anos trasládase a vivir a Ourense, a onde vai destinado seu pai, funcionario de Facenda. Alí comeza de aprendiz no estudio de Xosé Pacheco, con só dez anos de idade. En 1911, aínda con Pacheco, comeza a exercer de correspondente para a prestixiosa revista madrileña *Nuevo Mundo* e a partir de 1913 publica fotos na revista *Vida Gallega*. Nesta época desprázase en burro para facer fotos polas vilas dos arredores de Ourense. En 1915 abre o seu estudio fotográfico na rúa do Vilar, en Compostela, época na que compite con Chicharro, establecido na mesma rúa, e con Almeida e Guerra. En 1922 abre un segundo estudio en Vigo (primeiro en Urzáiz e despois en Príncipe), deixando o de Compostela a cargo da súa irmá Carmiña. Neses anos comeza a introducirse a fotografía nos xornais e Ksado colabora coas principais cabeceiras de Vigo: *Faro de Vigo*, *El Pueblo Gallego* e *Galicia*. Tamén publican fotos súas o xornal madrileño *ABC*, o catalán *La Vanguardia*, os arxentinos *La Nación*, *La Prensa* e *Diario de la Marina* e as revistas madrileñas *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* e *La Esfera*.

Moi vencellado coa intelectualidade galega da *Xeración Nós*, colabora co *Seminario de Estudios Galegos* e ten unha boa amizade co escultor Francisco Asorey⁷⁹⁶, Ksado destaca pola súa actividade editorial, que comeza editando fotos en *christmas* e selos de correos e que consolida coas coñecidas “estampas”, primeiro coas *Estampas Compostelanas* (1928), libro que ten un importante éxito de vendas e, en 1936, coas *Estampas de Galicia*, das que falamos máis adiante. Coa chegada da ditadura franquista, Ksado pasa por malos momentos económicos, as estampas distribúense malamente e ten que pechar o seu estudio de Vigo. Volta a Compostela onde ten como colaboradores a varios sobriños seus. A calidade técnica das fotos de Ksado propiciou que fose un dos poucos fotógrafos considerados artistas, como indica X. Luís Suárez Canal⁷⁹⁷.

Ramón Caamaño (1908) é fillo único dun emigrante muxián en América, feito que repercute nunha situación económica desafogada. Fotógrafo autodidacta e emprendedor, comeza a facer fotos en Muxía durante os anos vinte, con só dezaseis anos, e vai polas aldeas fotografando á xente de día e proxectando películas de cine polo serán, levando aquel “estraño invento” a lugares onde nunca tal cousa viran. A

⁷⁹⁵ SENDÓN, M. e SUÁREZ CANAL, X. L., *Ksado*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1992.

⁷⁹⁶ O que explicaría algunhas notables coincidencias entre certas obras do escultor e algunhas das súas fotos, como “A naiciña” ou “A Picariña”.

⁷⁹⁷ “Logrará que o seu traballo sexa considerado de forma distinta ó dos demais fotógrafos galegos. O seu traballo será artístico, mentres que o dos demais será un traballo profesional. Nos xornais aparecían as súas fotos baixo o epígrafe de fotografía artística”. S. CANAL, X. Luís, “Luís Ksado. Estampas de Galicia”, *I Premio de creación fotográfica Luís Ksado*, A Coruña: Deputación da Coruña, 1997, p. 13.

finais desa década acude a Santiago a perfeccionar os seus coñecementos ao estudio de *Ksado* e á *Escola de Artes e Oficios*. Publica fotos na revista *Alborada* e na década dos trinta edita álbums de postais de Cee, Muxía, Corcubión, Fisterra e Porto do Son. Mentres reside en Muxía, usa a horta como estudio. Durante a Guerra Civil trasládase a Cee e vinte anos despois a Corcubión.

Caamaño fotografa tanto en estudio como no exterior. No estudio ás veces usa fondos lisos moi sinxelos, o que denota escaseza de medios e pode que un proceder rudimentario, pero outras usa fondos exóticos e bucólicos (varanda e paisaxe tropical con palmeiras), alfombras, columnas e plantas cos que dota de maior valor social aos retratos, para os que a xente pon as súas mellores roupas, ás veces emprestadas. Os rostros dos retratos no estudio adoitan ser hieráticos e inexpresivos e nas fotos de exterior amosa ás persoas no seu contexto pretendendo naturalidade (dependentes na tenda, nenos na escola, oficinistas na oficina, labregos cos animais, xente no velorio), malia que nin traballen nin finxan que o fagan. Caamaño recolle a vida social: o lecer (grupos de gaiteros), a industrialización (mulleres cosendo, os faroleiros...), os acontecementos, a xerarquización social (o cura no medio nos retratos de grupo, uns posan cos coches e outros coas vacas...), a muller (coidando as vacas no monte), a precariedade do desenvolvemento do país (ausencia de vías e medios de comunicación). As súas fotos de mortos son moi naturais, impoñéndose a súa utilidade para a memoria e a lembranza sobre a posible sensación de dor ou desgraza.

OS AFECCIONADOS

Na dedicación afeccionada á fotografía non existía un interese lucrativo. A maioría dos afeccionados da época son membros da burguesía acomodada que usaba a fotografía esencialmente como un medio de expresión artística, o que explica que moitos deles adopten criterios estéticos acaídos co pictorialismo. A súa principal pretensión non será, como o caso dos profesionais, facer retratos por encargo comercial nin documentar a vida social, senón facer obras artísticas. E o mesmo que acontece coas imaxes dos fotógrafos profesionais dunha mesma época, nas imaxes dos fotógrafos afeccionados deste período tamén podemos atopar estéticas e temáticas coincidentes. Manuel Sendón observa as seguintes características nas fotos dos afeccionados galegos do primeiro terzo do século XX: predilección pola paisaxe (arboredos, corredeiras, beiras dos ríos, botes de pesca), contraluces que potencian os efectos luminosos dos obxectos, nocturnos, visión idílica da natureza, pintoresquismo, interese

polas construcións históricas e polas partes antigas das cidades, sentido academicista da beleza, visión costumista do mundo labrego e mariñeiro, visión distante dunha realidade á que non pertence, falta de interese por profundar nos temas e na realidade das persoas, tomas estereotipadas e anecdóticas.... Daquela, dáse un curioso transvase de actitudes entre a fotografía afeccionada e a profesional, como resalta Sendón. Mentres que os fotógrafos profesionais adoitan subliñar as súas fotos cos adxectivos de “típico” ou “pintoresco” nas súas promocións divulgativas (álbums e tarxetas postais), como tamén fan algunhas revistas gráficas, os afeccionados colaboran con estas cumprindo o mesmo papel informativo cós profesionais cando se trata de reflectir actos ou acontecementos de interese nas súas zonas de convivencia. Porén, agás casos excepcionais como o do arquivo Massó, as transformacións operadas nas cidades, nas vilas ou no mundo industrial será preferentemente recollida polos fotógrafos profesionais⁷⁹⁸.

Malia a predominancia dunha mirada “artística” no eido da fotografía afeccionada durante os comezos do século XX, a fotografía galega está moi lonxe das novas correntes artísticas, incluída a que realizan os profesionais⁷⁹⁹. Será a finais da década dos vinte cando agromen en Galiza algúns exemplos salientables de fotógrafos amateurs, como o caso de Pedro Brey e José María Massó.

Pedro Brey (1889-1967), mestre de escola e membro dunha familia acomodada das terras de Oca (A Estrada), valeuse dun fondo coma os utilizados polos fotógrafos profesionais para retratar ao seu contorno vivencial (familia, amigos e paisanos dos arredores) en estupendos retratos en exteriores (ao pé da casa, na aira, na horta...), moitos deles colectivos e de mulleres, ou dos nenos na escola, o que da pé a pensar que moitos deles estaban pensados para enviar á emigración. Como apunta X. Enrique Acuña, é posible que a dedicación de Brey á fotografía formase parte dunha especie de ritual benéfico que conxugaba un certo paternalismo de señor acomodado co servizo veciñal para evitar gastos en fotógrafos aos seus paisanos⁸⁰⁰. Algunhas fotos semellan ter un certo espírito catalogador que nos fan lembrar a August Sander (retratos do crego, do médico, dun cazador...), outras resultan moi singulares, como os

⁷⁹⁸ SENDÓN, Manuel, “Notas sobre a fotografía galega e os arquetipos de representación”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998), p. 535-538.

⁷⁹⁹ Acuña e Cabo citan a algúns exemplos de profesionais con certas inquiredanzas artísticas, como os irmáns Enrique e Ramón Barreiro ou Manuel Buch. Enrique Barreiro, co uso creativo da iluminación nos seus retratos. Ramón Barreiro na súa actividade de fotógrafo publicitario para as axencias madrileñas. E Manuel Buch, co seu dominio dos procesos nobres e das técnicas pictorialistas: bromóleos, tintas graxas e *fressons*. ACUÑA / CABO, *op.cit.*, p. 110.

⁸⁰⁰ ACUÑA, X. Enrique, “Pedro Brey, ou a parroquia retratada”, *Pedro Brey. A parroquia retratada*, A Coruña: Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela, 2004, p. 24.

retratos de nenos mortos aos que, a diferenza doutros fotógrafos da época, fai acompañar doutros nenos vivos. En xeral son retratos que procuran a mirada frontal, cunha naturalidade pouco usual na época quizais propiciada pola familiaridade entre fotógrafo e veciños.

José María Massó⁸⁰¹ (1899) nace en Bueu, no seu dunha familia catalana que iniciara a súa actividade industrial en Galiza a primeiros do XIX cunha fábrica de salgadura de peixe. A partir de mediados dos anos vinte fotografa o seu contorno vivencial, nomeadamente a familia e os amigos no seu tempo de lecer, obtendo uns resultados sorprendentes nalgunhas imaxes tomadas nas praias próximas a Bueu ou nos barcos, onde podemos observar unha certa mitificación do corpo⁸⁰². Desta mesma época son tamén unha serie de fotos que nos remiten ás tendencias estéticas da *Nova Visión* que imperaban por toda Europa: picados, contrapicados, detalles descontextualizados dos obxectos, procura de formas xeométricas... Outras, como a do crego en Bueu, lémbra-nos aos mellores retratos exteriores de Sander. Durante estes anos tamén realiza moitas fotos dos labores da pesca e dos barcos, das súas escapadas polos arredores de Bueu e das súas viaxes a Londres, París e Porto. O arquivo Massó contén tamén moitas imaxes encargadas a outros fotógrafos profesionais (Pacheco, Sarabia, Ocaña, Barreiro...) sobre as actividades da empresa conserveira, cunha finalidade case sempre publicitaria. Son especialmente interesantes as que se incluíron nun catálogo publicado en 1924, deseñado por Federico Ribas, amigo da familia, e editado na imprenta barcelonesa de Hermenegildo Miralles. Estas imaxes ofrécennos unha interesante información sobre a evolución dos procesos industriais do mundo da conserva.

Como apuntan Sendón e Suárez Canal, o caso de José M^a Massó é un exemplo senlleiro do novo uso privado que a burguesía lle dá á fotografía conforme as cámaras van sendo máis manexables, mentres que as clases máis populares seguen acudindo aos estudos, aos ambulantes ou aos “minuteiros”. Massó era un afeccionado que non concursaba, senón que a súa principal finalidade era construír o seu álbum familiar, álbum no que atopamos información sobre os modos de ocupación do tempo de lecer e sobre os gustos da súa familia e achegados (que representan á burguesía da época), en instantáneas que resultan moito máis espontáneas cas fotos dos profesionais e nas que se observa unha preocupación formal que nos fai pensar que estaba ao tanto do

⁸⁰¹ SENDÓN, M. e S. CANAL, X. L., *Arquivo José María Massó*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 2000.

⁸⁰² Máis que nada do masculino, pois o feminino, como adoitaba facerse daquela, estaba agochado en longos bañadores que cubrían case todo o corpo.

que se facía en Europa, fose por medio das revistas ou polas súas viaxes ao estranxeiro⁸⁰³.

A época de entreguerras é un período moi dinámico en toda Europa, e iso ten unha translación na incorporación da fotografía á prensa como un elemento sobranceiro e na renovación estética das vangardas artísticas, que en moitos casos van botar man da fotografía para as súas propostas. Porén, en Galiza, a fotografía segue camiños máis clásicos, xa fose para vencellala co academicismo pictoricista (fotografía afeccionada), para usala como información, como aparello para a memoria, cunha función comunicativa interpersonal ou para a catalogación de obxectos e monumentos (fotografía profesional). Ata que chega José Suárez.

José Suárez (1902-1974) nace en Allariz, estuda dereito en Salamanca, onde coñece a Miguel de Unamuno e mantén contactos cos intelectuais que se agrupan arredor da *Revista de Occidente*⁸⁰⁴. En 1932 edita el mesmo “50 fotos de Salamanca”, cunha tirada de 120 exemplares coas imaxes reproducidas en papel fotográfico. Nos comezos dos trinta realiza fotos sobre os oficios e os labores artesáns do campo (oleiros, sega, malla, carros), as feiras, as romarías, a beiramar..., nas que xa se albisca unha importante preocupación estética. Entre 1935 e 1936 realiza a serie fotográfica “Mariñeiros”, antesala do filme do mesmo nome que rodará para *Cifesa*, onde conxuga o seu interese polo home e polos aspectos estéticos. Nesa época publica fotos nas revistas madrileñas *Mundo Gráfico*, *Atalaya*, *Estampa*, *Ciudad* e *Mundial*. Coa chegada da Guerra Civil exíliase a Arxentina, onde remata a película “Mariñeiros”, malia que nunca chegou a ser vista en Galiza. En Arxentina segue facendo cine e tamén exerce de correspondente dos xornais *La Prensa* e *El Día* por diversos países. Colabora coa revista *Galicia Emigrante* e publica nas usamericanas *Life* e *U.S.Camera*.

A fotografía de José Suárez é nova naquela Galiza porque nela atopamos os signos dos movementos estéticos contemporáneos que non adoitan figurar noutros fotógrafos galegos da época: a *Nova Visión* (picados, contrapicados, composicións diagonais, fragmentacións de corpos e obxectos, tomas da xente polas costas...), ou a *Nova Obxectividade* (a frontalidade e o estaticismo dos retratos, a defensa da pureza da fotografía, a preocupación estética e formal, a reflexión sobre a natureza, a importancia

⁸⁰³ SENDÓN, M. e S.CANAL, X.L., “Fotografía e modernidade en Galicia”, en *A Galicia Moderna. 1916-1936*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / CGAC, 2005, p. 302.

⁸⁰⁴ X. Luís Suárez Canal comenta que os pensamentos de Unamuno e de Ortega y Gasset estarán presentes sempre na postura ante o mundo e, por extensión, na obra de José Suárez. S. CANAL, X. Luís, “O home na fotografía de José Suárez”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998), p. 552-57.

que da aos obxectos...). Pero as fotos de José Suárez distínguense por unha marcada preocupación social e pola fondura dun humanismo xacente en toda a súa obra, onde o home é o seu principal obxectivo. Esta preocupación polo ser humano está adobiada por unha estraña e fermosa sinerxía entre a cultura popular e o espírito estético das vangardas. De aí sae esa fotografía que a un tempo que pura, tamén é reflexiva e interpretativa. “Fotografía de autor”, como a definen Sendón e Suárez Canal, malia que o propio José Suárez diferénciase entre o labor fotográfico e a obra de creación⁸⁰⁵, fose por humildade artística ou por esa “inocencia” implícita aos defensores da pureza da fotografía nesas primeiras décadas do século. Na serie fotográfica “Mariñeiros” percíbese unha certa escenificación, comprensible polo seu carácter previo ao filme que preparaba para Cifesa, pero segue habendo fondura nas expresións e dignidade nos retratados.

José Suárez foi o fotógrafo galego máis sobranceiro do seu tempo, cuxa primeira singularidade foi a de achegarse ao medio fotográfico desde unha perspectiva distinta da comercial ou afeccionada que viñan sendo comúns na fotografía galega. Como apunta Suárez Canal, a obra de José Suárez é “poética, sentimental e humanista”, na que fai un uso excepcional da capacidade metonímica da fotografía porque os retratos das mulleres e dos mariñeiros non son imaxes illadas, senón “imaxes símbolo”, que, como dixo Luís Tobío, conteñen toda a Galiza mariñeira⁸⁰⁶. Diso foron conscientes algúns dos máis destacados intelectuais galegos da época, como quedou de manifesto na descrición que del fixeron nos anos cincuenta na revista *Galicia Emigrante*⁸⁰⁷.

A obra de José Suárez, e máis algúns detalles de José M^a Massó, Carlos Velo e Xaquín Lourenzo (que abordan o acto de fotografar desde novas perspectivas: fragmentacións, composicións xeométricas ou incorporación de elementos mecánicos), representan a modernidade fotográfica na Galiza daquel tempo. Mentres os fotógrafos de estudio dedicábanse á súa profesión con maior ou menor éxito, pero sen moitas pretensións estéticas, os afeccionados, que si as tiñan, seguían pautas certamente antigas e mesmo gregarias, como indicou Horacio Fernández, e gustaban de participar en asociacións exclusivistas que en certa maneira os arredaban da realidade social. Teimaban coas paisaxes bucólicas e coas naturezas mortas e apenas procuraban

⁸⁰⁵ SENDÓN, M. e SUÁREZ CANAL, X.L., *José Suárez*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1993.

⁸⁰⁶ S. CANAL, “O home na fotografía de José Suárez”, *op.cit.*

⁸⁰⁷ “Foi o primeiro gran fotógrafo que non limitou a súa visión á paisaxe e aos monumentos de Galicia, senón que recolleu, en centenaes de fotos as súas faenas labregas e mariñeiras, e para o cal o rostro do home da nosa terra tivo un auténtico significado”. SENDÓN / S. CANAL, *José Suárez*, *op.cit.*

novos xeitos de ver. Pero iso non só acontecía en Galiza. O director de *La Gaceta Literaria*, Ernesto Giménez Caballero, escribía na revista *Cosmópolis* en 1929:

“Aquí hay muchos fotógrafos, pero todos son artísticos. Mucha fotografía artística. Pero no hay un solo artista”⁸⁰⁸.

Claro que non podemos desbotar a posibilidade de que algúns profesionais tivesen algunha inquedaanza rupturista e que o contexto non fose o máis axeitado, como moi ben pode deducirse do seguinte comentario achegado por Luís Godás, neto do fotógrafo do Carballiño, Ramón Godás:

“Meu avó trataba de buscar por tódolos medios posturas ou modelos que disen algo máis xogo do que a xente quería, que derivasen máis hacia a fotografía artística, pero a xente non se prestaba a eso. (...) Hai un tipo de fotografía, que é o chamado plano inglés que colle desde a cintura, máis ou menos, hacia arriba. Pois ben, era cousa de tódolos días que a xente rexeitase ese tipo de traballos porque aseguraban que logo, ó mandarllos para América, os familiares que tiñan alá creían que estaban sen pernas”⁸⁰⁹.

OUTROS FOTÓGRAFOS DA ÉPOCA

A cidade de Vigo foi un sementeiro de fotógrafos profesionais⁸¹⁰, sobre todo nas rúas Elduayen (antes Sombreirairos) e Príncipe. En Elduayen tiñan o seu estudio retratistas como Leopoldo Nóvoa, Luís Galán, José Gutiérrez e José Díaz Esténs. Na rúa Príncipe, Andrés Cabeiro, Bilbatúa e Gerardo Pérez. Tamén tiñan estudio en Vigo, Jorge Franco (Ronda), Hermenegildo Ocaña⁸¹¹, Luís L. Sacau (Real), Tomás Valenzuela e Cándido Veiga (xuntos en Policarpo Sanz), José Sobrino, Francisco Llanos, Campiñas e Prada⁸¹². Nos anos trinta hai referencias do ruso Marcos Dikers Gordisky.

No resto de cidades galegas, tamén traballan outros fotógrafos profesionais relevantes durante as primeiras décadas do século XX, a parte dos citados. Na Coruña, Ángel

⁸⁰⁸ G. CABALLERO, Ernesto, “La vanguardia en España”, *Cosmópolis* (xullo 1929).

⁸⁰⁹ RODRÍGUEZ, X. M., *Ramón Godás, fotógrafo e impresor*, O Carballiño (Ourense): Xociviga, 1993, p. 11-12.

⁸¹⁰ GONZÁLEZ, *op.cit.*, p. 185-187.

⁸¹¹ Xerardo González comenta que no ano 1903 apareceu en *El Noticiero de Vigo* un aviso de Ocaña no que advertía que non tiña sucursais na cidade, polo que é de sospeitar que, ou había algún impostor usando o seu nome ou había algún conflito familiar arredor do exercicio profesional da fotografía. *Ibid.*, p. 186.

⁸¹² Xerardo González sospeita que Prada puido ser un pseudónimo de José Gil. *Ibid.*, p. 186-187.

Blanco⁸¹³, Samaniego, Manuel Buch, Portela... En Pontevedra, Enrique e Ramón Barreiro, Sáez Mon, Novás e Francisco Prieto (que antes estivera en Ourense e Marín). En Santiago, Guerra e Almeida. En Ourense, José Pacheco, Samaniego, Schreck e Villar. En Ferrol, Pascual Rey e o seu sucesor Bernardino González. En Lugo, Carballés, Constantino Rodríguez e Lamela, que despois marcha para A Coruña.

Nas vilas tamén se establecen fotógrafos profesionais, que teñen unha grande influencia sobre os espazos rurais do seu contorno: Giménez (A Guarda), Barrio e Blanco (O Barco de Valdeorras), Ocaña (Cangas), Godás e *Campinas* (O Carballiño), Ramos (Codeseda), Romero (Corcubión), Vidal (Laxe), Teijeiro (Mondoñedo), Nuevo (Monforte), Prieto Guerra (Noia), Rizo (na bisbarra de Ourense, ambulante sen estudio), Garita (Póboa do Caramiñal e despois en Trives), Vidal (Ponteareas), Moreira (O Porriño), Cal (Redondela), Prieto (Salvaterra) ou G. Gutiérrez e R. Bugarín (Tui)⁸¹⁴.

No ámbito da fotografía afeccionada deses anos tamén hai constancia de fotógrafos como Eduardo Bello (Vigo), L. Páramo, Damián Arbulo (Vigo), A. Rabadán, V.L. Riobóo, Federico Maciñeira (Lugo), J. Sobrino, Castro Freire, F. Peris, Francisco Yáñez (Vigo), F. Ávila, Vázquez Paz, Germán Díaz Baliño, José Bellver e Luís Recio, entre outros⁸¹⁵.

Outro fenómeno interesante é o daqueles fotógrafos que veñen de fóra a fotografar Galiza, como xa fixeran no XIX Thompson e Laurent. É o caso de Pelai Mas⁸¹⁶, que chega a Galiza no ano 1919. Pelai, auxiliado polo fotógrafo Alejandro Antonetti, obtén máis dun milleiro de placas nas que recolle as principais referencias do patrimonio artístico, os castros, algúns recantos curiosos das aldeas e distintas situacións cotiáns de grande valor etnográfico (festas, traballo, feiras e mercados, romarías...)⁸¹⁷. Durante a década dos vinte hai referencias doutros fotógrafos como o caso de Otto Wunderlich e de Ruth Matilda Anderson. Esta última, que estaba realizando un traballo sobre a historia do traxe en España, viaxa en dúas ocasións a Galiza (entre 1924 e 1926) para cumprir cun encargo da *The Hispanic Society of America*, no que xunta un fondo de arredor de oito mil fotos, entre as tomadas por ela e as que mercou, estas últimas relativas a paisaxes, vistas urbanas e monumentos galegos. Unha selección delas

⁸¹³ Ángel Blanco colabora con revistas gráficas como *Blanco y Negro* e *Mundo Gráfico*.

⁸¹⁴ SENDÓN, “Notas sobre a fotografía galega...”, *op.cit.*, p.535, e de SENDÓN / S.CANAL, “Fotografía e modernidade en Galicia”, *op.cit.*

⁸¹⁵ SENDÓN, “Notas sobre a fotografía galega...”, *op.cit.*, p. 538.

⁸¹⁶ Pelai Mas é fillo de Adolfo Mas Ginestá, creador en 1900 do prestixioso *Arxiu Mas* en Barcelona.

⁸¹⁷ ACUÑA, X. Enrique e CABO, X. Luís (eds.), *Fotografías de Galicia no Arxiu Mas*, A Coruña: CGAI, 1995.

serán publicadas en 1939 baixo o título *Gallegan Provinces of Spain: Pontevedra and La Coruña*⁸¹⁸.

A chegada da guerra tronza os proxectos máis interesantes que se estaban facendo ou xestando: a continuación das edicións fotográficas de *Ksado*, o filme *Mariñeiros* de José Suárez e o documental *Saudade* de Carlos Velo, entre outros. Tempos difíciles, de restrición das liberdades e de escaseza de medios, que mesmo moveu a que moitos fotógrafos vendesen parte dos seus arquivos para que as súas placas e películas fosen recicladas en cristais para marcos e “portafotos” nas billeteiras.

Malia o imprescindible carácter subxectivo da fotografía, do que xa falamos no marco teórico, das fotos dos profesionais e afeccionados podemos obter unha interesante información sobre aqueles tempos. Un simple retrato pode contarnos moitas cousas sobre a persoa retratada, do seu contorno vivencial e dos propios modos de fotografar. Pero non todos os retratos dunha época son iguais. Tanto nos retratos feitos nos estudos das cidades como no das vilas durante os comezos do século XX, atopamos moitas coincidencias, pero tamén sensibles diferenzas. En ambos os dos dous tipos de estudio vemos unha propensión á escenificación coa incorporación de elementos accesorios como cadeiras, testos, columnas, flores, plantas, panos, coxíns, coches, bicicletas..., cun certo gusto por unha estética decimonónica (panos con paisaxes románticas ou imitando as estancias dos pazos). Pero tamén observamos que os retratos dos estudos das vilas son máis rudos e directos mentres que os das cidades son máis suaves, e tenden a engadir maiores doses de escenificación, que mesmo chegan a incluír indicios dunha estética moderna.

O pintor Carlos Maside escribe sobre isto nos anos cincuenta, nunha das reflexións máis suxestivas da historia da fotografía en Galiza, que repara nas características dos retratos realizados polos fotógrafos do rural nas décadas anteriores, que compara cos que adoitan facerse nas cidades e nos que advirte curiosas coincidencias con outras expresións artísticas da historia da arte. Maside escruta, cunha profundidade inusual ata ese momento, os retratos familiares do rural galego, nos que observa un “austero realismo” cuxas principais características son o hieratismo, a verticalidade, a frontalidade e a simetría. Observa as miradas fixas e as bocas pechadas (inmobilidade e silencio), fíxase no xeito de pousar as mans dalgúns retratados, que semellan deuses exipcios, e fíxase nas composicións, que nalgúns casos remiten á iconografía relixiosa.

⁸¹⁸ CABO, X. Luís (coord.), *Ruth Matilda Anderson. Fotografía de Galicia, 1924-1926*, Nova York / A Coruña: The Hispanic Society of America / Xunta de Galicia, 1998.

O artista galego apunta que nunha primeira impresión pódese deducir que se trata da impericia e da inxenuidade dun fotógrafo rural de escasa cultura e escaseza de medios ou de esixencias técnicas como a necesidade dunha pose prolongada. Pero Maside cre que tamén hai algo da intuición do fotógrafo na procura dunha expresividade máis profunda e dunha posible estética compartida coa que a xente gusta representarse. E axiña aparece a inevitable comparación coa sofisticación dos retratos que a burguesía demandaba aos fotógrafos das cidades, que Maside consideraba puerís, amaneirados e melindrosos⁸¹⁹. Esas formas máis rebuscadas de representarse comezaron a facerse comúns durante a década dos vinte nos estudos urbanos, nos que, imitando o *glamour* do emerxente cine, realízanse retratos con foco suave e con poses sofisticadas, e achegando un toque pictorialista que agradaba moito á burguesía daquela.

Manuel Sendón continúa o ronsel aberto por Maside e analiza a diferenza entre a sinxeleza dos retratos dos fotógrafos rurais e a sofisticación dos retratos nos estudos das cidades. No primeiro caso, moitas veces propiciada pola carencia de medios dos que dispuñan, pero tamén porque o cliente, que moitas veces é a primeira vez que se enfronta ao aparello fotográfico, vai darlle á fotografía un uso radicalmente funcional: envío á emigración, fotos de mortos para a lembranza, escolma de celebracións sinaladas... Había, xa que logo, respecto e mesmo desconfianza ante o medio, o que se reflicte inevitablemente no estaticismo e no hieratismo típico de moitos dos retratos desa época. No entanto, os fotógrafos das cidades reciben encargos da burguesía e das clases medias que van acadando certo benestar, e que xa demandan imaxes idealizadas que atenden ás modas e aos arquetipos de representación que chegan de fóra⁸²⁰.

Resulta evidente que no rural non se tiña daquela o mesmo contacto cos aires de apertura e cosmopolitismo que chegan ás grandes cidades, sobre todo a partir de mediados dos anos vinte, e iso pódese extraer da roupa, dos peiteados e das actitudes que podemos observar en moitos retratos realizados nese contexto. Porén, malia a súa sinxeleza e austeridade, algúns deles posúen unha enorme capacidade descritiva e mesmo expresiva: as diferenzas sociais e económicas agroman nas faces, unhas endurecidas e outras máis doces, nas cadeas dos reloxos, nas mans inchadas, nas mangas curtas, nos traxes remendados, no calzado, nas carencias que denota o

⁸¹⁹ “En torno á fotografía popular”, artigo publicado orixinalmente en castelán en *Pintura actual en Galicia*, Colección Grial 2 (1951), e traducido ao galego en *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998), p. 567-575.

⁸²⁰ SENDÓN, “Notas sobre a fotografía galega...”, *op.cit.*, p.534.

estado dalgunhas prendas... E malia que observemos neles unha práctica moi estendida de vestir para a foto o mellor que se tiña no armario ou mesmo roupa emprestada, iso non impide que percibamos a súa verdadeira condición social. John Berger escribiu sobre unhas mans demasiado grandes e uns traxes demasiado axustados, cando se referiu á coñecida foto de August Sander, dos tres labregos que se dirixen ao baile. Desaxuste entre traxe e condición social que nos fai dubidar da aparencia cando as mans son voluminosas ou están inchadas, denotando un esforzo físico diario, ou cando roupas axustadas e incluso notoriamente curtas remiten a escaseza, a traxe vello ou a préstamo. A solemnidade que permanece en moitos daqueles retratos provén tamén en parte porque daquela o fotógrafo era posuidor dunha certa autoridade. A profesión gozaba de prestixio e o acto de fotografar era revestido entón dun aura de formalidade. E o feito de que o fotógrafo coñeza á maioría das persoas que retrata e o seu contorno social, permítelle reflectir a súa condición con bastante dignidade.

Sorpréndennos hoxe moitos dos antigos retratos do rural, como sorprenderon daquela a Maside. Porque, malia responderen a encargos funcionais e seren realizados con medios precarios, as súas actitudes resúltannos en certa maneira incomprensibles. Quizais porque esteamos máis afeitos á dozura romántica daqueles melosos retratos urbanos dos que tanto gustaba a burguesía de principios do século pasado. Sorpréndennos por esa mestura de incomodidade, tensión e solemnidade. Pero aceptámoslos como documentos excepcionais porque remiten a constantes universais: a dureza da vida, o orgullo da prosperidade ou da aparencia, a dignidade dunha vida sinxela, o vencello familiar ou a ausencia... Malia as limitacións e as desvirtuacións intrínsecas ao medio fotográfico, aceptámoslos. Porque, na súa inocencia e austeridade, son fotograficamente falangueiros.

3.3.5.3 - FOTOGRAFÍA E EDICIÓN: ÁLBUMS, POSTAIS E OUTRAS PUBLICACIÓNS NON PERIÓDICAS.

Segundo indica Jorge Lens, antes de que a fotografía apareza impresa nunha publicación periódica galega, a técnica do fotogravado foi usada en Galiza noutras publicacións. É o caso de *El sepulcro de Moore*, unha publicación de 80 páxinas dedicada á figura do xeneral británico e ao seu mausoleo radicado no Xardín de San Carlos na Coruña, editada en 1890, onde se amosan vistas do sepulcro, impresas mediante fotogravado, sen que consten referencias do autor das imaxes nin do taller

que as imprimiu. Outro caso é o da *Guía indicador de La Coruña y de Galicia para 1890-1891*, na que aparecen dúas fotos de Francisco Ceballos⁸²¹. Porén, antes que as revistas gráficas acaden notoriedade en Galiza, as imaxes fotográficas comezan a editarse en álbums fotográficos de cuidada edición, despois reconvertidos en series coleccionables, mediante as populosas tarxetas postais ou por iniciativas singulares como as publicacións que edita a editorial viguesa *PPKO*.

OS ÁLBUMS FOTOGRÁFICOS

Os álbums fotográficos e as tarxetas postais son a primeira consecuencia editorial tras a irrupción das novas tecnoloxías de impresión directa das fotos, que ata ese momento se viñan editando por mediación de distintas técnicas de gravado. Porén, antes de que se utilizara o fotogravado para imprimir as fotos en papel, xa existen edicións de álbums⁸²² e de tarxetas postais que incorporan as fotos orixinais pegadas de xeito artesanal sobre un soporte de papel.

En 1883 publícase ***Recuerdo de Pontevedra***, de Francisco Zagala, álbum de pequeno formato que consta dunha serie de fotos de Pontevedra e Vigo e das principais poboacións dos arredores (Caldas de Reis, Cambados, Cangas, Marín, Pontearreas, Redondela, Tui, e Vilagarcía), algunhas delas editadas en forma de dípticos e trípticos despregables. Cunha impresión estupenda tratándose daquela época e de non estar impresas nun papel estucado, nas imaxes mestúranse vistas xerais das poboacións, con imaxes dos edificios, das rúas e da vida cotián dos seus habitantes (mulleres lavando, nenos xogando no río, mariñeiros traballando...). En 1884 aparece ***Compostela Monumental***, de Manuel Chicharro Bisi, álbum que consta de 24 fotos, cuidadamente editadas con finas follas separadoras e encadernadas con tapa dura, que acompañaban a un texto do historiador Bernardo Barreiro. Tamén a primeiros da década dos oitenta sitúa X. Enrique Acuña un *Álbum de Galicia*, editado polo afeccionado coruñés Valentín Mendía⁸²³.

⁸²¹ LENS, *op.cit.*, p. 124-125.

⁸²² En 1958, o fotógrafo Andrés Cisneros editou un álbum con doce fotos orixinais que amosaban vistas de Compostela para agasallar á raíña Isabel II na súa visita á *Exposición Regional* de Santiago de Compostela. Unha reprodución desas fotos pode verse en CABO, X. Luís e COSTA, Pablo, *Imaxe de Compostela. Unha cidade de pedra nas vellas fotografías*, Santiago de Compostela: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1991.

⁸²³ ACUÑA, “Un tempo para Maximino Reboredo”, *op.cit.*, p. 22.

Jorge Lens nomea **Recuerdo de Santiago** como un álbum fotográfico con 23 imaxes unidas que se despregan a xeito de acordeón no que non consta nin a data, nin o autor ou autores das imaxes nin o taller impresor, feito que fai difícil a súa datación cronolóxica⁸²⁴. Cun título semellante, **Recuerdo de Santiago de Compostela**, existen varios álbums dos que non hai referencia sobre a data de publicación. Un deles, de *Ediciones Arribas* de Zaragoza, trátase dunha curiosa edición en formato minúsculo (máis pequeno ca unha tarxeta de crédito) en formato acordeón de 10 fotos de Santiago. Outro comprende vinte vistas da catedral e de varios edificios de Compostela, editados cunha impresión moi suave en ton sepia e protexidas individualmente cun papel cebola intercalado. Non hai referencia da editora, e só consta na contraportada un selo da *Papelería El Sol* da rúa das Orfas de Santiago que acompaña un inserto publicitario dunha guía do peregrino á venda nesa papelería. Existe outro álbum semellante, co mesmo formato, co papel cebola e con practicamente as mesmas fotos, editado pola imprenta *Graphos* de Madrid cunha sensible mellora na impresión das imaxes. Jorge Lens tamén cita dous álbums que levan como título **Santiago de Compostela**. Un consta de 16 fotos editadas nun formato pequeno pero cunha boa calidade de reprodución. Na contraportada unicamente figura o nome do autor, Luciano Roisin, sen que haxa referencias do ano de edición nin do editor, e que Lens sitúa a comezos do século XX. Outro álbum posterior editado con ese mesmo nome, consta de 20 fotos de gran formato, cunha luxosa encadernación que inclúe na portada unha ilustración de Camilo Díaz Baliño sobre a catedral compostelá. Tampouco neste caso existen referencias sobre a data de edición do álbum, nin sobre o autor ou autores das imaxes nin sobre a empresa editora, aínda que Jorge Lens sitúao polos anos trinta⁸²⁵.

Recuerdo de Vigo é unha edición subtitulada “álbum de 12 vistas en fototipia” que recolle vistas xerais dalgunhas rúas e prazas da cidade olívica. Editada na imprenta madrileña de Hauser y Menet, non hai datos dos autores das fotos nin da data de edición. Lens sitúao entre 1898 e 1902, dado que nese período a devandita imprenta edita obras semellantes sobre outras cidades⁸²⁶. **Las aguas de Mondariz** é un álbum-guía editado en 1899 polos propietarios do balneario pontevedrés coa finalidade de servir de agasallo para os amigos, a prensa nacional e estranxeira e os “favorecedores” da instalación. Trátase dunha luxosa publicación que incorpora fotos magnificamente editadas na imprenta madrileña *Sucesores de Rivadeneyra*. Nela

⁸²⁴ LENS, *op.cit.*, p. 129.

⁸²⁵ *Ibid.*, p.132.

⁸²⁶ *Ibid.*, p.135.

aparecen vistas exteriores e interiores do balneario e retratos colectivos do persoal, que adoitan editarse ocupando toda a páxina e mesmo en formato apaisado. A maioría das fotos son do madrileño Manuel Compañy e tamén inclúe algunha paisaxe dos arredores do balneario feita polo fillo do propietario.

En 1904 édítase na Coruña o **Portfolio Galicia**⁸²⁷, coordinado polo editor e fotógrafo Pedro Ferrer, serie coleccionable que inclúe 298 fotos repartidas en 25 fascículos. O seu respectable formato permítelle editar as fotos a un tamaño pouco usual para a época e cunha boa calidade de impresión. En cada lámina vai unha foto e debaixo dela un texto explicativo bastante extenso. No álbum predominan as fotos coa sinatura de Ferrer, pero tamén se inclúen imaxes doutros fotógrafos profesionais e afeccionados, distinguíndose estes coa abreviatura “afec.” Entre os profesionais destacan Zagala, Xaime Pacheco, Pintos e Sellier. Entre os afeccionados, dos que aparecen bastantes fotos, inclúense imaxes de Eduardo Bello, Damián Arbulo ou Federico Manciñeira, entre outros. Malia ter un prezo considerable, o álbum tivo un grande éxito, sobre todo na emigración ultramarina galega, o que nos induce a pensar que isto puido ter influenciado a orientación que cinco anos despois tomaría o proxecto editorial de *Vida Gallega* cara á emigración galega en América. A colección de Ferrer supuxo a apertura a un novo tipo de edición fotográfica en Galiza, onde non só aparecen paisaxes e monumentos, senón tamén os chamados “tipos populares”, ou a xente común na súa vida diaria no ámbito rural, así como imaxes que reflicten o ambiente urbano, os mercados, a xente nas praias, neste caso da Coruña. Haberá unha segunda edición do *Portfolio Galicia* no ano 1910, e na mesma imprenta Ferrer édítase anos despois o *Álbum de Santiago*, con imaxes de varios autores, que recollen aspectos das rúas e dos edificios máis senlleiros da cidade compostelá, promovido neste caso polo *Bazar del Villar*.

Joaquín Pintos recibe un encargo en 1908 de Casimiro Gómez para realizar unha reportaxe sobre o seu hotel-balneario dos arredores de Pontevedra, do que sae o álbum **Recuerdo del Establecimiento “Aguas Minerales Lérez”**, que inclúe 48 fotos orixinais que recollen o edificio, os arredores e as estancias do balneario. Esta publicación ten unha grande repercusión na *Exposición Rexional de Santiago* de 1909 e as súas imaxes, e algunhas máis engadidas, serán editadas posteriormente en tarxetas postais numeradas, que teñen un enorme éxito en Pontevedra. **Compostela Monumental** (nome idéntico ao álbum citado de Chicharro), é un álbum de 18 fotos no

⁸²⁷ O álbum leva dous subtítulos: “Naturaleza y arte” e “Pueblos, paisajes, marinas, fábricas, edificios. Monumentos y obras de arte. Cuadros de costumbres, retratos, etc.”

que non consta referencia algunha do fotógrafo, da data nin do editor. Jorge Lens indica que é probable que sexa unha publicación do editor Román López y López e que a data rode o ano 1915⁸²⁸.

Luís *Ksado* edita en 1928 ***Estampas Compostelanas***, álbum fotográfico novo polo seu formato vertical e por estar claramente dirixido ao turismo, de aí que incluíse os títulos das fotos en catro idiomas: alemán, español, francés e inglés. Impreso en Madrid e con prólogo de Salvador Cabeza de León, consta de 63 fotos dunha estimable calidade, que recollen distintos espazos da catedral, doutros edificios e das rúas do casco histórico compostelán. As fotos son editadas nun ton cálido, cun contraste suave e cunha encadernación e presentación moi coidadas (en papel pergamiño semitransparente), que propician o seu enorme éxito, servindo de pauta para posteriores proxectos editoriais. Outra referencia de álbum fotográfico é ***Las Bellezas de Galicia***, de Juan Gil Cañellas, que Vitor Vaqueiro atribúe cara o ano 1934⁸²⁹.

Da relación de Luís *Ksado* co xornal *El Pueblo Gallego*, e máis concretamente co seu xerente daquela, Fernando Ruíz, nace o seu gran proxecto: o álbum ***Estampas de Galicia***, editado en 1936. De gran tamaño e cun formato apaisado, consta de 405 fotos ordenadas en 40 series, nas que se poden ver, ademais de multitude de vistas e paisaxes, algunhas fotos de accións cotiáns (lavando no río, preparando o caldo, facendo manteiga, a xente na feira, a descarga e a escolla do peixe, algunha festa popular, os traballos no campo, a xente na praia, algún tipo do país...). Moitas delas son imaxes de gran fermosura que denotan un evidente dominio da técnica fotográfica, se ben habería que enmarcalas nunha liña claramente pictorialista e esteticista e cunha temática achegada aos postulados do costumismo e do folclorismo decimonónicos. Foi este un proxecto editorial grandioso, cunha tirada de 10.000 exemplares tirados en ocogravado na imprenta *Ribadeneyra* de Madrid, e curioso, pola súa proposta de álbum coleccionable por medio de cromos de dous tamaños diferentes, trocados por vales que se podían conseguir facendo compras de produtos en distintos establecementos de toda a xeografía galega. Cada cromo tiña reservado o seu espazo no álbum onde debían ser pegados. Algunhas imaxes de *Estampas de Galicia* tamén foron impresas en formato de selos de correos, coa pretensión de multiplicar así a eficacia publicitaria do álbum.

⁸²⁸ LENS, *op.cit.*, p. 131.

⁸²⁹ VAQUEIRO, Vitor, *A obra fotográfica dos Pacheco no período 1909-1936 a través de dúas publicacións viguesas, El Pueblo Gallego e Vida Gallega*, tese doutoral, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003, p. 14.

Un dos grandes valores dos proxectos editoriais de *Ksado* foi o seu control sobre o proceso de selección das fotos e de edición do libro, asuntos do que daquela adoitaban ocuparse os editores. Como comentan Sendón e Suárez Canal, a súa pretensión, evidenciada nos seus reclamos publicitarios (“exaltar os valores panorámicos, monumentais, históricos, artísticos, típicos e lendarios da nosa terra”, “propulsor eficaz do turismo cara a Galicia”), derivou inevitablemente nunha visión idealizada da realidade galega, onde aparece o mundo labrego e mariñeiro pero non o industrial⁸³⁰. No álbum predominan as arquitecturas e distintas escenas do mundo rural, idealizadas por medio dunha estética pictorialista. O alzamento fascista do 36 tronza a continuidade do proxecto, e en moitas casas quedaron os álbums a medio completar, unha auténtica metáfora do que ía vivir Galiza durante a longa noite de pedra. *Estampas de Galicia* foi reeditado en 1948, coincidindo coa celebración do Ano Santo Compostelán.

Os álbums de fotos deixan de publicarse conforme a fotografía se vai facendo cada vez máis omnipresente na prensa, nas revistas e nas múltiples modalidades de publicacións que irán aparecendo durante o século XX. O papel dos álbums fotográficos derivaría cara as guías ilustradas, de carácter promocional e onde a fotografía deixaba de ocupar o papel protagonista para compartilo co texto.

AS TARXETAS POSTAIS

A finais do século XIX comezan a facerse visibles en Galiza as tarxetas postais, se ben acadan unha maior relevancia social conforme avanza o primeiro terzo do século XX, divulgando nomeadamente vistas panorámicas das cidades e das vilas galegas, edificios e monumentos senlleiros, accións costumistas e os chamados “tipos populares”. O éxito popular das tarxetas postais foi enorme e axiña variadas empresas galegas⁸³¹ (papelerías, bazares, litografías, xornais, librerías, imprentas, paqueterías e mesmo despachos de tabaco) exercen de editoras deste formato. Porén, a maioría das series de tarxetas postais son enviadas a imprimir ás grandes imprentas de Madrid e Barcelona. A máis demandada durante os últimos anos do século XIX e primeiros do XX é a barcelonesa *Fototipia Thomas*. Xa entrado o século XX, é a madrileña *Hauser y Menet* a que acapara unha boa parte dos encargos procedentes de Galiza. Entre as

⁸³⁰ SENDÓN / S. CANAL, *Ksado*, *op.cit.*

⁸³¹ Para máis información consultar LÓPEZ, Pedro, “Algunas consideraciones sobre las fotografías históricas de Galicia y su publicación”, *Catálogo da exposición Galicia a principios do século XX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, p. 10.

empresas galegas que dispuñan de tecnoloxía litográfica ou fototípica destaca a coruñesa *Papelería de Ferrer*, quen edita grandes tiradas de tarxetas postais na súa serie “Pueblos, Paisajes, Arte y Costumbres de Galicia”, con imaxes realizadas polo propio Ferrer ou encargadas a outros fotógrafos galegos, como xa fixera co *Portfolio Galicia*. En 1925, Pedro Ferrer ofrece na súa papelería o servizo completo de realización da fotografía e de edición da tarxeta postal⁸³².

Foron moitos os fotógrafos galegos que achegaron as súas imaxes para a edición de tarxetas postais e non poucos os que exerceron de promotores dos seus propios proxectos editoriais. Mesmo os ambulantes, que viñan realizando os retratos en forma de *cartes de visite*, a partir de 1910 comezan a usar o formato de tarxeta postal. Nas tarxetas postais da época non é difícil atopar os nomes de Blanco, Ferrer e Sellier, na Coruña; Llanos e Jaime Pacheco, en Vigo; Pintos e Zagala, en Pontevedra; José Pacheco, en Ourense; Varela e Castro Freire, en Lugo; *Ksado*, en Santiago de Compostela; ou Ramón Caamaño na Costa da Morte. É probable que o arquivo de imaxes de Charles López Alberty (*Loty*), custodiado no Arquivo Histórico Provincial de Lugo, tamén respondera a unha iniciativa de publicación de tarxetas postais, á vista do coidadoso estado no que se recibiu, cun libro rexistro onde figuran anotadas as referencias das 930 placas das que consta o arquivo relativo a Galiza, ordenadas por provincias e por localidades. *Loty*, de orixe francesa, recolle imaxes por toda España entre 1920 e 1936, cunha boa calidade técnica, e referidas aos temas clásicos que adoitan figurar nas tarxetas postais: vistas de rúas e de edificios senlleiros, imaxes dos peiraos, escenas costumistas...⁸³³.

O álbum *Recuerdo del Establecimiento “Aguas Minerales Lérez”* de Joaquín Pintos é o punto de partida para a edición dunha serie de 65 postais numeradas (a maioría das que constan no álbum e algunhas outras engadidas). A partir de aquí, Pintos, como outros fotógrafos do seu tempo, bota man das postais como un produto importante do seu negocio. En 1913 saca unha nova edición de postais ao prezo de 15 céntimos, impresas en Alemaña e cunha coidadísima edición. Jorge Lens cita outro álbum de postais similar ao de Pintos, co título *Recuerdo de Ribadavia*, que consta dun conxunto de 20 vistas con imaxes da vila, editada por Hermenegildo R. Casas, propietario dunha imprenta-librería, o que non evitou que tivera que mandar imprimir as postais a Barcelona, á célebre Fototipia Thomas.

⁸³² LENS, *op.cit.*, p. 81.

⁸³³ *Loty. As fotografías de Charles López Alberty Jeaneret no Arquivo Histórico Provincial de Lugo*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.

As tarxetas postais tiveron unha enorme transcendencia social en Galiza durante case cincuenta anos. Sobre todo no seu aspecto de funcionalidade comunicativa e pola súa capacidade para servir de enlace cos galegos na emigración. Probablemente foi este o uso que máis axudou a dinamizar a actividade de impresión das tarxetas postais no país. Juan F. Martínez-Herrera, posuidor dunha extensa colección de tarxetas postais da cidade de Vigo, considera que esta cidade é unha das máis reproducidas neste soporte durante o período que abrangue a súa colección (1885-1935), mercé á influencia do porto de Vigo⁸³⁴:

OUTRAS PUBLICACIÓNS FOTOGRÁFICAS DE INTERESE

A comezos do século XX son moi comúns os **almanaques**, dedicados a unha cidade determinada ou a Galiza en conxunto, que mesmo se editan alén mar pola emigración americana. Os almanaques son unha especie de caixón de xastre que contén o calendario do ano co santoral, datos sobre o ano astronómico (as lúas) e o ano relixioso (xaxún, ladaíñas, velacións, témporas...), artigos, escolmas históricas, poemas e relatos, e que tamén inclúen algunhas fotos relativas a distintas temáticas, adoito procesións, festas e romarías, escenas agrícolas, homenaxes, reproducións de obras de arte, representacións teatrais e musicais e algún que outro suceso de relevancia...

José Cao Moure, coñecido por **PPKO**, nome que tamén adopta para a súa editorial, é propietario dun taller de artes gráficas en Vigo que se converte nunha referencia en Galiza na edición de fotografías. Despois dos seus inicios a finais da primeira década do século XX coa publicación do **Manual práctico de fotograbado sobre cinc y sobre cobre**, cobra unha especial relevancia a partir de 1922 co comezo dunha serie de estupendos libros con fotos sobre as distintas provincias galegas e nos que trata sobre temas diversos.

O primeiro libro desa serie é **Catálogo de Vigo. Vigo a través dun siglo** (1922-1923), patrocinado e subvencionado polo Concello de Vigo, que consta de 200 páxinas e que inclúe adherida na portada unha foto coreada cunha vista do Berbés. O formato non é tan grande como o do *Portfolio* de Ferrer nin tan pequeno como a maioría dos que adoitan publicarse ata ese momento, cun tamaño semellante ao dun folio estándar

⁸³⁴ MARTÍNEZ-HERRERA, Juan F., “O coleccionismo postal”, *A memoria de Vigo. Álbum de postais*, Vigo: Xerais, 1994, p. 6-7.

actual que se consolidaría no futuro como formato normalizado en moitas publicacións. *Catálogo de Vigo* destaca pola súa boa impresión das fotos en papel *couché*, cun ton entre sepia e vermello. A edición é moi simétrica, dúas fotos en cada páxina e as fotos xuntadas nos cadernos centrais, afastadas dos textos. Pero a información que fornecen as imaxes resulta dun grande interese: vistas das rúas e dos edificios máis senlleiros da cidade, os talleres do *Faro de Vigo*, os salóns e as salas de festa, os tranvías, os vapores, os estaleiros, as faenas do mar, as lonxas, as fábricas, as conserveiras... Tamén resulta singular o libro pola abundancia de publicidade, que ocupa as primeiras 48 páxinas e as 50 últimas, con estupendos anuncios a toda páxina no caso das primeiras. *PPKO* remite este exemplar a variadas autoridades acompañado dunha carta de presentación onde lles pide a súa opinión sobre a edición.

Tras o éxito do seu libro dedicado a Vigo, *PPKO* edita ao ano seguinte un semellante dedicado á Coruña: ***Catálogo de La Coruña. La Coruña a través de un siglo*** (1923-24), tamén patrocinado e subvencionado, neste caso polo Concello da Coruña e pola Deputación Provincial. Trátase dunha edición máis curta ca anterior, 134 páxinas, co mesmo formato e cunha portada semellante que inclúe pegada unha foto coreada cunha vista da Coruña. Tamén segue o mesmo esquema que o *Catálogo de Vigo*: publicidade, textos, fotos, textos e de novo publicidade, aínda que neste caso intercala algunhas imaxes máis entre o resto das páxinas. Un ano despois emprende un novo proxecto, agora en Asturias. ***Catálogo Ilustrado de Asturias*** (1924-25) é unha publicación de 194 páxinas semellante ás dúas anteriores, co mesmo formato e coa mesma estrutura de publicidade, textos e fotos. Pero amosa algunhas diferenzas: non leva foto na portada, moitas fotos aparecen intercaladas entre os textos (síntoma de maior modernidade), o papel é dun ton amarelo moi suave e menos estucado, as fotos están peor impresas, hai seccións por localidades e por temas (con texto e fotos), e hai máis vistas xerais e menos información social.

En 1928, *PPKO* edita un estupendo libro dedicado á Vigo. ***Vigo en 1927*** consta de 168 páxinas, mantén o mesmo formato cós anteriores e na portada, no canto da foto, inclúe o escudo da cidade impreso en oco. Pero estamos ante unha publicación moito máis moderna cas anteriores e o subtítulo que a acompaña: “Los valores y la actualidad viguesa”, xa anuncia unha maior vocación informativa cas anteriores publicacións. Ten unha estrutura que a asemella a unha revista gráfica, pois os artigos van acompañados de fotos, ademais de distribuír outras imaxes por orde cronolóxica segundo o que foi acontecendo durante todo o ano. Neste caso, a publicidade tamén vai espallada por entre os contidos da revista, e chama a atención o menor número de anuncios

comparado cos proxectos anteriores. As fotos, entre as que se inclúen imaxes feitas por afeccionados, forman un verdadeiro almanaque informativo do acontecer social de todo o ano: botaduras de barcos, retratos de artistas, políticos e notables, eventos importantes como a visita dos reis, actos sociais, inauguración de edificios... A calidade e a edición das fotos é desigual, hai algunhas estupendas e outras menos, probablemente pola súa propia baixa calidade de orixe. Pero resultan dunha espontaneidade que non tiñan nas anteriores publicación desta editora. Sen deixar de seguir sorprendendo pola súa estupenda edición das fotos e mesmo por atreverse a editar algúns textos baixo sorprendentes formas xeométricas, nesta ocasión chama a atención o número de colaboracións escritas e un tímido intento de uso do formato da reportaxe xornalística, mesmo para facer promoción e publicidade de distintas empresas e institucións. Uso promocional que tamén será usado nas súas publicacións posteriores dedicadas ás provincias de Lugo, A Coruña e Pontevedra.

Lugo y su provincia (Libro de Oro) (1929), foi patrocinado e subvencionado pola Deputación Provincial e polos principais concellos da provincia. Trátase dunha publicación algo máis conservadora, pois vén a ser como un folleto promocional dos monumentos e das bondades paisaxísticas e bucólicas da provincia, co engadido dalgunha extravagancia (como unha foto que vai inserida no perfil dun floreiro), e con algunhas interesantes imaxes como as que se refiren á fábrica de carrozarías de Chavín, con imaxes dos obreiros na fábrica e varias fotos sobre os labores do campo. *PPKO* edita un ano despois o **Libro de Oro de la Provincia de La Coruña**, tamén subvencionada pola Deputación Provincial e varios concellos, pero que desta vez non leva publicidade. Abre a edición cunha impresionante e modernísima foto de Sellier, que reflicte unha vista dos cantóns coruñeses cheos de xente, anunciando o que será unha publicación moito máis aberta e moderna ca anterior dedicada a Lugo. Como nos casos anteriores, vai estruturada en seccións dedicadas ás principais localidades da provincia (rúas de Santiago, botadura de buques e o porto do Ferrol...), engadindo tamén unha especie de publlirreportaxes das fábricas coruñesas de Gas e Electricidade, da Compañía de Tranvías da Coruña..., pero tamén amosa unha serie de imaxes onde se perciben claros indicios de modernidade: a Coruña de noite, as praias cheas de xente, un mosaico feito con fotos de Sellier sobre os chalés da cidade-xardín, mulleres que visten á moda de París, vistas de rúas da Coruña con xente...

A serie provincial complétase en 1931 co **Libro de Oro de la Provincia de Pontevedra**, esta vez sen patrocinio, cando menos explícito, e coas 35 primeiras páxinas dedicadas á publicidade. Asemella moito á dedicada dous anos antes a Lugo,

na súa pretensión de servir de promoción turística. *PPKO* bota man de ilustracións para decorar as fotos: marcos ilustrados, con formas xeométricas..., porén, a penas hai imaxes de actualidade ou de indicios de modernidade. Como aspectos máis salientables, un artigo de Alfonso Paz Andrade, unhas fotos de Pacheco das rúas de Vigo e un impresionante retrato duns músicos de rúa (dous vellos e dúas mozas), que gañaban a vida tocando polas rúas.

PPKO tamén edita en 1932 o ***Relicario Monumental de Galicia***, un compendio de 168 imaxes dos monumentos relixiosos máis senlleiros de Galiza, no que se poden ver fotos dalgúns dos máis destacados fotógrafos galegos das últimas décadas (Chicharro, Pacheco e Pintos), e no que adopta a mesma fórmula de acompañar textos en catro idiomas que usara *Ksado* nas súas *Estampas Compostelanas*. O éxito foi fulgurante, esgotándose rapidamente as dúas primeiras edicións.

Outro editor destacado da época é Juan Barrera, quen, continuando coa publicación dos seus libros “artísticos e industriais” (iniciados con *Sevilla Artística e Industrial* en 1911), publica ***Pontevedra y su Provincia. Artística e Industrial*** (1921-22) e ***La Coruña artística e industrial*** (1923), onde se inclúen fotos de Pacheco, Pintos, Sarabia, Chicharro, *Ksado*, Castro Freire, Sellier...

4- A REVISTA *VIDA GALLEGA*



Jaime Solá. *Vida Gallega*, nº 1 (1909).

4.1 - JAIME SOLÁ, O EDITOR

O magno proxecto de *Vida Gallega* non se pode entender sen a figura do seu promotor e auténtico impulsor, sobre todo tendo en conta o carácter de empresa individual coa que bota a andar a revista. Jaime Solá Mestre (3) nace en Vigo o 11 de setembro de

1874 no seo dunha familia acomodada, formada polo seu pai, Carlos Solá de Haz (emigrante en Cuba durante vinte anos), a súa nai, Luisa Mestre Hernández (irmá do poeta e xornalista Luís A. Mestre), e catro irmáns (Carlos, Teodoro, María Ana e Luís). Descendente de cataláns por vía paterna, seus avós eran Serafín Solá e Julia de Haz, nativos da localidade xerundense de Calella. Seus avós por vía materna eran Luís Mestre Roig (galego de Vilaxoán emigrado a Cuba e a cubana María Hernández de Guetao⁸³⁵). O avó Luís retornara de Cuba e, coa fortuna que fixo, investiu nun hotel balneario na illa da Toxa e mercou unha vella casona a un crego, que restaurou engadíndolle unha torre cun estupendo miradoiro desde o que seica se divisaba toda a ría.

Jaime Solá estuda bacharelato no colexio do Sagrado Corazón de Xesús de Vigo e cursa a carreira de Dereito nas universidades de Santiago de Compostela e Valladolid, profesión que nunca chegaría a exercer porque desde moi cedo decántase polas súas verdadeiras vocacións: a literatura e o xornalismo. Porén, tivo variadas ocupacións ao longo da súa vida. A parte de xornalista e novelista foi empresario, autor dramático, poeta, profesor, subdirector dunha axencia de seguros, concelleiro, rotulista de cine⁸³⁶, locutor radiofónico, membro numerario da Real Academia Galega desde 1929 e de varias entidades económicas, sociais, artísticas e culturais⁸³⁷. En maio de 1902 contrae matrimonio con María Beiner Hoffer, filla dun coñecido reloxeiro suízo, coa que ten dúas fillas (María Concepción e María Luisa) e un fillo (Jaime). Jaime Solá falece en Vigo o martes, 9 de xaneiro de 1940, despois dunha convalecencia de varios meses a causa dunha hemiplexía. Segundo se indica no *Faro de Vigo* ao día seguinte, Solá morre pobre despois dunha vida de traballador incansable e da súa pertenza a unha familia cunha desafogada posición económica⁸³⁸.

4.1.1 - A PRODUCCIÓN LITERARIA

Jaime Solá amosa unha temperá vocación pola escrita, que exemplifica publicando o seu primeiro libro de poemas en 1894 e a súa primeira novela cando a penas conta

⁸³⁵ Datos recollidos de GONZÁLEZ, *op.cit.*, p. 20.

⁸³⁶ Jaime Solá redactou os rótulos da película *Nuestras fiestas de allá*, realizada por José Gil en 1928. En *Cine restaurado: Nuestras fiestas de allá (1928) y Galicia y Buenos Aires (1931)*, A Coruña: Consello da Cultura Galega, 2000.

⁸³⁷ Foi, entre outras cousas, Vicecónsul da *Unión Velocípeda Española* en Cambados (1896), membro da *Cámara de Comercio de Vigo*, socio fundador e presidente do *Centro de Hijos de Vigo*, socio fundador da *Asociación de la Prensa de Vigo* e académico do *Instituto Histórico do Minho*.

⁸³⁸ *Faro de Vigo*, 10 de xaneiro de 1940.

con 21 anos de idade. A súa produción literaria coñecida é a seguinte: *Cuentecitos* (1894), libro de poemas; *La mala sombra* (1895), novela; *Todo malo* (1895), artigos diversos; *El diputado*, comedia teatral; *Voy á reirme*, monólogo teatral; *Oasis*, contos e narracións; *Anduriña* (1917), novela⁸³⁹; *Ramo cativo (El Ribero de Avia)* (1918), novela; *El alma de la aldea* (1918), novela; *El nacer de un día* (1919), novela; *El otro mundo* (1919), novela; *Mis Diablillos* (novela)⁸⁴⁰; *Mis memorias* (1931)⁸⁴¹.

A capacidade literaria de Jaime Solá, o mesmo que a súa acción xornalística, foi considerada de xeito desigual, que vai desde as louvanzas hiperbólicas e adxectivantes de amigos e achegados ata furibundas críticas e incisión no carácter menor da súa escrita. A súa obra novelística sitúase no eido do realismo que predomina na transición entre séculos, se ben adobiado por elementos da máis clásica tradición costumista. Para uns, Solá ten unhas dotes excepcionais para a narración realista e costumista. Para outros, é un novelista mediocre que mimetiza un estilo e non achega nada novo, debedor do modelo de *La casa de la Troya*, de Pérez Lugín. A destreza de Solá coa escrita que algúns subliñan ten moitos vencellos coas súas crónicas xornalísticas e co seu peculiar achegamento interpretativo á realidade, que fai que sexa visto como un escritor ameno e entretido. Porén, tamén foi cuestionada en ocasións a súa capacidade como novelista de fondo, como cando o crítico Salvador Padilla recoméndalle para as súas novelas “hacer los lienzos más grandes y los marcos más pequeños”⁸⁴². Malia isto, algunhas novelas de Solá tiveron un apreciable éxito de vendas.

4.1.2 - A VOCACIÓN XORNALÍSTICA

O propio Jaime Solá conta que de cativo fundou varios xornais infantís no colexio⁸⁴³, un deles baixo o nome de *El Estudiante*⁸⁴⁴. Cando aínda só ten 17 anos de idade, dirixe en Vigo o semanario xuvenil *Poquita Cosa*, editado en xullo de 1982 na imprenta de Ángel Varela, que contaba con 8 páxinas e que só durou dous meses⁸⁴⁵, e *Vigo Juvenil*, que

⁸³⁹ Avanzada por entregas desde 1916 nas páxinas de *Vida Gallega*.

⁸⁴⁰ Avanzada por entregas nas páxinas de *Vida Gallega*.

⁸⁴¹ Publicada por entregas en *Vida Gallega*.

⁸⁴² *Vida Gallega*, nº 120 (25 xaneiro 1919).

⁸⁴³ “Xente conocida: Jaime Solá”, entrevista de E. Estévez Ortega publicada en *Vida Gallega*, nº182 (25 outubro 1921).

⁸⁴⁴ Entrevista de José Otero López a Jaime Solá en *Vida Gallega*, nº 431 (novembro 1929).

⁸⁴⁵ CARRÉ ALDAO, Uxío, *A imprenta e a prensa en Galicia*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991.

tamén tivo unha breve duración⁸⁴⁶. En 1895 colabora nas publicacións *El Deporte Velocipédico*, de Madrid, a revista catalana *Barcelona Cómica* e a pontevedresa *Galicia Moderna*⁸⁴⁷. En 1896 forma parte da redacción do xornal vigués *El Independiente*, creado en 1895 a partir da compra do xornal republicano *Diario de Vigo* e dirixido polo xornalista e impresor Ángel Varela Gómez. *El Independiente* ocupaba un lugar intermedio entre a liña conservadora do *Faro de Vigo* e a máis liberal de *La Concordia*, apuntando algunhas características da nova prensa informativa que comezaba a agromar. Por esta mesma época, Jaime Solá desprázase a Madrid, onde traballa ata o verán de 1901 como redactor do xornal *El Globo*, cabeceira propiedade do Conde de Romanones e defensora das teses políticas de Emilio Castelar, onde destaca polas súas enérxicas campañas en defensa de Galiza e, nomeadamente, das Rías Baixas. Durante estes anos de “exilio madrileño”, segue colaborando nas páxinas de *El Independiente* e tamén nas do *Faro de Vigo*, xornal no que continuará publicando artigos durante varias décadas.

El Independiente é mercado en decembro de 1901 por Federico Barba e deixa de publicarse un ano despois, figurando nesta última etapa Jaime Solá como director. Desaparecido o xornal, Solá merca a empresa e a partir de 1903 saca unha nova cabeceira á rúa baixo o nome de *Noticiero de Vigo*, mantendo como subtítulo a lenda “Diario independiente de la mañana”. Solá mantén a propiedade de *Noticiero de Vigo* (coñecido popularmente por “el Noti”) ata 1911, momento no que decide dedicarse plenamente ao seu grande proxecto xornalístico: a revista *Vida Gallega. Noticiero de Vigo*, coa colaboración dos redactores Blas Agra e José Fontán, considérase daquela un xornal áxil e moderno pola súa asepsia partidaria, pola aplicación de criterios mercantís e empresariais (contén abondosa publicidade, que mesmo ocupaba unha boa parte da primeira páxina), e pola súa aposta pola edición de fotografías (adoito retratos, monumentos e outras imaxes de uso preferentemente ilustrador)⁸⁴⁸. Ambos elementos (publicidade e fotografía) avanza o futuro proxecto de revista gráfica que desemboca en *Vida Gallega*, e son reveladores da visión moderna que Solá tiña do xornalismo.

En xaneiro de 1904 ten lugar un primeiro intento –efémero, pois só edita catro números– da que uns anos despois será a empresa da súa vida: a revista *Vida Gallega*:

⁸⁴⁶ ÁLVAREZ, J. María, *La ciudad y los días*, Vigo: Edicións Monterrey, 1960, p. 161.

⁸⁴⁷ GONZÁLEZ, Gerardo, *Periodistas, impulsores del viguismo*, Vigo: Instituto de Estudios Vigueses / Fundación Provigo, 1996, p. 37.

⁸⁴⁸ ÁLVAREZ, *op.cit.*, p. 393.

“Se me ocurrió en el campo, durante un veraneo. Al volver a la ciudad la eché a la calle. Me costó cuatro mil pesetas en un mes y me bastó la pérdida para darme cuenta de que no había acertado. Sin embargo, la idea me parecía buena. Acaso no la había madurado bastante. ¡Bueno; para no perder otras cuatro mil rompí los chichés de las cabezas!”⁸⁴⁹.

Durante estes anos, Jaime Solá exerce de correspondente dos xornais madrileños *El Globo* e *Heraldo*, de *El Diario Ferrolano* e colabora coas axencias de noticias *Fabra* e *Havas*. Esta variada actividade xornalística será obxecto de atención nalgunhas publicacións da época, como en *La Revista Popular*, cabeceira recuperada en Vigo en 1904 por Ramiro Vieira, na que se destaca a Solá como un “periodista moderno” e como “la primera firma periodística de Vigo”, ademais de anunciar a publicación dunha recompilación das súas crónicas xornalísticas baixo o nome *Crónicas gallegas*⁸⁵⁰.

En xaneiro de 1909 aparece o segundo e definitivo intento de *Vida Gallega*, o seu grande proxecto xornalístico que, segundo o propio Solá, fai “con una aspiración casi romántica, por patriotismo regional: porque creí que mi país necesitaba este periódico”. En *Vida Gallega*, Solá destacará polas súas crónicas, sobre todo as relativas á emigración, que serían posteriormente recompiladas nun libro titulado *Galicia Ausente*:

“En otro veraneo volví sobre el asunto. ¡No, el periódico debía vivir porque era necesario. ¡Había que prepararlo bien, que hacerle el reclamo! Se lo hice, y salimos triunfalmente (...) Nó, nó; la idea no se me ocurrió en América. A América fui más tarde a estudiar el mercado, a buscar , a buscar manos honradas en quienes depositar mi obra, que era, por lo que me había costado ya -¡cientos de miles de pesetas!- todo mi caudal (...) Una revista es mejor que un diario; sobre todo para llevar a efecto mis propósitos... A mi me deja más tiempo disponible y puedo mejor viajar... Con un diario, no podría hacer estas excursiones...”⁸⁵¹.

Durante a segunda década do século publica artigos nas páxinas do xornal madrileño *El Sol*, onde tamén colaboran Julio Camba, Castelao e Valle Inclán. Tamén dirixe *La Batalla*⁸⁵² e en 1921 edita en Vigo o semanario satírico *Don Verdades*⁸⁵³, recuperando unha cabeceira que xa fóra editada anteriormente baixo tendencia urzaísta. *Vida Gallega* deixa de publicarse en 1938, seica por mor da ausencia de papel e polos atrancos sobrevividos para a súa distribución durante a Guerra Civil.

⁸⁴⁹ “Xente conocida: Jaime Solá”, *op.cit.*

⁸⁵⁰ *La Revista Popular*, nº 147 (agosto 1904).

⁸⁵¹ “Xente conocida: Jaime Solá”, *op.cit.*

⁸⁵² DURÁN, J. A., *Historia de caciques, bandos e ideoloxías en la Galicia no urbana*, Madrid: Siglo XXI, 1972, p. 369.

⁸⁵³ ÁLVAREZ, *op.cit.*

A respecto do seu gusto pola fotografía, non atopamos ningún indicio de que tivese unha actividade destacada neste medio de expresión antes da saída de *Vida Gallega*, polo que supoñemos que a práctica fotográfica está intimamente vencellada coa súa vocación xornalística.

4.1.3 - A PERSONALIDADE DE JAIME SOLÁ

Probablemente foi Luís A. Mestre Hernández unha das persoas que máis influíron na vocación literaria e xornalística do seu sobriño. Del debeu tomar Solá o gusto pola poesía e pola creación literaria e a atracción polo xornalismo, pois Luís A. Mestre realizou constantes colaboracións xornalísticas (*La Concordia*), onde destacou como un formidable polemista, e foi promotor da fundación de varias publicacións (*La Caridad, El Mirlo, Pero Grullo, Diario de Vigo, La Víbora, La Coalición Republicana...*) Porén, Solá afasta claramente doutras facetas do seu tío. A primeira, de carácter vital, xa que mentres este se refuxia na súa fermosa casa do Grove (mercé a unha situación económica desafogada), Jaime Solá non cesa de desprazarse, fose nas escapadas ciclistas da súa mocidade, nas liberadoras excursións polos arredores⁸⁵⁴, nas súas innumerables roldas por toda Galiza ou nas súas intensas viaxes xornalísticas e promocionais por América e Portugal. A segunda, ideolóxica, xa que Luís A. Mestre, cubano de nacemento, foi un personaxe moi coñecido en Vigo, non só polos numerosos premios literarios recibidos e polos distintos cargos que desempeñou ao longo da súa vida, entre os que destacan a representación diplomática de Cuba⁸⁵⁵ e Guatemala en Vigo, senón tamén pola súa militancia republicana e anticlerical e as súas frecuentes denuncias da desigualdade social. Luís A. Mestre falece en 1921, despois de levar varios anos completamente cego, e Jaime Solá dedícalle artigos de louvanza en *Vida Gallega* un ano despois⁸⁵⁶.

Amador Montenegro describe a Jaime Solá (6481) como “de estatura más bien baja y delgado, gran andarín y siempre con una cámara fotográfica”⁸⁵⁷, ao que habería que

⁸⁵⁴ “Cuando no ando por esos mundos de excursión, me levanto temprano y subo al monte. Allí es donde escribo... En invierno me arropo, y al monte...”, en “Xente conocida: Jaime Solá”, *op.cit.*

⁸⁵⁵ O mesmo edificio onde radicaba o consulado cubano, o número 15 da rúa Policarpo Sanz, será o enderezo da redacción del *El Noticiero de Vigo* editado por Jaime Solá no ano 1903.

⁸⁵⁶ *Vida Gallega*, nº 212 (5 decembro 1922) e nº 213 (15 decembro 1922).

⁸⁵⁷ MONTENEGRO, Amador, *Historia Intima de Vigo*, Vigo: A. Montenegro, 1990, p. 321.

engadir: cuns lentes de “ojo de túnel”, como o propio Solá comentou⁸⁵⁸. E case todos os que escribiron sobre el destacan a súa expresividade, o seu carácter inquedo, a súa imaxinación e a súa hiperactividade, que debeu ser realmente notoria:

“La labor de Solá en Vigo es extraordinaria, inconcebible. Escribe casi todo su periódico; atiende á las corresponsalías del *Heraldo*, *El Globo*, *El Diario Ferrolano*, y Agencias *Fabra* y *Havas*, y además de otros muchos negocios y representaciones mercantiles, dedica su actividad y sus energías á la Subdirección en esta provincia de la importante Compañía de Seguros *La Estrella*”⁸⁵⁹.

Tamén adoitan distinguirse en Jaime Solá tres facetas fundamentais: o novelador, o cronista e o home de acción. E tamén se destaca que na súa figura converxan aptitudes que non sempre adoitan camiñar xuntas: talento e laboriosidade, estilismo e amenidade, cultura e imaxinación. Saliéntanse nel o seu carácter activo e emprendedor, remarcado sempre por un notorio individualismo. “Navegante solitario, “errante peregrino” e “tripulante único” foron algúns dos cualificativos que incidían neste aspecto:

“Dió vida a una revista gráfica regional. Lanzó al estadio de la Prensa provinciana nada menos que una ilustración dotada de esplendideces, ornatos tipográficos riquísimos, primores de confección nunca vistos. Todo lo hixo solo, con la única compañía de sus bríos gigantescos” (...) La vasta organización de la hoy formidable empresa de *Vida Gallega* es debida única y exclusivamente á su iniciativa y á su esfuerzo” (...) Este hombre, que en España no tiene émulos porque el solo se ha lanzado á una labor de índole periodística tan magna, ha recorrido medio mundo para cimentar sólidamente la prosperidad de su publicación”⁸⁶⁰.

Esta faceta individualista dos seus proxectos, recoñecida por el mesmo⁸⁶¹ e constantemente subliñada en diferentes artigos⁸⁶², algúns da propia revista *Vida Gallega*⁸⁶³, casa perfectamente co seu recoñecido carácter de áxil xornalista, polemista

⁸⁵⁸ *Vida Gallega*, nº 646 (1935).

⁸⁵⁹ *La Revista Popular*, nº 147 (agosto 1904).

⁸⁶⁰ Artigo do xornal madrileño *La Mañana*, asinado por F. H. e reproducido en *Vida Gallega*, nº 57 (1914).

⁸⁶¹ “Yo no tengo compañeros de carrera. Yo he vivido sólo, después, toda mi vida pública. Y un tibio rayito de sol de la popularidad que haya podido acariciarme timidamente alguna vez, es la obra de mi esfuerzo personal”. “Mis Memorias”, *Vida Gallega*, nº 521 (1932).

⁸⁶² Nun artigo publicado polo *Faro de Vigo* ao día seguinte da súa morte dise, en relación coa revista *Vida Gallega*: “puede afirmarse que Jaime Solá hacía él solo esta publicación, incluso la parte gráfica”. “Jaime Solá Mestre”, *Faro de Vigo* (10 xaneiro 1940).

⁸⁶³ “Es solo su trabajo, y el de los elementos que le secundan –pocos, porque esta empresa no es reproductiva– quienes sostienen á *VIDA GALLEGA*”. “El palurdismo por coacción nos ha enseñado las uñas”, *Vida Gallega*, nº 102 (1918).

e controvertido dialéctico⁸⁶⁴. E, non podendo ser doutro xeito, xunto con ese notorio empuxe persoal tiña que camiñar parella unha capacidade de traballo certamente notable:

“Mezcla de audaz y hombre positivamente práctico (...) Solá importó la crónica. Y Solá fué también el precursor que supo dar al industrialismo, en el artículo, un rumbo sumamente ameno (...) Nos aventuamos á creer que no duerme más de dos horas al día, porque el resto del tiempo lo precisa para escribir artículos, para hacer informaciones gráficas, para llevar sus libros, para contestar la correspondencia, para trabajar la suscripción y el anuncio, para buscar el negocio...”⁸⁶⁵.

Daquela era normal que xornalismo e literatura camiñaran parellas, e que as redaccións das publicacións xornalísticas estivesen formadas, na súa maioría, por xente que tamén se dedicaba á literatura, nas súas distintas facetas. Neste sentido, Jaime Solá é un caso máis que comparte vocación e práctica en ambos os dous eidos, o que seguramente incide nunha visión achegada á literaria, non só nas formas, senón tamén na propia concepción da vida e dos acontecementos. Malia que a súa práctica literaria e os seus gustos estéticos deixan entrever certos vencellos coas formas da burguesía puritana do *novecento*, Solá destaca no xornalismo por incorporar temáticas que axiña serán de máximo interese tanto no ámbito xornalístico coma no político: os problemas da agricultura e da pesca, a repoboación forestal, as infraestruturas, as comunicacións, a defensa da costa, o turismo... Aspectos estes que xa se poden advertir nas súas primeiras empresas xornalísticas:

“Jaime Solá tenía todo cuanto era preciso para vencer: tenacidad, decisión, gustos modernos y anhelos mercantiles. Con todo poseía un considerable capital... y aspiraba a aumentarlo. Creó *Noticiero de Vigo*, hizo de el un diario modelo, nuevo, de finalidades prácticas, enfocado hacia modernas aspiraciones económico-sociales; pulsó sabiamente las cuerdas mercantiles y emprendió campañas redentoras de positiva utilidad para el pueblo vigués”⁸⁶⁶.

Jaime Solá, como semella corresponder aos empresarios do xornalismo, foi un hábil sorteador de atrancos sobrevividos polos constantes abaneos ideolóxicos e políticos daquel intenso primeiro terzo de século. Gabouse ata a saciedade da súa neutralidade, malia tomar parte en frecuentes disputas políticas, nas que demostrou as súas dotes

⁸⁶⁴ J. Antonio Durán conta como Solá animou as páxinas do xornal madrileño *El Sol* coas súas constantes diatribas aos xoves nacionalistas das Irmandades. DURÁN, J. A., *Castelao en El Sol*, Madrid: Akal, 1976, p. 34.

⁸⁶⁵ “*Acción Gallega* y nuestro director”, artigo da revista madrileña *Acción Gallega* reproducido en *Vida Gallega*, nº33 (novembro 1911).

⁸⁶⁶ Artigo do xornal madrileño *La Mañana*, asinado por F. H. e reproducido en *Vida Gallega*, nº 57 (1914).

de estupendo polemista. Algunhas das súas intervencións xornalísticas, adaptables ás situacións sobrevidas, propician que sexa visto como unha persoa con certas contradicións políticas. Neste sentido, Vítor Vaqueiro achega unha escolma de atribucións ideolóxicas á súa figura que parecen confirmar esa variedade de identificacións: rexionalista moderado, modernista galeguizante (segundo Carvalho Calero), fotógrafo literario da alma galega, oportunista (segundo Fernández del Riego) ou tirano fustrigador e ilustre fabricante de novelas e bombos para americanos (segundo Vítor Casas)⁸⁶⁷. Neste sentido, é certamente rechamante a súa disputa cos emerxentes ideais nacionalistas, que Francisco Fernández del Riego cualifica de “hostil, inimiga e radical”⁸⁶⁸, aínda que o de Vilanova de Lourenzá cre que as opinións e as accións de Solá rexíanse máis ca nada por motivacións mercantís, dado que a revista era a súa principal fonte de sustento⁸⁶⁹. Quizais por iso o xornalista vigués soubo sortear as distintas épocas e as distintas tendencias políticas e sociais sobrevidas, o que leva a Vítor Vaqueiro a denominar como “abstracto amor polo país” aquel que se deduce das súas constantes reviravoltas sobre o tema da identidade galega. Claro denostador do idioma galego, do nacionalismo e dos procesos estatutarios dos anos trinta, gañouse a xenreira do nacionalismo galego, que mesmo levou ás *Irmandades da Fala* a editar un panfleto en 1918 onde se facía un chamamento no que, con certa rexouba e usando o vocabulario propio de *Vida Gallega*, convidábase aos galegos ‘enxebres’ a que se abstivesen de ler a revista. Porén, todo isto non foi atranco para que Solá rematase por pedir o voto afirmativo ao Estatuto de Galiza, ao ver que unha maioría social camiñaba nese sentido. Quizais a iso se refire Fernández del Riego cando o alcuma de oportunista. Porén, outros como Eladio Rodríguez González cualificárono de “apóstol incansable de sincero y sano galleguismo”⁸⁷⁰.

A respecto da súa personalidade, resultan reveladoras algunhas pasaxes das súas memorias, editadas por entregas na propia *Vida Gallega* a partir do ano 1931. Jaime Solá pasa boa parte da súa infancia e adolescencia na casa do seu avó no Grove e na illa da Toxa, onde o seu pai administraba o balneario, negocio no que a súa familia tiña

⁸⁶⁷ VAQUEIRO, *op.cit.*, p. 152.

⁸⁶⁸ Extraído dunha conversa mantida con el durante o mes de xuño de 2006. Del Riego indicounos que non coñeceu personalmente a Jaime Solá e que a penas lembra ese período da revista, pois “nesa época era eu un rapaz”. Ten referencias dos comentarios doutros galeguistas que falaban de como a publicación comeza dun xeito idealista, defendendo os intereses de Galiza, e que vai virando ata converterse en inimiga do galeguismo. Sobre os seus contidos, dedicados principalmente á emigración e á burguesía, cre que estaban motivados “simplemente por unha inversión comercial que se beneficiaba dos emigrantes”, pois “vivía exclusivamente diso”.

⁸⁶⁹ En varios artigos ao longo da historia de *Vida Gallega* fálase de que Solá investiu na revista todos os seus aforros.

⁸⁷⁰ *Vida Gallega*, nº 99 (10 xaneiro 1918).

a maioría da propiedade. Así describe algúns dos lugares daquela fastosa casa familiar:

“En los bajos, que eran tres o cuatro, el abuelo tenía un almacén de provisiones. En una pequeña habitación –la verdadera ‘sacristía’- las empolvadas botellas de ‘bordeaux’, las conservas encargadas a Nantes, la auténtica cerveza inglesa ‘Pale-Pale’, y algunos barrilitos de vino de misar, Jerez selecto que nosotros paladeábamos como si fuese ofrenda de los dioses, no sin cierto temor a que el abuelo pudiese darse cuenta de nuestras hartas frecuentes libaciones. Después, en las amplias salas, algunas casi subterráneas, estaba la legión de los colchones que en verano mandaba el abuelo a su hotel del balneario de la Toja. Allí reñíamos las batallas más tremendas (...) Aquellos salones de los bajos abundaban en puertas secretas, verdaderas trampas que se comunicaban con el piso. Algunos pasadizos, algunas salidas disimuladas en el artesonado de los techos, fueron siempre un enigma para nosotros”⁸⁷¹.

Solá, criado en casa acomodada e cunha infancia sen sobresaltos, comeza os seus primeiros contactos coa realidade exterior a través de longas rutas en bicicleta, que aproveita para alimentar o que sería unha intensa devoción polas paisaxes do seu contorno vivencial:

“Vivía entonces con mi madre en Madrid y todos los veranos veníamos al Grove. La mañana estival gallega se consagraba al baño y, algunha vez, al remo. A prima (sic) tarde buscábamos la restauración de las fuerzas en el grato sedante de la siesta, una siesta de tres horas, más alimenticia que un banquete. Antes del crepúsculo, vestía yo mi ropa deportiva y montaba en bicicleta. No era para dar un paseíto, como acostumbraban los señoritos de aquel tiempo. Era para realizar largas excursiones, que empezaban con el sol aún en el horizonte y acababan bajo la pálida luz de la misteriosa noche de lunar. Fue entonces cuando aprendí a amar los panoramas de Galicia”⁸⁷².

Malia iso, o vencello familiar debeu de ser moi forte, segundo se deduce de como un Solá maduro e “cincuentón” descríbese a si mesmo, adolescente, cando comeza os seus estudos universitarios:

“Aquel día, cuando empecé la carrera de Derecho (...) sentí que las negras piedras de Compostela se me venían encima, aplastaban mi corazón y llenaban todo mi ser de saudade. Y escribí a mis padres:

- Si no venís a buscarme, me moriré de pena. Me mata la morriña.

⁸⁷¹ “Mis Memorias”, *Vida Gallega*, nº 494 (1931).

⁸⁷² “Mis Memorias”, *Vida Gallega*, nº 507 (1931).

Tenía nada más que quince años. No había salido de debajo de las faldas de mi madre. Rodeado de tanto estudiante me sentía, sin embargo, en medio de la más espantosa soledad”⁸⁷³.

Na súa mocidade, Solá podería pasar por un prototipo de mozo burgués atilado e presumido, fachendoso da súa condición social e do seu porte:

“Cuando yo tenía dieciocho años, dos o tres antes de terminar mi carrera de abogado, poseía un tipito muy elegante y un hermoso ‘macferland’. Mi joven bigote rubio terminaba en dos puntas muy afiladas, hechas progresar mediante el empleo de un producto de tocador (...) que se llamaba pomada húngara (...) Vestía yo, invariablemente, traje azul marino (...) y entre el pantalón y los zapatos, casi siempre de charol, aparecía en mi persona la mate claridad de unos botines rigurosamente londinenses (...) esa prenda, igualmente distinguida, que el bastón, vedada a los tobillos de la plebe (...) Con mi ‘macferland’, siempre correcto; mis trajes azules, siempre planchados; mis botines, siempre claros y sin manchas; y mis bigotes, siempre en punta, era yo, en aquella edad feliz de los dieciocho o veinte años, un gomoso (...) Era en los paseos y las calles, la quintaesencia del atildamiento ciudadano”⁸⁷⁴.

A mentalidade burguesa sufrira unha importante escisión no último terzo do século XIX, xa que unha parte coquetea co romanticismo e coa nostalxia e alíñase cos sectores tradicionais e conservadores da sociedade que se enfrontan aos efectos da Revolución Industrial, mentres que a outra ve perfectamente compatible a condición e a mentalidade burguesas coa sociedade industrial e cos cambios que deparaba o progreso. Jaime Solá móstrase algo contradictorio nesta disputa. Pois se ben as súas empresas e moitos dos seus comentarios hai que situalos nesa segunda facción máis moderna da burguesía, noutros casos agroma unha visión romántica e conservadora da sociedade, como se pode ver no seguinte fragmento das súas memorias, no que o xornalista vigués, desde a súa perspectiva de culto e acomodado burgués, móstranos con claridade a visión que tiña da sociedade, “compartimentada” en clases sociais e con diferentes dereitos segundo o estatus, algo que explica algúns aspectos da liña editorial que marcará toda a singradura de *Vida Gallega*. Solá conta como nunha das súas viaxes a América é chamado polo capitán do buque para demandarlle axuda para calmar a un pasaxeiro irado que seica estaba revolucionando á pasaxe de terceira, queixándose das malas condicións nas que viaxaban. Solá acepta o envite e acude ao lugar do conflito, onde o alporizado pasaxeiro, que seica tamén era xornalista, recibe o seguinte discurso do noso protagonista:

⁸⁷³ “Mis Memorias”, *Vida Gallega*, nº 521 (1932).

⁸⁷⁴ “Mis Memorias”, *Vida Gallega*, nº 505 (1931).

“- Usted es uno de los míos. Yo vengo a ponerme incondicionalmente a su lado. Ya sé que ustedes quieren quejarse de la comida y, acaso, de los camarotes. Sin embargo, la comida es buena, para ser de tercera. El alojamiento es bueno también; claro está, para tercera (...) Lo que pasa, mi querido amigo, es que la fatalidad le trajo a usted a este sitio y usted no está acostumbrado a estas cosas. Usted, por su cuna, o por su educación, o por su cultura, es un pasajero de primera. Naturalmente, tiene que desagradarle todo aquí como a mí me parecería intolerable (...) Si usted no se opone, yo gestionaré que le cambien de clase (...) ¿Me permite usted que en nombre del prestigio de la Prensa, de los fueros de la intelectualidad, gestione que le trasladen a segunda?

- Pero sin pagar nada, por supuesto.

- Hombre, por supuesto.

Y el conflicto quedó solucionado”⁸⁷⁵.

⁸⁷⁵ “Mis Memorias”, *Vida Gallega*, n° 499 (1931).

4.2 - O INTENTO DE 1904



ESPAÑA
 NÚMERO SUELTO: Ptas. 0'10
Por Suscripción
 UN TRIMESTRE: Ptas. 1'25
 UN AÑO: " 5
 PAGO ADELANTADO
 ANUNCIOS: Ptas. 0'05 centímetro cuadrado.

OFICINAS:
 Redacción y Administración:
 POLICARPO SANZ DE VIGO
 Los corresponsales administrativos y fotógrafos, dirigirán su correspondencia al Director de NOTICIERO DE VIGO.

AÑO I.
7 de Febrero de 1904.
NÚM. I

La costa Gallega

Fotografías de Benigno Bello.



LOS NAUFRAGOS DEL «KENMORE»

Pocos sucesos marítimos habrán preocupado de tal modo la atención pública en Galicia, y fuera de ella, como el naufragio del vapor inglés *Kenmore*, ocurrido la noche del 11 de Enero, en la playa de Traba, de la provincia de Coruña.

Fué uno de tantos desastros ocasionados por la cepazón, densísima esos días, y que hizo naufragar en la misma costa gallega a la draga holandesa *Rosario* número 2 y al velero español *Francisca Rosa*.

Como nota gráfica de excepcional interés reproducimos un grupo en que figuran 22 de los tripulantes sobrevivientes del *Kenmore*. Estos hombres fueron los que durante dos días y medio, que debieron parecerse interminables, permanecieron a bordo del buque encallado, esperando que el mar lo deshiciera y los sepultase en el seno inhospitalario de los arrecifes, después de haber visto perecer á cinco de sus compañeros que habían intentado llegar á tierra en un bote salvavidas.

Durante todo ese tiempo el vecindario de Traba rivalizó en actividad para procurar el salvamento de los tripulantes del *Kenmore*, que á menos de trescientos metros de la playa, en vano demandaron auxilio hasta que cedió el temporal y pudieron ganar la orilla.

En el salvamento de los naufragos se distinguió notablemente el Sr. Guyatt, del consulado británico en la Coruña.

Los naufragos del *Kenmore*, después de ir á la Coruña, hicieron el viaje por tierra á Vigo donde embarcaron para Inglaterra el 21 de Enero en el vapor *Clyde* de la Mala Real Inglesa.

El *Kenmore* era un buen vapor de carga, de 3.762 toneladas, de 350 pies ingleses de eslora, 45 de manga y 25 de puntal. Había sido construido en Glasgow el año 1878. Viajaba de Huelva á Inglaterra. Se le considera totalmente perdido y sus restos se vendieron en pública subasta.

De Ferrol á La Coruña

«Quién pasó la Marola pasó la mar toda», dice, en muy malos versos, la voz popular, y no parece que vaya fuera de la razón.



El vapor *Ferrolano*

De la carrera entre Ferrol y La Coruña. Prueba de ello son los arriesgados viajes que en lo que va de invierno realizaron los vapores *Comercio* y *Ferrolano*, que sostienen la competencia dedicados á la conducción de pasajeros entre Ferrol y La Coruña.

El *Comercio* es un hermoso vapor de río, de ruedas, y el *Ferrolano*, más pequeño, buque de mucha marcha y, según se ha visto últimamente, de excelentes condiciones marinerías.

Ambos vapores tienen que hacer constantemente una arriesgada travesía y sus capitanes precisan pericia poco comunes.



El vapor *Comercio*

De la carrera entre Ferrol y La Coruña. Prescindimos de detalles que todos los gallegos conocen y que no importan para los fines de información gráfica de nuestra revista, que se limita á dar á conocer las fotografías de los dos vapores que diariamente sostienen durante el invierno la lucha contra el brioso mar de la Marola.

NOTICIERO REGIONAL

Guerra.
 —El Gobernador militar que fué de la plaza de la Coruña, Sr. Molina, salió de dicha ciudad para Badajoz con objeto de encargarse de igual destino en esta capital.
 —Fué declarado apto para el ascenso, el capitán de Carabineros D. Herminio Martínez, jefe de las fuerzas de su Instituto destacadas en Vigo.
 —Salió de Coruña para Madrid con

objeto de encargarse de la dirección de la música del regimiento del Príncipe, el músico mayor de la del de Isabel la Católica.
 —Tomó posesión del mando del regimiento de Infantería de Murcia, que guarnece la plaza de Vigo, el coronel Sr. Díaz Vicario que sustituye al señor Navarro, destinado á la Escuela Central de Tiro.
 —Fué destinado al regimiento de Murcia el primer teniente de Infantería D. Salvador Foronda.
 —Fueron destinados á la Comandancia de Carabineros de la provin-

cia de Orense, los números del Cuerpo Lisardo Prada Alvarez y Julio Otero Salgado.
 —En Coruña tomó posesión del mando del tercio de la Guardia civil de esta región el coronel D. Emilio M. Ponte.
Marina.
 —En concepto de agregado fué destinado á la Comandancia de Marina de Vigo el teniente de Infantería de Marina D. Leandro Saralegui.

A revista *Vida Gallega* que sae á luz en xaneiro de 1909 tivo un antecedente efémero cinco anos antes, nunha publicación con idéntico nome, con características semellantes e tamén coa iniciativa de Jaime Solá. Aparece o 7 de febreiro de 1904, cunha periodicidade semanal e cun tamaño de 38 x 27 cm., sensiblemente superior ao que terá cinco anos máis tarde a súa sucesora (7023)⁸⁷⁶. Nos tres números que podemos consultar non figura o nome do editor nin do director. Porén, indica como enderezo da redacción e da administración o número 15 da rúa Policarpo Sanz, que coincide co do xornal *Noticiero de Vigo*, propiedade de Jaime Solá, do que tamén era director. De aí que a revista publique a seguinte nota: “Los corresponsales, administrativos y fotógrafos dirijirán su correspondencia al director de *NOTICIERO DE VIGO*”⁸⁷⁷. No *Faro de Vigo* do día 9 de febreiro anúnciase a saída da revista indicando que o fai baixo a dirección e propiedade de Jaime Solá⁸⁷⁸. O propio Solá aparece nun retrato no número 2 da publicación e figura como autor dunha crónica titulada “Paternidad” no seguinte número⁸⁷⁹.

Desta xeira de *Vida Gallega* só chegaron a editarse catro números, experiencia que debeu ser moi frustrante para o seu promotor:

“Salieron cuatro números de ésta, medianamente impresos con los contados elementos de que entonces se disponía en Galicia, y lograron insignificante éxito. Si hemos de decir la verdad no estará de más que afirmemos que casi pasaron inadvertidos. Sin duda alguna, aquello no era lo que hacía falta. Tan descorazonado quedó Jaime Solá que hizo romper los clichés de la carátula para no tener la malhadada ocurrencia de insistir en un propósito que en pocas semanas le había costado, sin la menor gloria, algunos miles de pesetas”⁸⁸⁰.

Cómpre salientar este intento previo e efémero de publicación gráfica xa que, por unha banda, responde a unhas intencións semellantes ás que derivarán na segunda e lonxeva etapa de *Vida Gallega* a partir de 1909, e, por outra, porque sérvelle a Solá para corrixir erros e orientar con máis precisión o seu segundo e definitivo proxecto editorial. A manifesta intención de ofertar unha publicación gráfica que pretende usar a fotografía cunha clara vocación informativa, consolidada co proxecto de 1909, xa se avanzaba neste anuncio publicado no citado número 3, de febreiro de 1904, baixo o título “A los señores fotógrafos”:

⁸⁷⁶ Fondos da *Real Academia Galega*.

⁸⁷⁷ *Vida Gallega*, nº 1, 1ª xeira (febreiro 1904).

⁸⁷⁸ *Faro de Vigo* (9 febreiro 1904).

⁸⁷⁹ *Vida Gallega*, nº 3, 1ª xeira (febreiro 1904).

⁸⁸⁰ “Al empezar el año vigésimo de nuestra vida, hablemos un poco de nosotros”, *Vida Gallega*, nº 364 (1928).

“*Vida Gallega* pagará tres pesetas por cada prueba hasta el tamaño 13 x 18 que le sea enviada y aparezca en la revista. *Vida Gallega* prefiere los asuntos de actualidad y la fotografía instantánea. Los señores fotógrafos y aficionados harán sus envíos al Director de *Vida Gallega* expresando si son de pago”⁸⁸¹.

O interese polo uso de imaxes confírmase neste exemplar, no que a propia revista indica que “nuestra región necesitaba un periódico que satisficiese la necesidad de reproducción gráfica...”, e porque entre as doce páxinas das que consta inclúe 31 fotos, entre elas algunhas asinadas por Bello e Ferrer e un estupendo retrato de Ángel Urzaiz. Cales foron, entón, as diferenzas entre os dous proxectos. Ou dito doutro xeito: ¿por que non funcionou a revista en 1904 e si despois en 1909? Non o sabemos con certeza, pero se lemos algunhas frases do artigo “Como nació *VIDA GALLEGA*”, publicado no primeiro número, podemos intuír a importancia da experiencia acadada no primeiro intento:

“Cuando aún no habíamos escrito una sola línea para *VIDA GALLEGA*, estaba la parte económica de la publicación asegurada de modo definitivo. Es verdad que nuestra organización había empezado a prepararse desde que hace 4 años iniciamos con una débil prueba la primera época de este gráfico (...) Hasta ahora habían fracasado todas las publicaciones de esta índole. -¿Por qué?- nos preguntamos. Y la experiencia nos lo dijo. -Porque se ha (sic) escrito los artículos antes de buscar los lectores para ellos”⁸⁸².

Disto podemos deducir que entre as posibles razóns do fracaso do primeiro intento de *Vida Gallega*, a parte da falta de resposta dos lectores, figura a probable sobredimensión da capacidade para obter ingresos por publicidade e para atopar subscritores e compradores. A escasa resposta do público podería atribuírse ao prezo, pero isto sería máis acaído coa xeira de 1909, que tiña realmente un prezo elevado para o nivel de vida da época, e non tanto para este primeiro intento de 1904. Neste ano, cada exemplar solto vendíase a 10 céntimos e a subscrición anual custaba 5 pesetas, mentres que en 1909 só era posible a fórmula da subscrición, cun prezo anual bastante máis elevado: 12 pesetas. Xa que logo, nada comparables os 10 céntimos do prezo por exemplar do primeiro intento coa peseta que valía en 1909. A respecto da publicidade, nos números de 1904 publícase un chamamento aos anunciantes, o que parece confirmar a proxección na capacidade para obter publicidade⁸⁸³ como un dos seus principais alicerces financeiros, anuncio que tamén nos serve para deducir que

⁸⁸¹ *Vida Gallega*, nº 3, 1ª xeira (febreiro 1904).

⁸⁸² *Vida Gallega*, nº 1 (xaneiro 1909).

⁸⁸³ Das doce páxinas das que consta, tres dedícanse enteiramente á publicidade, incluída a portada e a contraportada.

Solá xa contempla daquela aos galegos de ultramar como parte importante do seu público obxectivo:

“¡Productores! ¡Comerciantes! ¡Hombres de negocios! El anuncio es el todo en la vida moderna (...) *Vida Gallega* llena todas las aspiraciones del anunciante, porque vende 12.000 ejemplares dentro de Galicia y es leída en todos sus pueblos, grandes y pequeños. *Vida Gallega* se lee en 322 localidades gallegas y españolas y 60 americanas”⁸⁸⁴.

Naquel primeiro proxecto de 1904 xa se albiscan algunhas das intencións que se consolidarían cinco anos máis tarde, entre as que destacan o uso da fotografía como elemento informativo fundamental e a fixación da atención na emigración galega en América, só que neste caso cómpre matizar que só se contempla a esta como público obxectivo da revista e non como obxecto informativo. Aventuramos isto porque no número 3 de 1904 dedícase abondoso espazo a temas de actualidade internacional, pero ningunha noticia que trate sobre as vicisitudes da emigración galega. Ademais, é significativo o contido dun anuncio onde se demandan “Corresponsales Administrativos” en Oporto e Porto Rico. Ou sexa, persoas que xestionen a distribución da revista nos seus respectivos lugares. Porén, esa demanda de correspondentes “administrativos” convértese cinco anos máis tarde nunha procura de correspondentes “xornalísticos”, baixo diferentes denominacións, segundo o caso: “redactores artísticos”, “redactores artísticos y literarios”, “redactores fotógrafos”, “redactores representantes”..., porque nese momento a emigración galega será tratada tamén como obxecto informativo.

⁸⁸⁴ *Vida Gallega*, nº 3, 1ª xeira (febreiro 1904).

4.3 - O PROXECTO DEFINITIVO DE 1909



Portada do primeiro número da segunda xeira de *Vida Gallega*. Xaneiro de 1909.

A revista *Vida Gallega* de 1909 é unha publicación de formato máis pequeno có da súa antecesora (31 x 22 cm.) e do que adoitan ter as revistas ilustradas de tradición decimonónica, pero algo superior á maioría das revistas artísticas e literarias que se editan daquela. Baixo o modelo do magazine xeneralista, a súa concepción temática é moderna para a época, pois mestura información de actualidade (sucesos, acontecementos, política, actividade mercantil dos portos...) con temas de contidos variados (vida social, emigración, arte, literatura, vilas e paisaxes, monumentos, tradicións...), como tamén é moderna a inclusión de abondosa publicidade nas súas páxinas. Anúnciase co subtítulo de “ilustración regional”, explicitando a súa pretensión de “mostrar con imáxenes la vida de Galicia”, aspecto que a converte nunha referencia en Galiza no uso da fotografía como elemento informativo e que non desmerece das mellores publicacións gráficas que se editan en Madrid e Barcelona nese momento (6264).

O proxecto de *Vida Gallega* de 1909 nace coa lección aprendida uns anos antes por Jaime Solá, quen agora executa unha nova estratexia. Contacta cun bo taller de impresión para editar unha mostra previa da revista, que remitirá aos principais países da diáspora galega, coa idea de reunir un número mínimo de subscritores que garanta a supervivencia da publicación:

“Entonces se decidió a buscar fuera de Galicia los elementos tipográficos que aquí no existían todavía. Se puso al habla con un entusiasta gallego residente en Barcelona, que más tarde fué diputado a Cortes por Tortosa, D. José Martínez Villar, y éste le relacionó con uno de los mejores talleres gráficos de Barcelona. Se hizo entonces un primoroso programa y se envió a toda América. El éxito fué resonante”⁸⁸⁵.

Malia seguir contando con abondosa publicidade nas súas páxinas (arredor de cen anuncios por número), esta nova andaina de *Vida Gallega* conta co respaldo de máis de 14.000 subscritores en América, o que da fe de que a acollida dese programa previo debeu ser realmente boa:

"A esos buenos gallegos (emigrantes en América) les debemos gratitud eterna. Si ellos no hubiesen respondido a nuestro llamamiento, *VIDA GALLEGA* no se habría publicado”⁸⁸⁶.

⁸⁸⁵ “Al empezar el año vigésimo de nuestra vida, hablemos un poco de nosotros”, *Vida Gallega*, nº 364 (1928).

⁸⁸⁶ “Como nació *VIDA GALLEGA*”, *Vida Gallega*, nº 1 (xaneiro 1909).

Recordatorios semellantes sobre a importancia dos galegos da diáspora para a viabilidade da empresa serán constantes durante moito tempo, como o que fai Juan Tato Lens, destacado redactor e correspondente da revista durante os primeiros anos, que algúns meses despois do nacemento de *Vida Gallega* insiste na importancia da emigración galega en América para o sostén da revista:

“Hasta ahora todas (as revistas) han muerto por falta de ambiente, por falta de vida mercantil, por falta de lectores. Solá los estaba buscando en América un año antes de salir á la calle el primer número de *VIDA GALLEGA*. Los ha encontrado por millares. Ahora nos envía á nosotros –sus capotes de confianza- para que vayamos á informarle de cómo viven para Galicia los gallegos ausentes. De ellos viene el jugo mercantil que corre por nuestras venas industriales”⁸⁸⁷.

Vida Gallega escolle ben o momento da súa segunda saída, pois durante os anos sucesivos as cifras do éxodo dos galegos á América son das máis importantes do primeiro terzo do século⁸⁸⁸. Se temos en conta que a principal diferenza entre o primeiro proxecto de 1904 e este segundo de 1909 é ese traballo previo de procura de subscritores na emigración, podemos deducir que é probable que Solá constatase que en Galiza non houboese daquela mercado suficiente para soste unha publicación gráfica deste tipo. E iso non resulta aventurado se atendemos aos dous factores que Jean Michel Desvois indica como esenciais para establecer o mercado potencial de lectores: o prezo da publicación (en comparación co nivel de vida e co salario medio do momento), e a elevada taxa de analfabetismo, que reducía drasticamente ese mercado⁸⁸⁹. As contas casan no caso que nos ocupa, se reparamos en que o salario medio diario en España durante a primeira década do século XX devala entre 1,5 e 3,5 pesetas diarias e que a taxa de analfabetismo en Galiza nese momento rolda o 60% da poboación⁸⁹⁰. Cun prezo dunha peseta por exemplar, *Vida Gallega* era un auténtico luxo naquel contexto, no que as publicacións gráficas españolas de referencia, como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* e *Mundo Gráfico* custaban a metade (as dúas primeiras) e 20 céntimos a terceira, e os xornais diarios custaban 5 céntimos. E diso eran perfectamente conscientes na propia revista viguesa, que se autodenomina publicación “de lujo”, nun pequeno texto de 1916⁸⁹¹. Que a emigración galega se contempla como

⁸⁸⁷ “El camino de América”, crónica de viaxe de Juan Tato Lens en *Vida Gallega*, nº 10 (outubro 1909).

⁸⁸⁸ Segundo datos achegados por De Juana e M. Fernández, entre 1911 e 1914 rexístranse máis de 207.000 saídas. R. GALDO, M^a Xosé, *O fluxo migratorio dos séculos XVIII ó XX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.

⁸⁸⁹ DESVOIS, Jean Michel, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid: Siglo XXI, 1977, p. 1-5.

⁸⁹⁰ COSTA, Antón, *Historia da educación e da cultura en Galicia (Séculos IV-XX): Permanencias e cambios no contexto cultural e educativo europeo*, Vigo: Xerais, 2004.

⁸⁹¹ “Las bellezas de Galicia”, *Vida Gallega*, nº 75 (15 setembro 1916).

público obxectivo preferente confírmao o propio Jaime Solá no primeiro número da revista:

"De la necesidad de endulzar las nostalgias de tantos hermanos que lejos de las dos patrias amadas, todos los días contemplan, al despertar, el cielo, y no encuentran en el el sol de Galicia (...) Para ellos tiene que ser *VIDA GALLEGA*. Ella será, en sus despertares, la voz de la pequeña patria, que aman, que llegará a murmurar en sus oídos; la visión de la tierra distante, que bañará sus ojos con oleadas de verdad regional, de sinceridad de la *vida gallega*"⁸⁹².

Xa que logo, estamos ante unha revista que cando se proxecta ten como principal singularidade o feito de ser contemplada como unha publicación gráfica dirixida aos galegos emigrados en América, coa intención de amosarlles a "vida" de Galiza. Pero axiña comprende que tamén resulta de interese traballar no sentido inverso, informando aos galegos de aquí da "vida" dos galegos de alá, cumprindo así as súas explícitas arelas de que a revista sirva de nexo e ponte de unión entre as dúas beiras do atlántico⁸⁹³:

"Las energías gallegas han vivido dispersas hasta ahora (...) Hace falta, antes que otra cosa, poner en relación todas las partículas del espíritu regional dispersas por el mundo. Hoy, cuando leen estas páginas, ya están espiritualmente unidos todos los gallegos de toda la tierra"⁸⁹⁴.

Vida Gallega fixa o seu público obxectivo naqueles que teñen capacidade adquisitiva para mercar a revista e formación cultural para lela. En 1920, en relación cuns comentarios críticos que fixera Castelao sobre os contidos dunhas caricaturas ás que o rianxeiro cualificou de "porcarías", *Vida Gallega* respóndelle que a revista ten tantos lectores en Galiza coma fóra e que "son los de aquí las clases directoras, la gente acomodada, la que posee, en mayor ó menor grado, la cultura suficiente para no aceptar como agradable lo que fuese 'porcaría'"⁸⁹⁵. E a respecto da emigración, enténdese esta como público obxectivo e obxecto informativo a un tempo. E iso requirirá dun aparato empresarial insólito para unha publicación naqueles tempos, que se materializa desprazando redactores e fotógrafos polas distintas localidades de Galiza e artellando unha rede de correspondentes e delegacións nas principais cidades dos países receptores da emigración galega, nomeadamente Arxentina, Cuba, Brasil,

⁸⁹² *Vida Gallega*, nº 1 (xaneiro 1909).

⁸⁹³ Función semellante deberon ter as producións cinematográficas que José Gil (colaborador gráfico de *Vida Gallega*) realizou nesa mesma época a partir dos vencellos establecidos con distintas asociacións de galegos en América e que tanto se exhibían en Galiza como nos principais destinos da diáspora galega.

⁸⁹⁴ *Vida Gallega*, nº 14 (1910).

⁸⁹⁵ "Revista 'pra americanos' ¿Y eso qué?", *Vida Gallega*, nº 147 (1920).

Uruguai USA e Portugal. A maior importancia porcentual dos lectores residentes en América respecto dos que vivían na Galiza debeu manterse durante case toda a existencia de *Vida Gallega*, pois a propia revista indica en 1930 que “cada ciudad de ámplia inmigración gallega nos aporta más suscriptores que pudieran darnos todos los Ayuntamientos de Galicia”⁸⁹⁶.

Porén, levar adiante unha empresa desa dimensión tiña que ter numerosos atrancos, que non tardaron en chegar. En xuño de 1914, nun artigo dedicado a unha polémica no *Centro Galego da Habana*, o redactor alude a un probable desfalco na empresa de *Vida Gallega*: “cuando la desaprensión con garras de milano entró en nuestra caja de caudales”⁸⁹⁷. En maio de 1915, *La Voz de Galicia*, que sempre mantivo moi boas relacións coa revista viguesa, publica un artigo no que volve sobre ese tema, seica relacionado cos posibles problemas causados por algúns correspondentes e colaboradores de *Vida Gallega*, o que obriga á revista viguesa a tratar o asunto publicamente, recoñecendo que trátase dun “asunto que apenas conocen bien media docena de personas”, confidencialidade que quere seguir mantendo dado que non achega moitos máis datos sobre o tema:

“Y Solá hizo su Revista, no solo sin auxilio de nadie sino teniendo contra sí la falta de escrúpulos de muchos que llamándose estusiastas gallegos no vacilaron en quedarse con el dinero que Solá amasaba para su publicación en largos días de trabajo sin tregua (...) Ciertamente que en sus horas difíciles, algunos amigos le ayudaron con un concurso desinteresado y noble. Pero fué infinitamente mayor la obra de destrucción de los enemigos de su bolsillo, que resultaron, á la postre, enemigos de Galicia”⁸⁹⁸.

En 1917, Emilio Canda volve facer unha alusión aos problemas iniciais da revista, que polos cualificativos fan pensar que deberon ser realmente críticos:

“La obra monumental de su revista, *Vida Gallega*, que tanto honra y enaltece á Galicia, le ha llevado años; le ha costado sacrificios heroicos, de todas las clases... Puede decirse que, en *Vida Gallega*, se lo sacrificó todo á Galicia: su talento, su carrera, su posición, su tranquilidad, su porvenir... Sinsabores y decepciones, amarguras y desengaños, traiciones y estafas...”⁸⁹⁹.

⁸⁹⁶ “A nosotros no nos subvenciona nadie”, *Vida Gallega*, nº 461 (1930).

⁸⁹⁷ “Un incidente”, *Vida Gallega*, nº 58 (1914).

⁸⁹⁸ *Vida Gallega*, nº 68 (1915).

⁸⁹⁹ “Por la publicación de Anduriña”, artigo de Emilio Canda en *Vida Gallega*, nº 85 (1917).

Coa perspectiva do tempo e coa tranquilidade de presentar unha empresa saneada, *Vida Gallega* fai un recordatorio do asunto aproveitando o comezo do seu vixésimo ano de vida:

“No le faltaron disgustos ni pérdidas a Jaime Solá. Todo cuanto tenía se lo dió a su empresa. Y cuando no tenía más, tuvo que lanzarse a América a afianzar los puntales, que amenazaban ruina, en que por entonces, en su alborio, se apoyaba su obra (...) Unos laboraban con fruto para *VIDA GALLEGA*. Otros se quedaban con el. Así sufrió *VIDA GALLEGA*, no obstante su gran circulación, y muchas veces por ésta, grandes descalabros. No sin que hiciesen cuanto les era posible por compensar los generosos, decididos y creyentes gallegos que realizaron por salvar a lo que llamaban ‘su’ Revista verdaderos sacrificios”⁹⁰⁰.

Polo que se ve, algúns dos colaboradores que *Vida Gallega* tiña en América non deberon ser moi leais á causa da empresa, o que obrigou a Solá a programar unha intensa viaxe para reconducir o asunto, comezando por Madrid e embarcando cara ás principais colonias de galegos en América: Cuba, México, Nova York, Arxentina, Uruguai e Brasil. Singradura que seica foi crucial para resolver os atrancos e afianzar o proxecto editorial:

“El director de *VIDA GALLEGA* recorrió en triunfo toda la isla de Cuba (...) Los mejores y más serios de nuestros paisanos se declararon propagandistas de *VIDA GALLEGA*. Y el dique roto del descalabro, de los desfalcos, de la falta de aprensión de corresponsales ajenos a Galicia, empezó a ver restablecidos sus muros y cerradas sus compuertas”⁹⁰¹.

Esta viaxe debeu producirse entre decembro de 1910 e maio de 1911, período no que deixa de publicarse temporalmente *Vida Gallega*, e que tamén coincide coa venda por parte de Solá da cabeceira do xornal *Noticiero de Vigo*⁹⁰²:

“Fué en aquel momento de peligro cuando Jaime Solá, echando por la borda a su diario, ya muy popular, el *Noticiero de Vigo* (...) se lanzó al mar llevando por todo bagaje su magnífico optimismo (...) Aquel viaje fué triunfal. En el se gastó Jaime Solá, todas las pesetas que había obtenido por la mitad de su diario el *Noticiero* (...) Empezó en Madrid la ruta venturosa. Allí, Basilio Álvarez –el gran gallego, el apóstol galaico de vuelo de águila y de voz de huracán- y

⁹⁰⁰ “Al empezar el año vigésimo de nuestra vida, hablemos un poco de nosotros”, *Vida Gallega*, n° 364 (1928).

⁹⁰¹ *Ibid.*

⁹⁰² En xaneiro de 1911 Jaime Solá figura na cabeceira da portada do *Noticiero de Vigo* como “Director Gerente”, cando nos anos anteriores figuraba como “Director Propietario”. A partir do 1 de agosto de 1911 o seu nome desaparece da cabeceira.

Alfonso Alcalá Martín, otro paisano entusiasta, iniciaron un banquete en honor del fundador de *VIDA GALLEGA*, que se iba a América en peregrinación de galleguismo⁹⁰³.

Como se pode ver, nos artigos citados fálase da contribución desinteresada dalgúns amigos xenerosos e, en concreto, da intervención providencial dun crego, do que non se cita o nome, naqueles momentos delicados polos que pasaba a empresa:

“Mecenas de artistas y luchadores, alma grande y encendida en el amor regional, que en el trance más duro de nuestra existencia periodística, cuando la libertad de acción de *VIDA GALLEGA* fué amenazada por un suceso inesperado, vino en nuestro auxilio, sin reservas, apoyando esta obra –más importante y más costosa de lo que se cree- con su influencia y con su caudal y poniéndola en el camino, ya felizmente recorrido, del triunfo definitivo. Acaso aireando su nombre hiriésemos la modestia de esa ilustre figura gallega que supo poner toda la fuerza de su brazo a nuestro lado⁹⁰⁴.

Superados os peores atrancos, cando a revista comeza o seu sexto ano de vida, amósase consciente do valor que ten a súa supervivencia, tendo en conta aqueles e como remataran outras experiencias semellantes:

“Es este el primer número que *VIDA GALLEGA* imprime en 1914. Entra con el esta publicación en el sexto año de existencia. Es ya la más dilatada que se registra en la historia de los periódicos gráficos gallegos. Constituye, por su duración y por la forma progresiva en que se fué desarrollando, la más firme garantía de que Galicia logró consolidar el periódico ilustrado, informador a la moderna⁹⁰⁵.

Cando a revista cumpre doce anos, en *Vida Gallega* fan gala de que non coñecen outra publicación que chegue tan lonxe e a tantos sitios como ela⁹⁰⁶ e, coincidindo co cumprimento dos vinte anos de vida da publicación, esa consciencia case que se converte en ostentación fachendosa, malia que certamente non fose desaxustada coa realidade:

“Y este es nuestro orgullo: haber hecho una obra que, en la forma en que nosotros tuvimos que realizarla, acaso no la haría nadie⁹⁰⁷.

⁹⁰³ “Al empezar el año vigésimo de nuestra vida, hablemos un poco de nosotros”, *Vida Gallega*, n° 364 (1928).

⁹⁰⁴ *Ibid.*

⁹⁰⁵ “Al empezar el año”, *Vida Gallega*, n° 50 (1914).

⁹⁰⁶ “Al empezar un año”, *Vida Gallega*, n° 162 (1921).

⁹⁰⁷ *Vida Gallega*, n° 402 (1929).

4.4 - O RECIBIMENTO DA REVISTA NA PRENSA DA ÉPOCA

A aparición dunha revista das características de *Vida Gallega* supuxo unha auténtica novidade editorial no contexto da prensa galega da época. E iso dedúcese do recibimento co que foi acollida a revista en moitas cabeceiras galegas de distinto tipo e variada liña editorial. De seguido escolmamos algúns comentarios recollidos pola propia revista viguesa, case sempre con alusións á cantidade de fotos, á súa boa edición e impresión e á súa variedade e amenidade⁹⁰⁸:

"Es una Revista confeccionada con el más delicado esmero, de muy buena y variada lectura y de muy notables informaciones artísticas. (...) Representa un verdadero adelanto de esta clase de publicaciones en Galicia" (*La Voz de Galicia*, A Coruña).

"Trátase de una revista moderna, hermosamente editada, con firmas de distinguidos escritores y grabados de actualidad admirablemente hechos" (*Tierra Gallega*, A Coruña).

"Engalánase la nueva ilustración con informaciones amenas e interesantes, y si su parte gráfica es digna de todos los elogios, no lo es menos la literaria" (*Faro de Vigo*).

"Ese número representa un esfuerzo colosal, una labor de mucho tiempo para llegar á fundar uha publicación de ese género en Vigo, donde la escasez de elementos hace que parezca de casi imposible la realización de una empresa que ha llevado con feliz éxito la inteligencia, la actividad y la constancia de Solá. (...) Por su texto, por su amplia información gráfica, por el esmero de su parte tipográfica y por el papel empleado en su impresión, *VIDA GALLEGA* es indudablemente una Revista que honra á Galicia" (*La Concordia*, Vigo).

"*VIDA GALLEGA* presenta su primer número lujosamente editado, con profusión de grabados muy interesantes" (*La Opinión*, Tui).

"*VIDA GALLEGA* cumple mucho de lo prometido y tiene bellas páginas gráficas, algunas de mérito excepcional, como las caricaturas que merecieron calurosos elogios por su originalidad y la observación que demuestran del carácter del país" (*El Miño*, Ourense).

Outra coincidencia de moitos dos comentarios xornalísticos é a comparación coas mellores revistas do contexto español, expresada con certa sorpresa, o que evidencia

⁹⁰⁸ *Vida Gallega*, nº 2 (febreiro 1909).

o inesperado e tamén a dimensión e a importancia de que Galiza contase cunha publicación deste tipo:

"Está a las alturas de las primeras de España, ya por su artística factura y profusión de fotograbados, ya por la lectura amenísima de sus 36 páginas en folio y por la originalidad de su confección" (*Galicia Solidaria*, A Coruña).

"Ha obtenido un grande y merecido éxito, pues es en extremo interesante, conteniendo multitud de grabados admirablemente hechos y una amena lectura. Por su presentación, número de páginas y la calidad de sus trabajos puede competir *VIDA GALLEGA*, con las mejores publicaciones de su género" (*La Lucha*, Vigo).

"*VIDA GALLEGA* puede equipararse por todos conceptos á las mejores Revistas que se publican en España, y con mucha mayor razón si se tiene en cuenta el esfuerzo supremo que supone una extensa y selecta información gráfica en los primeros días de vida de toda publicación" (*El Progreso*, Lugo).

"La variedad de asuntos que se tratan en las bien escritas páginas de *VIDA GALLEGA*, la multitud de oportunos grabados, en la mayor parte de los cuales brilla la nitidez y limpieza más exquisitas, el esmero en la forma literaria y todo cuanto se pueda exigir en una Revista de información gráfica, teniendo en cuenta las muchas dificultades que hay que vencer para llevar á cabo una obra de esta clase que esté á la altura de las mejores que se editan en nuestra patria, aparecen en armónico conjunto y con arte y maestría en *VIDA GALLEGA*" (*La Integridad*, Tui).

"*VIDA GALLEGA* es una Revista de información gráfica regional que recuerda a las más acreditadas de Madrid. Los fotograbados, el papel, el gusto artístico de las páginas, todo está revelando que se trata de una empresa de altos vuelos donde su autor pone el más delicado esmero" (*El Diario de Pontevedra*).

"Su parte gráfica es admirable, tanto por la actualidad y acierto con que han sido elegidos los asuntos, cuanto por la hermosura de los grabados que si no superan igualan á los de las mejores Revistas de España" (*La Idea*, Redondela).

A revista axiña acada un importante prestixio social, o que move a algúns fotógrafos profesionais a anunciarse como "corresponsal de *Vida Gallega*", como o caso de Luís *Ksado*⁹⁰⁹, e a que membros da intelectualidade galega reparen na súa importancia:

⁹⁰⁹ Jorge Lens fala dun anuncio de *Ksado* na publicación *Grandes Fiestas en Compostela* do ano 1916. LENS, *op.cit.*

“Escritores jóvenes y de iniciativas honran hoy a la prensa viguesa. A ellos es debido el que la gran empresa de dotar a Galicia de una revista que dé a conocer sus bellezas y sus escritores y artistas, haya dejado de ser un sueño, una tentativa más infructuosa y pasara a ser una dichosa realidad. *Vida Gallega*, pensamiento hecho carne, de una inteligencia privilegiada y tenaz en sus empresas, basta por sí sola para honrar a un pueblo”⁹¹⁰.

Como contrapunto a este recibimiento entusiasta, tamén circularon comentarios escépticos sobre as perspectivas de permanencia do proxecto editorial, argumentados na falta de confianza na fotografía como soporte de transmisión de información. A iso parece responder esta frase inserida nunha reportaxe sobre teatro, publicada no nº 6 de *Vida Gallega*:

“Cuando salió a la calle *Vida Gallega* algunos creyeron temerario nuestro intento. ¿Por falta de ambiente? -preguntarán nuestros lectores. No, señores; por falta de asuntos. Soñaron que no habría al cabo tres o cuatro números, materia fotografiable. Y sucede todo lo contrario. Aún no hemos empezado á publicar las informaciones que hacen actualmente nuestros redactores enviados especiales á América, y ya tenemos que aumentar el número de páginas y que hacer guardar turno á muchas notables fotografías. Y esto lleva el camino de aumentar de modo asombroso. El caso estaba previsto por nosotros. Por eso afirmamos desde el primer momento que llenaríamos nuestras cuarenta páginas de fotograbados”⁹¹¹.

A punto de cumprir tres anos de vida a publicación viguesa, a revista madrileña *Acción Gallega* dedícalle a seguinte louvanza:

“*VIDA GALLEGA*. Parece que no hemos dicho nada, y así, á la chita callando, hemos estampado el nombre de la primer revista de España, y al decir lo que acabamos de decir no nos olvidamos de que existen *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo*.”⁹¹²

⁹¹⁰ Texto de Uxío Carré no Boletín da R.A.G., tomo XI. En CARRÉ, *op.cit.*, p. 158.

⁹¹¹ *Vida Gallega*, nº 6 (1909).

⁹¹² “Jaime Solá”, artigo publicado por *Acción Gallega* e reproducido en *Vida Gallega*, nº 33 (1911).

4.5 - A EMPRESA EDITORA



Primeira redacción de *Vida Gallega*. *Vida Gallega*, nº 4 (1909).

Vida Gallega tiña inicialmente as súas oficinas no número 20 da rúa das Tres Portiñas (a partir de 1927: Doutor Cadaval, 30, tras a muda de nome da rúa) e os talleres no número 38 da rúa do Progreso. En 1925, coincidindo coa compra dunha nova maquinaria, traslada os talleres ao número 23 da rúa López de Neira, mantendo as oficinas no mesmo lugar.

O único propietario da revista durante os dous primeiros anos de vida é Jaime Solá, segundo consta nunha información⁹¹³ que se inclúe no número 29 de *Vida Gallega*, pola que se anuncia a conversión da empresa en **Sociedade Anónima Editorial**, co mesmo nome de *Vida Gallega* e coa única finalidade de seguir publicando a revista que nese momento informa que ten unha tirada de 31.500 exemplares. O valor de cada acción é de 25 pesetas e o capital de partida da sociedade dun millón de pesetas. No mesmo anuncio infórmase que no vindeiro número daranse a coñecer "los nombres de los valiosos elementos gallegos que constituyen la Sociedad Anónima Editorial *Vida Gallega*"⁹¹⁴. Porén, nin no seguinte nin en sucesivos números da revista se volve falar da citada sociedade, sen que tampouco haxa constancia da súa inscrición oficial⁹¹⁵.

A un tempo, créase tamén unha **Cooperativa** de subscritores, independente da sociedade anónima. O plan cooperativo consiste na oferta dunha inscrición nominativa de débeda pública por valor de dez millóns de pesetas, cun rendemento anual de 400.000 pesetas, que ten como principal finalidade a construción dun edificio para a futura sede de *Vida Gallega*:

"La Cooperativa de *VIDA GALLEGA* se funda para levantar en Vigo, puerto al cual llegan la mayor parte de los transatlánticos que regresan de América y donde los más de los conterráneos que emigran dan el adiós á la pequeña patria, un edificio destinado á albergar el espíritu gallego. (...) Un verdadero palacio regional, cuyos planos son obra del ilustre arquitecto D. Antonio Palacios. (...) En el edificio se instalarán las oficinas de *VIDA GALLEGA* y daremos asilo a las asociaciones de carácter regional que quieran celebrar en el sus juntas"⁹¹⁶.

O edificio suscítase como unha especie de centro polivalente: de acollida, editorial, recreativo e cultural:

⁹¹³ Anúnciase a conversión da empresa *Vida Gallega* nunha sociedade anónima editorial que "viene á continuar la obra iniciada por nuestro director y acometida y desarrollada por él individualmente, sin el auxilio de nadie y sin otros estímulos que sus estusiasmos por Galicia". *Vida Gallega*, nº 29 (1911).

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ Consultados os arquivos do *Rexistro Mercantil* de Pontevedra ata xuño de 1914, non figura neles ningunha sociedade anónima con ese nome.

⁹¹⁶ "Un palacio para albergar el espíritu regional. La Cooperativa de *Vida Gallega*", *Vida Gallega*, nº 29 (1911).

"La mayor gloria de todos será ver ondear muy pronto la bandera de Galicia sobre el palacio de todos, allí donde en nuestra biblioteca gallega, en nuestras máquinas para producir obras gallegas, en nuestras oficinas para defender á nuestros paisanos, en nuestras agencias de información para salvaguardar (sic) sus intereses, en nuestros salones para agasajarles cuando desembarquen en Vigo ó abandonen la madre patria, pondremos todos nuestros entusiasmos por Galicia y por los que nos ayudan á realizar la obra grande que hace muy pocos días y con éxito enorme hemos empezado: la *Asociación Cooperativa de VIDA GALLEGA*."⁹¹⁷

Cada suscriptor de *Vida Gallega* pode adquirir unha acción por valor de 25 pesetas. A cambio, garánteselle un xuro anual do 7% (ou do 8% se o número de cooperativistas acada os 4.000) e a posibilidade de entrar en dous sorteos anuais, con premios que devalan entre as 50 e as 2.500 pesetas. No número 32, publicado en outubro de 1911, relaciónanse os integrantes do primeiro Consello de Administración da *Cooperativa de Vida Gallega*, precisando que se trata dun organismo autónomo independente da empresa que publicaba a revista e subliñando a categoría dos seus membros entres os que figuran representantes da oligarquía e da alta burguesía viguesa e prósperos indianos:

"Presidente: D. Francisco Pérez Figueroa (capitalista).

Consejero-gerente: Excmo. Sr. D. Severo Díaz Reinés (general de Administración militar).

Consejeros-vocales:

D. Laureano Salgado (presidente del Consejo de Administración de la Electra Popular, de la Hulla Blanca...

D. Juan Fuentes Pérez (banquero).

D. Isauro Pardo, marqués de Leis (notario y propietario).

D. Pedro Romero (banquero).

D. Manuel Losada (estanciero en la Argentina, capitalista).

D. Francisco Rodríguez Bautista (capitalista, presidente del Centro Gallego de la Habana).

D. Martín Echegaray (capitalista).

D. Máximo de la Riva García (abogado, capitalista).

D. Isidoro de Temes (capitalista).

D. Concepto López Lorenzo.

D. Manuel Lezón (registrador de la propiedad).

D. Casimiro Gómez (estanciero en la Argentina).

Doctor José Riguera Montero (capitalista, abogado).

D. Juan Velloso Feijóo (capitalista, propietario).

Vocal secretario: D. Jaime Solá."

⁹¹⁷ "Los grandes éxitos de la cooperación", *Vida Gallega*, n° 29 (1911).

Porén, pasados dous anos dos inicios dos trámites da sociedade, a cousa parece que non funciona. *Vida Gallega* publica un anuncio no que informa que a cooperativa aínda non foi constituída porque “deberá experimentar una transformación que la acomode á las realidades de nuestro crecimiento”⁹¹⁸. Finalmente a cousa non vai adiante e seica o principal atranco foron as desavinzas pola radicación da proxectada *Casa de Galicia*, que xa contaba con plano e proxecto de Antonio Palacios, que uns querían que quedase en Galiza e outros, Solá entre eles, quería edificala en Madrid:

“El proyecto no pudo realizarse. En seguida surgieron disidencias acerca de la localidad donde había de levantarse la Casa de Galicia(...) El Director de *VIDA GALLEGA*, viendo como le regateaban la libertad los que aún no habían aportado un céntimo (...) renunció al proyecto, cuya realización, fácil entonces, habría dado a Galicia una gran casa en Madrid”⁹¹⁹.

⁹¹⁸ *Vida Gallega*, nº 50 (1914).

⁹¹⁹ “Al empezar el año vigésimo de nuestra vida, hablemos un poco de nosotros”, *Vida Gallega*, nº 364 (1928).

4.6 - PERIODICIDADE E TIRADA

Vida Gallega comeza a imprimirse nos talleres de J. Horta, en Barcelona, ata que en 1913 instala a súa propia imprenta no número 38 da rúa do Progreso en Vigo (113), feito que a revista anuncia con solemnidade resaltando que se trata dunha obra en exclusiva galega⁹²⁰ e aproveitando a ocasión para avanzar que pretende aumentar a periodicidade a vinte números por ano, decisión que se asocia coa firme consolidación do proxecto editorial⁹²¹. A maquinaria de impresión será renovada durante o ano 1925, ao tempo que se trasladan os talleres e a redacción ao número 23 da rúa López de Neira. Rematando o ano 1929 instala novas máquinas de impresión, as alemanas *Europa*, necesarias para afrontar o grande reto de editar un “Suplemento Popular” que saíría uns meses máis tarde.

Nos primeiros anos de vida da revista, as dimensións dos talleres e da redacción en Vigo eran certamente humildes e sinxelas (como tamén eran as doutros xornais da época), o que contrastaba coa exuberancia do cadro de correspondencias por todo o mundo. En abril de 1909 publícase unha fermosa foto da redacción de *Vida Gallega*, onde figuran o propio Jaime Solá, o fotógrafo José Gil, Juan Tato Lens e o funcionario municipal Julián García Larrú como xornalistas, e Julián Iglesias como administrador (5932). Anos máis tarde, e malia contar xa con talleres propios, a redacción segue sendo sinxela. Así se describe na propia revista:

“Nuestra redacción es una modesta guarida de trabajo. Una enorme mesa; pocas sillas –casi las indispensables para los que trabajamos–; máquinas de escribir; anaqueles cargados de fotografías; clichés y números de *VIDA GALLEGA*; mucha luz; mucho ruido de las “albertinas” rodando vertiginosamente; una gran sencillez y una gran limpieza. Poseemos otra redacción para cuando repican gordo. Pero ésta es la de todos los días, la que produce nuestras páginas á la vera de las ruedas y los ejes, la tinta y los montones de papel que difunden nuestra modesta labor por todo el mundo”⁹²².

Vida Gallega vai dirixida inicialmente aos seus subscritores, ao prezo de 12 pesetas por cada anualidade de doce números (para Galiza, España e Portugal), e 16,50 pesetas para o resto de países. Este prezo será constante durante doce anos, malia

⁹²⁰ *Vida Gallega*, nº 42 (1913).

⁹²¹ *Vida Gallega*, nº 43 (1913).

⁹²² *Vida Gallega*, nº 75 (1916).

que neste período a renovación da subscrición pase de ser anual a facerse cada vinte números, motivado pola variación da súa periodicidade e polas incidencias na entrega normal aos subscritores durante aquela época. A partir de xaneiro de 1921, o prezo de subscrición para a península pasa a ser de 15 pesetas para cada vinte números e de 24,75 pesetas para o resto de países⁹²³. Esta forte subida da subscrición para os residentes en América supoñemos que tivo que ter algunha incidencia negativa na difusión da revista, pois dous anos máis tarde rebáixase a 20 pesetas, manténdose o prezo da subscrición peninsular. En outubro de 1923, comeza a indicarse na portada o prezo individual de cada exemplar: 60 céntimos, que se manterá ata a desaparición da revista. En 1930, o prezo da subscrición peninsular por cada vinte números baixa a 12 pesetas, sendo de 21,60 pesetas se é por todo o ano natural.

A revista mantén unha periodicidade mensual durante o seu primeiro ano ata que en febreiro de 1910 se converte en quincenal, chegando a editar dezaseis números ese ano. Entre decembro de 1910 e maio de 1911 suspende a súa publicación, para reaparecer en xuño, polo que en 1911 só edita seis números. Durante os seguintes anos ten unha periodicidade variada e inestable, editando sete números en 1912, oito en 1913, dezaseis en 1914, catro en 1915 e once en 1916. Estas irregularidades obrigan á revista a publicar anuncios nos que explica que as subscricións son válidas por doce números, independentemente de que se correspondan ou non cunha anualidade natural⁹²⁴. A partir de 1917, coincidindo co remate da Gran Guerra, recupera a normalidade e comeza un período de aumento constante de saídas anuais ata chegar aos trinta e seis exemplares de 1926, feito propiciado pola instalación, un ano antes, de nova maquinaria. Esta periodicidade decenal mantense ata a Guerra Civil. No ano 1936 edita trinta exemplares; en 1937, só dezaseis; en xuño de 1938 desaparece, cando levaba editados só cinco números.

Esta irregular periodicidade de *Vida Gallega* permítenos intuír os variados atrancos polos que pasou, case sempre relacionados coas convulsións sociopolíticas e económicas, adoito provocadas por conflitos bélicos e sociais. A propia revista da conta do seu primeiro retraso na saída a venda dun dos seus números como consecuencia das revoltas acontecidas durante a “Semana Tráxica de Barcelona”, que obrigaron aos talleres das imprentas a estar dúas semanas sen actividade⁹²⁵. A crise

⁹²³ *Vida Gallega*, n° 162 (1921).

⁹²⁴ *Vida Gallega*, n° 43 (1913).

⁹²⁵ *Vida Gallega*, n° 10 (1909).

derivada da Primeira Guerra Mundial propicia a escaseza⁹²⁶ e un aumento espectacular do prezo dalgúns materias primas, nomeadamente do papel prensa⁹²⁷, feito que chegou a provocar a desaparición de moitas cabeceiras xornalísticas. O conflito bélico mundial tamén ocasiona restricións crediticias, atrancos para o recibo de cartos e reembolsos e distorsións nos transportes marítimos⁹²⁸, coa elevación dos fretes e coa distorsión na regularidade das viaxes, que mesmo se prolongaron despois do conflito⁹²⁹. Noutras ocasións, as dificultades viñeron por auténticas epidemias sanitarias⁹³⁰.

O problema do prezo do papel faise crónico e durante moitos anos *Vida Gallega* publica artigos e anuncios dirixidos aos lectores e subscritores nos que trata sobre este tema e case sempre laiándose da situación, que era común a toda a prensa. En 1920, a punto de rematar a vixencia das axudas estatais para a merca do papel prensa (“anticipo reintegrable”) e sen que a suba do seu custo se deteña, a maioría dos xornais diarios duplican o seu prezo e algúns reducen o tamaño e o número de páxinas, mentres *Vida Gallega* anuncia que proximamente aumentará un 50% o seu prezo de venda, matizando que con iso aínda non cubre a subida do prezo do papel que nese momento, e respecto do que tiña antes de comezar a guerra, supuña xa un 500%⁹³¹. En 1922, a revista anuncia que intensifica a súa produción aumentando o número de exemplares editados por ano, como estratexia para afrontar a carestía da materia prima fundamental.

Vida Gallega, o mesmo que outras moitas publicacións, tamén ten problemas durante a Guerra Civil española, tanto para manter a periodicidade como para recibir os cartos

⁹²⁶ *Vida Gallega* informa que unhas melloras que tiña previstas (planas a cor, información mundial, literatura, correspondencias, novela encadernable...) quedan interrumpidas polos atrancos sobrevidos pola guerra, e nomeadamente pola imposibilidade de importar unhas tintas especiais de Alemaña, necesarias para “publicaciones de gran lujo”. *Vida Gallega*, nº 63 (1914).

⁹²⁷ *Vida Gallega* edita varios artigos durante o período do conflito mundial no que se queixa de que as axudas gubernamentais para a merca de papel prensa, coñecidas como “anticipo reintegrable”, só sexan para publicacións diarias, quedando *Vida Gallega* fóra desa medida. Mentres, anuncia que toma medidas para acumular suficientes existencias de papel para garantir a publicación normal, se ben advirte que apraza o aumento de páxinas anunciado e que mesmo “comprimirán” canto sexa posible as informacións. Rematada a guerra, *Vida Gallega* publica un anuncio no nº 119, no que se gaba de ter soportado esa dura situación que fixo que o papel usado para as páxinas de texto multiplicase o seu prezo por cinco durante o conflito bélico.

⁹²⁸ En 1914 publica un anuncio onde se explica que os retrasos no recibo dalgúns números en ultramar é debido ao conflito bélico mundial e que para iso “procuraremos siempre que las expediciones para América vayan en vapores de bandera neutral”. *Vida Gallega*, nº 60 (1914).

⁹²⁹ *Vida Gallega* publica un anuncio en 1919, no que advirte aos seus lectores que a causa dalgúns retrasos na distribución da revista en América é por falta de papel para imprimir, xa que algunhas navieiras néganse a transportar papel de prensa por devengar fretes reducidos. *Vida Gallega*, nº 124 (1919).

⁹³⁰ En 1914 publica un anuncio onde se piden desculpas aos lectores polo retraso do número e infórmase que foi debido á situación sanitaria de Vigo, que “restó a nuestros talleres personal insustituible”. *Vida Gallega*, nº 60 (1914).

⁹³¹ *Vida Gallega*, nº 148 (1920).

procedentes das subscricións. Ao depender en grande medida dos seus subscritores en América, e dado o seu radical posicionamento a favor dos militares rebeldes, os cheques cos cartos procedentes deses destinos non sempre chegaban á editora da revista⁹³². Co avance do conflito, a publicación de *Vida Gallega* faise máis complicada⁹³³, e a revista pide desculpas aos seus lectores polas “deficiencias” dos últimos números, anunciando case a futura extinción da publicación uns meses máis tarde, ao recoñecer que están ante un serio dilema:

“O dejar de publicarse o publicarse valiéndose de los elementos de que se dispone: con papel que cuesta más pero que no es el adecuado; con tintas que cuestan más y no son tan buenas y con grabados que cuestan más y son peores”⁹³⁴.

Vida Gallega comeza remitíndose aos seus subscritores, non só aqueles que viven nos países americanos con colonias de galegos, senón tamén aos que habitan na propia Galiza e a outros que viven nalgúns importantes cidades como Madrid ou Barcelona, onde tamén é distribuída. Despois venderase tamén nos quioscos e, segundo comenta o propio Jaime Solá, en ocasións os números sobrantes remítense aos mestres das escolas⁹³⁵. Outras veces decídese facer un reparto gratuito de exemplares en distintos lugares do mundo, cunha clara intención comercial, malia que na propia revista se apunten outras intencións:

“No se trató de propagandas mercantiles. Se trató simplemente de sembrar a boleo por toda Europa y por toda América –en vapores, en hoteles, en centros de reunión de toda clase- este muestrario de la siempre pujante y honrosa acción del brazo y del alma de Galicia”⁹³⁶.

Periodicamente, e sobre todo durante os primeiros anos, *Vida Gallega* realiza campañas na procura de subscritores. En 1914, xunto con cada exemplar acompáñase unha folla solta baixo o título “Un consejo de *Vida Gallega*”, onde, entre outras cousas, queda clara a concepción veraz que a empresa editora tiña da revista e da fotografía que lle daba sentido:

⁹³² *Vida Gallega* informa das dificultades para recibir os cheques procedentes de América “porque, seguramente, las administraciones postales extranjeras por cuyas manos tuvieron que pasar, con buena o mala fe, entregaron la correspondencia al Gobierno o los Gobiernos rojos”. Para solucionar o problema, *Vida Gallega* recomenda aos seus clientes que remitan os cheques “vía Lisboa”. *Vida Gallega*, nº 681 (1936).

⁹³³ *Vida Gallega* anuncia a redución da tirada en setembro de 1936, que pasa a ser de dous números por mes: “Por disposición transitoria del Gobierno Nacional los números de los periódicos deben ser reducidos en una tercera parte”. *Vida Gallega*, nº 675 (1936).

⁹³⁴ *Vida Gallega*, nº 690 (1937).

⁹³⁵ Entrevista de José Otero López a Jaime Solá en *Vida Gallega*, nº 431 (1929).

⁹³⁶ “Al empezar el año vigésimo de nuestra vida, hablemos un poco de nosotros”, *Vida Gallega*, nº 364 (1928).

“Señor. Porqué (sic) no se suscribió usted aún á *VIDA GALLEGA*? Porque creyó Ud. que era una Revista más. Ahora se convence Ud. de lo que es *VIDA GALLEGA*. Tiene usted un número á la vista. Y nosotros le decimos que cada nuevo número será *siempre mejor*. Los ejemplares se agotan siempre. Si Ud. pierde la ocasión de suscribirse enseguida, no podrá ya conseguir esta Historia Gráfica de la Galicia contemporánea (...) Cuanto de interés ocurre en Galicia desfila por nuestras páginas. Fíjese Ud. en nuestro papel, en nuestras tintas, en la perfección de nuestros grabados, en nuestro constante estudio de Galicia”.

Para dar conta da dimensión da empresa, *Vida Gallega* informa nun artigo a comezos do ano 1928 dos consumos de papel que ten a revista durante un ano,: máis de oito millóns de pregos, 115.200 quilos de papel satinado, cun custo de 108.000 pesetas. e 64.800 quilos de papel *couché*, cun custo de 115.200 pesetas. Nese mesmo número da revista incídese no feito de que *Vida Gallega* sexa a única revista gráfica coa que conta Galiza⁹³⁷.

O continuo aumento da dimensión da empresa, tanto na periodicidade como na tirada, obriga á revista a contratar como “Administrador” ao valdeorrés Castor Brasa, desde xuño de 1916 ata novembro de 1919⁹³⁸. Durante a década dos vinte figura E. Padín como “Subdirector”, ata o ano 1927. E desde marzo ata decembro de 1929 aparece Emilio Canda fillo como “Redactor Xefe”.

Non existen datos oficiais das tiradas de *Vida Gallega*, e cos únicos que contamos son cos facilitados pola propia publicación. A comezos de 1912 anuncia na súa portada que a última tirada do ano anterior foi de 31.500 exemplares⁹³⁹, cifra exultante se temos en conta que, ao ano seguinte, os dous principais xornais galegos (*Faro de Vigo* e *La Voz de Galicia*), só alcanzan os 12.000 exemplares⁹⁴⁰. Algo máis de dous anos despois indícase que a súa tirada viuse triplicada, sen especificar sobre que referencia anterior se compara, aínda que supoñemos que debe ser sobre aquela referencia dos 14.000 exemplares iniciais, o que nos levaría a unha cifra aproximada de 42.000 exemplares⁹⁴¹.

A comezos de 1929 *Vida Gallega* informa que durante os primeiros dez anos editou uns catro millóns de exemplares, e que na segunda década chegaron ata os oito

⁹³⁷ *Ibid.*

⁹³⁸ *Vida Gallega* informa da morte de Castor Brasa no nº 137 (1919).

⁹³⁹ *Vida Gallega*, nº 35 (1912).

⁹⁴⁰ PALOMARES, J. M., "As estatísticas da prensa periódica e a prensa en Galicia", *Grial Anexo 1 Historia*, Vigo: Galaxia, 1982.

⁹⁴¹ “*Vida Gallega* ante una nueva anualidad”, *Vida Gallega*, nº 61 (1914).

millóns, gabándose de que iso só foi posible polo importante enraizamento acadado na “conciencia popular”⁹⁴². Tendo en conta estes datos, tería editados de media por cada número arredor de 33.600 exemplares durante a primeira década e sobre 28.600 durante a segunda⁹⁴³.

En 1930, a editora de *Vida Gallega* publica un **Suplemento Popular** quincenal que se anuncia con pouco texto e moitas imaxes, coa intención de chegar ás clases máis populares, cunha primeira tirada realmente espectacular: 70.000 exemplares⁹⁴⁴. Jaime Solá fala así deste novo proxecto dous meses antes de saír á rúa:

“No obstante la enorme difusión de *VIDA GALLEGA* existe un gran sector de nuestra región para el cual es, naturalmente, inédita. La reciben o la compran en los pueblos, en las villas, los abogados, los médicos, los demás profesionales universitarios, los sacerdotes, los propietarios y los industriales, y el obrero que tiene un pariente generoso en América que hay muchos casos de esto; y el que va á la peluquería ó al círculo recreativo. Pero no pueden éstos últimos llevársela a su casa, mostrársela á sus hijos, comentarla en familia, ofrecer á ésta, integramente, el actual panorama de Galicia. Es necesario, pues, que la obra de *VIDA GALLEGA* llegue también á la familia del obrero del taller y al obrero de la tierra (...) Calculo que *VIDA GALLEGA* es leída (...) por medio millón de personas (...) quedan aún dos millones de gallegos hasta los cuales solo llega casualmente”⁹⁴⁵.

Segundo palabras do propio Solá, o suplemento imprimírase durante os doce días ao mes que estaban libres as máquinas dos talleres, unha vez impresos os exemplares de *Vida Gallega*. O suplemento sae vencellado a *Vida Gallega*, pero coas súas características específicas e cun prezo máis accesible: vinte céntimos o número e cinco pesetas con cincuenta céntimos a subscrición anual de 24 números:

“Más pequeño. Contendrá aquello de *VIDA GALLEGA* que sea pertinente llevar á su mercado natural. No vamos á mostrarles las modas de París á los lectores del Suplemento. En cambio llevará informaciones propias, verdaderas lecciones sobre agricultura, historia y hasta urbanidad. Sin que le falten grabados en colores”⁹⁴⁶.

⁹⁴² “Una obra periodística”, *Vida Gallega*, n° 402 (1929).

⁹⁴³ Datos que resultan de dividir os millóns de exemplares indicados pola revista entre os números editados en cada década: 119 na primeira e 280 na segunda.

⁹⁴⁴ En xaneiro de 1930, *Vida Gallega* anuncia que a tirada inicial, prevista en 50.000 exemplares, ten que elevala a 70.000, para satisfacer todos os pedidos recibidos. *Vida Gallega*, n° 437 (1930).

⁹⁴⁵ Entrevista de José Otero López a Jaime Solá en *Vida Gallega*, n° 431 (1929).

⁹⁴⁶ *Ibid.*

Só localizamos o primeiro número deste Suplemento Popular⁹⁴⁷ (6812), do que nunca máis se volveu falar nas páxinas de *Vida Gallega*, polo que supoñemos que debeu de manterse moi pouco tempo á venda. No seu editorial de presentación móstrase como un “romántico desexo de realizar una obra práctica de carácter popular” e insiste nos mesmos elementos xa citados nos anuncios previos á súa saída: a extensión do proxecto de *Vida Gallega* ás clases populares, unha “versión sintética de *Vida Gallega* acomodada a las circunstancias del alma popular”, supresión de “todo lo que no le importa al pueblo”...⁹⁴⁸ Coincidindo coa saída á venda do Suplemento Popular, *Vida Gallega* publica un anuncio onde lembra a función da nova publicación: un gráfico propio feito exclusivamente para a masa popular e que fale unicamente do seu. Porén, a un tempo cóidase de manter o prestixio da revista e de advertir aos seus lectores de que a nova publicación non é para o lector de *Vida Gallega*, en parte porque “siempre será una síntesis de lo que VIDA GALLEGA publicó”⁹⁴⁹. Esa contradición do pronunciamento da editora entre exclusividade e síntese da revista matriz aclarouse no primeiro número, no que se poden observar algunhas informacións e fotos que xa foran publicadas en *Vida Gallega*. Tamén resulta contradictorio que no primeiro número do suplemento dirixido ás clases populares se anuncie como primeiro subscritor da nova publicación a un potentado capitalista vilagarcían amosado nunha reveladora foto na que é transportado nun *cyclo* oriental e vestido cun elegante abrigo. A inercia ideolóxica mantíñase poderosa.

⁹⁴⁷ Depositado na Hemeroteca do *Arquivo Municipal* de Vigo.

⁹⁴⁸ “En el albor”, *Suplemento Popular de Vida Gallega*, nº 1 (febreiro 1930).

⁹⁴⁹ *Vida Gallega*, nº 440 (1930).

4.7 - A PRODUCCIÓN DAS IMAXES

Un proxecto gráfico da dimensión de *Vida Gallega*, que pretende amosar a vida de Galiza en imaxes, precisa da participación de xente que faga fotos e as achegue para a publicación. Xa no primeiro número da revista publícase un texto de gratitude aos fotógrafos galegos, indicando os nomes dos seus máis senlleiros colaboradores entre os profesionais, como Pintos en Pontevedra, Guerra en Santiago, Pacheco en Ourense, Álvarez en Celanova ou a propia participación na redacción en Vigo de José Gil, ao que dedica unha páxina cun texto laudatorio sobre a súa práctica fotográfica e sobre o seu impresionante estudio, dotado de iluminación eléctrica que lle permite non ser “esclavo del sol” e de dúas luxosas estancias dedicadas a tocador e salón de festas, que se poden ver nas fotos que se acompañan⁹⁵⁰ (6265).

Xa que logo, *Vida Gallega* conta desde o principio coa colaboración de fotógrafos profesionais, pero tamén pretende que os propios membros da redacción fagan fotos a un tempo que desenvolven o seu traballo informativo, pois no devandito texto que citamos, a revista agradécelle a José Gil o préstamo de material fotográfico destinado a algún dos seus “redactores literarios” para usar nun desprazamento informativo, dado que “aún no llegaron de Alemania las máquinas que encargamos para estos fines”.

Durante os primeiros anos, *Vida Gallega* diríxese aos fotógrafos por medio de anuncios nos que informa de que compra fotos, tanto a profesionais como a afeccionados, sempre coa condición de que sexan feitas “exclusivamente” para a revista e coa garantía de seren publicadas⁹⁵¹. Xa que logo, ademais dos profesionais e dos propios membros da redacción, *Vida Gallega* tamén dirixe as súas demandas de colaboración aos fotógrafos amateurs, aos que se dirixe con maior precisión nun anuncio titulado “Llamamiento a los fotógrafos”, onde tamén se avanza as necesidades gráficas da revista:

"Pero este periódico es un gráfico y tiende a presentar en formas plásticas la vida de Galicia. Esto nos mueve a hacer un llamamiento al concurso de todos los fotógrafos, así profesionales como aficionados. Todos los sucesos de importancia que ocurran en Galicia pueden ser conocidos gráficamente por medio de las columnas de VIDA GALLEGA. No rechazaremos

⁹⁵⁰ *Vida Gallega*, nº 1 (xaneiro 1909).

⁹⁵¹ “Compramos fotografías”, *Vida Gallega*, nº 10 (1909).

ningunha fotografía que nuestra redacción considere interesante. Y para todas tendremos cabida, pues dispuestos nos hallamos á aumentar el número de nuestras páginas cuanto sea necesario. Los fotógrafos no deben temer á que sus asuntos sean frívolos. De lo mismo insignificante puede salir la visión precisa de la vida gallega⁹⁵².

Esta apelación á colaboración tanto de dos fotógrafos profesionais como dos afeccionados resulta curiosa, se temos en conta que daquela había unha forte disputa entre estas dúas “categorías” de fotógrafo. Por unha banda, porque os profesionais vían aos afeccionados como unha competencia desleal, e por outra, porque as súas pretensións en xeral eran realmente contrapostas: os profesionais tendían a abaratar os seus prezos nun mercado cada vez máis competitivo e os afeccionados (cando menos os máis ilustres) andaban na procura dunha maior valoración da súa obra no mercado artístico. Porén, e isto é o relevante, *Vida Gallega* serve de escaparate para ambos tipos de fotógrafo, motivando aos afeccionados para que recollan imaxes da vida social e dos sucesos, algo ao que non adoitaban dedicarse. A apelación non debeu ter moito éxito pois a maioría dos eventos de actualidade son cubertos por fotógrafos profesionais e as fotos de afeccionados que publica a revista viguesa seguen rexéndose pola visión esteticista e costumista acostumada, salvo honrosas excepcións⁹⁵³.

Non sabemos moito sobre as posibles relacións de exclusividade que puido ter acordado *Vida Gallega* cos fotógrafos profesionais, non sendo por algúns anuncios editados pola propia revista ou por algunha anécdota curiosa, como cando o propio director da revista, Jaime Solá, lle pide permiso a José Pacheco para facer fotos en Ourense⁹⁵⁴. Si resulta destacable que xa no primeiro número de *Vida Gallega* se explicita que no sucesivo indicárase o nome dos fotógrafos ao pé dos seus traballos. Noutro deses anuncios citados, insístese na demanda de fotos:

“Compramos fotografías. Por acuerdo de la empresa de esta Revista se pagará las fotografías de profesionales ó aficionados, hechas exclusivamente para *VIDA GALLEGA*, que publiquemos.

⁹⁵² *Vida Gallega*, nº 1 (xaneiro 1909).

⁹⁵³ Indicamos algúns exemplos: dúas fotos de Varela sobre unha romaría en Roxos (Compostela), *Vida Gallega*, nº 30 (1911). Unha instantánea de Wonemburger da inauguración dunha lápida na casa natal de Curros en Celanova, *Vida Gallega*, nº 128 (1919). Un retrato de grupo duns mariñeiros de Foz nuha traiña, *Vida Gallega*, nº 223 (1923), e outros retratos dunhas labregas en Abadín, todos de Santiago Pernas, *Vida Gallega*, nº 229 (1923). Unhas fotos de Pérís dunha contrabandista no río Miño, *Vida Gallega*, nº 252 (1924). Unhas fotos de J. Ramírez sobre unhas inundacións en Sarria, *Vida Gallega*, nº 338 (1927)...

⁹⁵⁴ SOLÁ, Jaime, “Nuestras ciudades. Ourense”, *Vida Gallega*, nº 24 (1910).

Los interesados pueden enterarse de las condiciones para el pago dirigiéndose personalmente ó por medio de carta al Gerente de *VIDA GALLEGA*⁹⁵⁵.

Conforme aumentan as posibilidades de reproducir as fotos por distintos medios, van aparecendo preocupacións polo asunto da propiedade intelectual e da autoría das imaxes. Así, baixo unhas fotos de Constantino Sarabia, publicadas por *Vida Gallega* en 1917, indícase: “Son propiedad. Prohibida la reproducción”. Algo semellante vimos en 1934, cunha foto de Caramés na que se fai constar: “Foto Caramés. Prohibida la reproducción sin citar este nombre”⁹⁵⁶. Co paso dos anos, Jaime Solá encárgase persoalmente de realizar moitas das fotos que publica *Vida Gallega*, nomeadamente aquelas que se refiren ás rutas que fai por toda a xeografía galega e que mesmo estende á Asturias e Portugal. Froito desta intensa actividade de escolma gráfica, na propia revista indican en 1925 que contan con máis de “cinco mil clisés de vistas de toda la región”⁹⁵⁷.

A maiores deste proceso de obtención e captación de imaxes e de colaboradores gráficos, a dimensión internacional de *Vida Gallega* obrígalle a artellar unha vasta rede de correspondentes en varias cidades españolas e nas principais cidades das colonias galegas en América e Portugal, rede que polo que se ve debeu de iniciarse en Cuba⁹⁵⁸. A finais do primeiro ano de vida da revista, o *staff* de correspondentes é xa realmente espectacular, pois figuran representacións en Cuba, Brasil, Chile, Guatemala, Perú, México, Filipinas, Porto Rico, Costa Rica, Arxentina, Lisboa e Londres, e puntos de venda en Bos Aires, Montevideo, Madrid, Barcelona, Bilbao e Valladolid⁹⁵⁹.

En marzo de 1910 dedica unha páxina para informar dalgúns dos seus colaboradores e representantes que se van establecendo en distintos lugares de América. Acompañado dun retrato de cada un deles, figuran o escritor e avogado Julio Carballo (enviado a Bos Aires), o farmacéutico de Viana do Bolo, Avelino García Armesto (autor dunha interesante crónica gráfica no Santuario das Ermitas), e os correspondentes Antonio Rodríguez (Guatemala), José Figueroa Montero (Río de Janeiro), Serafín Baleirón (Montevideo) e Juan Tato Lens (Arxentina)⁹⁶⁰. Tamén nesta época é habitual que se

⁹⁵⁵ *Vida Gallega*, nº 8 (1909).

⁹⁵⁶ *Vida Gallega*, nº 590 (1934).

⁹⁵⁷ *Vida Gallega*, nº 290 (1925).

⁹⁵⁸ No nº 4 inclúese un pequeno *staff* onde figuran un Representante Xeral ha Habana e varios representantes nas provincias cubanas de Palacios, Guantánamo, Cienfuegos, Santiago e Matanzas, así como un Redactor Representante Xeral na Puebla en México. No nº 6 xa figuran, ademais das anteriores, representacións en Brasil, nas cidades de Río de Janeiro, Pará, Manaus e Santos.

⁹⁵⁹ *Vida Gallega*, nº 12 (1909).

⁹⁶⁰ *Vida Gallega*, nº 17 (1910).

avance información sobre o desprazamento de correspondentes, adoito baixo o título de “Nuestros viajes”⁹⁶¹, tanto pola xeografía galega como polas principais poboacións que contaban con numerosa colonia galega en España, América e Portugal, entre os que figuran o propio Jaime Solá, o seu irmán Luís Solá, Alberto Fadrique, Miguel de Zárraga, Julio Carballo⁹⁶², o xornalista Francisco Álvarez Nóvoa⁹⁶³, Enrique Salgado⁹⁶⁴ (Madrid), Gerpe (Noia), Fontán (Caramiñal), Mateos (Lugo)... En 1920 anúnciase que comeza a funcionar *Vida Gallega* en Catalunya.

Para sermos conscientes da envergadura desta empresa temos que situármonos naquela época, na que os mesmos participantes facían gala de seren auténticos pioneiros⁹⁶⁵ e na que debía ser realmente espectacular presentar unha rede que algunhas referencias estiman que chegou a ter 400 correspondentes en América⁹⁶⁶. Ademais, hai que ter en conta que, cando menos nalgunhas viaxes, os correspondentes desprazados por *Vida Gallega* a América viaxan en camarotes de primeira, o que supón un auténtico reto empresarial, pois a pasaxe nesa categoría andaba preto das mil pesetas a finais de 1909 nalgúns buques e compañías⁹⁶⁷, algo realmente oneroso se temos en conta que viña a supoñer mil veces o prezo dun exemplar da revista. Aínda que habería que contemplar a posibilidade de que en ocasións o fixesen convidados pola propia navieira ou pola consignataria⁹⁶⁸.

Pero non só se enviaban correspondentes para traballar para *Vida Gallega* en América, fose de xeito temporal ou máis estable, senón que tamén se procuraba contactar con determinadas persoas influentes das colonias de galegos para que exercesen, ben de representantes ou ben de apoio nas labores de penetración e propaganda da

⁹⁶¹ *Vida Gallega*, nº 13 (1910).

⁹⁶² Juan Tato Lens organiza a redacción de *Vida Gallega* en Bos Aires e non tarda en pedir reforzos: “un colaborador inteligente, un periodista probado y conocido”, ao que *Vida Gallega* responde enviando ao avogado e escritor Julio Carballo. *Vida Gallega*, nº 16 (1910).

⁹⁶³ “El inspirado poeta y valiente periodista D. Francisco Álvarez Nóvoa, que lleva al Brasil el encargo de organizar allí nuestra redacción, poniéndose al frente de la dirección de ella y de ese trabajo permanente de información gráfica y de estudio de los intereses gallegos allí radicados que deben constituir la razón de nuestra existencia y nuestra suprema aspiración”. *Vida Gallega*, nº 16 (1910).

⁹⁶⁴ *Vida Gallega*, nº 28 (1910).

⁹⁶⁵ “Puede sonreír un periodista español cuando es de los primeros que una empresa envía á conquistar el Nuevo Mundo”. “El camino de América”, crónica de viaxe de Juan Tato Lens, *Vida Gallega*, nº 10 (1909).

⁹⁶⁶ En 1920, na propia revista indican que están presente en “diez ó doce naciones de todo el mundo”. “Fotografías en *Vida Gallega*. Aquí no se cobra nada”, *Vida Gallega*, nº 148 (1920).

⁹⁶⁷ Juan Tato Lens fala de que pagou “dos mil y pico de pesetas” nunha viaxe na que foron él e mais Luís Solá a América. “El camino de América”, *Vida Gallega*, nº 10 (1909). E nun anuncio de *Antonio Conde e Hijos*, empresa consignataria da *Compañía Chargeurs Reunis*, infórmase dos prezos das pasaxes, que ían desde os 907,50 pts. en camarote de primeira ata as 201 pts. en terceira. *Vida Gallega*, nº 12 (1909).

⁹⁶⁸ Xosé Ramón Barreiro comenta como a consignataria de Molina Couceiro na Coruña convida aos xornalistas a viaxar en primeira para que despois publiquen informacións sobre o ben que se viaxa nos buques. BARREIRO, X. Ramón, “Publicidade e emigración. O pintor coruñés Román Navarro e a Compañía Lloyd Real Holandés”, *Estudios Migratorios*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, nº 4 (1997), p. 190.

publicación, sobre todo naqueles primeiros anos⁹⁶⁹. En ocasións, estas persoas mesmo intercedían para procurar medios materiais para a empresa, como a curiosa anécdota que relata o propio Jaime Solá, que resulta moi ilustrativa das primitivas condicións de medios coas que o vigués botou a andar a súa magna empresa gráfica. Nunha viaxe anterior que fixera ao Brasil, os galegos de Río de Janeiro agasalláranos cunha cámara fotográfica. Estando agora de ruta por Nova York, o seu intermediario naquela urbe, Jesús Tato, promove algo semellante entre a colonia galega e seica chegan a reunir 300 dólares. Pero a cousa viuse estragada pola intervención dun dos galegos presentes, quen dixo que o director de *Vida Gallega* non precisaba que ninguén lle regalase nada, comentario que moveu ao intermediario á devolver os cartos recadados para a causa. Jaime Solá láíase diso con sinceridade:

“Y sin pensarlo más y creyendo lastimado mi buen nombre por aquellas apreciaciones insidiosas y, lo que es peor, sin fundamento, devolví el dinero para mis máquinas reunido. Con ellas habrían sido fotografiados ahora mis buenos paisanos, y sus personas y sus cosas se habrían asomado al mundo de la publicidad mundial desde el hospitalario balcón de las páginas de *Vida Gallega*. Ellos se lo perdieron (...) Escribí a todos mis amigos de América agradeciéndoles la idea del obsequio, pero pidiéndoles que desistiesen de ella. Y por aquel incidente, que empezó en Nueva York y trascendió a toda América, mis paisanos que llegan á las planas de *Vida Gallega* tiene (sic) que resignarse á ir hacia la inmortalidad en brazos de un modesto objetivo de quinientos francos”⁹⁷⁰.

A cuestión da calidade das imaxes tamén estará presente en numerosas ocasións, e mesmo desde a propia revista chégase a amosar un certo descontento a respecto da competencia dos fotógrafos galegos:

“Aparte los nobles esfuerzos de José Pacheco, Casado, Gil, los Portela, Joaquín Pintos, Pascual Rey y algunos otros, poquísimos por cierto, reina una desconsoladora apatía fotográfica”⁹⁷¹.

O desgusto coa baixa calidade das fotos debeu continuar durante moitos anos, e mesmo os reproches estendéronse aos afeccionados que enviaban as súas fotos á redacción de *Vida Gallega*:

⁹⁶⁹ “Jesús Tato es compostelano. Y cuando *Vida Gallega* llegó un día a las calles de Nueva York portando el espíritu risueño de la patria chica, su voz resonó al pie de nuestra enseña regional para crear un núcleo de sustentadores de la obra que nosotros habíamos creado. Tato difundió *Vida Gallega* por los Estados Unidos”. “Un viaje á la ciudad de las cosas estupendas ó los gallegos en Nueva York”, crónica de Jaime Solá en *Vida Gallega*, nº57 (1914).

⁹⁷⁰ *Ibid.*

⁹⁷¹ *Vida Gallega*, nº 44 (1913).

“Mientras los que pueden honrarnos con el envío de buenas fotografías se muestran remisos, recibimos con harta frecuencia trabajos de aficionados que aún están en agraz. Agradecemos mucho estos envíos hijos del mayor entusiasmo, pero no podemos utilizarlas porque es imposible hacer un buen periódico gráfico con malas fotografías (...) *VIDA GALLEGA* desea y pide muchas fotografías, y las agradece de antemano; pero necesita que no sean exageradamente malas”⁹⁷².

A respecto da actitude de afeccionados e profesionais respecto da fotografía, *Vida Gallega* publica un curioso artigo, titulado “Fotógrafos y automovilistas”, asinado por José de Redomil Corticeira, no que o autor, a parte de laiarse do escaso número de fotógrafos afeccionados en Galiza, critica que os fotógrafos profesionais sexan “poco aficionados a salir de sus galerías”, ben porque teñan demasiado traballo nos seus estudos ou ben porque carezan de medios para desenvolver “trabajos casi altruistas”. O cerne do artigo parte da idea de que Galiza é descoñecida e de que está desaproveitándose o seu potencial turístico. A curiosa solución que ofrece o autor do artigo é a colaboración entre fotógrafos e automovilistas, para que os primeiros puidesen realizar ese traballo de produción de imaxes das belezas do país. Aos donos de automóviles, aínda escasos daquela porque para iso requiríase un certo poder adquisitivo, propónselles “sacrificar por su región unos cuantos litros de gasolina” e ofrecer os seus coches un día ao mes durante unha tempada, por suposto baixo unhas condicións axeitadas para o desenvolvemento do traballo do artista: “dándoles facultades omnímodas para detenerse donde les convenga, esperar las condiciones de luz, perseguir los efectos, hacer, en fin, verdaderas obras de arte...”⁹⁷³. E parece que en *Vida Gallega* botouse man adoito desta curiosa simbiose entre fotógrafo e automobilista, e non só para recoller as belezas do país, como cando acompañando a un interesante retrato de Valle Inclán durante unhas das súas estancias en terras do Caramiñal, publícase unha foto do auto que facía o traxecto de Noia a Ribeira, “á la amabilidad de cuyo *chauffer* debimos el poder fotografiar al ilustre Valle Inclán”⁹⁷⁴.

Conforme vai pasando o tempo, e seguramente co aumento da influencia de *Vida Gallega* mercé ao aumento da súa tirada, na revista reparan en que o feito de que nesta se publiquen determinadas imaxes pode supor unha propaganda interesante tanto para as persoas retratadas como para as empresas ou os actos dos que se da conta graficamente, chegando a comentar nalgúns dos seus anuncios que podería

⁹⁷² “Sobre el envío de fotografías”, *Vida Gallega*, nº 312 (1926).

⁹⁷³ *Vida Gallega*, nº 71 (1916).

⁹⁷⁴ *Vida Gallega*, nº 99 (1918).

aplicar para as fotos o mesmo criterio comercial que para a publicidade, malia que, nun acto de xenerosidade, decida non facelo. Porén, si parece que a revista procure imaxes por todos os medios posibles. Nun dos habituais anuncios que publica avanzando as futuras viaxes de Jaime Solá pola xeografía galega (Petín, Costa da Morte, Ribeira, ribeiras do Sil, Baixo Miño...), que “nuestro director está realizando con mayor intensidad que antes”, inclúese un parágrafo que nos indica que, a parte das fotos producidas pola propia empresa editora e das encargadas a fotógrafos profesionais, tamén se solicitan imaxes “que puedan servir de ampliación á las anteriores informaciones ó de punto de partida para otras que completen nuestra desinteresada obra de exteriorización de las bellezas de Galicia”⁹⁷⁵. Peticións que nalgúns casos mesmo se fai con alusión precisa a un determinado evento, supoñemos que sen que iso lle custe nada á empresa editora, á vista de como están redactadas as peticións:

“Las autoridades y particulares que encargaron ó hicieron trabajos fotográficos para la exposición de turismo de Londres tienen en nuestras planas tribuna abierta para darlos á conocer á todo el mundo”⁹⁷⁶.

Algúns anos máis adiante, a revista ten que saír ao paso de críticas e denuncias públicas sobre a posibilidade de que en *Vida Gallega* se cobre por publicar determinadas fotos, o que a propia revista nega repetida e categoricamente:

“Jamás hemos puesto otro precio á la publicación de retratos que el merecimiento del retratado, adquirido en la defensa del prestigio de Galicia”⁹⁷⁷.

Cando si vai cobrar polas fotos é cando a mediados dos anos vinte decide sacar á venda pública o enorme arquivo de imaxes que daquela xa posuía a revista. Baixo os títulos de “Las bellezas de Galicia”⁹⁷⁸ ou “Las bellezas naturales de Galicia”⁹⁷⁹, pónense á venda unha serie de fotos, primeiro numeradas e identificadas segundo os lugares e os temas e despois permitindo peticións individualizadas ou por lotes de dez fotos (de poboacións, de paisaxes, dun mesmo lugar...). Son imaxes viradas ao sepia, a un tamaño considerable para a época (50 x 60 cm. e 40 x 50 cm.) que se venden a 25 pesetas. cada unha. Malia que poidamos ver claro o propósito comercial desta iniciativa, absolutamente respectable e mesmo moderna, na revista cóidanse de

⁹⁷⁵ “Los viajes de *Vida Gallega*. Próximas informaciones”, *Vida Gallega*, nº 136 (1919).

⁹⁷⁶ *Vida Gallega*, nº 56 (1914).

⁹⁷⁷ “Fotografías en *Vida Gallega*. Aquí no se cobra nada”, *Vida Gallega*, nº 148 (1920).

⁹⁷⁸ *Vida Gallega*, nº 269 (1925).

⁹⁷⁹ *Vida Gallega*, nº 336 (1927).

advertir, como foi habitual nela ao longo da súa historia, de que “no trata de crear un negocio sino de realizar, sin propósito de lucro, una obra patriótica”⁹⁸⁰.

Cobrasen ou non polas fotos, o que si é constatable é que en *Vida Gallega* non se escatimaban esforzos para producir ou procurar fotos. Nunha ocasión, nunha sección titulada “Página de la moda” e dedicada aos chapeus, édítanse catro bustos femininos con cadanseu chapeu e no texto explicativo dise que “son lo más bonito que hemos encontrado en las grandes publicaciones extranjeras”, o que nos leva a pensar que foron reproducidas directamente das devanditas publicacións, supoñemos que sen contraprestación económica⁹⁸¹. Noutra ocasión, a procura implicou botar man de terceiros máis achegados coa fonte da noticia. Nunha información gráfica sobre a morte dun paisano de Ribeira, seica a mans da súa propia esposa e dos seus fillos polo que foron condenados a cadea perpetua, *Vida Gallega* publica dous retratos dos implicados, indicando que a autoría das imaxes é do avogado Gabriel Monelos⁹⁸². Ao respecto, tamén conta Vitor Vaqueiro como Jaime Solá adoitaba remitir cartas dirixidas aos familiares de persoas recén falecidas para pedirilles un retrato do morto para publicar na revista, e que mesmo o facía demandando celeridade se querían que saísen publicadas no vindeiro número⁹⁸³. A esta mesma tendencia parece responder o intento de Jaime Solá de que o seu único fillo varón, tamén de nome Jaime, siga a vocación fotográfica do seu pai, e que mesmo publique unha crónica gráfica con fotos tomadas polo rapaz, cando a penas era un cativo⁹⁸⁴. Esta pretensión de atopar colaboración gráfica precoz na familia non debeu ser correspondida, se temos en conta o indicado pola súa viúva, María Beiner, cando, nunha entrevista publicada en 1954, respondía o seguinte á pregunta sobre se tivo colaboración familiar na confección da revista:

“No hubo ninguna. El la concebía y trabajaba haciéndolo todo. Muchas veces, incluso, marchaba en su coche para obtener la correspondiente documentación gráfica, es decir: escribía, hacía las fotografías, incluso, las revelaba, pues era tan activo y trabajador que no tenía paciencia para esperar a que otros hicieran el trabajo”⁹⁸⁵.

Isto explica que conforme pasa o tempo e Solá vai cumprindo anos, a presenza das súas imaxes faise máis ocasional e mesmo atopemos xeitos máis pragmáticos de

⁹⁸⁰ “Propagad las bellezas naturales de Galicia”, *Vida Gallega*, nº 336 (1927).

⁹⁸¹ *Vida Gallega*, nº 121(1919).

⁹⁸² “El sensacional parricidio de Artes (Ribeira), *Vida Gallega*, nº 121 (1919).

⁹⁸³ VAQUEIRO, *op.cit.*, p. 159-160.

⁹⁸⁴ “Las primeras armas del nuevo redactor”, *Vida Gallega*, nº 162 (1921).

⁹⁸⁵ “Entrevista con la viuda de D. Jaime Solá”, *Vida Gallega*, nº 1, 3ª época (novembro 1954), p. 40.

“producción” de imaxes para a revista, sobre todo daquelas referidas á emigración publicadas por *Vida Gallega* durante a década dos trinta. Jaime Solá debeu aproveitar as estancias vacacionais en Galiza de moitos dos indianos para contactar con eles e conseguir algunha imaxe que mostrase os seus negocios, as súas empresas, as súas casas ou as súas familias. Por iso en moitas destas informacións gráficas, que adoito constan de poucas imaxes, sempre se fai referencia ao feito de que o protagonista pasa unha tempada na súa terra natal.

Malia que, sobre todo durante os anos trinta, a maioría das revistas gráficas da época boten man de imaxes de axencia para satisfacer a crecente demanda de imaxes do público, en *Vida Gallega* non atopamos fotos de axencias. De habelas, non se identifican como tales.

Ao remate desta tese incluimos un anexo no que consta unha relación de fotografías dos que atopamos referencias na revista *Vida Gallega*.

4.8 - A LIÑA EDITORIAL

A empresa editora de *Vida Gallega* fai explícita en moitos dos textos que publica unha visión do mundo e da sociedade que se traduce nunha liña editorial que poderíamos sintetizar nos seguintes aspectos esenciais: defensa do sistema liberal mercantilista; plena confianza no progreso; reivindicación do esforzo individual como instrumento para o éxito; rexionalismo moderado, cunha forte belixerancia cara aos postulados nacionalistas; visión acrítica da sociedade e das diferenzas sociais; moral conservadora; visión ampla do mundo arredor dun certo cosmopolitismo; e unha concepción do xornalismo como neutral e fiscalizador da acción política.

Vida Gallega defende os postulados do **liberalismo económico** (e non tanto do social), concedendo unha grande importancia á economía (“hoy la economía lo es casi todo en la vida nacional”), contemplando como actores relevantes ao individuo e ás institucións, e promocionando o espírito emprendedor (“de los audaces es el éxito”, “de los amigos del sueño tranquilo no salieron jamás los millonarios”), que mesmo a leva a prognosticar unha sociedade de autónomos emprendedores (“dudoso porvenir de la gente asalariada”). Do traballo vén o lucro, e da riqueza, o prestixio social. Tamén ten unha visión mercantilista da acción económica, política e mesmo da estética. “Nuestros grandes pueblos gallegos, son pueblos mercantiles”, afirma, promovendo o aproveitamento das materias primas, unha intensa comercialización e venda dos produtos (publica unha sección co título de “Manufacturas Gallegas”), defensa do librecambismo fronte ao proteccionismo e a promoción dos valores turísticos de Galiza. A súa é unha constante defensa da eficacia económica e comercial sen moitas reviravoltas intelectuais. O propio Solá escribe: “soy enemigo de la erudición, que deslumbra, pero no convence”.

Os ideais do liberalismo defendidos por *Vida Gallega* son acaídos cun concepto de **progreso** que actúa como horizonte vital e que entende a historia como unha evolución continua en permanente perfeccionamento, que estaba collendo pulo neses primeiros anos do século XX. Idea de progreso que será unha teima constante nos textos e mesmo no encabezamento destes, sexa como titulares de información ou en seccións que se repiten regularmente: “El Progreso Gallego”, “El progreso industrial de España”, “Los pueblos que progresan”, “Galicia científica”, “Los triunfos de la industria gallega”...

O progreso leva parello a idea de **modernización** (técnica, industria, motores, electricidade, automatización, velocidade...), e casa moi ben coa permanente defensa da industrialización, da mellora dos transportes tradicionais (barco e tren) e da promoción dos novos (automóbil, tranvía e aviación), das comunicacións (viarias, telegráficas e postais) e do fomento do turismo. Agás contadas excepcións⁹⁸⁶, a confianza no progreso é tan rotunda que implica unha total ausencia de visión sobre os posibles límites da natureza:

“El espectáculo más consolador y bello de Galicia –tierra de mar y de marinos- es el de la llegada de las flotas de pesqueros, porque vienen del mar, que no se agota, a satisfacer las necesidades y las ambiciones de los pueblos, que también son inagotables”⁹⁸⁷.

Na súa defensa do progreso continuo, **a cidade** é o seu principal campo de operacións e o símbolo da nova civilización. E ante iso non debe interperse ningún atranco. Ante as críticas mostradas polos nacionalistas en relación cos proxectos de expansión de Vigo durante os anos vinte, Jaime Solá da a súa visión do tema:

“La urbanización podrá matar en el (Vigo) un encanto natural cuando lo atraiga, cuando se lo apropie demasiado; pero siempre habrá otro encanto natural –otro bosque, otro mirador, otra ingente playa- allí donde se acabe provisionalmente la ciudad y empiece el aledaño”⁹⁸⁸.

E o rural, atrasado, debe mirarse no espello da cidade para progresar: “Los hombres de nuestro tiempo no podemos querer para nuestros campesinos una eterna vida estabular. Tenemos otras aspiraciones para ellos”⁹⁸⁹. Claro que, co paso dos anos, o propio Jaime Solá foi suavizando o seu entusiasmo polas grandes urbes:

“Sin la gran ciudad no se conciben el gran espectáculo, ni la gran biblioteca, ni el gran almacén, ni la competencia que produce los hombres seleccionados en la lucha por la vida. Sin la gran ciudad no habría avanzado en pocos años tanto como en muchos siglos la causa de la civilización (...) La cuestión está ahora en engrandecer la ciudad sin profanar con sus tentáculos el campo (...) Tomemos nuestras medidas para que ella no nos robe la luz, el aire, los panoramas y el silencio”⁹⁹⁰.

⁹⁸⁶ En 1918 publica un artigo onde se denuncia a tala indiscriminada de árbores. *Vida Gallega*, nº 111 (1918).

⁹⁸⁷ *Vida Gallega*, nº 634 (1935).

⁹⁸⁸ “La gran ciudad en peligro”, *Vida Gallega*, nº 227 (1923).

⁹⁸⁹ *Vida Gallega*, nº 123 (1919).

⁹⁹⁰ “El campo y la ciudad”, *Vida Gallega*, nº 555 (1933).

Tamén casa perfectamente coas teses liberais a defensa do **individualismo** e do papel da persoa como elemento social singular. Os textos de *Vida Gallega* están cheos de referencias ao espírito emprendedor e ao éxito persoal e individual, coa exaltación dos casos singulares aos que se concede notoriedade e nos que adoita resaltarse o esforzo como valor primordial para acadar o éxito e unha boa posición social (“vencer en las luchas de la vida”). Porén, a revista tamén verá con bos ollos algunhas experiencias asociacionistas, e nomeadamente ás referidas ao movemento agrarista, porque entende que, contrapóndose ao caciquismo e ao centralismo, están na onda e no camiño do progreso do rural galego:

“Siempre acabarán por triunfar las justas causas populares. Si el caciquismo viene á la lucha con un buen aliado, la tradición, la redención agraria tiene á su lado otro aliado formidable: el progreso de los tiempos. Este ha de imponerse, al cabo”⁹⁹¹.

Vida Gallega sitúase na onda dun **rexionalismo conservador**, repetindo ata a saciedade que a súa empresa ten sempre como eixe o interese de Galiza, a utilidade pública e a defensa dos intereses galegos. E en moitas das súas expresións mesmo poderíamos extraer un profundo sentido nacionalista: os éxitos dos galegos na emigración son obra de “entusiastas” e “vigorosos patriotas” e mesmo a cousa lévase a extremos de raza: “es gallego y necesita seguir la tradición de lucha y de trabajo de toda la raza”⁹⁹². Fóra estas reafirmacións raciais (por outra parte moi comúns a aquela época), a posición política de *Vida Gallega* hai que entendela na liña marcada por unha burguesía que critica o caciquismo e a ineficacia burocrática pero que combate pouco (sendo eufemísticos) e mesmo defende (sendo máis realistas) aos oligarcas que promoven e perpetúan esa situación. Da carta de presentación que asina Jaime Solá no primeiro número da revista podemos extraer algunhas referencias interesantes sobre as pautas que van marcar o posicionamento político de *Vida Gallega*. En primeiro lugar, o que poderíamos considerar un rexionalismo de perfil baixo que, ante as suspicacias que puidese inducir o propio nome da publicación, coidase moito de matizar:

“Gallegos somos y amamos sobre todas las cosas á la tierra gallega; pero fuimos siempre, somos y queremos ser españoles. Amamos á la madre, al amar á España. Al amar á Galicia nos amamos á nosotros mismos. No venimos a hacer separatismo (...) sería una insensatez

⁹⁹¹ *Vida Gallega*, nº 24 (1910).

⁹⁹² *Vida Gallega*, nº 16 (1910).

pensar que el pueblo gallego podría ser otro pueblo más en la comunión de los Estados. Ni hablar de esto siquiera (...) *VIDA GALLEGA* no es un fruto del árbol de las rebeliones”⁹⁹³.

Xa que logo, Galiza é considerada como unha "pequena patria" integrada na "patria grande" española, feito que se visualiza na cabeceira co uso da bandeira española sobre a que vai impreso o nome da revista nas dúas cores da bandeira galega. Tema da bandeira que suscita un intenso e prolongado debate entre os lectores e a editora, no que se discute sobre que bandeira debe figurar na cabeceira ou se deben figurar as dúas e como. Conforme vai pasando o tempo, a bandeira galega vai tomando protagonismo mercé á presión que fan, sobre todo, os subscritores da emigración americana⁹⁹⁴.

En moitos artigos publicados pola revista mantense a postura de defensa dos intereses de Galiza, adoito botándolle a culpa dos problemas ao desleixo ou á insensibilidade da Administración Central. Esta postura acostuma a definirse desde a propia redacción de *Vida Gallega* como “misión regionalista”. Este punto de partida de defensa dos intereses “regionales” propician que a revista lle reste transcendencia e valor estratéxico aos territorios españois en litixio durante o conflito con Marrocos, cando na prensa española é un asunto informativo de importancia capital⁹⁹⁵. A defensa dos intereses rexionais levan a *Vida Gallega* a considerar ao centralismo como un mal “central”, valga a redundancia:

“Nuestros grandes pueblos son pueblos mercantiles. Aquí vemos con dolor como nuestro dinero se pierde lamentablemente en el sumidero de Madrid y como nuestras voces no son oídas”⁹⁹⁶.

“Es incuestionable que Galicia siente ansias de liberación y de progreso (...), de librarse de las trabas de la burocracia centralista que entorpece toda buena marcha administrativa regional”⁹⁹⁷.

⁹⁹³ *Vida Gallega*, n° 1 (xaneiro 1909).

⁹⁹⁴ No n° 42, editado a comezos de 1913, ensáíase unha nova portada, cunha ilustración barroca que arroupa a unha foto e unha nova cabeceira, agora só coa bandeira galega. Non debeu gustar esta nova fórmula, pois no n° seguinte recupérase o antigo modelo de portada e de cabeceira, agora algo máis limpa e coa rotulación máis perfeccionada e cunha maior presenza, malia que moi leve, da bandeira española. Porén, no seguinte n° inclúese unha nova cabeceira, máis sinxela, con letras máis grosas e onde só consta a bandeira galega. Esta portada manterase ata o último n° de 1916, no que desaparece a franxa da bandeira galega. A mediados da seguinte década volve recuperarse a franxa da bandeira galega, que se manterá ata a chegada do alzamento militar do 36, momento a partir do cal as letras da cabeceira van sobre unha bandeira española.

⁹⁹⁵ Nun artigo titulado “Nuestra opinión sobre el protectorado en África”, *Vida Gallega* cuestiona a pertinencia da permanencia de España nos territorios africanos e, ante o razoamento de que iso supón unha garantía para a defensa do territorio, esgrimido en moitos medios españois, indica que é xusto o contrario, que mesmo é “un estorbo”. *Vida Gallega*, n° 183 (1921).

⁹⁹⁶ “Ante una nueva política gallega”, *Vida Gallega*, n° 99 (1918).

⁹⁹⁷ *Vida Gallega*, n° 214 (1922).

Porén, o rexionalismo da revista viguesa dista moito do exercitado noutras latitudes achegadas. Malia que nalgunhas ocasións se poña ao rexionalismo catalán como modelo, pouco ten que ver a concepción política que defendía *Vida Gallega* coa idea político-cultural de conxunto e coa planificación de país que artella a burguesía catalana arredor do *noucentisme* (territorio, industria, escolarización...).

Nun artigo que trata sobre o movemento agrarista, *Vida Gallega* asígnalle moita pertinencia porque entende que se enfronta con dous dos principais inimigos de Galiza: o caciquismo e o centralismo, considerando ao primeiro como “una hidra de cien cabezas cuyo espíritu director está en el centro de España”⁹⁹⁸. Porén, noutras ocasións o centralismo é eximido dalgunhas responsabilidades, sobre todo naqueles aspectos que se refiren á emigración. Recoñece como factores coadxuvantes desta: a usura dos impostos, a mala administración, o caciquismo, o atraso do campo, a fame..., pero preocúpase de liberar á administración española de responsabilidades:

“Debemos buscar ese enemigo y combatirle. Más no nos dice que por amor á Galicia debemos dirigir nuestros odios hacia la patria grande”⁹⁹⁹.

Independentemente de onde se sitúen as culpas do éxodo migratorio, *Vida Gallega* aposta claramente polo movemento agrarista. Coincidindo coa aparición da revista *Acción Gallega* en Madrid, a revista viguesa declara sintonizar cos postulados redencionistas desta nova publicación impulsada por Basilio Álvarez:

“Sus trabajos aparecen inspirados por un espíritu de redención del campo gallego. *Acción Gallega* es una publicación de lucha en favor de los humildes (...) *VIDA GALLEGA* vé en este nuevo periódico un complemento de su programa y se felicita de la aparición de esta Revista”¹⁰⁰⁰.

Once anos despois, *Vida Gallega* segue insistindo no anacronismo do sistema de recadación foral: “Mientras la tierra no sea libre, el cultivo no progresará en Galicia. El foro es un recuerdo medieval incompatible con el progreso”¹⁰⁰¹.

Malia as súas proclamas rexionalistas e anticeutralistas, *Vida Gallega* nunca amosou simpatía polo nacionalismo, sobre todo cando este vai asociado ao uso da lingua

⁹⁹⁸ “La actualidad gallega”, *Vida Gallega*, nº 24 (1910).

⁹⁹⁹ *Vida Gallega*, nº 1 (1909).

¹⁰⁰⁰ *Vida Gallega*, nº 16 (1910).

¹⁰⁰¹ *Vida Gallega*, nº 186 (1921).

galega e a pretensións autonomistas ou arredistas. Ou para sermos máis precisos, teríamos que dicir que foi certamente **belixerante co nacionalismo**. Pero o grao de disputa foi distinto segundo tornasen os ventos e os tempos, malia que desde a revista se coidasen de anunciar unha coherencia que implicase non poder dubidar “de nuestro galleguismo, sano y desinteresado, rectilíneo”¹⁰⁰². Galeguismo que ás veces non pasaba dos tópicos, como se pon de manifesto nun revelador pé de foto que acompaña a unha imaxe na que se ve a uns galegos nun xantar de presentación dunha nova agrupación na Habana. Para *Vida Gallega*, trátase dunha “curiosa agrupación” que “en sus reuniones mensuales solo come platos gallegos, habla en gallego y trata de asuntos regionales”¹⁰⁰³.

Cando Antón Villar Ponte publica un libro en 1916 sobre o nacionalismo galego, *Vida Gallega* dedícalle un artigo onde fai louvanza do xornalista coruñés (“Galicia necesita hombres como Villar Ponte”) e da súa obra (“excelente, positivo y trascendental libro de cuerpo entero”). E de seguido indica que ningún galego pode asustarse das ideas nacionalistas de Villar Ponte porque nas súas teses non se albiscan as arelas separatistas doutros nacionalistas máis radicais. Para *Vida Gallega*, “libros como los de Villar Ponte son la medicina mejor para vigorizar el sistema nervioso de nuestro redentor regionalismo”¹⁰⁰⁴. Porén, no número seguinte, e tamén con motivo da constitución da *Irmandade da Fala* na Coruña, comeza a manifestar os seus receos ideolóxicos preguntándose se a lingua galega serve para resolver os problemas de Galiza e ata onde quere chegar o nacionalismo e cales son as súas fronteiras¹⁰⁰⁵. En 1921, nun artigo no que se felicita pola revisión á baixa das pretensións nacionalistas desde a última asemblea celebrada en Compostela, *Vida Gallega* declárase nacionalista, se por nacionalismo se entende a defensa dos tres seguintes aspectos:

“A. Exaltación de la personalidad gallega. B. Lucha contra todo régimen de administración del patrimonio popular que lo convierta en fortuna particular de los mangoneadores. C. Defensa de los problemas regionales (foros, vías de comunicación, puertos) contra el desvío, la ignorancia o las desigualdades del poder Central”¹⁰⁰⁶.

Porén, e ao constatar que o ideario nacionalista non se dilúe como quixeran na revista, seguen combaténdoos desde as súas páxinas, xa sexa acusándoo de arcaico (“intenta

¹⁰⁰² “Frente a los gritos subversivos”, *Vida Gallega*, nº 573 (1933).

¹⁰⁰³ *Vida Gallega*, nº 94 (1917).

¹⁰⁰⁴ “El nacionalismo gallego. Un libro de Villar Ponte”, *Vida Gallega*, nº 71 (1916).

¹⁰⁰⁵ “¿Nacionalismo, regionalismo, lirismo nada más? Nuestras preguntas a la opinión gallega”, *Vida Gallega*, nº 72 (1916).

¹⁰⁰⁶ “En víspera de acontecimientos”, *Vida Gallega*, nº 181 (1921).

aldeanizar la ciudad en vez de cultivar el espíritu urbano, obra del progreso, en las trincheras del arcaísmo, ya cayéndose en el agro”), ou de romántico (“esas arelas tan cacareadas, que no pueden estar en la propagación del léxico sino en que cada gallego pueda echar una ración más en el plato y asegurarse el porvenir que no le dará la evolución romántica de los soñadores”)¹⁰⁰⁷. Porén, esta concepción do idioma como algo romántico e pouco pragmático, cunha certa connotación despectiva, torna importante ao darlle un novo valor nun editorial de 1933, no que se di: “Nuestra misión no es política. Sin embargo, hemos tenido que rozar los temas políticos. Fué al defender el caudal bilingüista del pueblo de Galicia”¹⁰⁰⁸. O que anos antes era idealismo filolóxico de románticos agora tornou política do máis alto rango.

Cando en 1930 fúndase o *Partido Galeguista*, *Vida Gallega* volve recuar, aínda que con matices e, consonte cos novos tempos, achégase ao novo movemento:

“Y ahora nada de prevenciones. Deseamos entusiasrnos ante la labor del nuevo nacionalismo. En sus filas están los más altos valores galleguistas: unos por convicción, otros – indudablemente- porque les parece elegante el cambio de postura, no pocos por sugestión, y bastantes por respeto a la teoría del mal menor. Pero esta heterogeneidad es común a todos los partidos. Y, sobre todo, está con este nuevo el nombre de Galicia”¹⁰⁰⁹.

Porén, varios meses despois, e coincidindo co ascenso do fascismo en Italia, a revista viguesa resitúa o seu posicionamento verbo do nacionalismo, dun xeito que nos resulta moi familiar e acaído con algunhas premisas coas que aínda hoxe se combate o nacionalismo, e que resulta moi clarificadora de certas (im)posturas ideolóxicas. Ser nacionalista non é intrinsecamente malo, o verdadeiramente maligno é ser nacionalista galego:

“No reprochamos a Italia este deseo patriótico. Exterioriza por la radio toda la exaltación de un hermoso y audaz nacionalismo, y este nacionalismo –el de la patria grande- es el único que creemos compatible con el progreso, con las exigencias, con el ritmo sentimental del alma de estos tiempos (...) Somos nacionalistas como lo son los italianos, como lo son los franceses, como deben serlo los españoles, pero no como quieren serlo unos cuantos gallegos que, puestos de espaldas al progreso, parece que quieren ser los únicos intérpretes y espectadores de nuestra espiritualidad...”¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁷ *Vida Gallega*, nº 214 (1922).

¹⁰⁰⁸ “Al empezar el año de nuestras bodas de plata”, *Vida Gallega*, nº 544 (1933).

¹⁰⁰⁹ “La cuestión palpitante”, *Vida Gallega*, nº 456 (1930).

¹⁰¹⁰ “El nacionalismo de estos tiempos”, *Vida Gallega*, nº 471 (1930).

Os dous aspectos máis remarcados por *Vida Gallega* na súa belixerancia contra as pretensións nacionalistas son o uso da **lingua galega** e as veleidades separatistas. A respecto da primeira, e malia que nos primeiros anos mesmo se fagan sondaxes entre os lectores para que digan en que idioma queren que se edite a revista¹⁰¹¹, Jaime Solá non amosa moito agarimo pola lingua galega e usa este tema nas súas constantes polémicas cos nacionalistas, indicando que mentres estes preocupáanse dos problemas filolóxicos, os verdadeiros problemas de Galiza (os do progreso) fican sen resolver¹⁰¹². Porén, paradoxalmente, para quen si resulta un problema esencial é para *Vida Gallega*, que mesmo chega a alcumalo como “El primordial problema de Galicia” nun dos seus artigos editoriais:

“Exaltación del más extremoso galleguismo... Ya vemos saliendo a la palestra a los ilusos. ¿Por que –son muy capaces de decir- no nos cuentan esto en lengua regional? Porque es puerilidad retrógrada creer que el galleguismo está en los labios, en una lengua que no nos es común a los gallegos cuando cada intelectual tiene la suya”¹⁰¹³.

Para reafirmar o seu rexeitamento ao uso da lingua galega, *Vida Gallega* postula unha especie de darwinismo lingüístico: o castelán é o idioma culto, eficaz e de futuro; o galego, pobre, ruinoso e caduco¹⁰¹⁴. Algo que, por certo, non está moi lonxe do que, anos despois, escribiría Portela Valladares, propietario e director de *El Pueblo Gallego*, xornal que nos seus primeiros anos de vida destacou polo seu posicionamento galeguista¹⁰¹⁵.

Jaime Solá non concibe o progreso e o futuro en galego, e só entende o uso do idioma do país cando se trata de expresar as cousas con realismo, e por iso chega a defender que se escriba con “gheada”, malia considerala unha herdanza bárbara dos suevos e que oxalá non a trouxeran nunca. Na súa obsesiva procura do realismo, deféndea porque di que é como realmente falan os paisanos, aínda que iso lle custe non poucas críticas. O mesmo espírito realista que o move a respectar o idioma galego nos

¹⁰¹¹ No número 28 faise a seguinte pregunta aos lectores: “¿*Vida Gallega* debe escribirse en gallego ó en gallego y castellano?”.

¹⁰¹² *Vida Gallega*, nº 207 (1922).

¹⁰¹³ *Vida Gallega*, nº 472 (1931).

¹⁰¹⁴ “El idioma de Castilla se impuso como el fuerte, como el más extendido ... Es la fuerza aplastante del hecho biológico”. *Vida Gallega*, nº 122 (1919).

¹⁰¹⁵ “Políticamente, pues, la hora del gallego ha pasado (...) Cultivemos en el campo puramente estético cada día más la votiva flor de nuestra vernácula fala (...) Pero pretender (...) darle trascendencia y sentido políticos a este idioma tan lejos de la ordinaria gimnasia mental del pueblo, nos parece perder el tiempo”. Artigo publicado no xornal *El Pueblo Gallego* o 4 de setembro de 1928, baixo o pseudónimo Johan Carballeira.

diálogos das súas novelas cando os personaxes son galegofalantes. Así se anuncia “Anduriña”, a súa primeira novela:

“Una novela eminentemente gallega, escrita en castellano cuando habla el autor y en gallego cuando hablan personajes gallegos. Realista y moralísima, sin perder de vista el interés de la acción, aborda problemas vitales de nuestro país”¹⁰¹⁶.

Coa chegada da II República, o darwinismo e a bioloxía fanse eufemísticas e *Vida Gallega* defende o bilingüismo “que con tanta insistencia hemos defendido y seguiremos defendiendo”¹⁰¹⁷, iniciando así un proceso “bífido” que, co paso do tempo, mutaría en “armónico”. Porén, *Vida Gallega* non deixa de publicar artigos editoriais onde se razoa a súa aposta polo castelán, deixando á lingua galega para un uso como “fuente de belleza literaria”¹⁰¹⁸. Nun deles compárase a situación lingüística de Catalunya e de Galiza, recoñecéndose para a primeira o uso do catalán porque “Cataluña, sin emigración, habló cada vez más el catalán , y allí se da el caso de que muchachos de buenas familias de los pueblos hayan llegado a los quince años sin conocer el castellano”. Porén, coméntase, “Galicia, país de emigración, habla cada vez más el castellano”¹⁰¹⁹. Dous anos despois, a belixerancia co idioma galego volve suavizarse:

“Nuestro país hablará la lengua que la necesidad le imponga. Si ahora va a conocer las dos, y si va a estudiar debidamente la que llamamos maternal, sin desconocer la que necesita para su vida universal, mejor para nosotros. No seríamos buenos gallegos si no pensásemos así. Abatamos ahora nuestros pendones de guerra y tendamos la mano al enemigo que dejó de serlo”¹⁰²⁰.

Respecto da segunda gran inqueda de *Vida Gallega* ante os postulados nacionalistas, precisada nas súas posibles **intencións arredistas**, na revista pénsase que coa proclamación da II República e co establecemento dunha estrutura federal, o problema das tensións autonomistas está solucionado: “una hora de realidad ejecutiva hizo más que veinte años de elucubraciones literarias”¹⁰²¹. Porén, en relación coa preparación do Estatuto de Galiza, *Vida Gallega* publica en 1931 unha escolma de artigos de distintos xornais galegos (o ourensán *Galicia*, *La Voz de Galicia* e o *Faro de*

¹⁰¹⁶ *Vida Gallega*, nº 69 (1915).

¹⁰¹⁷ “Horas de inteligencia. Todo por Galicia”, *Vida Gallega*, nº 483 (1931).

¹⁰¹⁸ “El error del nacionalismo”, *Vida Gallega*, nº 503 (1931).

¹⁰¹⁹ *Ibidem*.

¹⁰²⁰ “Al empezar el año de nuestras bodas de plata”, *Vida Gallega*, nº 544 (1933).

¹⁰²¹ “Horas de inteligencia. Todo por Galicia”, *Vida Gallega*, nº 483 (1931).

Vigo) e un comunicado do *Partido Radical* de Pontevedra, todos eles contrarios ao Estatuto que se estaba debatendo, e cos que a revista viguesa maniféstase completamente de acordo. Malia isto, segue cualificando ao centralismo como pesadelo que hai que combater. Cando en 1932 o proxecto de Estatuto está redactado e só falta que sexa sometido a referendo popular, *Vida Gallega* da por consumada a autonomía:

“La región tiene tanto derecho a regirse por sí misma con (sic) el individuo a labrar su independencia (...) Galicia es tan región como Cataluña. Lo que a ella se le ha concedido no puede negársenos a nosotros”¹⁰²².

Pero o entusiasmo autonomista durou o que durou a expectativa de aprobación estatutaria. Tan pronto como o segundo goberno da República couta o proceso estatutario galego, *Vida Gallega* volve resituarse, e fala de “reconquista política de España”¹⁰²³, dedica loanzas ao retorno de Calvo Sotelo¹⁰²⁴ e afirma que “el españolismo es la legalidad y el separatismo lo contrario”¹⁰²⁵:

“Si ha muerto el Estatuto separatista, el de la nueva burocracia, el de los nuevos cargos, el del aplastamiento de la economía regional, que viva el espíritu de la descentralización (...) Galicia solo necesita que cuarenta diputados gallegos, dispuestos a posponerlo todo al bien de su país, sepan hablar con una sola voz cuando haga falta que se hable alto en el Parlamento...”¹⁰²⁶.

Cando gaña as eleccións o *Frente Popular* e reactivase de novo o proceso estatutario, *Vida Gallega* volve amosarse aquela co futuro Estatuto, xustificando esta nova viraxe na constatación de que o *Partido Galeguista* xa non é “aquele desmelenado y agrio” de hai uns anos e puntualizando a vertente económica como eixe central do novo esquema político:

“Si nuestra región ha de ser feliz, no será porque tenga sus diputados, ni su parlamento y sus ministros, ni siquiera porque crea tener más libertad (...) sinó (sic) porque tenga cómodo vivir, que es como si dijéramos –brutalmente sea expresado- más dinero. Por eso, dentro del Estatuto, si lo trae la mayoría del pueblo de Galicia, la bandera económica será nuestra bandera”¹⁰²⁷.

¹⁰²² “Ante el Estatuto de Galicia”, *Vida Gallega*, nº 534 (1932).

¹⁰²³ “Un acto de afirmación viguesa”, *Vida Gallega*, nº 578 (1933).

¹⁰²⁴ “Se trata de un gran español. Y además, de un perseguido para el cual tenía que llegar la hora de la reparación”, “La vuelta de Calvo Sotelo”, *Vida Gallega*, nº 579 (1933).

¹⁰²⁵ “Una azaña arredista en su ofensiva contra España”, *Vida Gallega*, nº 597 (1933).

¹⁰²⁶ “La muerte del Estatuto. Los verdaderos traidores”, *Vida Gallega*, nº 569 (1933).

¹⁰²⁷ “A las puertas de la votación del Estatuto”, *Vida Gallega*, nº 668 (20 xuño 1936).

Nese mesmo número, publicado a un escaso mes do golpe de Estado do 18 de xullo, *Vida Gallega* dedica un lugar senlleiro (“lo más visible que tiene este periódico”), e unha edición atractiva cunha optimista foto dunha paisaxe mariña coa vista posta no horizonte, a un artigo no que fai un chamamento ao pobo galego para que acuda á votar o día 28: “Gallegos: votad el Estatuto”¹⁰²⁸.

Unha das principais críticas que o nacionalismo galego lle fixo a *Vida Gallega* foi a súa visión parcial e interesada da sociedade, arredor de “retratos e grupos case familiares”, ao que a revista respondeu:

“Retratos –que casi siempre son de próximos o de distantes luchadores, de paisanos entusiastas, en la inmensa mayoría de los casos de factores valiosos del prestigio de la cultura regional o de su brillante desarrollo material- hará siempre más obra de justicia que quienes solo saben endiosar (...) a la misma media docena de personas que, por lo visto, absorben toda la intelectualidad, todo el progreso y todo el presente y futuro de Galicia”¹⁰²⁹.

Esta substanciosa frase e as disputas entre nacionalistas e *Vida Gallega* remítennos a unha reflexión, que entronca coa indicación que fixo Margarita Ledo sobre a eiva que tivo o nacionalismo galego ao non ser quen de artellar unha sinerxía estable entre idioma e prensa de masas, entendendo esta como operadora e escaparate da modernidade que puidera ter aglutinado para a causa a unha boa parte do sector emprendedor e urbano¹⁰³⁰. En relación con isto e levando o tema ao caso que nos ocupa, podemos facer tres constatacións históricas: a falla de atención que o nacionalismo galego daquela tivo coa imaxe e coa fotografía en particular¹⁰³¹, o seu esencialismo mítico arredor dunhas poucas figuras da intelectualidade e a falla dunha visión moderna para artellar un medio gráfico que puidese divulgar o seu pensamento coa axuda das imaxes, como daquela fixo a revista viguesa co ideario e cos intereses da burguesía conservadora.

¹⁰²⁸ “Se debe votar el Estatuto”, *Vida Gallega*, nº 668 (20 xuño 1936).

¹⁰²⁹ “Vida Gallega es como puede ser...”, *Vida Gallega*, nº 371 (1928).

¹⁰³⁰ O contrapunto atopámolo na revista catalana *D’Ací i D’Allà*, contemporánea de *Vida Gallega*, que, como apunta Tresserras, a parte de exercer de escaparate da modernidade e de vehículo difusor da cosmovisión burguesa (modernización, progreso, mundo urbano, cosmopolitismo...), operou como educadora da burguesía na catalanidade. Mentres que a revista viguesa mesmo combateu a cultura galeguista. TRESSERRAS, Joan M., *D’Ací i D’Allà (1918-1936). Aparador de la Modernitat i la Massificació*, tese doutoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1989, p. 693-697.

¹⁰³¹ Agás casos excepcionais como o de Eduardo Blanco Amor, quen, a parte de xornalista e escritor, tamén facía fotos, ás veces cunha ollada moi interesante.

As disputas de *Vida Gallega* cos nacionalistas aproveitounas a revista para defender unha visión **cosmopolita** do mundo, con algo de impostura, contrapoñéndoas á defensa dos valores propios e defendéndoas como referente para o progreso de Galiza. Nun artigo que trata sobre algunhas propostas nacionalistas, Jaime Solá comenta:

“Galicia sería entonces una región hermética, que tendría que vivir de su cultura propia. Y la cultura es más universal cada vez (...) Vigo, el pueblo gallego más cosmopolita, el que más niega nuestra personalidad, triplicó su población en veinte años”¹⁰³².

Porén, ante as peticións de universalizar as temáticas e abranguer aspectos que transcendan do ámbito galego, procedentes dalgúns lectores e mesmo dalgunhas entidades, *Vida Gallega* reafirmase na defensa do “exclusivismo regional”, malia que en ocasións recoñeza que faino por cuestións produtivas ou económicas:

“Otras regiones –se nos dijo- tienen revistas ilustradas que huyen al exclusivismo del carácter regional (...) Aunque tengamos que luchar más fieramente para dar realidad á nuestros ensueños, queremos vivir bajo la bandera del exclusivismo regional que flota sobre nuestro trabajo (...) VIDA GALLEGA, por el nombre y por el alma, seguirá siendo gallega únicamente”¹⁰³³.

Esta resposta, de carácter case esencialista, agocha unha estratexia máis empresarial e mesmo de supervivencia. Recoñécese na propia revista catorce anos máis tarde, ao responder a peticións que volven ir na mesma liña cas apuntadas:

“La práctica nos dice que es tan intensa ya la vida de Galicia que muchas veces, por falta de espacio, tenemos que demorar o que achicar las informaciones de palpitante actualidad. Esto podría remediarse aumentando el número de páginas. Pero -¡prosaísmos económicos!- la capacidad de adquisición de muchos de nuestros lectores, el precio del papel en España, y el excesivamente bajo de nuestros ejemplares en algunos mercados de moneda nacional depreciada (...) nos imponen la mayor parsimonia en el aumento de las proporciones de cada número”¹⁰³⁴.

O carácter cosmopolita tamén agroma no tratamento que a revista concede a todo o que teña que ver co estranxeiro (modas, estudos, deportes, xogos...), e nomeadamente co que se dá aos visitantes aos que adoita referirse como turistas. Ese achegamento ao que vén de fóra percíbese no frecuente uso de termos doutras

¹⁰³² *Vida Gallega*, nº 135 (1919).

¹⁰³³ “Al empezar el año”, *Vida Gallega*, nº 50 (1914).

¹⁰³⁴ “*Vida Gallega* es como puede ser...”, *Vida Gallega*, nº 371 (1928).

linguas: *lunch*, *diner danzant*, *comptoir* (mostrador dun comercio), *chauffer*..., e adoito referidos a temas deportivos: *tennis*, *referee* (árbitro), *cross country*, “en el *match* que alcanzó un *score* de 3 a 2”... Ou mesmo usando expresións como “cena americana” para nomear ás actividades lúdicas de algo tan popular como as festas do Entroido.

Vida Gallega tamén adoita marcar con claridade nos seus textos as **diferenzas sociais**, que se fan evidentes nos distintos tratamentos que concede aos protagonistas segundo a súa extracción social. Así, os membros da burguesía son “ilustres”, “distinguidos”, “de conocidísimas familias”..., mentres que as persoas de clase baixa ou do rural son “tipos populares”, “pintorescos personajes”, “gárrulos”...

Cando aparece, *Vida Gallega* é unha revista nova e moderna, como xa comentamos. Porén, adoito fará gala dunha **moral conservadora**. Jaime Solá advirte xa no comezo da revista de que esta non é “fruto del árbol de las rebeliones”, aspecto que na revista cóidanse de reafirmar periodicamente, como acontece en 1919 cando insisten nesa mesma liña: “No predicamos la rebelión. Nuestro espíritu es tan liberal en los principios como conservador en los procedimientos de gobernar”¹⁰³⁵ ou cando, dous anos despois, declara sen eufemismos a súa posición ideolóxica: “La autoridad merece todos los respectos, y nosotros, hombres del orden, puntales de las derechas, la hemos prestigiado siempre”¹⁰³⁶. Este posicionamento conservador é ratificado cando o a dereita gaña as eleccións durante a II República e *Vida Gallega* amósase moi crítica co anterior goberno: “Bastaba con el alarde de riqueza nacional que hacían los magnates socialistas, mientras fábricas las (sic) se van cerrando y los obreros se quedan sin trabajo”¹⁰³⁷.

Tamén resulta moi significativo un artigo de *Vida Gallega* titulado “Los escándalos del cine. ¿Es que no nos enteramos?”, onde se critica a permisividade oficial para con determinadas secuencias, e pregúntase por que as autoridades eclesiásticas, “las más llamadas á velar por el orden moral”, non denuncian esa situación:

“Se besan y se abrazan las jóvenes solteras como si hiciesen la cosa más natural del mundo. Los miramientos que caracterizan la pudibundez no aparece por ninguna parte. El recato no existe. Y todo esto visto por personas muy bien vestidas, que habitan palacios, que andan en automóvil, que parecen y son ‘gente bien’, como ahora decimos”¹⁰³⁸.

¹⁰³⁵ *Vida Gallega*, nº 125 (1919).

¹⁰³⁶ *Vida Gallega*, nº 184 (1921).

¹⁰³⁷ “La muerte del Estatuto. Los verdaderos traidores”, *Vida Gallega*, nº 569 (1933).

¹⁰³⁸ *Vida Gallega*, nº 85 (1917).

Outro aspecto relevante sobre a liña editorial é o papel que *Vida Gallega* lle asigna ao **xornalismo** e, por derivación, á si propia. Na revista viguesa móstrase un concepto case relixioso do papel que debe desenvolver unha publicación dese tipo: “Las revistas regionales mantienen vivo el amor patrio del ausente. Son el libro periódico, el acicate constante, el pregón de nuestro progreso, la voz de la madre”¹⁰³⁹. Nesa liña van tamén algúns dos comentarios que Jaime Solá fai sobre o desempeño da súa profesión, que nunha ocasión alcumou como “modesto pero confortador y santo sacerdocio”¹⁰⁴⁰. Esa fe e esa concepción case espiritual do xornalismo son acaídas coa constante reafirmación dunha intensa vocación documental que, lonxe de diminuír, mantense practicamente intacta co paso dos anos: “nuestra misión es ser espejo del panorama actual de la región”¹⁰⁴¹.

Para *Vida Gallega*, cumprir coa pureza de tamaña encomenda implica gastar cartos e non gañalos, malia que non sexan mal vistas algunhas axudas, como cando ante o ofrecemento dun automóbil para desprazarse desde Compostela ata o Pico Sacro, Jaime Solá xustifícao ante os seus lectores dicindo xusto o contrario do que fai:

“Mis empresas necesitan de estos admirables altruísmos para florecer frecuentemente. Porque yo amo los viajes y las informaciones que manan del viaje. Pero estos viajes no pueden tener el menor carácter industrial. Son altruístas puramente. Si no sangrasen mi bolsillo, si llevasen miras de burdo crematístico interés, dejarían de ser sinceras las exteriorizaciones literarias que los cuentan”.

Discorrían tempos nos que o xornalismo evolucionaba da doutrina ao exercicio dun papel máis interpretativo e profesionalizado da realidade. Nese contexto hai que entender que *Vida Gallega* se postule como “fiscalizadora” da acción política sen implicacións partidarias, malia que, como veremos máis adiante, iso non quede máis ca nunha declaración de intencións. O propio Jaime Solá considerábase o paradigma da neutralidade, e mesmo divulgábao sen rubor algún, como fai neste artigo do *Faro de Vigo*, onde colaboraba habitualmente:

“No escribo –entendedlo bien- para peritos. Escribo para interesar á los profanos. Soy un propagandista voluntario, así como un gallardete que en vez de subirse al *trolley* de un tranvía

¹⁰³⁹ *Vida Gallega*, nº 168 (1921).

¹⁰⁴⁰ *Vida Gallega*, nº 198 (1922).

¹⁰⁴¹ “Vida Gallega es como puede ser...”, *Vida Gallega*, nº 371 (1928).

se encaramase sobre cada hoja del periódico (...) Y es que no puede uno substraerse al cariño por los suyos. Lo siento yo, el gallego más neutral de todos los gallegos”¹⁰⁴².

Esta visión (inocente ou consciente) idealizada da obxectividade xornalística, leva a *Vida Gallega* a non cuestionarse que dar unha determinada imaxe sempre implica unha visión subxectiva, e que a súa acción fiscalizadora está contaminada de evidentes vencellos políticos. Nun artigo no que se responde a unhas críticas do nacionalismo galego, amosa unha curiosa concepción do xornalismo, entendendo que a dedicación de tempo e cartos e o dinamismo empregado nunha información, son positivos intrinsecamente:

“Nosotros vivimos exclusivamente consagrados a exteriorizar todo lo que enaltece a Galicia. No perdonamos medios para ello. Y, cuando es preciso, gastamos el tiempo, el dinero y la salud metiéndonos por los más apartados parajes regionales para mostrar sus maravillas mientras que ellos (os nacionalistas) se agrupan muellemente alrededor del mármol de las mesas en los cómodos cafés de las ciudades”¹⁰⁴³.

Outras veces amósanse conscientes da influencia do xornalismo¹⁰⁴⁴, aínda que ás veces se lle escapan algúns comentarios reveladores, non só da súa visión individualista da acción social, senón da realidade da práctica xornalística:

“Un periódico puede ejercer influencia decisiva sobre la espiritualidad de un sector enorme de un país. Pero el periódico es siempre la obra de un solo periodista, aunque a ella se acoplen la de muchos. El marca la dirección a las plumas que le siguen. Es uno el trazo de la ruta a lo largo de la cual el espíritu público va como moldeándose, obediente, sin saberlo, a la mano directiva”¹⁰⁴⁵.

Tamén é certo que en ocasións *Vida Gallega* publica textos de colaboradores que cuestionan a súa liña editorial ou van algo máis aló das súas posicións ideolóxicas, como o caso de dous artigos de Roberto Blanco Torres desde a Habana: un de 1914 sobre a emigración¹⁰⁴⁶, no que denuncia que a situación dos galegos emigrados en

¹⁰⁴² “A cuarenta sobre cero”, crónica de Jaime Solá en *Faro de Vigo* (1 xuño 1919), p. 1.

¹⁰⁴³ “Como odian los nacionalistas”, *Vida Gallega*, nº 175 (1921).

¹⁰⁴⁴ Referíndose a un xornalista de Puerto Rico, descendente de galegos, comenta: “ofrece unidas todas las condiciones que necesita el director de las grandes publicaciones llamadas a determinar orientaciones en los pensamientos de un gran público”. *Vida Gallega*, nº 164 (1921).

¹⁰⁴⁵ “Un periódico puede ejercer influencia decisiva sobre la espiritualidad de un sector enorme de un país. Pero el periódico es siempre la obra de un solo periodista, aunque a ella se acoplen la de muchos. El marca la dirección a las plumas que le siguen. Es uno el trazo de la ruta a lo largo de la cual el espíritu público va como moldeándose, obediente, sin saberlo, a la mano directiva”. *Vida Gallega*, nº 164 (1921).

¹⁰⁴⁶ “Hablan los emigrados. Los gallegos en Cuba ante la realidad”, Fray Roblanto, *Vida Gallega*, nº 57 (1914).

Cuba non é tan idealizada como se amosa na prensa, e outro de 1916, onde o brillante xornalista expón a súa condición de rexionalista seguidor de Alfredo Brañas, pero cun inequívoco chamamento á rebelión como único camiño e mesmo xustificando a violencia cando se despreza a dignidade humana¹⁰⁴⁷.

Malia que este tipo de artigos só se publiquen ocasionalmente, *Vida Gallega* adoita ser vista como unha publicación aberta e plural, tendo en conta a realidade das cabeceiras xornalísticas galegas da época. Nese sentido vai o comentario de Manuel Veiga, quen lle atribúe unha maior pluralidade ca, por exemplo, ao *Faro de Vigo*, xornal de referencia na cidade olívica durante todo o século pasado. Pluralidade que viría da súa capacidade para “compaxinar a colaboración de xornalistas axiña vinculados ás ideas progresistas e rexionalistas, con detalladas reportaxes sociais sobre a vida da burguesía local”¹⁰⁴⁸. As colaboracións en *Vida Gallega* foron certamente moitas e variadas. Entre as máis sobranceiras figuran as de Manuel Murguía, Emilia Pardo Bazán, Eduardo Pondal, Manuel Lustres Rivas, Carré Aldao, Ramón Cabanillas, Wenceslao Fernández Flórez, Francisco Tettamancy, Noriega Varela, Roberto Blanco Torres, Ramón Fernández Mato, Otero Pedrayo¹⁰⁴⁹, Rey Soto, Eduardo Dieste, Lois Peña Novo..., e artistas e debuxantes como Castelao¹⁰⁵⁰, Álvaro Cebreiro¹⁰⁵¹, Eduardo Padín, Xaime Prada, Carlos Maside... Porén, a revista viguesa foi constantemente cuestionada, asignándolle unha certa parcialidade na escollo das informacións gráficas. Ante esta crítica, *Vida Gallega* resposta, na súa coñecida concepción dun idílico xornalismo, algo así como que o que non sae na revista é porque non quere:

“Es verdad, *VIDA GALLEGA*, es el periódico de la gran familia gallega, por toda ella alentado y sostenido. Quien se distinga por algo noble en nuestra casa regional tiene derecho a la extereorización en nuestras páginas (...) Podremos pecar de benignos o de desiguales, y de esto serán más que nosotros responsables quienes, por exceso de modestia o por sobra de pasividad, se resistan a colaborar en nuestra obra de difusión galleguista”¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁷ “Nuestra obra regionalista debe comenzar en la aldea, en el agro, de abajo á arriba. Debemos conservar nuestro idioma y fomentar lo substantivo de nuestra raza, utilizándolo en altas y nobles eficiencias. Debemos preferir el sacrificio de una acción tenaz y aún violenta á la dejación de los derechos implícitos en todo hombre”, “Nacionalismo, regionalismo, qué...?”, *Vida Gallega*, nº 76 (1916).

¹⁰⁴⁸ VEIGA, Manuel, “O ‘apoliticismo’ da burguesía viguesa (1881-1931)”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 151 (2001), p. 452.

¹⁰⁴⁹ As colaboracións de Otero Pedrayo comezan a aparecer asiduamente a partir de 1927.

¹⁰⁵⁰ Castelao é o autor da primeira portada de *Vida Gallega* en xaneiro de 1909 e dalgunhas colaboracións durante os comezos da revista. Despois dunha longa tempada sen figurar nas súas páxinas, reaparece en 1927, despois de que uns anos antes acumase á publicación de “revista pra americanos, y pra regalía de licenciados de Universidad”. Finalmente, rematou por renegar dos seus vencellos coa publicación.

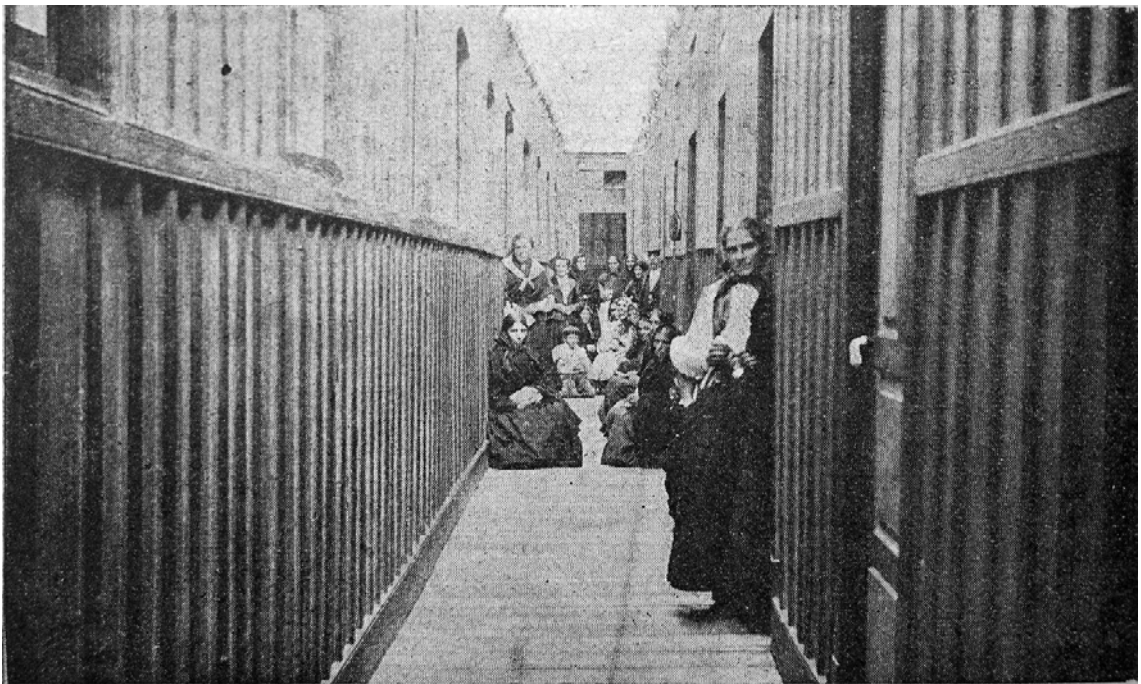
¹⁰⁵¹ Álvaro Cebreiro comeza a colaborar con *Vida Gallega* a finais de 1927.

¹⁰⁵² “Vida Gallega es como puede ser...”, *Vida Gallega*, nº 371 (1928).

A empresa editorial de *Vida Gallega* mantivo boas relacións co *Faro de Vigo*, no que Solá exerceu de colaborador habitual, e con *La Voz de Galicia*, feito que se evidencia na frecuencia coa que se publican comentarios laudatorios sobre as informacións do xornal coruñés, que tamén adoita corresponder con artigos promocionais e defensores de *Vida Gallega* e de Jaime Solá, nomeadamente da súa actividade literaria e xornalística. Tamén mantén moi boa consonancia co xornal madrileño *ABC*, “el periódico más importante de España, órgano del patriotismo y de la sensatez nacionales”¹⁰⁵³, e coa figura do seu director, Luca de Tena.

¹⁰⁵³ *Vida Gallega*, nº 144 (1920).

5 - A FOTOGRAFÍA EN *VIDA GALLEGA*



Grupo de *mantidas*, bañistas del interior, en una galería de *La Concha de Arosa*.

Instalacións da casa de baños *La Concha de Arosa* en Vilagarcía. *Vida Gallega*, nº 9 (1909).

5.1 - A APOSTA POLA FOTOGRAFÍA

Resulta incuestionable en *Vida Gallega* a súa aposta pola imaxe como aparello de transmisión de información, aspecto que, xuntado á dimensión do seu proxecto empresarial, convértena nunha publicación senlleira, non só en Galiza, senón tamén no contexto xornalístico español daquel tempo. A parte da experiencia efémera de *Galicja Moderna* (1897-98), nunca unha publicación periódica galega concedera á fotografía o uso informativo sobranceiro que *Vida Gallega* lle deu, rotundo xa desde os seus comezos, pois inclúe preto dun cento de fotos nas 36 páxinas das que constaba cada número durante o seu primeiro ano de vida, bastantes máis cás revistas gráficas de referencia no contexto español¹⁰⁵⁴. Hai que ter en conta que o texto a penas alcanza un terzo do espazo da revista, sendo o resto ocupado pola fotografía e pola publicidade. Por iso cando comeza o seu segundo ano de vida, a revista viguesa amósase exultante e fachendosa de sentirse un auténtico baluarte visual da comunicación social:

“Hablarle de fotógrafos a *Vida Gallega* es como hablarle de algo que constituye parte de la esencia de su vida de información gráfica, que es aquello para que hemos nacido¹⁰⁵⁵.”

Vida Gallega destaca sobre outras revistas galegas do seu tempo por esta aposta clara pola fotografía, un elemento accesorio e case ocasional nunha prensa que seguía usando a ilustración gráfica como o seu principal elemento visual. Xa desde os inicios da revista viguesa, o humor gráfico ocupa moito menos espazo e lugares menos relevantes ca fotografía, coa excepción das portadas que, a partir de 1917, son lugar reservado a ese xénero. Tamén destaca *Vida Gallega* por botar man da fotografía nos espazos publicitarios xa desde o primeiro ano de publicación, con anuncios con fotos a toda páxina e mesmo ocupando lugares senlleiros como o comezo ou o remate do caderno central en papel *couché* reservado para as imaxes. Porén, durante eses primeiros anos, a fotografía tamén ocupa boa parte do resto do espazo informativo. E será por iso e durante ese período cando *Vida Gallega* se signifique como un proxecto gráfico grandioso, sorprendente na Galiza daquel tempo. Xa sexa pola edición de

¹⁰⁵⁴ *Blanco y Negro* pasou de 57 fotos en 36 páxinas en 1912 a 100 fotos en 118 pax. en 1925. Pero a partir de aí, malia aumentar o número de páxinas, a penas aumentou o número de fotos. S. VIGIL, Juan M. (coord.), “De la Restauración a la Guerra Civil”, *La Fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI, Summa Artis XLVII*, Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 295.

¹⁰⁵⁵ “Los fotógrafos en la Exposición”, *Vida Gallega*, nº 14 (1910).

informacións gráficas que chegan a ocupar doce páxinas cheas de fotos¹⁰⁵⁶; pola publicación de números memorables como o 26, dedicado case de xeito monográfico á colonia galega en Portugal, cunha completísima variedade de informacións gráficas sobre os galegos en Lisboa (traballos de rúa, camareiros “aristócratas”, asociacións, potentados e familias nas súas mansións, festas, empresas, lugares de recreo, a banca, a prensa...); ou como o número 30, no que se ofrece unha variada información gráfica ao longo de toda a revista (galegos que triunfan en América, a orixe galega de Cristóbal Colón, romarías, mitins políticos...); ou como o número 39, estupendo exemplo do modelo de revista deses primeiros anos, nos que se mestura moita información gráfica, tanto sobre Galiza como sobre a emigración.

A partir de xuño de 1911, a penas se editan fotos nas páxinas dedicadas ao texto (en papel cor óso moi utilizado daquela nas revistas literarias de prestixio), concentrándose todas no caderno central, que adoita ser de oito páxinas, pero que en ocasións chega ata 16 ou 20, dun total de páxinas que adoita estar entre as 40 e 48 durante as dúas primeiras décadas e entre 48 e 56 na última. A decisión de concentrar as imaxes no caderno central motiva que o número de fotos publicadas descenda notoriamente, primeiro ata unha media de 60 a 80 fotos por número e despois, coincidindo coa edición dalgunhas fotos a un maior tamaño, asentándose nun número que devala entre as 40 e 50 fotos por número, marcando unha tónica constante desde o ano 1917 ata a súa desaparición. Esta medida de agrupar as imaxes nun caderno especial vai na liña do que facían daquela outras revistas gráficas do contorno, e faise, segundo indican na propia revista viguesa, para evitar unha insatisfactoria reprodución das fotos nas páxinas de papel de baixa calidade, e supoñemos que tamén por unha cuestión de racionalidade económica. Porén, ademais de repercutir negativamente nas posibilidades informativas da crónica gráfica e no futuro desenvolvemento da reportaxe gráfica, como explicamos máis adiante, tamén se perde intensidade visual de conxunto. Por outra banda, esta medida tamén propicia unha maior monotonía visual nesas páxinas do caderno, o que probablemente moveu á revista a acompañar as fotos con ilustracións decorativas e a abusar da edición inclinada e da superposición daquelas durante os anos posteriores ao comezo desta estruturación gráfica.

Cómpre destacar que no número no que comeza este agrupamento de imaxes, publicado en xuño de 1911, a maior parte das fotos teñen un importante valor informativo, mesmo algunhas das dedicadas á vida social, valor que fica reducido

¹⁰⁵⁶ “El monasterio de Osera”, *Vida Gallega*, nº 5 (1909); “Galicia ante el turismo”, *Vida Gallega*, nº 25 (1910); ou “Los viajes de *Vida Gallega*”, *Vida Gallega*, nº 35 (1912), por citar algúns exemplos senlleiros.

precisamente por iren agrupadas e afastadas do texto correspondente¹⁰⁵⁷. Porén, se ollamos isto deste unha perspectiva exclusivamente fotográfica, pode que iso propicie que as imaxes acaden certa autonomía, ao iren en ocasións sen o auxilio do texto ou con sinxelos e breves pés de foto identificativos¹⁰⁵⁸. Ademais, estas variacións deberon ser ben sopesadas pola propia empresa editora, quen, aproveitando a estrea de talleres propios en 1913, atribúe a súa consolidación como proxecto editorial ao seu equilibrio entre os conxuntos texto-cultura e imaxe-lecer:

“Hasta ahora no había sido posible que viviese largo tiempo ninguna Revista regional. Alguna vino á la vida llena de vigores y esparciendo risueñas esperanzas. No pudo consolidarse, sin embargo. Y es que en una de estas obras patrióticas puso todo el empeño la especulación puramente lírica de los hombres teóricos y en otras quiso hacerlo todo la ambición de los hombres demasiado prácticos. Nosotros hemos procurado equilibrar la influencia de los factores que integran una obra como ésta”¹⁰⁵⁹.

Vida Gallega concibe a fotografía como unha ferramenta esencial para cumprir coa encomenda de informar aos lectores sobre o que acontece en Galiza, coa intención, tamén explícita, de que as imaxes sirvan de ponte de unión e intercomunicación entre os galegos e as colonias de emigrantes en América. Xa que logo, a fotografía é pensada para dúas pretensións fundamentais: documental e comunicativa. Ou sexa, servir de aparello de transmisión de información e servir de medio de comunicación entre grupos de persoas. Ademais, tamén é contemplada como un signo de modernidade e distinción:

“Tendiendo á que los gallegos se conozcan mutuamente, á que se comuniquen sus empresas por el medio de expresión gráfica –que es la única en armonía con la vida febril moderna”¹⁰⁶⁰.

No contexto xornalístico do seu tempo, *Vida Gallega* é unha revista moderna, pois xa nos seus inicios reúne algunhas das características que terá a prensa de masas durante as décadas seguintes: ten unha estratexia empresarial, prioriza o aspecto comercial sobre o ideolóxico, atende ao cotián e á vida social, usa a fotografía como elemento informativo, presenta contidos variados, incorpora temáticas emerxentes (moda, lecer, urbanismo, industria, deporte...), fai un uso profuso da publicidade (e da

¹⁰⁵⁷ *Vida Gallega*, n° 29 (1911).

¹⁰⁵⁸ No mesmo número 29 editáanse varias escolmas de imaxes sen texto. Unha sobre o entroido en Vigo, Santiago e Ourense, con fotos de José Gil, Pacheco e Viúva de Prósperi e José Pacheco; outra sobre unha homenaxe a López Ferreiro no Teatro Principal de Santiago; outra sobre un festival da Cruz Vermella en Pontevedra, con fotos de Cobián e Novás; e outra sobre as Burgas en Ourense. *Vida Gallega*, n° 29 (1911).

¹⁰⁵⁹ *Vida Gallega*, n° 43 (1913).

¹⁰⁶⁰ *Vida Gallega*, n° 14 (1910).

fotografía como elemento sobranceiro nesta) e ten unha permanente estratexia de autopromoción. E tanto na súa estrutura informativa como na súa mostración máis estética e visual, a fotografía xoga un papel senlleiro, que fai que *Vida Gallega* destaque neste aspecto sobre o resto de publicacións galegas do seu tempo.

5.2 - A CONCEPCIÓN ESTÉTICA DA FOTOGRAFÍA EN VIDA GALLEGA

Frente á los zarpazos del dolor.



Angeles - Por Ksado

Vida Gallega, nº 446 (1930).

Cómpre distinguirmos entre a polivalencia e complexidade dos usos que lle damos hoxe á fotografía¹⁰⁶¹ e o contexto do agromar do século XX, cando a fotografía aínda se debatía na disputa decimonónica entre a súa condición de arte ou documento, a penas incomodada polo paseniño comezo do seu andar na prensa. Por iso ten moita relevancia que *Vida Gallega* faga explícita xa desde o primeiro número a intención de usar a fotografía como ferramenta informativa: “mostrar con imáxenes la vida de Galicia”, reforzada polo alcume de “ilustración regional”. É certo que nas imaxes que publica tamén hai moito de visión contemplativa do contorno, nun sentido decimonónico, costumista e naturalista da paisaxe e das xentes. Porén, tamén hai moitas imaxes informativas, algunhas de actualidade, que mesmo adoitan compartir páxina con aquelas de carácter máis estético ou ilustrativo, intentando conciliar os dous extremos da dialéctica e así procurar un certo equilibrio entre esas dúas concepcións (estética e informativa) da fotografía¹⁰⁶² (6150) .

A concepción da fotografía na prensa de hai un século estaba moi condicionada polo desenvolvemento técnico, nomeadamente dos procesos de impresión. De aí que en *Vida Gallega* se manteña o uso da denominación “gravado” (que dá preponderancia ao procedemento de impresión sobre o propio medio fotográfico e mesmo sobre o seu rol informativo no conxunto da publicación) ou a de “magnesio” (que antepón o uso de luz artificial sobre o propio acto fotográfico en si). Claro que outras veces intervén o sentido do humor, como cando se presentan como “nebulosas de J. Solá” unhas fotos feitas polo director de *Vida Gallega* que recollen unhas instantáneas da feira en Ourense cuxa visión é dificultada polas néboas do inverno¹⁰⁶³.

Na transición entre séculos experimentábase un auxe dos postulados do realismo en variados ámbitos da vida social, nomeadamente na literatura e no xornalismo. A burguesía máis emprendedora apóiase nesta dinámica, acaída coa súa defensa do progreso, do pragmatismo, do comercial, da produción, do benestar... Porén, nunha boa parte da burguesía coexisten, como un paradoxo, o que J. Luís Romero define como “vacilación burguesa” entre a industrialización e o romanticismo¹⁰⁶⁴, entre unha

¹⁰⁶¹ Informativo, documental, televisivo, editorial, artístico, político, pedagóxico, médico, científico, divulgativo, policial, antropolóxico, recreativo, industrial, publicitario, cinematográfico, privado, informático, onanista, pornográfico, pederasta, denunciador, detectivesco, intercomunicador, esnobista, afectivo...

¹⁰⁶² Na propia revista adóitase facer referencia a esta combinación de imaxes: “tanto las que reproducen sucesos de actualidad como bellezas naturales”. “Fotografías en *Vida Gallega*. Aquí no se cobra nada”, *Vida Gallega*, nº 148 (1920).

¹⁰⁶³ *Vida Gallega*, nº 80 (1916).

¹⁰⁶⁴ ROMERO, José Luís, *Estudio de la mentalidad burguesa*, Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 39-44.

concepción pragmática e realista e o gusto pola excentricidade e pola defensa da ficción, da imaxinación, do xenio individual, en moitos casos achegado a unha visión máis tradicionalista. Algo que é moi perceptible en Jaime Solá, tanto nas súas novelas, nas súas crónicas escritas e en moitas das súas propostas fotográficas, o que explica en parte algúns usos “artísticos” da fotografía en *Vida Gallega*.

Cando xorde a revista viguesa, a fotografía continúa na procura do seu estatus artístico, evidenciada nun claro predominio das tendencias pictorialistas que, no ámbito español, durarían ata ben entrado o réxime franquista. Se ben a principal intención no uso da fotografía en *Vida Gallega* é claramente documental, existen nela certos indicios de influencia desa pretensión artística, xa fose pola edición das fotos cunha protección de papel cebola ao estilo dos *portfolios* máis luxosos (só nos primeiros números), pola consideración dos fotógrafos colaboradores como “redactores artísticos”, pola defensa dos concursos de fotografía como instrumento de promoción deste medio de expresión¹⁰⁶⁵, ou pola publicación de fotos xunto con obras doutras técnicas de expresión¹⁰⁶⁶. A maiores, *Vida Gallega* saca á venda a mediados dos anos vinte unha escolma das súas fotos sobre distintos lugares de Galiza, co título de “Divulgación de las bellezas de Galicia”, a un tamaño considerable para a época (primeiro 50 x 60 cm. e despois 40 x 50 cm.), e motivando aos posibles clientes coa encomenda de que as sitúen nas paredes da súa casa: “el mejor adorno”¹⁰⁶⁷. Como ben apunta Vitor Vaqueiro¹⁰⁶⁸, esta promoción da fotografía equiparándoa á pintura resulta un feito estimable na Galiza daquel tempo, aínda que non debemos perder de vista que as razóns principais desta edición son a promoción turística (explícita¹⁰⁶⁹) e a comercial (implícita¹⁰⁷⁰).

Vida Gallega acolle nas súas páxinas a variados tipos de fotógrafos (tanto profesionais como afeccionados), como de fotos (tanto en estudio como exteriores), se ben rexeita imaxes vencelladas coas técnicas pictorialistas. Nun texto publicado en 1933 por conta

¹⁰⁶⁵ “Exposición de fotografías”, *Vida Gallega*, n° 290 (1925).

¹⁰⁶⁶ *Vida Gallega*, no n° 189 (1 febreiro 1922), publica na mesma páxina unha foto de *Ksado* titulada “Nai” xunto a unha escultura de Jiménez, abranguendo ambas as dúas obras baixo o título “Arte Gallego: Escultura y Fotografía”.

¹⁰⁶⁷ *Vida Gallega*, n° 269 (1925); *Vida Gallega*, n° 336 (1927).

¹⁰⁶⁸ VAQUEIRO, Vitor, *A obra fotográfica dos Pacheco no período 1909-1936 a través de dúas publicacións viguesas, El Pueblo Gallego e Vida Gallega*, tese doutoral, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003, p. 161.

¹⁰⁶⁹ Nos anuncios que edita a propia revista indícase que as imaxes pretenden dar “a conocer lo que es Galicia, las enormes y casi desconocidas bellezas naturales de la Suiza española, más hermosa que la auténtica Suiza”. *Vida Gallega*, n° 269 (1925).

¹⁰⁷⁰ Malia que nos anuncios que publica a propia revista se indique que “no se trata de crear un negocio sino de realizar, sin propósito de lucro, una obra patriótica”. *Vida Gallega*, n° 336 (1927).

dun concurso de fotografía, cuestiónase a utilidade das fotos “efectistas” e fai un chamamento aos afeccionados “para que cataloguen graficamente” os encantos do país, sempre que as fotos de paisaxes “no sean efectos de nubes” e poidan apreciarse as belezaas naturais:

“Cuando se quiera exhibir un pueblo o una serie de pueblos, no deben envolverse éstos entre difuminaciones y contraluces con tanta densidad de ropaje efectista que nadie los conozca”¹⁰⁷¹.

Porén, cómpre constatar que é precisamente nese tipo de imaxes de paisaxes e lugares, como tamén nas relativas a tipos populares ou escenas costumistas que publica *Vida Gallega*, onde se perciben claras influencias das correntes artísticas decimonónicas, que mesmo levan á revista viguesa á comparar as fotos con cadros pictóricos¹⁰⁷². Anos máis tarde, unha foto de Pacheco que recolle unha procesión marítima na ría de Vigo na que se ven varios barcos que navegan entre o fume que botan as súas chemineas, vai acompañada do seguinte pé de foto:

“Cuando el humo de los buques logró matar el azul del claro cielo de verano, el cuadro tomó vigores del agua-fuerte. Los buques semejaban titanes trepidantes lanzados a descomunal combate contra el furor de una terrible turbonada. Vigo, los castillos, la confusa visión de la ciudad al fondo”¹⁰⁷³.

Vida Gallega rexeita a fotografía pictorialista porque considera que esta fuxe do realismo, mentres, paradoxalmente, publica retratos que fan os fotógrafos profesionais que máis destacan na “edulcoración” dos retratos de estudio, como acontece nunha sección que incorpora en 1930 na que, baixo o título de “Fotógrafos artistas”, amosa retratos realizados por algúns dos máis recoñecidos retratistas galegos: Pintos, Garay, Caramés... Noutras ocasións, as fotos son presentadas como un medio de representación artística, mediante a escenificación de motivos literarios, relixiosos ou pictóricos, como exemplifica o caso da páxina titulada “El Arte y la Fotografía”, con fotos de José Pacheco, na mellor tradición simbolista¹⁰⁷⁴ (117).

¹⁰⁷¹ *Vida Gallega*, nº 579 (1933).

¹⁰⁷² No capítulo dedicado á análise da visión da sociedade comentamos dous casos nos que se comparan as fotos con pinturas. Unha foto na que posan catro vendedoras de pan leva como lenda no pé de foto: “¿Verdad que esto parece, mejor que una fotografía, la reproducción de la obra de un pintor?”. Noutra que se ve a unha polveira curtando o polvo indícase: “¡Un cuadro de Sorolla!”.

¹⁰⁷³ *Vida Gallega*, nº 638 (1935).

¹⁰⁷⁴ *Vida Gallega*, nº 50 (1914).

Malia que en xeral *Vida Gallega* asigne á fotografía unha función informativa, ás veces dálle un tratamento máis achegado co obxecto artístico. A pouco de nacer a revista viguesa, publica unha folla solta na que explica que se rexeitan catro páxinas de información gráfica por defectuosas¹⁰⁷⁵. Esas imaxes son incluídas no seguinte número, acompañadas dun anuncio titulado “Informaciones gráficas”¹⁰⁷⁶, no que se subliña que os “gravados” volven publicarse, agora en boas condicións. Feito que dá conta, non só dun certo esmero e coidado na reprodución das imaxes, senón tamén da valoración da fotografía pola súa calidade técnica e non tanto polo seu contido informativo.

Outro tipo de vencellos artísticos da fotografía que poidamos considerar máis achegados coas vangardas son realmente escasos, aínda que de vez en cando agroman algunhas influencias das novas estéticas, nomeadamente relacionadas coas perspectivas da *Nova Visión*: xogo coas liñas de fuga¹⁰⁷⁷ (6100b); picados¹⁰⁷⁸ (6043); contrapicados¹⁰⁷⁹ (6085); seriacións¹⁰⁸⁰; fotografía nocturna (5818)¹⁰⁸¹... A respecto desta última, resulta salientable a publicación dunha fotografía nocturna en outubro de 1921, obra de Carlos Prada, presidente do Club Oliva de afeccionados á fotografía, e doutras catro fotos nocturnas de Pacheco sobre unha procesión marítima do Carmen, pois as referencias sobre reportaxes nocturnas publicadas na prensa que adoitan destacarse están datadas nos anos 1928 e 1929¹⁰⁸². Só ocasionalmente, e de xeito case imperceptible, a procura de novas perspectivas faise combinando a composición estética coa eficacia informativa, como na imaxe de Pacheco tomada nunha conferencia do deputado Vicente Sierra onde se amosa a un tempo aos membros da mesa e ao público (6239) ou como noutra foto do mesmo autor, onde noutra conferencia amósase de perfil á persoa que intervén e ao público¹⁰⁸³ (6262). Tampouco é común atopar en *Vida Gallega* fotos con distintos planos de enfoque, e por iso cando aparece algunha causa certa sorpresa (5868). Finalmente, tamén atopamos algúns vencellos e conexións coa consideración artística da fotografía na edición gráfica que

¹⁰⁷⁵ *Vida Gallega*, nº 3 (1909).

¹⁰⁷⁶ *Vida Gallega*, nº 4 (1909).

¹⁰⁷⁷ *Vida Gallega*, nº 106 (1918); *Vida Gallega*, nº 487 (1931).

¹⁰⁷⁸ *Vida Gallega*, nº 453 (1930).

¹⁰⁷⁹ *Vida Gallega*, nº 474 (1931).

¹⁰⁸⁰ *Vida Gallega*, nº 388 (1928); *Vida Gallega*, nº 397 (1928).

¹⁰⁸¹ *Vida Gallega*, nº 182 (1921); *Vida Gallega*, nº 349 (1927); *Vida Gallega*, nº 514 (1932).

¹⁰⁸² Francesc Vera fala dunha reportaxe nocturna que Zapata realiza sobre a vida nocturna de Madrid para a revista *Estampa* no verán de 1928 e doutra de Felix H. Man en 1929 sobre a Kurfünstendamm de Berlín. VERA, Francesc, “Aproximación a la fotografía de reportatge en la revista *Estampa* (1928-1938)”, en *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/actas.htm>

¹⁰⁸³ *Vida Gallega*, nº 601 (1934); *Vida Gallega*, nº 615 (1934).

Vida Gallega fai das imaxes nalgunhas ocasións, que imos ver máis polo miúdo no seguinte apartado.


Malia non destacar *Vida Gallega* pola fondura fotográfica das imaxes que publica, iso non foi atranco para que ás veces incluíse fotos que demostran sobradamente a capacidade da fotografía para xuntar valor estético e informativo, das que cremos oportuno destacar algunhas a xeito de exemplo: (22) (5748) (6487) (5884)¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸⁴ *Vida Gallega*, nº 9 (1909); *Vida Gallega*, nº 122 (1919); *Vida Gallega*, nº 144 (1920); *Vida Gallega*, nº 273 (1925).


5.3 - A EDICIÓN GRÁFICA

Vida Gallega


LOS POTENTADOS GALLEGOS
El Excmo. Sr. D. Casimiro Gómez
en BUENOS AIRES




Con su esposa en una sala de su regia casa de la plaza del Congreso




Estudiando las comodidades del último automóvil adquirido el día del estreno




Paseando con su esposa por el parque de su palacio de la calle de Santa Fe




J. IGLESIAS




El retrato más reciente de D. Casimiro Gómez






En poses con su esposa, sus hijos y el señor Menéndez.



De tertulia después de la comida al director de VIDA GALLEGA



El evermouths, antes del banquete íntimo dado al director de VIDA GALLEGA

Vida Gallega, nº 38 (1912).

A incorporación da fotografía á prensa evidencia algunhas das súas principais achegas, derivadas dalgunhas das vantaxes que a imaxe presenta sobre o texto escrito: o atractivo visual, a facilidade de lectura, a densidade semántica, a facilidade de memorización da información, o poder de sensibilización, o poder de impacto, a capacidade para facer menos denso o xornal, a contribución para incitar á lectura...

Cando aparece *Vida Gallega*, non é unha revista que destaque por ser vangarda do deseño gráfico, pero hai que ter en conta que aínda non era tempo de vangardas, faltaban dez anos para que aparecese a *Bauhaus* e tampouco había especiais avances na edición fotográfica nas publicacións do contorno. Porén, sobre todo durante os seus tres primeiros anos, *Vida Gallega* presenta algunhas páxinas espectaculares para o seu tempo, cheas de imaxes e amosando unha capacidade de atracción visual realmente notable. Crónicas gráficas a dobre páxina, fotos panorámicas (6269), retratos circulares a un considerable tamaño (47), adaptación formal do texto ás fotos (71), combinación de formatos de imaxes¹⁰⁸⁵ ...

Agás contadas ocasións, durante os tres primeiros anos da revista edítanse as fotos dun xeito bastante racional, sen inclinacións nin excesivos ornamentos decorativos. Porén, esta práctica comeza a facerse ocasional durante 1912 e, sobre todo, a partir de 1914, cando, ademais das **ilustracións ornamentais**, abúsase da **inclinación** e da **superposición** das fotos, en ocasións mesturando ambas prácticas con tal radicalidade que a capacidade visual da fotografía, no canto de potenciarse, fica diluída (160). Estas extravagancias na concepción das páxinas adoita acompañarse dunha constante e cansa procura de simetría entre as imaxes e da páxina no seu conxunto (6425)¹⁰⁸⁶. No entanto, desaprovéitase a capacidade visual da fotografía por si mesma e o contraste de tamaños para darlle forza á edición gráfica, cousa que acontece de vez en cando, como no caso da inclusión, xunto a outras catro imaxes con retratos de grupo, da testa dun paciente nunha clínica de oftalmoloxía, cos ollos abertos e prestos á súa intervención, provocando un interesante golpe visual (181); ou cando, nunha páxina singularmente atractiva, amósase con secuencias fotográficas os efectos nas faces de dúas persoas tras sendas operacións odontolóxicas (6776). Semellante impacto visual causa outra páxina na que se inclúe unha serie de seis retratos do actor cómico Manuel Buhigas facendo un aceno distinto en cada foto (5900), ou cando se

¹⁰⁸⁵ *Vida Gallega*, nº 2 (1909); *Vida Gallega*, nº 17 (1910); *Vida Gallega*, nº 24 (1910); *Vida Gallega*, nº 25 (1910).

¹⁰⁸⁶ *Vida Gallega*, nº 65 (1914); *Vida Gallega*, nº 71 (1916).

contrasta un retrato de grupo cun busto dunha rapaza, editado este último a un tamaño considerable (5968)¹⁰⁸⁷.

A mediados da segunda década do século, os titulares son máis grandes e van acompañados de pés de foto agrupados na parte superior, e comeza a facerse uso dun xeito de edición gráfica que consiste en inserir varias fotos circulares no centro da páxina e superpostas sobre o resto das imaxes, na liña avanzada a finais do XIX pola *Illustrated American*. Iso percíbese nunha crónica gráfica dedicada á ruta de Santiago a Lugo, na que á edición simétrica e pouco lucida dunhas fotos algo monótonas contrapón a inserción dunha foto do automóbil que transporta a Solá, en formato circular e no centro da páxina, achegándolle dinamismo a esta e mesmo situando ao auto como auténtico elemento singular e decisivo na elaboración da información gráfica. Esta fórmula repítese noutras informacións gráficas dedicadas ás rutas realizadas por Solá, como unha dedicada ás terras do Ribeiro e outra á vila de Redondela (6427), nas que consegue así mitigar o ton monocorde de moitas das imaxes¹⁰⁸⁸.

A finais de 1917 recupérase algo a **racionalidade gráfica** e déixanse os ornamentos para as cabeceiras de páxina ou sección, construindo páxinas con fotos que aluden cadansúa a un tema diferente. Así, é usual que nunha mesma páxina se inclúan imaxes que versan sobre a emigración, a política, actos festivos e culturais, vistas das cidades, deportes, bustos de notables, enterros de personalidades, actividade dos portos, chegada de estranxeiros, vistas pintorescas... (6462)¹⁰⁸⁹. Contra 1918 comezan a editarse algunhas fotos a **toda páxina** (200), feito que será máis frecuente durante a seguinte década, nomeadamente en seccións dedicadas a amosar monumentos, vistas de lugares e algunhas escenas costumistas e baixo títulos de sección como “Nuestras joyas arquitectónicas” ou “Galicia Pintoresca”¹⁰⁹⁰, que case sempre van situadas na apertura ou no remate do caderno central¹⁰⁹¹. Tamén neste momento bótase man en ocasións do aumento do tamaño dalgunhas imaxes para acadar páxinas menos monótonas e máis atractivas, aínda que esta práctica, por desgraza, non será a máis

¹⁰⁸⁷ *Vida Gallega*, nº 75 (1916); *Vida Gallega*, nº 225 (1923); *Vida Gallega*, nº 336 (1927); *Vida Gallega*, nº 403 (1929).

¹⁰⁸⁸ *Vida Gallega*, nº 60 (1914); *Vida Gallega*, nº 71 (1916).

¹⁰⁸⁹ *Vida Gallega*, nº 84 (1917); *Vida Gallega*, nº 86 (1917).

¹⁰⁹⁰ O título de “Galicia Pintoresca” xa veu sendo usado por *Vida Gallega* desde o seu inicio para acompañar vistas de lugares e paisaxes de distintos recunchos de Galiza, espallados polo interior da revista. A partir de 1910 aparece nalgunhas portadas e, ás veces, na contraportada para, xa na década dos vinte, converterse nunha sección case estable que abre ou pecha o caderno central de imaxes.

¹⁰⁹¹ *Vida Gallega*, nº 104 (1918); *Vida Gallega*, nº 307 (1926).

frecuente (201)¹⁰⁹². Todo isto coincide cunhas **mudas na estrutura** da revista a comezos dese ano, con menos publicidade (antes do caderno central de fotos a penas hai) e coa translación da portada interior ao comezo, xusto despois da portada externa. A edición faise **máis limpa** e os textos son máis longos. Segue sendo unha edición simétrica, pero sen as inclinacións e as extravagancias dos anos anteriores. Resulta máis ordenado na lectura e menos estrambótico esteticamente.

En 1919, *Vida Gallega* presenta algunhas novidades, como unha sección de **entrevista**, de Estévez Ortega, e unha **páxina dedicada á moda**. Neste ano comeza a usar letras dobres para os títulos das fotos e ensáíase cun novo xeito de edición gráfica, xuntando o **busto dunha persoa cunha paisaxe** (5726), estética que se repite uns números máis adiante só que agora, no canto das paisaxes, úsanse vistas do porto de Vigo. Esta técnica de compaxinación busto-vista volve ser usada en 1922, xuntando retratos colectivos con esculturas e pinturas, e será novamente recuperada nos anos trinta, só que nese momento os bustos van acompañados de imaxes da vida social¹⁰⁹³. A comezos dos anos vinte próbase coa edición apaisada das fotos, algo que a penas se repetirá ao longo da vida da revista.

A respecto das **manipulacións** das fotos na edición, as máis usuais son os recortes para darlle forma ovoide ou circular a algúns retratos e o perfilado dalgunhas imaxes, nomeadamente tamén no caso dos retratos, como cando durante o ano 1932 preséntanse os membros de distintas *Casas de Galicia* e doutras sociedades de galegos no exterior mediante bustos perfilados, adoito co do presidente no centro e a maior tamaño ca o resto. Recortes e contornados que só se fan cunha certa vocación de deseño gráfico na década dos trinta, adaptando as imaxes ao texto ou viceversa¹⁰⁹⁴ (6032). En ocasións, o recurso do formato ovoide e circular permite a obtención de páxinas atractivas, como no caso dunha información gráfica sobre o *Atlantic Hotel* da Coruña, con fotos de Buch¹⁰⁹⁵. Só ocasionalmente apórtanse outro tipo de creacións na edición gráfica, como composicións creativas entre foto e páxinas de texto recortadas (6278) ou sobreimpresións (6079)¹⁰⁹⁶. Unha práctica moi frecuente en *Vida Gallega* (como noutras publicacións gráficas da época), é a de sinalar cun "x" a persoa que é resaltada no texto ou na lenda que figura como pé de foto, cando aquela está

¹⁰⁹² *Vida Gallega*, nº 106 (1918).

¹⁰⁹³ *Vida Gallega*, nº 120 (1919); *Vida Gallega*, nº 122 (1919); *Vida Gallega*, nº 187 (1922); *Vida Gallega*, nº 615 (1934).

¹⁰⁹⁴ *Vida Gallega*, nº 448 (1930).

¹⁰⁹⁵ *Vida Gallega*, nº 231 (1923).

¹⁰⁹⁶ *Vida Gallega*, nº 5 (1909); *Vida Gallega*, nº 469 (1930).

arrodeada doutras persoas e coa finalidade de identificala. Cando son varias as persoas a destacar, faise mediante a asignación dunha numeración correlativa á beira de cada persoa. Este uso da numeración levouse ata un extremo curioso cando, para identificar aos vencedores dun concurso de natación que posan para unha foto, escríbese enriba de cada unha das súas testas un ostentoso número que indica o posto acadado na competición¹⁰⁹⁷ (6498).

A finais de 1921 hai un cambio na **cabeceira** da portada, trocando as letras azuis de trazo recto por unhas vermellas (ou azuis segundo o caso), de trazo redondeado. Isto mantense ata xullo de 1924. Tras varios cambios, usa un novo modelo a partir de finais de 1924, con letras vermellas ou azuis con decoración no seu interior. En abril de 1926 volve mudar a cabeceira da portada, retornando a banda azul da bandeira galega, agora co engadido da cruz de Santiago. En 1927 a edición das fotos é máis limpa: menos fotos, fotos a toda páxina (na entrada do caderno e ás veces no remate), dúas fotos por páxina, fotos algo máis grandes... Xa nos anos trinta, edítase unha sección co nome de “**Poliorama de Galicia**” (6559), onde se presenta unha foto acompañada dun texto que comenta o tema tratado. A edición é estupenda, abrangue unha páxina enteira, e as temáticas van desde vistas de lugares, paisaxes e monumentos ata accións dos traballos no campo, no mar ou nas cidades¹⁰⁹⁸. Neste momento tamén se albiscan pretensións de formalidade gráfica tendo en conta as formas internas das imaxes, combinando as liñas de fuga para acadar unha páxina máis atractiva e equilibrada¹⁰⁹⁹ (6022b). Tamén nesta última década, propiciado polo auxe que estaba collendo o cine, comezan a editarse fotos proporcionadas polas produtoras cinematográficas, con momentos da acción dos filmes ou retratos dos actores e actrices do momento¹¹⁰⁰ (6590).

A fotografía converteuse nunha ferramenta poderosa, pola súa dobre condición de medio icónico en aparencia e simbólico na práctica. De aí que a sociedade de masas se construíse en boa medida mercé á divulgación das imaxes e que o sistema capitalista se aproveitase delas para articular a súa expansión. Por iso é salientable a aposta tan temperán de Jaime Solá pola fotografía na prensa, tendo en conta, ademais, o contexto socioeconómico da Galiza daquel tempo. Porén, a rotunda aposta pola fotografía que fai *Vida Gallega* durante os seus primeiros anos fica relegada co paso do tempo, pois a revista viguesa non colle o tren da modernidade gráfica que

¹⁰⁹⁷ *Vida Gallega*, nº 154 (1920);

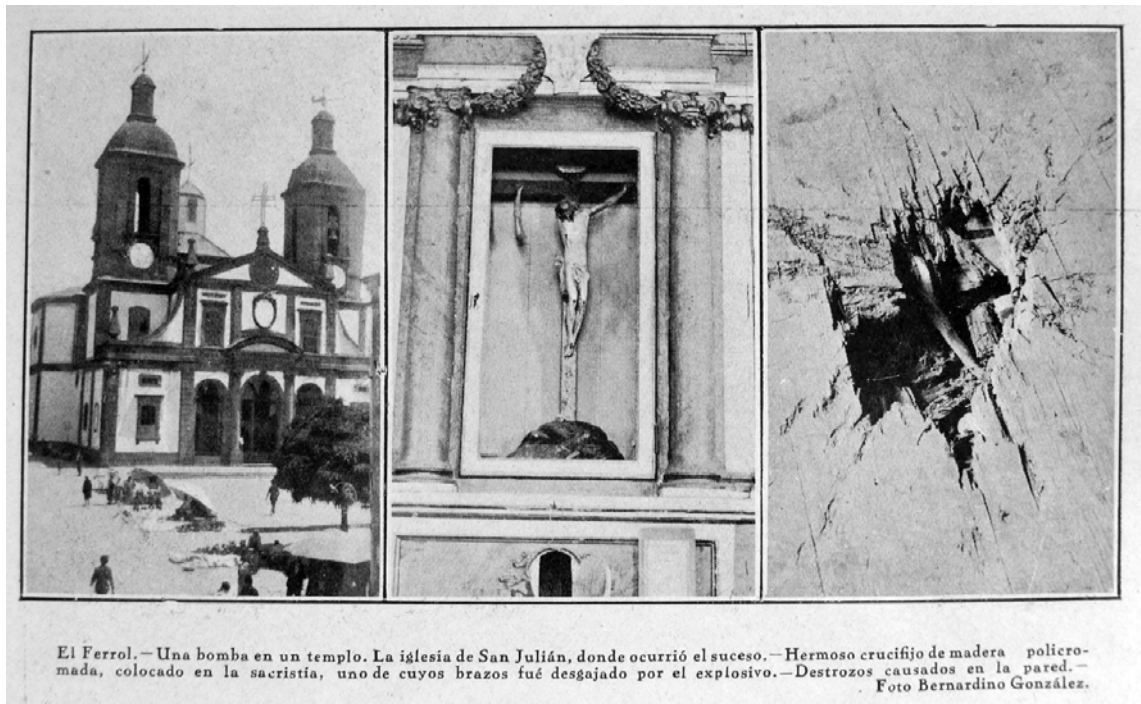
¹⁰⁹⁸ *Vida Gallega*, nº 634 (1935).

¹⁰⁹⁹ *Vida Gallega*, nº 442 (1930).

¹¹⁰⁰ *Vida Gallega*, nº 668 (1936).

agromaba nas revistas europeas a finais dos vinte e comezos dos trinta, tanto nas formas e contidos das propias imaxes como na súa edición gráfica. A penas se ven os contrastes de tamaños das fotos, as superposicións con vocación de potencialidade visual, os picados e contrapicados, as sorprendentes perspectivas da *Nova Visión*, o achegamento da *Nova Obxectividade*, a tecnificación do maquinismo e do *Construtivismo...*, nin, en fin, todas as potencialidades visuais e informativas que comezaba a apuntar a fotografía nese fecundo período.

5.4 - AS FUNCÍONS DA FOTOGRAFÍA EN VIDA GALLEGA



Vida Gallega, nº 532 (1932).

Abonda con botar unha simple ollada a *Vida Gallega* para non ter ningunha dúbida de que o papel que desempeña a fotografía na revista é sobranceiro. E a pouco que nos acheguemos aos seus textos tamén podemos comprobar que a función primordial que se lle asigna ás imaxes é de carácter informativo. Xa fose nos primeiros textos de presentación da revista como nas frecuentes autorreferencias que fai ao longo do seu extenso transcorrer, nunca se deixa de subliñar a intención de usar a fotografía como un elemento esencial na encomenda de amosar a “vida de Galicia” ou o “vivir gallego”, atribuíndolle ao medio fotográfico unha capacidade realista, documental e descritiva do que acontece: “bañará sus ojos con oleadas de verdad regional, de sinceridad de la vida gallega”. Isto casa perfectamente coa consideración realista que daquela se tiña da fotografía e co contexto que propicia a incorporación desta á prensa, cando o xornalismo concede á imaxe o función de servizo público, de testemuño do que acontece, de sinónimo de verdade. Por iso *Vida Gallega* concibe como informativas case todas as fotos que publica, mesmo anunciándoas nos textos e nos títulos de sección como información gráfica “de actualidad”, comprensible porque daquela a medición do tempo xornalístico era bastante máis laxa, os sistemas produtivos tiñan un ritmo máis demorado e aínda non estaba desenvolto o fotoxornalismo que se consolidaría varias décadas despois. Porén, abonda con facer o trazo algo menos groso para distinguirmos, dentro dese amplo concepto de fotografía informativa, outras funcións máis específicas: a ilustrativa, a referencial-identificativa, a propiamente informativa e a promocional.

5.4.1 - A FOTOGRAFÍA COMO ILUSTRACIÓN

Como indicamos na parte teórica deste traballo, entendemos por función ilustrativa aquela que cumpre unha foto que non informa directamente sobre un feito concreto, que pode ir editada soa (independente do texto), complementando a este ou xunto a outras imaxes, e á que adoitan asignárselle múltiples usos: estéticos, poéticos, didácticos, divulgativos, simbólicos, de impacto, experimentais, de entretemento, contextualizadores... Malia que *Vida Gallega* presente as fotos que publica como informativas e explicita a súa intención de amosalas para documentar a realidade, moitas delas cumpren unha función complementaria e ilustradora dunha información principal que vai desenvolta no texto ou noutras fotos as que acompañan. E isto percíbese tanto en fotos únicas como noutras que forman parte dun conxunto de imaxes, adoito artelladas arredor do xénero da crónica gráfica. Das primeiras atopamos

exemplos mesmo nas propias portadas da revista, que en ocasións son utilizadas para amosar unha paisaxe pintoresca ou unha vista xeral dun lugar, cunha función máis estética e de reclamo ca informativa. Das segundas existen moitos exemplos, que van desde o uso de fotos que complementan un texto sen referírense ao tema central estritamente, ata o uso de determinadas imaxes que acompañan a outras que si informan do tema principal. Así, nun artigo dedicado ao tema do problema da escaseza da sardiña por mor da pesca nocturna e do uso de dinamita, bótase man de varias imaxes nas que se amosan accións complementarias da acción principal que se trata no texto, como varias fotos de distintos tipos de embarcacións e dúas dos pescadores repartindo patelas de parrochas aos pobres¹¹⁰¹ (64). Tamén nunha crónica gráfica que trata sobre o enterro de Montero Ríos, cunha estupenda edición a dobre páxina, ademais das imaxes do acto que dá conta do tema específico da crónica, engádense outras complementarias, como un retrato da familia onde consta o propio Montero Ríos, unha vista xeral do Pazo de Lourizán e unha imaxe do persoal de servizo traballando na finca do pazo¹¹⁰². E noutra crónica dedicada ao día das eleccións en Santiago de Compostela, a parte da foto dun dos candidatos e varias da xente na rúa agardando os resultados, inclúese unha vista xeral do casco vello compostelán, que neste caso funciona como información complementaria do lugar onde transcorre a acción¹¹⁰³. En 1914, a cidade de Vigo sofre unha importante epidemia de tifo que afecta a preto de dúas mil persoas e causa numerosas mortes. Isto coincide coas festas da Reconquista daquel ano, o que resulta un duro golpe para os intereses turísticos da cidade. *Vida Gallega*, consciente disto, publica unha dobre páxina cun texto onde lembra brevemente os acontecementos, facendo fincapé na capacidade de Vigo para saír adiante e nas súas condicións hixiénicas. Porén, a maior parte do espazo informativo está ocupado por imaxes complementarias que ilustran a narración: vistas da cidade e do porto, unha foto do tranvía en marcha, outra do Cristo da Vitoria....¹¹⁰⁴ (6407).

Outras veces, e sobre todo na fotografía de lugares e paisaxes, a función que parece cumprir a fotografía é de carácter estético e mesmo poético, en ocasións axudado por titulares, pés de foto ou comentarios que reafirman esta condición¹¹⁰⁵. Noutros casos a fotografía cumpre unha función simbólica, como se fai nunha páxina onde, baixo o título “La lección del abuelo”, escenifícase a situación dun vello léndolle un libro a catro

¹¹⁰¹ *Vida Gallega*, nº 21 (1910).

¹¹⁰² *Vida Gallega*, nº 57 (1914).

¹¹⁰³ *Vida Gallega*, nº 128 (1919).

¹¹⁰⁴ “Vigo, la ciudad triunfante”, *Vida Gallega*, nº 61 (1914).

¹¹⁰⁵ Exemplos como “ría de ensueño”, “el mar es una luna veneciana”, “mística nostalgia”...

cativos¹¹⁰⁶ (6042). Outra variante do uso ilustrativo da fotografía é aquela na que a imaxe actúa como metáfora daquilo que se comenta no texto da información ou no pé de foto. E para isto sérvennos dúas imaxes que, botando man do mesmo obxecto, unha mesa de pedra, apelan aos lugares onde dous ilustres realizaban as súas accións cotiáns. Tal é o caso da mesa dos xardíns do Pazo de Lourizán de Montero Ríos, onde “comieron los más caracterizados personajes de la política española” (5729), e doutra, situada no xardín da casa onde morreu Rosalía de Castro, e na que seica escribiu a escritora as súas últimas creacións (5902)¹¹⁰⁷.

Nas **portadas** de *Vida Gallega* adóitase usar a fotografía con función ilustrativa, aínda que hai que ter en conta que durante os case trinta anos que durou a publicación da revista, a fotografía a penas ocupou aquelas de xeito estable ata 1916, sendo substituída polo humor gráfico que, agás ocasionais excepcións, dominou as capas de *Vida Gallega* ata a chegada da Guerra Civil. A revista viguesa comeza publicando unha viñeta de Castelao na portada do seu primeiro número e usa unha foto por primeira vez na capa en maio dese primeiro ano, cunha imaxe do baldaquino do mosteiro de Oseira, repetindo no número de agosto, a xeito de mosaico con cinco imaxes da illa da Toxa e do balneario¹¹⁰⁸ (6284). A partir de aquí e ata 1916, a fotografía é un elemento cotián das portadas da revista, malia que a súa función na maior parte dos casos sexa simplemente ilustradora: paisaxes, imaxes de edificios relixiosos, monumentos, vistas de lugares, escenas costumistas...

Porén, durante o segundo ano atopamos algúns casos de fotos nas portadas que xa apuntan un vencello máis informativo, ben por estar relacionadas con temas tratados nos textos das páxinas interiores ou ben porque a foto era xa unha información por si mesma. Pero esta función informativa adoitaba ir solapada pola ilustrativa: cando se bota man dunha foto de arquivo, como nunha imaxe do Santuario das Hermidas, por ter relación cuns desprendementos de terras que viñan de acontecer tras un temporal, e que se publica cun amplo pé de foto explicativo na mesma portada (6303); ou cando se arroupa con ilustracións decorativas con motivos florais, como acontece cunha foto de José Gil, na que se ven uns turistas estranxeiros diante do Castelo de Monte Real en Baiona (6307)¹¹⁰⁹. Máis vencelladas coa actualidade son unha interesante e descritiva imaxe da danza das espadas e da multitude que observa durante as festas do Corpus en Redondela (6309) e unha fascinante imaxe na que se recolle o momento

¹¹⁰⁶ *Vida Gallega*, nº 453 (1930).

¹¹⁰⁷ *Vida Gallega*, nº 120 (1919); *Vida Gallega*, nº 338 (1927).

¹¹⁰⁸ *Vida Gallega*, nº 8 (1909).

¹¹⁰⁹ *Vida Gallega*, nº 15 (1910); *Vida Gallega*, nº 18 (1910).

no que José Gil amosa o seu aparato de revelado de película cinematográfica (o primeiro en Galiza) a Manuel Murguía e a outros membros da Real Academia Galega e de varias entidades viguesas, explicitando que se trata dunha foto feita de noite coa axuda dunha lámpada Xúpiter (6325)¹¹¹⁰.

Durante os anos seguintes continuase usando a fotografía para abrir a revista, porén, case nunca cunha función informativa, sendo utilizada de variadas e curiosas maneiras: unha fermosa situación da vida cotián, cuns nenos bañándose nunha piscina termal en Pontevea, cuxo humilde contexto sérvelle á revista para contrapor aos “avanzados” balnearios cos que conta Galiza; unha imaxe que recolle unha vista da romaría de San Roque; ou outra que recolle o momento da botadura do buque Alfonso XIII nos estaleiros ferroláns, en formato circular e inserida nunha barroca ilustración, ao estilo das revistas decimonónicas, algo que non debeu gustar pois nunca máis se repetiría nunha portada ese recargo ornamental con ilustracións (6373)¹¹¹¹. Porén, a partir deste momento a función ilustradora será realizada polas fotos, pois esa será a principal característica das imaxes que ocupan a portada durante os anos vindeiros, agora impresas en cromotipia e con inequívocos títulos de sección amparando esa función: “Galicia Pintoresca”, “Galicia monumental”, “En nuestros Alpes” (6416)...

No último número de 1916 volve aparecer o humor gráfico na portada, como se fixera nos primeiros exemplares de *Vida Gallega*. E a partir de aquí o seu uso será predominante nesta capa escaparate da publicación, agás contadas excepcións nas que volve botarse man da fotografía como elemento informativo, como aconteceu con algúns números do ano 1921, coincidindo coa reaparición dos conflitos bélicos no norte de África (6547) ou coa publicación do estupendo retrato que Luís Ksado lle fixo a unha nai coa súa filla que, baixo o título de *O Tesouro*, remítenos ás maternidades de Asorey (6566)¹¹¹².

Despois de moitos anos, a fotografía volve ocupar as portadas de *Vida Gallega* coincidindo co alzamento fascista de xullo do 36 e a conseguinte Guerra Civil¹¹¹³. O posicionamento inequívoco de Jaime Solá e de *Vida Gallega* en favor dos militares sublevados e a nova situación política facía que o humor gráfico puidese resultar demasiado voluble ou mesmo malinterpretado naquela situación na que, polo que se

¹¹¹⁰ *Vida Gallega*, nº 21 (1910); *Vida Gallega*, nº 28 (1910).

¹¹¹¹ *Vida Gallega*, nº 35 (1912); *Vida Gallega*, nº 38 (1912); *Vida Gallega*, nº 42 (1913).

¹¹¹² *Vida Gallega*, nº 180 (1921); *Vida Gallega*, nº 643 (1935).

¹¹¹³ Neste período, o humor gráfico na portada usouse só ocasionalmente, e poden imaxinarse que tendencia moral e política tiñan esas viñetas.

ve, non era para andarse con brincadeiras nin amosar pusilanimidade. Ese posicionamento materializouse simbolicamente mudando a cabeceira clásica da portada, que de ter o nome da revista impreso sobre a banda azul da bandeira galega (6594), pasou a facelo sobre as cores da bandeira española. As fotos recuperan a súa función ilustradora e Galiza continua sendo “pintoresca” (6608), agás cando se lle asignan outros usos máis devocionarios, como cando se publica un imponente retrato do xeneral Franco co cualificativo de “Salvador de España”¹¹⁴.

5.4.2 - A FOTOGRAFÍA CON FUNCIÓN REFERENCIAL E IDENTIFICATIVA

Falamos de función referencial-identificativa cando nos referimos ao retrato que cumpre unha función testemuñal, amosando e identificando ao protagonista dun suceso, dun acontecemento, dunha entrevista, dun comentario..., pero tamén aos retratos que van inseridos en moitas crónicas ou escolmas gráficas sobre temas variados, porque nelas adoitan cumprir tamén esa función. Por iso o referencial é un dos xeitos de usar a fotografía máis recorrente en *Vida Gallega*, xa que as súas páxinas son un auténtico mosaico de retratos cos que case sempre se pretende dar conta da relevancia dos protagonistas (retratos individuais) ou amosar en conxunto a determinados colectivos ou asistentes a un acto (retratos de grupo).

Porén, *Vida Gallega* atribúe a estes retratos unha función informativa, ratificada en moitos dos textos que acompañan a esas imaxes ou mesmo nalgúns titulares de sección onde van inseridas, que amosan referencias tan inequívocas como “Retratos de actualidad”. Publícase un retrato como única imaxe para dar conta dunha acción, feito ou suceso, porén, a función que cumpre é principalmente referencial, xa que serve para identificar ao personaxe protagonista da información que se narra no texto, acción que non figura en ningures na imaxe. Como exemplo disto sérvenos unha sección que baixo o título “Retratos de actualidad” inclúe os retratos do xornalista Manuel Lustres Rivas e dos escritores Rafael Calzada e Antonio Noriega Varela. No primeiro caso para dar conta da estrea dunha comedia teatral da súa autoría, no segundo dos actos de despedida do escritor nos portos da Coruña e Vigo antes da súa

¹¹⁴ *Vida Gallega*, nº 671 (1936); *Vida Gallega*, nº 675 (1936); *Vida Gallega*, nº 695 (1938).

volta á Arxentina e no terceiro con motivo dun discurso pronunciado polo escritor en Viana do Castelo¹¹¹⁵ (6788).

E do mesmo xeito que indicamos para a función ilustrativa, tamén as crónicas gráficas están cheas de fotos que realizan unha función referencial, como naqueles casos nos que se inclúe na información gráfica o retrato do redactor que a realizou, ou cando nunha crónica sobre un lugar de Galiza, a parte das fotos que compoñen a información, engade unha selección de retratos dos notables da localidade, subliñando a súa condición social, acción esta moi recorrida durante os primeiros anos, coa edición de retratos que adoitan consistir en bustos editados a tamaño reducido e con formato circular ou ovoide. Un exemplo perfecto disto é unha reportaxe sobre a vila da Guarda, onde entre as abundantes imaxes que se amosan nela van inseridos os retratos dos notables da localidade¹¹¹⁶.

O abundante uso do retrato individual está en consonancia co que realizan outras revistas gráficas da época, e resulta comprensible na medida en que a obtención de imaxes dos actos sobre os que se informa non sempre era doada. Co simple uso do retrato e dunha mención no texto á acción á que se refire, quedaba cuberto o cometido de dar conta da referida información. Porén, o profuso uso do retrato individual en *Vida Gallega* e o feito de que se faga coa pretensión de darlle corpo informativo ás propias imaxes responde tamén a unha decisión editorial de enxalzar aos notables da sociedade, como veremos máis polo miúdo no título dedicado á análise da mostración da sociedade galega.

Vida Gallega tamén fai un uso referencial do retrato colectivo, adoito referíndose a membros de sociedades, aos comensais dun banquete, aos notables dunha vila que posan conxuntamente para a revista... Nestes casos, a función informativa asignada por *Vida Gallega* a eses retratos de grupo fica reducida pola súa evidente intención de significar e salientar ás persoas retratadas, como nunha crónica sobre Ferreira do Valdouro, na que se amosan un retrato colectivo en estudio da familia do notario da localidade e outro dunhas mulleres de clase alta escenificando un xogo “tropical”¹¹¹⁷.

¹¹¹⁵ *Vida Gallega*, nº 238 (1923).

¹¹¹⁶ “Nuestras villas. La Guardia”, *Vida Gallega*, nº 12 (1909).

¹¹¹⁷ *Vida Gallega*, nº 16 (1910).

5.4.3 - A FOTOGRAFÍA INFORMATIVA

Cando abordamos o marco teórico, dixemos que considerabamos que unha fotografía desenvolve unha función informativa por si mesma cando ofrece información sobre un feito actual de relevancia social ou sobre temas ou acontecementos non estritamente novos, sempre que o contido da foto faga alusión ao tema central da información, e que pode referirse tanto ao inicio dun feito, ao seu desenvolvemento ou as súas consecuencias, como á denuncia dunha determinada situación.

Neste sentido contéplase o uso que se fai da fotografía cando, ben por medio de fotonoticias ou de crónicas fotográficas, informan de *sucesos* (incendios, inundacións, embarrancamentos de barcos, correntamentos de terras, accidentes de trens, tranvías e automóviles, enterros...) ou de variados *acontecementos de actualidade* (manifestacións, folgas, mitins políticos, visitas do rei, homenaxes a personalidades, saídas e chegadas de soldados...). Ás veces, para dar conta gráfica dun evento, procédesse á escenificación do acto informativo exclusivamente para facer a fotografía, como cando se representa a entrega da vara ao novo alcalde de Cuntis. Neste caso, o que daquela se fixo coa pretensión de darlle unha maior aparencia de veracidade e de imaxe instantánea, hoxe vémolos como unha ficción carente de autenticidade informativa¹¹¹⁸ (5788b). Porén, hai outras ocasións nas que a revista anda presta e acada imaxes que no seu tempo tiveron que causar unha enorme atracción, como unha crónica gráfica na que se inclúen varias fotos duns indios de Java que viaxaban nun buque holandés coa finalidade de servir de man de obra nas colonias holandesas de América. *Vida Gallega* presenta a información gráfica como un feito insólito e un espectáculo orixinal poder ver a tantos indios xuntos. E malia que o cronista desminte as lerias que corrían por Vigo dicindo que eran “fieras” que viñan nús e en “bacanal constante”, descarga as culpas das imperfeccións das fotos nas propias retratadas (6310b):

“Inquietas ellas, difícilmente permitían una colocación tranquila del operador. Cúlpese a las pobres indias de los defectos de la fotografía”¹¹¹⁹.

¹¹¹⁸ *Vida Gallega*, nº 159 (1920).

¹¹¹⁹ “Una colonia de indios en aguas de Galicia”, *Vida Gallega*, nº 24 (1910).

Tamén hai un uso informativo da fotografía en moitas das *crónicas* de sucesos, de viaxe, sobre algún lugar ou sobre distintos actos da vida social (tanto en Galiza como na emigración), aínda que nestas últimas resulte máis difuso, pois, malia que a primeira intención da revista sexa informar coas imaxes, existe nestes casos un maior grao de “intervención” na configuración da axenda temática, na edición de imaxes (selección dos protagonistas, dos contextos e das súas circunstancias...) e porque, como dixemos, adoitan mesturarse con imaxes ilustrativas (adoito vistas xerais dos lugares) e referenciais (retratos dos protagonistas).

Xa vimos como *Vida Gallega* presenta a fotografía como un medio realista e testemuño da verdade. Aspecto que concorda coa propia consideración da revista como “una verdadera historia contemporánea difícil de igualar” ou unha “recopilación de los más nobles latidos del vivir de nuestro pueblo”¹¹²⁰. Esta encomenda acada o seu máximo expoñente cando é presentada como **proba** de algo, como cando se publica a reprodución dun documento que ampara a tese da orixe galega de Cristóbal Colón ou cando se amosa o porto de Vigo ateigado de bidóns que “demuestra la pujanza de nuestra industria conservera”¹¹²¹ (6198). Tamén usa a revista viguesa a fotografía como testemuño veraz nunha crónica que recolle visualmente como un novo modelo de automóbil do concesionario de José Gil, que se publicita con rodas sen aire, pasa por unha superficie chea de cravos e non pincha¹¹²² (6527). Outras veces úsase a imaxe para confirmar os detalles da narración, como cando Solá, nunha foto da fachada da catedral de Ourense na que se ve o reloxo, aproveita para resaltar no pé de foto: “ved cómo no miente nuestra prosa: eran las nueve y diez de la mañana”¹¹²³. Claro que esta fe na capacidade da fotografía, non só para amosar senón tamén para “demostrar” a verdade, ás veces lévase a extremos sorprendentes como nunha información titulada “Prácticas agrícolas”¹¹²⁴, na que se presentan dúas fotos de dous terreos agrícolas con herba a dúas alturas distintas intentando demostrar a eficacia do fertilizante do que se trata no texto. E non podemos dicir que en *Vida Gallega* fosen uns incautos que descoñecesen as posibilidades de manipulación da fotografía. Nun dos primeiros números da revista publícase un artigo titulado “Fotografías de sobremesa”, onde se informa con todo detalle sobre como pode mentirse coa fotografía preparando decorados e facéndoos pasar por lugares reais. Porén, o redactor cóidase

¹¹²⁰ *Vida Gallega*, nº 461 (1930).

¹¹²¹ *Vida Gallega*, nº 30 (1911); *Vida Gallega*, nº 575 (1933).

¹¹²² *Vida Gallega*, nº 166 (1921).

¹¹²³ “Del Roma á la catedral de Orense”, *Vida Gallega*, nº 88 (1917).

¹¹²⁴ *Vida Gallega*, nº 33 (1911).

moito de relacionar esa “distorsión” coa intención previa do fotógrafo, deixando a salvo a suposta obxectividade intrínseca do medio fotográfico¹¹²⁵.

Aínda que non sexa moi frecuente, *Vida Gallega* tamén usa a fotografía como **denuncia** de problemas e situacións, que adoita aproveitarse para reafirmar as súas teses editoriais. Iso apréciase cando se publica a foto dunha oficina de correos en Vigo coas sacas da correspondencia amoreadas arredor dos traballadores, ocasión que aproveita a revista viguesa para amosar as súas singulares defensas rexionalistas coa seguinte lenda no pé de foto: “La insuficiente y destartalada Casa de Correos al llegar una expedición de América. Testimonio irrecusable del abandono y desdén del centralismo” (6466); cunha páxina onde se mostra unha foto da praia de Alcabre e outra dun matadoiro presto a inaugurarse próximo á devandita praia, precisando no pé de foto que a maioría da opinión pública entende como innecesaria esa obra; cunha imaxe do porto de Vigo no que se ven varios automóviles e varios carros de bois cargando mercadorías nun espazo no que case non collen (6775); e coa publicación de dúas fotos do porto de Vigo inzado de buques e mercadorías, baixo o título “El puerto de Vigo carece de muelles” (6200)¹¹²⁶.

A capacidade para satisfacer a pulsión “escópica” asignada á fotografía chega a niveis sorprendentes, cando as imaxes sérvenlle á revista viguesa para **anticiparse ao acontecemento**, como se fai nunha espectacular páxina gráfica que avanza por que lugar da fronteira van entrar os monárquicos portugueses ao seu país, editando tres fotos, unha das marxes do Miño entre Salvaterra e Monçao, outra das ribeiras de Tui fronte a Valença e outra da raia seca, entre Verín e Chaves¹¹²⁷ (6333). Curioso exemplo de como a fotografía, a parte de atribuírselle unha capacidade de proba fáctica e de testemuño do que acontece, moi acorde con aquel contexto, mesmo é usada como ferramenta comunicativa para adiantarse aos feitos.

Despois de case un século de fotoxornalismo, hoxe sabemos que o valor informativo de actualidade dunha fotografía pode vir determinado pola súa capacidade para recoller o momento exacto da acción dun acontecemento. Pero daquela existían uns imperativos e condicionantes técnicos que non facían doada esa encomenda. O que hoxe coñecemos como **instantánea** non se consolidaría ata finais dos anos vinte cando comeza a estenderse o uso das cámaras lixeiras e cando aparece en escena

¹¹²⁵ *Vida Gallega*, nº 4 (1909).

¹¹²⁶ *Vida Gallega*, nº 91 (1917); *Vida Gallega*, nº 440 (1930); *Vida Gallega*, nº 225 (1923); *Vida Gallega*, nº 575 (1933).

¹¹²⁷ *Vida Gallega*, nº 30 (1911).

Erich Salomon e as súas fotos “roubadas” das grandes figuras políticas nos seus lugares de reunión e traballo. A comezos do século XX, a maioría das fotos son posadas e preparadas. Por iso resulta interesante atopar xa nos primeiros números de *Vida Gallega* algunha imaxe que fuxe un pouco desa rixidez e dese ritual da pose. Iso podemos velo nunha foto na que se ve ao pintor Serafín Avendaño ensinando a unhas aprendices que, aínda que poidamos intuír que foi algo acordado entre o fotógrafo e as persoas fotografadas, o resultado é certamente novo para a época. Isto repítese tamén neses primeiros anos nunha imaxe onde se ven dúas escritoras inglesas que visitan Galiza nun momento no que están fotografando, noutra sobre a visita do rei a Santiago de Compostela, da que se recolle a súa chegada en automóbil a un pavillón da exposición rexional na rúa de San Roque (25) e nunha estupenda crónica gráfica sobre unha manifestación popular en Vigo da que se mostran as intervencións dos representantes políticos no momento de dirixírense á xente e sen pose previa¹¹²⁸. Se reparamos nos lentos tempos de exposición fotográfica aos que obrigaba o desenvolvemento da técnica daquela, resultan sorprendentes dúas fotos realizadas por Pacheco en Vigo en 1911, onde se pode ver ao aviador Vedrines voando co seu avión completamente estático. Porén, nunha delas atopamos o segredo no intelixente uso dun varrido da cámara no mesmo sentido do avión, xa que o resto da paisaxe fica completamente borrosa. Na outra non se botou man desa técnica pero probablemente fose máis doado de facer dado que a foto está tomada a unha maior distancia¹¹²⁹.

A mediados dos anos dez, *Vida Gallega* publica unha foto onde se recolle o momento mesmo da entrega dun premio nun concurso hípico¹¹³⁰ (179) e durante os anos seguintes adoitan editarse algunhas outras instantáneas, nomeadamente referidas a actos deportivos e taurinos que, pola súa propia idiosincrasia activa, facían máis acaído ese recurso¹¹³¹ (5760) (6535). Malia que nin a súa cantidade nin a súa relevancia fotográfica adoiten ser importantes, a partir de finais dos anos vinte son máis frecuentes as instantáneas, como unha imaxe que se refire a un homenaxe ofrecido a Ramón Cabanillas no Teatro García Barbón en 1927, onde se recolle o momento do aplauso dos presentes ante o poeta que amosa unha expresión de agradecemento (5911) ou unha foto de Pacheco que recolle o momento dunha xogada dun partido de fútbol do Celta de Vigo (6002)¹¹³².

¹¹²⁸ *Vida Gallega*, nº 3 (1909); *Vida Gallega*, nº 1 (1909); *Vida Gallega*, nº 10 (1909); *Vida Gallega*, nº 31 (1911).

¹¹²⁹ *Vida Gallega*, nº 34 (1911).

¹¹³⁰ *Vida Gallega*, nº 75 (1916).

¹¹³¹ *Vida Gallega*, nº 126 (1919); *Vida Gallega*, nº 172 (1921).

¹¹³² *Vida Gallega*, nº 341 (1927); *Vida Gallega*, nº 433 (1929).

Tamén relacionado coa instantaneidade e coa sensación de veracidade hai outro aspecto interesante na evolución da estética fotográfica informativa, e que se refire ao **achegamento** do fotógrafo aos obxectos fotografados. Nunha visión de conxunto, superficial e sintetizadora, *Vida Gallega* podería pasar por ser un compendio de paisaxes en vistas xerais e de retratos, tanto individuais como de grupo. Imaxes resultado dunha visión afastada e predominantemente descritiva no caso das vistas e de amplos ángulos de toma e a unha certa distancia de intervención, no caso dos retratos. Por iso sorprenden algunhas imaxes que rachan con esta tendencia, e sobre todo dúas publicadas moi cedo, en maio de 1910, coa sinatura de *Vida Gallega*, nas que se ven varios membros da *Liga de Amigos de Santiago de Compostela* durante unha visita a Vigo, fotografados na rúa a unha distancia bastante curta e con planos de medio corpo, algo nada usual na fotografía informativa nese momento¹¹³³ (66b). Haberá que agardar moitos anos para que *Vida Gallega* volva a incluír imaxes con este nivel de achegamento físico nas fotos instantáneas en exteriores, como nunha foto de dúas vendedoras de peixe, feita por *Ksado* en 1924; ou nuns momentos dun partido de fútbol, de Blanco, en 1927 (5922b), e de Pacheco ao ano seguinte¹¹³⁴. Durante a década dos trinta xa é máis normal ver fotos deste tipo, como a foto dunha polbeira erguendo o polbo; outra duns corredores dunha volta ciclista (6183b); outra do mestre e escritor compostelán Ortíz Novo nunha feira; ou as de varios políticos falando nun mitin de *Renovación Española*, partido ultraconservador de José Calvo Sotelo (6238)¹¹³⁵.

Fóra daqueles feitos ou acontecementos de verdadeira relevancia informativa que obriga a un medio xornalístico a realizar a súa cobertura, hai outras informacións, que *Vida Gallega* escolle como noticiais graficamente e nos que fai un variado uso informativo da imaxe ou imaxes que publica. A maioría deles refírense á vida social dos galegos, nomeadamente da burguesía e da emigración americana, que analizamos polo miúdo en capítulos específicos sobre o discurso gráfico da revista viguesa. Porén, tamén atopamos outras variantes de uso informativo da fotografía en *Vida Gallega*, como aquelas que se serven da imaxe como soporte para a memoria, como ferramenta para divulgar o coñecemento ou como medio para descubrir novos lugares ou novas perspectivas destes aos lectores.

¹¹³³ *Vida Gallega*, nº 21 (1910).

¹¹³⁴ *Vida Gallega*, nº 245 (1924); *Vida Gallega*, nº 362 (1927); *Vida Gallega*, nº 370 (1928).

¹¹³⁵ *Vida Gallega*, nº 574 (1933); *Vida Gallega*, nº 566 (1933); *Vida Gallega*, nº 552 (1933); *Vida Gallega*, nº 601 (1934).

Nas constantes insercións autopromocionais que fai a revista, esta adoita presentarse como unha auténtica enciclopedia gráfica, no sentido de atribuír ás fotos o valor de fe pública do que acontece, case coma un compendio histórico-gráfico sobre Galiza. Neste sentido fai uso da fotografía coa intención de servir como **soporte da memoria** ou co obxecto de documentar certos aspectos da sociedade que estima que están en fase de extinción ou lugares ou situacións que desaparecen ou están a piques de desaparecer. É o caso dunha vista do barrio do Berbés “mirándose por vez última en el espejo de la bahía de Vigo”, mentres se acompaña outra foto das obras do porto, causantes desa desaparición¹¹³⁶; de personaxes que son presentados como representantes de profesións en extinción, coma un limpachemineas ou un vello zanfonista; ou de cando se presentan costumes artesanais do campo que xa case ninguén fai. A fotografía contéplase así como un documento que permitirá contemplar o pasado no futuro.

Xa desde os seus primeiros números, en *Vida Gallega* percíbese unha certa intención de contribuír á **divulgación do coñecemento**, acción para a cal sérvese da inestimable axuda da fotografía. En 1909 comeza unha especie de serie gráfica sobre a industria galega, publicando unha crónica sobre as adegas *La Fillaboa*, onde, mediante as imaxes, amósanse as distintas estancias e as fases polas que pasa a elaboración do viño. Uns meses máis tarde segue a mesma pauta cunha información gráfica sobre a conserveira de Antonio Alonso, na que se mostran tamén as distintas fases de preparación das conservas: a soldadura dos envases, a limpeza e o descabezado da sardiña, o “emparrillado”, a fornada, o empaquetado.... Tamén hai un ton divulgativo nunha información gráfica sobre unha fábrica de cerámica en Sargadelos, cunha páxina con 8 fotos nas que se recolle secuencialmente o proceso de elaboración de tellas e algúns retratos de grupo dos obreiros. Outro tipo de actividade industrial recollido por *Vida Gallega* é a minería, publicando a dobre páxina unha crónica gráfica sobre o coto de Freixo, onde tamén se amosan en imaxes as distintas fases e lugares da explotación mineral, ou outra crónica sobre unha nova procura de ouro no Sil en Montefurado, onde a través das fotos móstrase a presa construída por unha empresa estranxeira e os desvíos do leito do río, como xa fixeran os romanos moitos séculos antes no mesmo lugar¹¹³⁷. Porén, en moitos destes casos resulta inevitable non relacionar este tipo de informacións gráficas coa potencialidade

¹¹³⁶ *Vida Gallega*, nº 505 (1931).

¹¹³⁷ *Vida Gallega*, nº 11 (1909); *Vida Gallega*, nº 18 (1910); *Vida Gallega*, nº 158 (1920); *Vida Gallega*, nº 48 (1913); *Vida Gallega*, nº 146 (1920).

promocional que teñen para as industrias escollidas, como veremos no seguinte apartado.

A pretensión divulgadora mediante o uso da fotografía aplícase a variadas temáticas. No ámbito cultural, como no exemplo dunha crónica gráfica sobre Santa María de Melias, lugar de orixe do Padre Feixóo, e na que se poden ver distintas estancias da súa casa natal, entre elas a biblioteca, e un retrato dos seus descendentes¹¹³⁸. O mundo rural é abordado en ocasións con esa mesma vocación divulgativa, coa mostración gráfica das distintas actividades características da xente que vive nel, como as vendimas, as mallas ou o procesado do liño, así como coa presentación, mediante interesantes crónicas gráficas, dalgunhas festas do mundo rural, dos bailes, das romarías e das procesións. Así, nunha crónica gráfica sobre a vendima no Ribeiro, preséntanse imaxes nas que se ven as viñas, as adegas, a xente vendimando e carrexando as uvas nos cestos, os carros de bois transportando a colleita, o pisador descansando... (188). Noutra sobre unha festa en Barcela (Arbo), amósanse, entre outras fotos, dúas fermosas imaxes da xente bailando a música que provén dun sinxelo grupo formado por un gaitero e dous percusionistas (220). Achegamento divulgativo que tamén se percibe nunha crónica gráfica na que se ofrecen varios retratos de mulleres durante os labores da tasca do liño en Vilalba e Parderrubias¹¹³⁹.

A comezos da década dos trinta, *Vida Gallega* publica unhas crónicas gráficas que se dedican a algúns dos produtos gastronómicos senlleiros de Galiza. Nunha delas, dedicada á pesca de ribeira, percíbese tamén un uso da fotografía cunha intención didáctica e pedagóxica, pois apórtanse datos e imaxes sobre as distintas accións nas que consiste esa actividade. A esta mesma vocación divulgativa responden outras crónicas que adoitan referirse aos labores no mar, como unha dedicada á pesca de ostras en Ponte Sampaio, cunhas fermosas imaxes que mostran o traballo das mulleres metidas na auga case ate o pescozo¹¹⁴⁰.

Outra vertente informativa no uso da fotografía en *Vida Gallega* é cando se serve dela para **dar a coñecer distintos lugares** de Galiza, cun afán que abanea entre o promocional, o divulgador e o ilustrativo. E isto faise partindo da premisa de que a maior parte das belezas de Galiza están inéditas. Temos que ter en conta que a mobilidade social daquela non era nada comparable á actual, e que o único contacto

¹¹³⁸ *Vida Gallega*, nº 80 (1916).

¹¹³⁹ *Vida Gallega*, nº 95 (1917); *Vida Gallega*, nº 111 (1918); *Vida Gallega*, nº 235 (1923).

¹¹⁴⁰ *Vida Gallega*, nº 461 (1930); *Vida Gallega*, nº 573 (1933).

visual cos lugares e coas cousas era o que deparaba a propia experiencia vital. Isto entendeuno moi ben Jaime Solá e para iso artellou as súas coñecidas rutas por Galiza, nas que realiza unha serie de fotos que son publicadas, non só por medio de crónicas gráficas, como veremos, senón tamén nunha especie de seccións “artísticas” onde a beleza da paisaxe, do lugar ou do monumento é o eixe central da súa edición, e que por iso adoita incluírse nalgunhas das seccións máis repetidas da revista, como “Galicia pintoresca”, “Joyas arquitectónicas gallegas”, “Estampas de la costa”, “Estampas de la montaña” (6075)... Estas imaxes adoitan referirse a espazos do mundo rural, malia que tamén as cidades serán obxecto de atención por parte da revista viguesa, para o cal establece unha sección específica titulada “Las ciudades gallegas”, na que mostra vistas xerais e imaxes das rúas e dos principais edificios das cidades galegas, adoito de Vigo e da Coruña, daquela xa as principais poboacións galegas (6366).

Como boa acción de descuberta, esta pretensión de amosar lugares mediante a fotografía adoita ser adobiada dun carácter intrépido e pioneiro, explicitando que se amosan **lugares descoñecidos**. Para un cidadán actual, mergullado nunha selva caótica de imaxes, pode resultarlle incomprendible ver como *Vida Gallega* presentaba unha escolma de fotos de Luís Casado (daquela aínda non usaba o “k”) sobre a vila lucense de Chantada, como “localidad inédita, cuyas calles y plazas se dan á conocer por primera vez por medio de la fotografía” (162); ou como unha crónica gráfica sobre Cortegada levaba o subtítulo de “La villa oculta” (6437); ou como unhas fotos de Mondoñedo son presentadas como “Gráficos inéditos”¹¹⁴¹. Pero precisamente era iso o que estaba ocorrendo, pois a revista viguesa mostráballe a moita xente lugares, non só que nunca viran presencialmente, senón dos que nunca viran imaxes porque ata ese momento non se divulgaran de xeito masivo. E non só se trataba de amosar lugares descoñecidos, senón tamén aspectos descoñecidos dos lugares máis cotiáns, aproveitando a capacidade visual da fotografía para procurar distintas perspectivas dun mesmo tema ou lugar. Como se fai cunhas fotos dos interiores da Catedral de Santiago e do Pazo de Xelmírez presentándose baixo o título “Bellezas inéditas de la Catedral de Santiago”; cunha escolma de imaxes de Vigo realizadas desde o Observatorio que leva o título de “La ciudad vista desde los tejados” e un subtítulo moi acaído co que estamos comentando: “Un aspecto de Vigo casi desconocido” (6352); e cunha vista xeral da cidade de Compostela, publicada en 1914, que se acompaña da lenda

¹¹⁴¹ *Vida Gallega*, n° 67 (1915); *Vida Gallega*, n° 73 (1916); *Vida Gallega*, n° 122 (1919).

“Aspecto de la ciudad que hasta ahora no se había fotografiado. Santiago visto desde las alturas que le rodean”¹¹⁴².

As novas perspectivas van facéndose máis sofisticadas conforme pasan os anos e a técnica e os novos medios de comunicación o permiten. Xa mediada a década dos vinte, o desenvolvemento da aviación e da técnica fotográfica permite realizar tomas aéreas, e *Vida Gallega*, na súa procura escópica, ofrece algunhas imaxes tomadas desde o ceo, como unha vista da cidade de Ferrol e da súa ría captada desde un dirixible, ou mesmo vai botar man de imaxes tomadas por organismos ou entidades, como o caso de dúas fotos aéreas, unha do arsenal ferrolán e outra da praza de María Pita coruñesa, tomadas polo exército de aviación (6797). Uns anos máis tarde publica unha atractiva vista aérea das illas Cíes, realizada por Pacheco (6054)¹¹⁴³. E, unha vez máis, temos que situármonos mentalmente naquel tempo para intuír que imaxes coma estas, ás que a xente aínda non estaba acostumada, deberon causar un grande impacto.

A presentación das imaxes como soporte para a descuberta de lugares non só se refire a espazos exteriores. Tamén se fai cos interiores que tampouco a xente estaba acostumada a ver dese xeito vicario e masivo. Tal é o caso da presentación como primicia gráfica da imaxe dunha persoa importante, como acontece cun retrato do ministro da Arxentina en España, que se presenta como a primeira foto que se fai no seu despacho, imaxe, por certo, de moi mala calidade técnica, o que reforza a idea do valor de novidade gráfica e informativa que a revista lle deu a esa foto (109). Dun xeito semellante é presentado un retrato do historiador Antonio López Ferreiro, ocupando o lugar máis senlleiro da revista, a portada, e que vai complementada no interior cunha curiosa crónica que explica “como se hizo un retrato imposible”, na que se dan conta das vicisitudes dos redactores e do fotógrafo para acadar a foto dun personaxe do que se falara moito pero “nadie había visto su retrato”¹¹⁴⁴ (34).

Co paso dos anos, a entrada da fotografía en espazos “inéditos” vaise levando a outros lugares e actividades humanas, amosando intervencións clínicas (129) ; espazos interiores de balnearios de alto nivel, só coñecidos por persoas de certo estatus económico e social (5851); entidades sinaladas da cultura, como o *Seminario de Estudos Galegos*, do que se publican dúas fotos cos seus membros traballando nas

¹¹⁴² *Vida Gallega*, nº 30 (1911); *Vida Gallega*, nº 37 (1912); *Vida Gallega*, nº 51 (1914).

¹¹⁴³ *Vida Gallega*, nº 298 (1926); *Vida Gallega*, nº 312 (1926); *Vida Gallega*, nº 458 (1930).

¹¹⁴⁴ *Vida Gallega*, nº 49 (1913); *Vida Gallega*, nº 13 (1910).

súas instalacións¹¹⁴⁵ (5918); imaxes do interior da Audiencia Provincial durante a celebración dun xuízo (5946); ou uns sorprendentes retratos dunha contrabandista nas beiras do río Miño, seu contexto laboral cotián, presentada sen ningún tipo de rubor e con total naturalidade (5872)¹¹⁴⁶.

5.4.4 - A FOTOGRAFÍA COMO SOPORTE PROMOCIONAL

A fotografía e a publicidade son dous elementos esenciais na muda que experimenta a prensa durante o primeiro terzo do século XX, e contribúen de xeito decisivo a configurar esa nova “xeografía” externa das revistas e dos xornais. Isto coincide con avances salientables na alfabetización e na mellora da competencia cultural dos cidadáns, o que implica un aumento do mercado potencial de lectores e, xa que logo, das tiradas. Aumento das tiradas que trae consigo un aumento da capacidade de influencia da prensa. Todo resulta propicio para o triunfo da persuasión e da promoción, eido no que a fotografía presenta notables vantaxes.

Como indicamos na parte teórica desta tese, consideramos que a fotografía, malia ir inserida en espazos informativos e asignárselle unha función informativa, desempeña unha función promocional cando tamén serve para publicitar, destacar ou facer visible un produto, un establecemento comercial, un servizo ou unha empresa determinada. Malia que non sempre resulte doado precisar os límites entre información e promoción, consideramos que o uso da fotografía como soporte promocional e comercial é unha cuestión estrutural en *Vida Gallega*, artellada en tres niveis, os dous primeiros explícitos (autopromocional e promoción turística) e o terceiro encuberto (promoción de empresas, industrias, produtos...).

A fotografía é presentada en *Vida Gallega* como “recolectora” da realidade e do acontecer histórico amparándose na súa capacidade descritiva. Porén, hai que ter en conta tamén que a revista viguesa concíbese como unha publicación eminentemente visual, cuxo principal atractivo e singularidade son precisamente as imaxes, e que iso é o seu principal valor promocional, o que implica ter consciencia desa poder do medio fotográfico. E se en *Vida Gallega* coñecen esa capacidade e usan a fotografía para promocionarse, ¿por que non fanlo con outras cousas? De seguido veremos

¹¹⁴⁵ *Vida Gallega*, nº 362 (1927).

¹¹⁴⁶ *Vida Gallega*, nº 56 (1914); *Vida Gallega*, nº 212 (1922); *Vida Gallega*, nº 377 (1928); *Vida Gallega*, nº 252 (1924).

como a revista viguesa tamén fai un uso explícito da fotografía para promocionar determinados aspectos relacionados co turismo e como, encuberto baixo a pantalla da información de actualidade, da vida social e do realismo fotográfico, tamén usa a fotografía para promocionar determinadas empresas, industrias ou produtos.

Unha das características máis salientables do proxecto empresarial de *Vida Gallega* e da propia actitude vital do seu promotor Jaime Solá é a súa visión moderna da promoción mercantil e da publicidade. A revista viguesa dedicou sempre moita atención á publicidade, se exceptuamos, por razóns obvias, o período da Guerra Civil. Nos seus primeiros anos de vida, aquela xa ocupa practicamente a metade do espazo da revista¹¹⁴⁷, tendencia que segue manténdose co paso do tempo e malia que paseniño vaia aumentado o número de páxinas. Precisamente na época na que contén máis páxinas, a finais dos vinte e comezos dos trinta, é cando maior proporción de insercións publicitarias realiza respecto do conxunto da revista. Así, dun total de páxinas que vai das 52 ás 56, adoita incluír publicidade en máis de 30, das cales a maioría non inclúen ningún outro contido diferente ao publicitario.

En *Vida Gallega* son conscientes do valor comercial da publicidade e do potencial difusor e promocional da propia revista, feito expresado na inclusión de constantes apelacións autopromocionais, relativas tanto á propia cabeceira como aos seus contidos. E para isto bota man de distintas fórmulas, xa sexa mediante artigos editoriais que adoitan coincidir con efemérides sinaladas da vida da revista, mediante pequenos avances das informacións gráficas que publicará nos vindeiros números¹¹⁴⁸, ou por medio de anuncios que subliñan a súa relevancia internacional:

“Aviso importante. En todos los salones de lectura de los vapores trasatlánticos que tocan en puertos españoles ó sud-americanos, puede pedirse siempre los números de la ilustración *Vida Gallega*”¹¹⁴⁹.

Outra curiosa fórmula promocional empregada por *Vida Gallega* é a que consiste en publicar anuncios de produtos baixo a forma de textos breves inseridos nos espazos informativos, e nos que adoitan lembrarlle aos lectores que no caso de decidiren mercar o produto en cuestión, non esquezan mencionar a revista¹¹⁵⁰. E nesta dinámica promocional e difusora serven tanto peticións de información sobre datos de falecidos

¹¹⁴⁷ En exemplares que constaban entre 40 e 48 páxinas adoitaba incluír arredor de 100 anuncios publicitarios.

¹¹⁴⁸ *Vida Gallega*, nº 45 (1913).

¹¹⁴⁹ *Vida Gallega*, nº 49 (1913).

¹¹⁵⁰ “¡Una buena máquina!”, *Vida Gallega*, nº 51 (1914).

que deixan unha fortuna fabulosa¹¹⁵¹, como convenios de colaboración para vender fotos estereoscópicas, como o establecido con Filemón Pérez, vigués que retorna de Brasil e monta unha empresa que vende agrupadas esas imaxes nunha serie titulada “La Iberia Estereoscópica”. Venda de fotos que tamén é promovida pola propia revista a mediados da década dos vinte, cando edita unha serie de imaxes baixo o título “Divulgación de las bellezas de Galicia”, aproveitando o importante fondo gráfico que estaba constituíndo sobre os distintos recunchos do país, e que vende soltas ou en paquetes de cinco ou dez fotos¹¹⁵².

Instalada neste espírito comercial, *Vida Gallega* non desaproveita o tempo para autopromocionarse, facéndoo ás veces de xeito certamente revesgado, como cando nun anuncio comeza advertindo aos lectores de que cando mercan calquera produto, se este non é galego están diminuíndo a riqueza do país: “Tu dinero solo debe beneficiar á los comerciantes y obreros gallegos y, no pudiendo ser, á los españoles”. E todo para concluír que, como bo produto galego, deben mercar *Vida Gallega*:

“Compra VIDA GALLEGA. Aconseja á tus amigos que compren VIDA GALLEGA. Y piensa que es obra tuya y de todos tus hermanos VIDA GALLEGA, y que cuanto más la protejas tú, con más dignidad podrá ella llevar por todo el mundo el buen nombre de la hermosa región en que naciste”¹¹⁵³.

Outra forma de autopromoción usada pola revista viguesa é apelar, ben á calidade das súas reproducións gráficas, ben ao seu carácter de compilación documental e histórica, insistindo deste xeito na capacidade veraz da fotografía. Durante a segunda década do século, a revista inclúe unha folla solta baixo o título “Un consejo de *Vida Gallega*”, mediante a cal establece unha campaña para acadar subscritores:

“Si Ud. pierde la ocasión de subscribirse enseguida, no podrá ya conseguir esta Historia Gráfica de la Galicia contemporánea. Damos veinte números por anualidad, con más de ochocientas páginas y mil fotograbados. Cuanto de interés ocurre en Galicia desfila por nuestras páginas. Fíjese Ud. en nuestro papel, en nuestras tintas, en la perfección de nuestros grabados, en nuestro constante estudio de Galicia”.

¹¹⁵¹ “De grandísimo interés. Pedimos una noticia”, *Vida Gallega*, n° 56 (1914).

¹¹⁵² *Vida Gallega*, n° 269 (1925).

¹¹⁵³ *Vida Gallega*, n° 49 (1913).

Xa que logo, neste fragmento móstrase con claridade como a fotografía, a parte de ser mostrada como testemuño histórico do que acontece, tamén é concibida como atractivo promocional para vender a revista.

O segundo nivel promocional do que falamos é o que se refire ao uso da fotografía como ferramenta de promoción turística. A propia revista *Vida Gallega* preséntase como tal, patente nos títulos de moitas das súas seccións gráficas: “El turismo en Galicia”, “Nuestras playas”, “Galicia hacia el turismo”, “Por la costa que progresa”, “Las bellas rutas del turismo”, “Playas de moda”, “Ante los ojos del turismo”..., concedendo ao turismo case un valor estratéxico de país:

“Hoy más que nunca es necesario exteriorizar la vida de Galicia. Estamos caminando hacia el turismo. No podemos descansar hasta que llevemos a todos los rincones del mundo la más acabada expresión de lo que vale nuestra Galicia”¹¹⁵⁴.

Apoiándose no título do célebre libro da inglesa Annette Meakin¹¹⁵⁵, *Vida Gallega* alcuma a Galiza en repetidas ocasións como a “Suíza española”¹¹⁵⁶, tomando ao país alpino como paradigma da beleza paisaxística. Neste sentido, algunhas das reportaxes gráficas e mesmo algunhas seccións estables¹¹⁵⁷ dedícanse a recrear a beleza das paisaxes, adobiadas coa correspondente poética: “ría de ensueño”, “el mar es una luna veneciana”, “mística nostalgia”... Observamos neste caso como a fotografía de paisaxe convértese nunha auténtica mercadoría para a publicidade turística, no sentido apuntado por Raúl Eguizábal¹¹⁵⁸. Nesta liña promocional operan algunhas fotos estupendamente editadas a toda páxina, e adoito formando parte dunha sección titulada “Galicia Pintoresca”, na que se ofrecen imaxes de distintos lugares de Galiza, paisaxes, monumentos, edificios históricos ou relixiosos, momentos cotiáns...¹¹⁵⁹ (5981). Nunha destas imaxes encamiñadas a ofrecer as belezas do país, atopamos unha perfecta metáfora sobre como era vista Galiza baixo esta pauta turística, mestura de pracer e coñecemento: un estupendo miradoiro¹¹⁶⁰ (6061), aspecto subliñado anos antes por Heliodoro Gallego nas mesmas páxinas da revista viguesa:

¹¹⁵⁴ “Los fotógrafos en la Exposición”, *Vida Gallega*, nº 14 (1910).

¹¹⁵⁵ MEAKIN, Annette, *Galicia inédita. Diario de viaxe de Annette Meakin* (título orixinal: *Galicia, the Switzerland of Spain*, 1909), Oleiros (A Coruña): Tambre, 1994.

¹¹⁵⁶ *Vida Gallega*, nº 25 (1910); *Vida Gallega*, nº 143 (1920); *Vida Gallega*, nº 169 (1921)...

¹¹⁵⁷ “Galicia Pintoresca”, “Nuestras villas costaneras”, “El encanto de las Rías Altas”, “En nuestros Alpes”, “Encantos costeros de Galicia”, “Rincones gallegos”, “La montaña gallega” ...

¹¹⁵⁸ EGUIZÁBAL, Raúl, *Fotografía publicitaria*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 211.

¹¹⁵⁹ *Vida Gallega*, nº 416 (1929).

¹¹⁶⁰ *Vida Gallega*, nº 463 (1930).

“Todo (sic) Galicia es un mirador (...) En otros países, donde la naturaleza no puso casi nada, y el hombre tuvo que hacerlo todo, se creó el turismo. No seamos menos nosotros que todo lo encontramos ya hecho”¹¹⁶¹.

Esta consideración do potencial turístico de Galiza mesmo leva a Jaime Solá á designar á baía de Vigo como a terceira máis fermosa do mundo, despois de Río de Janeiro e do Corno de Ouro de Istambul¹¹⁶². Pero o que resulta de interese para o caso que nos ocupa é que sexa a fotografía a ferramenta na que se deposite a confianza para facer visibles eses atractivos:

“Más que todos los artículos que dediquemos á la propaganda de Galicia harán unos centenares de fotografías de nuestro país, bien distribuidos”¹¹⁶³.

Xa durante o seu primeiro ano de vida, *Vida Gallega* publica algunhas informacións gráficas relacionadas coa promoción turística, adoito reparando nas visitas realizadas por estranxeiros (personalidades, xente da cultura, xornalistas...), e preocupándose sempre de resaltar a importancia destas para o desenvolvemento do turismo. Nunha delas, unha crónica gráfica que consta de varias fotos onde se recolle a chegada, o curso e o retorno dunha comitiva inglesa que peregrina a Compostela, coméntase: “Y serán los primeros propagandistas del turismo a Galicia, que tanta falta nos hace y tantos beneficios ha de reportarnos”¹¹⁶⁴. No seguinte número publica outra extensa crónica gráfica¹¹⁶⁵ sobre a estancia duns doutores ingleses na illa da Toxa, onde se mesturan imaxes informativas da visita con outras case promocionais sobre as distintas estancias do balneario¹¹⁶⁶ (6286). O papel senlleiro atribuído á fotografía e á súa divulgación queda claro no seguinte texto dedicado ao turismo en Galiza, publicado pola revista en decembro de 1909:

“Nos visitaron las escritoras Desdemonde Deane y M. Stors Turner y se llevaron á Inglaterra impresiones y fotografías que aparecieron en revistas importantes. El nombre de Galicia empezó a ser conocido favorablemente. ‘Hay en España un bello país –se dijo en Inglaterra– que debemos visitar. Es una tierra de paisajes y de monumentos. Y está á las puertas de nuestra casa’”¹¹⁶⁷.

¹¹⁶¹ *Vida Gallega*, nº 174 (1921).

¹¹⁶² *Vida Gallega*, nº 227 (1923).

¹¹⁶³ “Exposición de fotografías”, *Vida Gallega*, nº 290 (1925).

¹¹⁶⁴ “La peregrinación inglesa”, *Vida Gallega*, nº 7 (1909).

¹¹⁶⁵ “Galicia hacía el turismo. Doctores ingleses en La Toja”, *Vida Gallega*, nº 8 (1909).

¹¹⁶⁶ *Vida Gallega*, nº 8 (1909).

¹¹⁶⁷ *Vida Gallega*, nº 12 (1909).

Algunhas desas fotos ás que se alude foran publicadas por *Vida Gallega* en febreiro dese mesmo ano, e nelas amósanse imaxes sobre un día de feira ou duns mariñeiros nunha gamela, pero, sobre todo, varias paisaxes mariñas en vistas xerais e varios retratos de nenos e mulleres portando cestos na testa (6270b). Esta mirada nos retratos, que tamén podemos ver nas fotos que Ruth Mathilda Anderson realiza para *The Hispanic Society of America* nos anos vinte, será mimetizada por Luís Solá, irmán do director de *Vida Gallega*, nunha foto que publica a revista a comezos desa década¹¹⁶⁸ (6484b). Como adoita ocorrer cando se mira a unha clase social máis baixa desde outra máis alta, ou cando se fai desde un país máis desenvolvido, as visitantes inglesas reparan no que a elas lles resulta exótico ou extravagante, estraño para a súa cultura e posición, o que explica esa visión “enxebrista” de Galiza que vemos nas fotos das inglesas. Isto, para a revista viguesa, é unha oportunidade que cómpre aproveitar:

“Y ya veis lo que llevaron á Inglaterra las cultas visitantes; pedazos de país gallego, tipos de la terriña, escenas de la vida aldeana. Todo esto es lo nuevo, lo típico, lo que debe cautivar la atención de quienes aún no nos conocen. Y sin duda debió producir su efecto de atracción esta obra, porque cada fotografía es un cuadro”¹¹⁶⁹.

Observamos, xa que logo, como a estética rudimentaria da vida rural e das clases populares é contemplada pola revista como unha atracción turística, postura moi acaída coa visión que mostra das clases sociais, como veremos máis adiante. Este “enxebrismo”, tan beneficioso para a propaganda turística cara aos de fóra, tamén lle serve ao propio Jaime Solá como estratexia ideolóxica nunha das súas disputas dialécticas co nacionalismo galego, ao que reprocha que non erga a súa mirada máis aló do seu embigo:

“Hay que enseñar á vivir á los de casa –y de esto saldrá el turismo interno, que promueve siempre como todo movimiento del dinero saludables reacciones (sic) económicas- y hay que atraer, sobretudo, á los de fuera. Esto último debe ser obra del sano galleguismo. No se fomenta la riqueza regional predicando enxebrismo dentro del país...”¹¹⁷⁰.

Vida Gallega tamén contempla a fotografía como unha ferramenta de divulgación turística, non só dirixida aos estranxeiros, senón tamén aos de aquí. Nunha das súas numerosas crónicas de viaxe, Jaime Solá amósase convencido de que os galegos

¹¹⁶⁸ *Vida Gallega*, nº 143 (1920).

¹¹⁶⁹ *Vida Gallega*, nº 2 (1909).

¹¹⁷⁰ *Vida Gallega*, nº 207 (1922).

descoñecen Galiza, e pon como exemplo que resulta inconcibible que os coruñeses non coñezan Corme ou Malpica, estando estas a escasos cincuenta quilómetros¹¹⁷¹.

A atención que a revista viguesa presta aos visitantes estranxeiros realízase non tanto para promocionar a potencialidade turística de Galiza como para reafirmar a validez da súa proposta, e por iso préstalle máis atención ao propio acontecemento da visita, mostrando nas imaxes os visitantes, os buques transatlánticos entrando pola ría ou o momento do desembarque na dársena do porto¹¹⁷² (6312) (5942) (6158). Os turistas continúan sendo contemplados como obxecto de información gráfica durante os anos seguintes, nomeadamente a partir de finais da década dos vinte e comezos dos trinta, e a revista segue focalizando a noticia no propio momento da súa chegada, actitude da que tamén deducimos unha certa implicación política, coa que se pretende dar unha imaxe de prosperidade.

Vida Gallega tamén está chea de imaxes que son presentadas como atractivo turístico (paisaxes, monumentos, edificios senlleiros, mesmo accións cotiáns...). Porén, tamén ofrece infinidade de fotos relacionadas coas actividades relacionadas co sector: balnearios, praias, hoteis..., ao que adoita dar o seu apoio na revista, como fai cunha asociación para o fomento do turismo impulsada polo empresario Federico Barreras Massó. Hai que ter en conta que Jaime Solá pertence á unha familia que foi propietaria dunha parte da illa da Toxa e que promoveu desde a segunda metade do século XIX a súa oferta turística a través dun hotel-balneario no que o seu avó investiu boa parte dos aforros traídos de Cuba e no que seu pai exercía de administrador. Malia que co paso dos anos a sociedade fose mudando de propietarios¹¹⁷³, isto explica a atención preferente que a revista viguesa ten co citado establecemento, do que se dan numerosas informacións ao longo da vida da publicación, sempre resaltando as excelencias das súas instalacións¹¹⁷⁴ (6773). Porén, os vencellos familiares de Solá co sector fóronlle reprochados frecuentemente, obrigándoo a explicar as súas apostas polo turismo en Galiza:

“No se objete que este modo del turismo sería beneficioso nada más que para los citados balnearios. El turista moderno no es un hombre que se pase la vida sobre una peña de una sierra contemplando todo un verano un solo valle (...) El turista viaja constantemente en

¹¹⁷¹ *Vida Gallega*, nº 270 (1925).

¹¹⁷² *Vida Gallega*, nº 25 (1910); *Vida Gallega*, nº 372 (1928); *Vida Gallega*, nº 536 (1932).

¹¹⁷³ Segundo consta no Rexistro Mercantil de Pontevedra, a primeiros do século XX figuran como propietarios maioritarios da *Sociedad Anónima La Toja* José Riestra (Marqués de Riestra) e Laureano Salgado.

¹¹⁷⁴ *Vida Gallega*, nº 224 (1923).

automóvil, va a todos los pueblos inmediatos (...), come y gasta allí y aporta una utilidad mediata o inmediata a toda la masa del país. Este mismo bañista de la Toja, que apenas sale del recinto de la isla, que no es turista, que no posee una fortuna, y que si adquiere o gasta algo en concepto de desembolso extraordinario es en el Grove, porque es el pueblecito más cercano, deja una ganancia a un comerciante que tiene que comprar a un almacenista de Vigo o Santiago, el cual a su vez compra y hace ganar al fabricante regional que lo abastece¹¹⁷⁵.

A parte do establecemento hoteleiro da Toxa, *Vida Gallega* dedica numerosas fotos e crónicas gráficas aos distintos **balnearios** de Galiza, con expresivas loanzas sobre as propiedades curativas das augas e sobre a “riqueza minero medicinal” galega, e insistindo sempre en que esa potencialidade no eido da saúde deber ser aproveitada para fomentar o turismo. Así, dedícanse informacións gráficas a hoteis, casas de baños e balnearios como os de Mondariz, Caldas de Reis, Catoira, Cuntis, Vigo ou Vilagarcía¹¹⁷⁶ (6288), que son convintemente aproveitados para facer chamamentos aos lectores para que fagan os pedidos dos produtos aos correspondentes establecementos, mestura de información e promoción comercial que será constante ao longo da vida da publicación e extensiva, como veremos, a outras actividades empresariais. Un dos establecementos aos que dedica máis atención é ao hotel balneario de Mondariz, ao que mesmo chega a crearlle unha especie de sección que, baixo o título de “Nuestros grandes Balnearios. Mondariz”, preséntase cunha estupenda foto editada en apaisado e acompañada dun pequeno texto, coa que se dá unha visión grandiosa das súas instalacións, unhas veces dos exteriores e outras dos espazos do interior do edificio¹¹⁷⁷ (5891). Noutras ocasións, as excelencias dos principais balnearios galegos son resaltadas mediante a comparación con instalacións “menos modernas”, como se fai cunha fermosa foto duns cativos bañándose nunha piscina popular en Pontevea, imaxe que é levada á portada da publicación viguesa coa compañía da seguinte lenda (6350):

“Pasos de gigante. Nuestro progreso balneario. Hace pocos años nuestros balnearios parecían mirarse en el espejo de la clásica, notabilísima y escondida piscina que representa la fotografía que reproducimos, verdadera curiosidad artística. Hoy pueden figurar entre los mejores del mundo. Esto no necesita comentarios”¹¹⁷⁸.

Outro espazo moi presente en *Vida Gallega* son os **hoteis**, sexa como obxecto informativo ou como elemento publicitario nas páxinas destinadas a tal efecto. En

¹¹⁷⁵ *Vida Gallega*, nº 207 (1922).

¹¹⁷⁶ *Vida Gallega*, nº 8 (1909).

¹¹⁷⁷ *Vida Gallega*, nº 306 (1926); *Vida Gallega*, nº 307 (1926).

¹¹⁷⁸ *Vida Gallega*, nº 35 (1912).

xaneiro de 1918, a revista aproveita o anuncio da inauguración do *Hotel Colón* de Pontevedra para facer unha enumeración dos que considera principais hoteis cos que conta Galiza nese momento: o *Continental* e o *Moderno*, en Vigo; o *Roma*, en Ourense; *La Perla* e o *Palace*, na Coruña; o *Europa*, en Santiago... Na información, como adoita facerse nestes casos, inclúense unha chea de loanzas sobre o establecemento:

“Las habitaciones fueron puestas con verdadero lujo y, sobre todo, con depuradísima y práctica elegancia. Todo lo moderno está allí. Y todo lo útil también. Para que no falte detalle, los domingos se sirve una comida especial, rociada con champaña y amenizada por un sexteto. Pontevedra está de enhorabuena. Ya tiene un gran hotel, un hotel de gran capital, amplísimo, lujoso, con edificio –un verdadero palacio- exprofesamente construído”¹¹⁷⁹.

Outro establecemento hoteleiro que é amosado con grande cobertura gráfica é o *Atlantic-Hotel* da Coruña, mediante unha vista do fermoso edificio e dunhas espléndidas vistas dos espazos interiores editadas nun formato elíptico moi atractivo¹¹⁸⁰ (6783). A partir de mediados da segunda década do século XX, *Vida Gallega* comeza a amosar a súa preocupación pola carencia de servizos turísticos no litoral galego. Galiza, di, é un territorio cunha extensa zona marítima, pero onde a penas existen **praias**, feito que para a revista resulta incompatible co progreso. Cando fala de ausencia de praias refírese a que estas non están verdadeiramente aproveitadas:

“La playa no se hace únicamente con arena y un mar que llegue hasta ella más ó menos agitado. Al lado de estos dos factores hay que poner la habitación y las subsistencias. Hay que hacer económicamente posible la vida del vecino de la ciudad sobre la playa. No basta con que se levante hoteles”¹¹⁸¹.

A partir deste momento, son moi frecuentes as informacións gráficas sobre todo o que teña que ver cos lugares costeiros onde a burguesía galega adoita pasar os meses de estío, nomeadamente Baiona¹¹⁸² (6470) e a ría de Arousa, e nos que tamén comezan a deixarse ver xentes “distinguidas” de distintos lugares de España. Tamén nesta época da conta dalgunhas das escapadas e excursións que realiza a burguesía viguesa a lugares daquela menos coñecidos, como as illas Cíes¹¹⁸³. A finais da década seguinte e durante os anos trinta, as informacións gráficas sobre os lugares de veraneo fanse

¹¹⁷⁹ *Vida Gallega*, nº 99 (1918).

¹¹⁸⁰ *Vida Gallega*, nº 231 (1923).

¹¹⁸¹ *Vida Gallega*, nº 61 (1914).

¹¹⁸² *Vida Gallega*, nº 94 (1917).

¹¹⁸³ *Vida Gallega*, nº 156 (1920).

máis numerosas e esténdense a zonas que emerxen como prósperos destinos turísticos, como Praia América, Panxón, a Lanzada e Sanxenxo (5994), dedicando tamén a súa atención aos estranxeiros que visitan Galiza (6122) e mesmo amosando mediante crónicas gráficas secuenciais as rutas que seguen os veraneantes, como no caso da que anos despois sería clásica e masiva fuxida dos ourensáns ás Rías Baixas. Noutras ocasións, a revista realiza unha perfecta simbiose entre o “enxebrismo” gráfico e a atención polos visitantes, facendo compartir a mesma páxina fotos dos estranxeiros e fotos de labores da pesca ou doutras accións cotiáns (6243)¹¹⁸⁴.

Vida Gallega tamén usa a fotografía para mostrarse como anunciadora do futuro turístico que lles agarda a algúns dos que serán importantes lugares de veraneo. En 1932 publica unha reportaxe sobre Praia América co título “El amanecer de una gran estación veraniega”, onde, a parte de amosar as novas edificacións que se estaban construíndo, nun dos seus pés de foto indica que “antes de una docena de años será una de las más interesantes poblaciones españolas de veraneo” (6151). Praia América continúa medrando e a revista segue amosando o seu desenvolvemento con xenerosidade gráfica (6177). Esta anticipación é amosada tamén a través da fotografía, amosando tres anos máis tarde unha vista da praia de Panxón, acompañada dun pé de foto onde se informa dos hoteis que están a piques de construírse. Uns meses despois, noutra páxina dedicada a Praia América coméntase que “va a surgir una gran población de verano (...) donde hace cinco años solo había unas tristes dunas, desérticas y estériles”, e que “la gran playa es la bola de nieve cuyo crecimiento nadie puede atajar”¹¹⁸⁵. Nos textos que acompañan ás fotos adoitan facerse loanzas do “fundador” da praia, Manuel L. Lemos, quen, segundo conta o historiador local Carlos Meixome, exerceu de prestamista e fornecedor de billetes para a emigración a cambio das hipotecas dos terreos desa zona costeira¹¹⁸⁶. O coñecemento dos proxectos inmobiliarios e hoteleiros que se preparaban nestes lugares da costa permitiulle a Jaime Solá exercer de “visionario”, avanzando con moitos anos de antelación o desenvolvemento deste sector e, nomeadamente, dos servizos que cos anos iríanse creando nalgúns lugares senlleiros da costa galega.

Vida Gallega, e nomeadamente Jaime Solá que é quen adoita realizar a cobertura gráfica e informativa destes temas, fíxanse tamén noutras zonas costeiras menos

¹¹⁸⁴ *Vida Gallega*, nº 429 (1929); *Vida Gallega*, nº 499 (1931); *Vida Gallega*, nº 228 (1923); *Vida Gallega*, nº 607 (1934).

¹¹⁸⁵ *Vida Gallega*, nº 526 (1932); *Vida Gallega*, nº 559 (1933); *Vida Gallega*, nº 619 (1935); *Vida Gallega*, nº 642 (1935).

¹¹⁸⁶ VEIGA, Manuel, *O pacto galego na construción de España*, Vigo: A Nosa Terra, 2003, p. 77.

atractivas e desenvoltas daquela, como a Costa da Morte, botando man de reportaxes gráficas que ás veces levan titulares tan curiosos como: “Encontramos hecha un plácido lago la fatídica ‘Costa de la Muerte’” (6474), ou lendas como “El mar que no es demasiado tranquilo ni excesivamente alborotado, que es cómo debe ser el mar”¹¹⁸⁷, que responden perfectamente a esa pretensión promocional do turismo constante en *Vida Gallega*. A estrutura gráfica destas reportaxes case sempre seguen a mesma pauta: vistas xerais da paisaxe, vistas parciais da vila, monumentos, retratos de grupo e individuais da xente “distinguida” e algunhas situacións cotiáns dos mariñeiros ou dos labregos, que tamén forma parte do paquete promocional.

En moitos textos da revista que tratan sobre o tema, sempre está no fondo o uso da fotografía como elemento esencial para a propaganda turística, debidamente acompañada “de aquellas noticias que puedan dejar dentro del alma algo más que una superficial satisfacción de la curiosidad: el dato histórico, el episodio sentimental, la descripción geográfica y el vaho de leyenda que tanta sugestión comunica á todo cuanto toca”¹¹⁸⁸. Co paso do tempo, *Vida Gallega* séntese depositaria de certo creto a respecto da promoción turística de Galiza, criticando unha medida governamental en Madrid que consiste en chamar a expertos estranxeiros para orientar aos de aquí no tema do fomento do turismo. A revista argumenta que poucos como ela saben da propaganda gráfica e dos lugares pintorescos de Galiza, ademais de cuestionar a falta de coñecemento dos estranxeiros sobre os aspectos espirituais das paisaxes, das lendas, da prehistoria, dos acontecementos históricos e relixiosos, das guerras... Finalmente, a revista pon todos os seus medios materiais e espirituais á disposición da obra de fomento do turismo en Galiza, inhibíndose “de toda intervención retribuída en este asunto”¹¹⁸⁹. Comentarios deste tipo, insistindo no carácter desinteresado da súa promoción turística, son frecuentes en *Vida Gallega*, algo moi acaído coa consciencia da revista viguesa sobre os outros beneficios que obtén da publicación das fotos, xa fose para facer máis atractiva a revista e vendela mellor ou para satisfacer os intereses da burguesía que ten negocios no sector turístico, que forma parte do seu público obxectivo e da súa nómina de subscritores.

O terceiro nivel de uso da fotografía como soporte promocional en *Vida Gallega* é constatable nas frecuentes fotos, crónicas gráficas ou escolmas variadas de imaxes dedicadas a mostrar determinados negocios, empresas, industrias, comercios ou

¹¹⁸⁷ *Vida Gallega*, nº 138 (1920); *Vida Gallega*, nº 429 (1929).

¹¹⁸⁸ “Y así vendrán a conocernos. El alma del paisaje”, *Vida Gallega*, nº 438 (1930).

¹¹⁸⁹ *Vida Gallega*, nº 380 (1928).

produtos. Vemos así moitas páxinas dedicadas a industrias conserveiras, adegas, compañías navieiras, comercios, hoteis, metalúrxicas, empresas de transportes, estaleiros... Isto é visible xa desde os primeiros anos, nos que se ofrecen informacións gráficas sobre distintas actividades industriais e comerciais: un taller de estampado de metais (6370); unhas adegas nos Peares (6388), propiedade dun coñecido banqueiro ourensán; ou as instalacións da *Hispano Suíza* en Barcelona¹¹⁹⁰. Algunhas desas informacións gráficas son reforzadas con chamamentos autenticamente promocionais nos textos que as acompañan, como se fai nunha crónica sobre unha viaxe realizada por Jaime Solá xunto co fotógrafo José Gil no seu *Ford* de 22 cabalos (Gil era propietario do concesionario desta marca para Galiza), na que o director de *Vida Gallega* conclúe a información dicindo:

“Nos permitimos avisar á todos los que se interesan por este coche que quien les mandará catálogos gratuitamente, les facilitará paseos de prueba y les enterará de cuanto deseen conocer, es el Representante General del Automóvil *Ford* en Galicia, José Gil. Fotografía. Vigo”¹¹⁹¹.

Polos seus vencellos con Solá e coa revista¹¹⁹², José Gil e as súas actividades serán adoito obxecto de atención gráfica en *Vida Gallega*, tanto polas súas empresas automobilísticas como polas cinematográficas, como cando en 1921 publica dúas curiosas crónicas gráficas que dan conta da singradura de Gil por toda Galiza facendo propaganda dun novo modelo *Texan* cuxas rodas seica eran a proba de picadas¹¹⁹³ (6531). A promoción empresarial do mundo do automóbil xa fora escenificada nos comezos da revista, nunha crónica gráfica titulada “Tarde de sport. La justificación del *Fiat*”, coa que se fai un acto de desagravio dun modelo de automóbil *Fiat* que unhas semanas antes tivera unha avaría moi sonada ao non permitir chegar a un acto na Coruña a unha serie de personalidades da cidade de Vigo. Ante o posible desprestixio acadado pola empresa automobilística por tal circunstancia, a revista preocúpase de difundir as bondades do vehículo e da marca, rematando a crónica: “El automóvil retorna a su garage. Corre á 120 y no se descompone. El Fiat queda justificado. No hai que dudarlo. Aquello de la cuesta de Herves solo fué una desgracia”¹¹⁹⁴.

¹¹⁹⁰ “La artística de La Coruña”, *Vida Gallega*, nº 39 (1912); “Las Bodegas Gallegas de Peares”, *Vida Gallega*, nº 47 (1913); “El progreso industrial de España”, *Vida Gallega*, nº 35 (1912).

¹¹⁹¹ *Vida Gallega*, nº 59 (1914).

¹¹⁹² José Gil forma parte da primeira redacción de *Vida Gallega* como redactor gráfico e manterá unha grande amizade con Jaime Solá.

¹¹⁹³ “El triunfo de las ruedas sin aire. El coche Texan de D. José Gil, recorre con ellas toda Galicia”, *Vida Gallega*, nº 167 (1921).

¹¹⁹⁴ *Vida Gallega*, nº 3 (1909).

Nesta hibridación informativo-publicitaria, *Vida Gallega* non desaproveita ningunha ocasión para converter en noticia calquera circunstancia nova que teña que ver coa industria ou co comercio, xa fose pola creación dun novo servizo, como a presentación dun novo buque da *Compañía Trasatlántica*, onde se amosa un retrato de grupo no que figuran os mandos da tripulación e a familia propietaria da consignataria (174); pola inauguración dunhas novas instalacións, como no caso do almacén de calzados *El Zapato Inglés* de Vigo (191), do estudio do fotógrafo Pascual Rey na Coruña (6453) ou das novas oficinas da *Caja de Ahorros de Vigo* nun fermoso edificio da rúa Policarpo Sanz (6080)¹¹⁹⁵. Outras veces non aparecen explícitos os criterios de noticiabilidade, aínda que podemos deducir que puideron deberse ás sinerxías establecidas entre os intereses comerciais da revista e os dos propietarios das empresas das que se informaba, propiciadas polos contactos acadados por Jaime Solá nas súas constantes rutas por Galiza. Así, atopamos crónicas gráficas sobre unha fábrica de “muebles de lujo”, con imaxes dos talleres, do empresario e da exposición (6445); sobre unha fábrica de conservas (198); ou sobre unha fábrica de cerámica en Dena (6477)¹¹⁹⁶. En case todas estas informacións gráficas adoitase destacar o carácter emprendedor do empresario, ben pola inclusión do seu retrato ou por comentarios inseridos no texto ou nos pés de foto, como se fai cunha dedicada a un laboratorio farmacéutico de Ourense no que se trata ao seu propietario como un dos “grandes enaltecedores de Galicia”¹¹⁹⁷ (6537).

Conforme pasan os anos, a publicidade faise máis omnipresente na sociedade galega, e mesmo convértese en obxecto informativo por si mesma, como podemos ver nunha vista xeral do estadio de Balaídos ateigado de xente para ver un partido entre España e Portugal, publicada por *Vida Gallega* en 1933. No centro da imaxe e sobrevoando o estadio figura un globo que leva gravado cunhas enormes letras: “Laxante Bescansa”. Atractiva foto que conxugaperfectamente información de actualidade e promoción comercial, e que hoxe podemos ver como unha estupenda homenaxe á publicidade¹¹⁹⁸ (6173).

¹¹⁹⁵ “El nuevo servicio de la *Compañía Trasatlántica*” *Vida Gallega*, nº 72 (1916); “Como progresa el comercio gallego”, *Vida Gallega*, nº 99 (1918); “El arte fotográfico en Galicia”, *Vida Gallega*, nº 82 (1917); “La enorme pujanza del ahorro gallego”, *Vida Gallega*, nº 470 (1930).

¹¹⁹⁶ “La fábrica de muebles de lujo de Antonio Rodríguez e Hijos, *Vida Gallega*, nº 80 (1916); “La afamada fábrica de conservas *La Noyesa*”, *Vida Gallega*, nº 100 (1918); “La cerámica del Dena”, *Vida Gallega*, nº 140 (1920).

¹¹⁹⁷ “Un gran laboratorio en Ourense”, *Vida Gallega*, nº 172 (1921).

¹¹⁹⁸ *Vida Gallega*, nº 555 (1933).

Pero o uso máis singular e sorprendente da fotografía como soporte promocional faise cando *Vida Gallega* decide publicar crónicas gráficas nas que se amosan os personaxes “auténticos” e os lugares onde transcorre a acción das novelas que daquela publicaba Jaime Solá. Supoñemos que se trata das persoas que lle serviron de referencia para a definición dos personaxes e que agora amósanse para realzar a autenticidade social dos textos do novelista e de aí o título da sección onde van inseridas as crónicas, que non deixa lugar a dúbidas: “El realismo en la novela gallega”. Claro que de tratarse dunha escenificación posterior, estaríamos falando dun calote de dimensións maiúsculas¹¹⁹⁹ (222).

Esta intensa dedicación promocional que *Vida Gallega* realizaba a través das imaxes non pasou desapercibida para ollos críticos como os dalgunha publicación da diáspora galega. Na revista *Suevia* (A Habana, 1910) refírense ao último número da revista viguesa con sorna como “un número interesantísimo, sobre todo para Cataluña y la *Compañía Trasatlántica*”, e quince días despois cualifican a *Vida Gallega* como “una revista encauzada á vivir del bombo y del autobombo y que no hace más que poner en ridículo á señores que pagan los clichés para darse el gustazo de aparecer en actitudes académicas”¹²⁰⁰.

A nova prensa entraba no que Vázquez Montalbán denominou círculo viciado da publicidade, cando esta se converte nun elemento imprescindible para a súa supervivencia, vencellándose desde ese momento ás tiradas: “o aparente círculo vicioso non é outra cousa que un círculo viciado”¹²⁰¹. *Vida Gallega* aposta pola fotografía como un dos seus signos distintivos e ofrécea como un reflexo da vida social e como un compendio gráfico histórico do que acontece. Porén, tras esa capa de realismo fotográfico operan outros usos da fotografía, que teñen que ver con aspectos de carácter promocional, tanto sexa para autopromocionarse a propia revista, para mostrarse como un escaparate para o fomento do turismo ou para promocionar os negocios da burguesía galega e aos seus principais emprendedores. Algo que sería unha constante na prensa posterior e mesmo noutras publicacións galegas non estritamente xornalísticas, como o caso das estupendas edicións de *PPKO*, nas que, baixo o formato da crónica ou da reportaxe xornalística, tamén se usou a fotografía como soporte promocional de empresas e institucións.

¹¹⁹⁹ “Algunos personajes auténticos de *El alma de la aldea*”, *Vida Gallega*, nº 112 (1918); “Los lugares y personajes de *Ramo Cativo*”, *Vida Gallega*, nº 117 (1918).

¹²⁰⁰ *Suevia*, nº 8 (31 marzo 1912); *Suevia*, nº 10 (14 abril 1912).

¹²⁰¹ V. MONTALBÁN, M., *Historia y comunicación social*, Barcelona: Mondadori, 1997, p. 195.

5.4.5 - OS XÉNEROS FOTOINFORMATIVOS EN *VIDA GALLEGA*

5.4.5.1 - AS FOTONOTICIAS

Xa vimos que desde o comezo da súa publicación, *Vida Gallega* usa a fotografía como soporte de información sobre diversos acontecementos, cunha clara intención de informar graficamente sobre a actualidade. Concepto que temos que ter en conta baixo os condicionantes tecnolóxicos e produtivos daquela época, como se percibe perfectamente nunha pequena crónica gráfica publicada pola revista sobre a celebración do centenario da independencia en Arbo¹²⁰², acompañada dun breve texto no que se indica que no anterior número informárase do acontecemento por medio da escrita e que agora dáse a información gráfica, o que nos permite inducir os atrancos que tiñan daquela para informar puntualmente con imaxes sobre os eventos de actualidade, malia estarmos falando dunha publicación mensual, e quizais por non ter aínda moi desenvolto un equipo de correspondentes e contactos que lle permitisen acceder a determinadas informacións gráficas.

Pero as precariedades produtivas non impiden que en *Vida Gallega* tamén haxa auténticas fotonoticias, xa fosen referidas a sucesos ou a acontecementos de actualidade de variada índole. Deste uso da fotografía con valor auténticamente informativo da fe que xa no seu primeiro número publique unha fotonoticia que recolle o xentío dunha manifestación de estudantes en Santiago de Compostela en petición de clínicas de Frenopatía (6266), volvendo a facelo coa visita do Rei para inaugurar a *Exposición Regional* de Santiago de Compostela, cunha auténtica instantánea da chegada do monarca en automóbil á rúa compostelá de San Roque¹²⁰³. Aínda que no sucesivo a fotonoticia única de actualidade non sexa o máis común na revista (que aposta máis pola crónica gráfica ou pola escolma de fotos arredor dun tema), a revista viguesa segue incluíndo algunha que outra nas páxinas de cada número, xa fosen alusivas á sucesos, á temas políticos ou a acontecementos de carácter social, como un mitin do movemento agrarista en Ventosela, cunha multitude comandada por Basilio Álvarez; o enterro dunha das vítimas de Nebra, cunha impresionante foto de Luís *Ksado* onde se ve aos familiares no medio dunha morea de xente (6443); unha manifestación en Vigo en petición de amnistía para uns condenados pola xustiza (192);

¹²⁰² *Vida Gallega*, nº 4 (1909).

¹²⁰³ *Vida Gallega*, nº 1 (1909); *Vida Gallega*, nº 10 (1909).

a inauguración dunha lápida na casa natal de Curros Enríquez en Celanova (5763); ou unha curiosa foto dunha inmensa cola para mercar tabaco en Compostela, por poñermos algúns exemplos de temática variada¹²⁰⁴.

Porén, nestes primeiros anos o máis común é que a revista opte por mostrar as fotonoticias de actualidade cun par de imaxes para cada acontecemento, no canto dunha imaxe única, que non chegan a seren crónicas gráficas e que adoitan compartir páxina con outras referidas a distintas temáticas, estrutura que seguirá facéndose cotián durante bastantes anos (6540)¹²⁰⁵. Nesta liña de informar sobre un suceso ou acontecemento con dúas fotos vai o uso que *Vida Gallega* fai ás veces, adoito referíndose aos conflitos sociais, e que consiste en equilibrar as dúas partes enfrontadas dedicándolle unha foto a cada unha delas, como no caso dunha folga xeral na Coruña, da que se da conta con dúas fotos, unha da saída dos obreiros despois da reunión onde deciden a volta ao traballo e outra do gobernador civil pasando revista ás forzas de seguridade¹²⁰⁶.

Conforme van pasando os anos, as fotonoticias de actualidade, tanto en fotos individuais como en conxuntos de dúas fotos, espállanse por entre as páxinas da revista, e versan sobre distintas temáticas, sexan de carácter *político*, como a marcha dos soldados á guerra de África, o multitudinario recibimento do Presidente da Arxentina no porto de Vigo, ou a xente nas rúas da Coruña tras a proclamación do estado de guerra a finais de 1930 (6083)¹²⁰⁷; *social*, como a foto dun banquete na inauguración da nova andaina dun hotel, algunhas atraccións nas rúas das cidades, ou o ingreso de Otero Pedrayo na *Real Academia Galega* (6005)¹²⁰⁸; *industrial*, como a recuperación dos caladoiros da sardiña¹²⁰⁹; *turística*, como a bendición dun iate destinado a viaxes de pracer polas Rías Baixas¹²¹⁰; dedicadas á *rede viaria*, como a construción da ponte da illa da Toxa¹²¹¹; aos *sucesos*, como accidentes marítimos, tales como a foto dun barco de salvamento tratando de por a flote un buque con problemas de flotación, a do embarrancamento do vapor Sandis no Ferrol, ou a do salvamento dunha gabarra de carbón que afundiou na ría de Vigo; suicidios, como no caso de dúas fotos do cadáver dun mozo que se suicidou por amor (6782); accidentes

¹²⁰⁴ *Vida Gallega*, nº 124 (1914); *Vida Gallega*, nº 80 (1916); *Vida Gallega*, nº 99 (1918); *Vida Gallega*, nº 128 (1919); *Vida Gallega*, nº 144 (1920).

¹²⁰⁵ *Vida Gallega*, nº 39 (1912); *Vida Gallega*, nº 175 (1921).

¹²⁰⁶ *Vida Gallega*, nº 50 (1914).

¹²⁰⁷ *Vida Gallega*, nº 180 (1921); *Vida Gallega*, nº 207 (1922); *Vida Gallega*, nº 472 (1931).

¹²⁰⁸ *Vida Gallega*, nº 7 (1909); *Vida Gallega*, nº 268 (1925); *Vida Gallega*, nº 434 (1929).

¹²⁰⁹ *Vida Gallega*, nº 266 (1924).

¹²¹⁰ *Vida Gallega*, nº 6 (1909).

¹²¹¹ *Vida Gallega*, nº 9 (1909).

de circulación, como o choque entre un tranvía e un camión nas rúas de Vigo (5887) ou a foto dun autobús que esvarou por unha pendente, arrodado de xente curiosa¹²¹²; á *emigración*, como a chegada dun próspero indiano a Vigo¹²¹³; ou mesmo a curiosas *novidades*, como o primeiro tobogán que chega a Galiza e que é tratado como un deporte moderno e descoñecido¹²¹⁴.

5.4.5.2 - AS REPORTAXES FOTOGRÁFICAS

Tendo en conta as salvidades apuntadas no apartado teórico a respecto da asignación do estatus de reportaxe fotográfica para escolmas gráficas publicadas antes da súa consolidación nas revistas de finais dos anos vinte, xa nos primeiros anos de *Vida Gallega* atopamos algúns exemplos de informacións gráficas que, agrupando un conxunto de imaxes que non responden enteiramente ás pautas da crónica gráfica, poderíamos Consideralas como intentos primitivos de reportaxe gráfica, cuxa principal intención é abordar un tema mediante a mostración de imaxes. Un dos primeiros exemplos publícase en marzo de 1909, cunha páxina dedicada ao poeta Luís A. Mestre, tío de Jaime Solá, na que se inclúen tres fotos das estancias da súa casa e un retrato do poeta diante do seu escritorio. O texto trata sobre a casa do poeta e nel fálase da posible influencia que ten o contorno vivencial na obra dos artistas, de aí que as fotos resulten acaídas co eixe e argumento central da información¹²¹⁵ (6273). Ao mes seguinte, *Vida Gallega* dedica outra páxina a unhas minas en Viveiro¹²¹⁶, cuxas instalacións son amosadas en cinco fotos nas que se ven as canteiras, as factorías, as casas dos obreiros, a estación do tranvía e o porto de carga.

En xullo dese mesmo ano, *Vida Gallega* publica unha ampla escolma gráfica de vinte fotos dedicada a Baiona, con vistas da vila, algunhas praias, o balneario, os veraneantes na praia vestidos e con parasol, unha fábrica de conservas, o Pazo de Monte Real, unha escola, unha tenda de ultramarinos, retratos de busto dos notables e dos “ilustres fillos” do lugar (Urzaiz, Elduayen, o cronista oficial, un avogado, o director do xornal da vila...). O texto está redactado a xeito de crónica, pero coas fotos, no seu conxunto, preténdese facer unha escolma gráfica dos lugares e das persoas máis

¹²¹² *Vida Gallega*, nº 5 (1909); *Vida Gallega*, nº 12 (1909); *Vida Gallega*, nº 29 (1911); *Vida Gallega*, nº 230 (1923); *Vida Gallega*, nº 273 (1925); *Vida Gallega*, nº 499 (1931).

¹²¹³ *Vida Gallega*, nº 7 (1909).

¹²¹⁴ *Vida Gallega*, nº 9 (1909).

¹²¹⁵ “El poeta Luís A. Mestre y su retiro”, *Vida Gallega*, nº3 (1909).

¹²¹⁶ “Riqueza Gallega: Las minas de Viveiro”, *Vida Gallega*, nº 4 (1909).

relevantes da vila, a xuízo da revista viguesa¹²¹⁷. Tamén incluída nese mesmo número de xullo inclúese unha dobre páxina dedicada á cidade brasileira de São Paulo, que consta dun texto no que se alude á grandiosidade e modernidade da urbe brasileira e de seis vistas da cidade que “ratifican” os comentarios do corpo textual da noticia¹²¹⁸.

En setembro de 1909, *Vida Gallega* publica unha ampla información en catro páxinas dedicada á Vilagarcía, que comprende unha serie de quince fotos de Arturo Sánchez, entre as que figuran unhas vistas xerais da vila (do balneario *La Concha de Arosa*, da alfándega, dos peiraos) fotos dos alumnos dun colexio, dun taller de fundición cos obreiros posando, do interior dun bar e varios retratos (o director do colexio, un empresario da fundición e un benfeitor que doou un edificio para os feridos de guerra). Entre elas resulta sobranceira unha estupenda imaxe das mantidas nos pavillóns do balneario que nos fai lembrar ao mellor Lewis Hine. Malia que o texto comece cun relato clásico da crónica, remata por ofrecerse compartimentado en capítulos, dedicados a distintos lugares e establecementos da vila e acompañados das súas correspondentes imaxes. Malia que estas resulten máis descritivas ca outra cousa, no seu conxunto poden verse como un primitivo intento de reportaxe fotográfica sobre a vila arousá¹²¹⁹ (6289).

Outro caso semellante é o dunha información gráfica sobre a vila miñota da Guarda, que ocupa cinco páxinas e ten unha estrutura complexa, con dous textos, un máis xenérico, histórico e literario que amosa a grandes trazos as características da vila, e outro, máis xornalístico, que coma no caso anterior dedicado a Vilagarcía, vai estruturado en compartimentos dedicados a distintas actividades e establecementos da vila guardesa. Inclúe moitas fotos, que se editan de xeito racional e ordenado, comezando por unhas vistas xerais da vila e das súas rúas e seguindo por adentrarse paseniño nos espazos interiores (un hotel, unha serrería, unha xastrería e unha relojería), unha foto dun vehículo de transporte de viaxeiros e outra dun banquete na honra da revista. A edición gráfica é completada con pequenos retratos circulares dos notables da vila (alcalde, párroco, xuíz municipal, administrador da alfándega, presidente do centro guardés, médicos, correspondente de *Vida Gallega* en Porto Rico, capitalista e propietario, dono de hotel...¹²²⁰ (6300).

¹²¹⁷ “Nuestras playas. Bayona”, *Vida Gallega*, nº 7 (1909).

¹²¹⁸ “Galicia en la emigración”, *Vida Gallega*, nº 7 (1909).

¹²¹⁹ “Nuestras playas. Villagarcía”, *Vida Gallega*, nº 9 (1909).

¹²²⁰ “Nuestras villas. La Guardia”, *Vida Gallega*, nº 12 (1909).

Nestas informacións gráficas relativas a distintas vilas galegas, o seu principal valor visual reside principalmente en que, non estando vencelladas necesariamente coa actualidade máis inmediata, preténdese mostrar un achegamento aos principais lugares das poboacións. E malia que este achegamento sexa acrítico e baséese máis na mostración dunha importante cantidade de fotos ca nunha especial edición gráfica que estableza xerarquías informativas para as imaxes. Algo que si comeza a apuntarse nunha interesante escolma gráfica que publica *Vida Gallega* en abril de 1910, sobre a fábrica de conservas de Antonio Alonso en Vigo, mediante a que se amosan unhas estupendas fotos de José Gil entre as que destaca unha impactante panorámica a dobre páxina da nave principal da factoría viguesa¹²²¹. As imaxes ocupan maior espazo ca o texto e tanto pola súa edición como polo seu incuestionable valor documental, no que se achegan referencias visuais dos distintos lugares da factoría e das distintas fases do traballo do envasado da sardiña, supón un auténtico achegamento a algúns dos valores da reportaxe fotográfica dos que falamos¹²²² (49) (50).

Uns meses despois, *Vida Gallega* dedica un número de xeito case monográfico á emigración galega en Lisboa, con numerosas informacións gráficas, tanto sobre os prósperos propietarios como sobre os máis comúns asalariados. A respecto destes últimos, a revista inclúe unha estupenda escolma de fotos nas que se retrata aos distintos gremios de traballadores galegos: afiadores, mozos de mudanza, camareiros, augadores..., información na que se denuncia a existencia dunha trama de explotación infantil que capta nenos nas aldeas da provincia de Ourense para traballar nas rúas de Lisboa nunhas condicións lamentables. Outras informacións gráficas deste número tratan sobre as festas que celebran os galegos en Lisboa, sobre as súas asociacións, sobre os camareiros que traballan en lugares de certo nivel (aos que denomina “camareros aristócratas”), sobre os empresarios prósperos dos que se amosan imaxes das súas mansións e familias, sobre algunhas empresas e establecementos de galegos naquela cidade... No seu conxunto, este completo monográfico ofrécese como unha auténtica reportaxe gráfica sobre a vida dos galegos en Lisboa¹²²³ (6315) (6316).

Neses primeiros anos, *Vida Gallega* segue publicando escolmas gráficas temáticas que, ou non levan texto, ou este ocupa un espazo mínimo en relación coas imaxes, sen que tampouco estean contempladas como crónicas. Así acontece cunha dobre páxina dedicada ás festas de estío en Vigo e A Coruña, na que se mostran imaxes de

¹²²¹ Esta mesma foto é editada meses máis tarde, o 2 de xaneiro de 1911, na portada de *El Noticiero de Vigo*, do que tamén era director e propietario Jaime Solá, a todo o ancho da mancheta e ocupando un terzo da portada.

¹²²² “Lo que es la industria conservera en Galicia”, *Vida Gallega*, nº 18 (1910).

¹²²³ *Vida Gallega*, nº 26 (1910).

concursos, regatas ou desfiles de carrozas; outra dedicada a Montero Ríos, da que falamos no capítulo dedicado á vida social; outra sobre unha exhibición aérea en Vigo; unha sobre a prensa coruñesa, da que se amosan fotos das redaccións dos principais xornais coruñeses e outra da xunta directiva da Asociación da Prensa (6361); ou outra sobre as obras do tranvía eléctrico de Vigo, na que se mostran imaxes da nave das cocheiras, dos raís, da montaxe dos coches¹²²⁴.

O verdadeiro potencial informativo que adoito lle atribuímos á reportaxe gráfica atopámolo paradoxalmente en tres informacións gráficas que si están artelladas a xeito de crónica gráfica, dando conta de xeito secuencial e narrativo dos respectivos acontecementos aos que se refiren: o crime de *El Federal* en Ourense, o naufraxio do vapor *Santa Isabel* fronte á illa de Sálvora e un parricidio nos arrabaldes de Vigo¹²²⁵. Dado o seu carácter de crónica gráfica tratámoslo polo miúdo no seguinte apartado, pero trátase de estupendos exemplos que anuncian o futuro potencial da reportaxe gráfica: pola extensión dedicada, pola relevancia absoluta que teñen as imaxes e pola potencia visual, informativa e narrativa que teñen algunhas delas. Mágoa que todo isto non se repetise nos anos vindeiros, pois cando a finais dos anos vinte e durante os trinta xorden as verdadeiras reportaxes fotográficas nas revistas europeas e americanas, *Vida Gallega* non colle ese tren. Nin sequera cando a primeiros da década dos trinta recupera o formato de edición conxunta de imaxes e texto, abandonado desde 1911. A maioría das informacións gráficas editadas dese xeito (sobre o pan de Cea, sobre a elaboración do polbo á feira...) desaproveitan a capacidade da fotografía para amosar e documentar con maior profundidade o traballo da xente que se dedicaba a esas tarefas, con algunha excepción ocasional como a interesante información gráfica que amosa varias imaxes sobre a pesca co procedemento da “xávega”, algunhas delas realmente interesantes para ter unha mostración visual do esforzo colectivo que esa arte de pesca implicaba¹²²⁶.

5.4.5.3 - AS CRÓNICAS GRÁFICAS

Como apuntamos no capítulo do marco teórico, consideramos como crónica gráfica aquel conxunto de imaxes, adoito presentadas de xeito secuencial ou cronolóxico,

¹²²⁴ *Vida Gallega*, nº 31 (1911); *Vida Gallega*, nº 34 (1911); *Vida Gallega*, nº39 (1912); *Vida Gallega*, nº 49 (1913).

¹²²⁵ “El cadáver de *El Federal* apareció en Orense”, *Vida Gallega*, nº 128 (1919); “La terrible tragedia de la isla de Sálvora”, *Vida Gallega*, nº 163 (1921) e “Después de la tragedia...”, *Vida Gallega*, nº 164 (1921); “El parricidio de San Andrés de Comesaña”, *Vida Gallega*, nº 247 (1924).

¹²²⁶ *Vida Gallega*, nº 461 (1930).

referidas a un feito cotián ou noticioso de actualidade, a un lugar ou localidade ou a distintas actividades da vida social, cunha intención máis descritiva ca interpretativa. Neste caso cómpre advertir que isto non debe confundirse co tratamento que *Vida Gallega* lle da a este concepto, pois adoita titular con ese nome unha sección na que se inclúen varias noticias breves, con cadansúa foto, relativas a diferentes temáticas e sen vencello ningún entre elas.

A crónica gráfica é o xénero por excelencia en *Vida Gallega*, publicación que mesmo pode ser vista no seu conxunto como unha gran crónica ou escolma visual da vida social e dalgúns dos máis importantes eventos acontecidos en Galiza e nos principais lugares das colonias de galegos na emigración. E iso comeza xa no seu **primeiro ano**, exultante desde o punto de vista visual para a época, onde atopamos estupendos exemplos de crónicas gráficas que tratan sobre sucesos, sobre acontecementos sinalados, sobre rutas e viaxes emprendidos polos correspondentes da revista por Galiza e América ou sobre distintos temas escollidos pola empresa editora como merecentes de seren amosados. Exemplos destas primeiras crónicas son as que tratan sobre unha viaxe por Mondoñedo; sobre unha fábrica de aceite en Catalunya que fornece deste produto ás conserveiras galegas; sobre a celebración do Centenario da Reconquista de Vigo (6279); sobre a visita duns turistas ingleses á Compostela, da que se recolle case secuencialmente a súa chegada, algunhas das visitas realizadas e a súa marcha; ou sobre o incendio dun edificio en Vigo, crónica esta en dúas páxinas con moi pouco texto e moitas fotos, que describe con imaxes e de xeito practicamente secuencial como foron derrubándose as paredes do edificio e remarcándose a primicia da información gráfica¹²²⁷:

“Los redactores artísticos de *Vida Gallega* acudieron los primeros al lugar de la catástrofe, obteniendo las fotografías que ilustran estas páginas. Algunas de ellas, hechas en el momento que se desplomaban enormes lienzos de pared, son muy curiosas”¹²²⁸.

A crónica remátase coa frase “la prensa le consagró largas descripciones”, como se con iso quérese resaltar a potencia informativa da escolma gráfica presentada pola revista, que abofé que a ten (6280). Outra interesante crónica gráfica deste primeiro ano da revista é a que se dedica aos efectos dun temporal que asola Galiza no outono de 1909, do que se da conta con catorce fotos que informan das enchentes dos ríos,

¹²²⁷ *Vida Gallega*, nº 5 (1909); “Crónicas Gallego-Catalanas”, *Vida Gallega*, nº 5 (1909); “Glorioso Centenario”, *Vida Gallega*, nº 5 (1909); “La peregrinación inglesa”, *Vida Gallega*, nº 7 (1909); “Terrible incendio en Vigo”, *Vida Gallega*, nº 6 (1909).

¹²²⁸ “Terrible incendio en Vigo”, *Vida Gallega*, nº 6 (1909).

edificios derrubados, barcos naufragados..., dalgúns dos máis coñecidos fotógrafos do momento: Pacheco (Ourense), Chicharro (Compostela), Constantino Sarabia “de la casa Gil” (Vigo), L. Carré (A Coruña) e Elías Díez (Caldas de Reis)¹²²⁹.

Noutras ocasións, a racionalidade descritiva e secuencial da que se fixo gala na crónica do incendio de Vigo fica máis agochada, ou mesmo semella caótica e desorganizada para uns ollos actuais, como no caso dunha crónica dedicada á chegada do bispo de Ourense a esa cidade, despois dos sucesos de Oseira onde morreron varios labregos diante do mosteiro tras a intervención da Garda Civil, e na que a actuación do bispo fora moi cuestionada. Malia a súa confusión estrutural, na crónica percíbese un afán por amosar graficamente distintos aspectos dos acontecementos. Mentres no texto fálase das concentracións e das revoltas da xente contra algúns edificios da Igrexa, nas once fotos das que consta a crónica, que ocupan dobre espazo ca o texto, amósanse dous retratos colectivos das redaccións dos xornais *El Eco de Orense* (que apoia ao bispo) e *El Miño* (que o culpa dos sucesos), tres retratos de xornalistas, vistas da fachada do Concello, do Goberno Civil e doutros edificios relixiosos atacados pola xente¹²³⁰.

A partir do segundo ano comezan a ser cotiáns as crónicas gráficas de **sucesos**, onde a fotografía da conta de desprendementos de terras como o das Hermidas; incendios como o do *Teatro Rosalía de Castro* de Vigo, que se complementa cunha estupenda imaxe do sinistro que ocupa toda a contraportada en formato apaisado; ou descarrilamentos de trens, como o que se mostra nunha páxina que, malia tratar dunha catástrofe na que morreron varias persoas, decora as fotos con ilustracións de motivos florais, non sabemos se por inocencia daqueles primeiros anos de uso informativo da fotografía ou por pretender edulcorar terapéuticamente a traxedia (163)¹²³¹.

É precisamente nestes primeiros anos cando *Vida Gallega* lle fai algunhas chiscádelas á información internacional, dedicando unha páxina enteira a informar con fotos dunhas inundacións en París, con fotos obtidas de *Le Monde Illustrée*, ou publicando unha estupenda crónica gráfica sobre o derrubamento da monarquía e a proclamación da República en Portugal, en outubro de 1910, que contén algunhas atractivas imaxes da actividade nas trincheiras e nas barricadas, atribuídas a Carrington, daquela redactor

¹²²⁹ “Los temporales en Galicia”, *Vida Gallega*, nº 12 (1909).

¹²³⁰ “Sucesos en Orense”, *Vida Gallega*, nº 6 (1909).

¹²³¹ “La catástrofe de Las Ermitas”, *Vida Gallega*, nº 14 (1910); “Incendio del Teatro Rosalía de Castro”, *Vida Gallega*, nº 15 (1910); “Una catástrofe”, *Vida Gallega*, nº 67 (1915).

gráfico da revista en Lisboa (6323)¹²³². Porén, a información internacional, fóra do que atinxe ás colonias da emigración galega, non formará parte das páxinas da revista viguesa.

Tamén hai en *Vida Gallega* interesantes crónicas gráficas sobre **actos sociais**, como a inauguración dunha escola en Mugardos mercé á filantropía dalgúns indianos da zona, onde xa se percibe a mestura das dúas grandes temáticas da revista: a emigración e a vida social¹²³³; sobre **acontecementos políticos**, como a dinámica páxina dedicada a unha manifestación popular en Vigo, que remata nun mitin, e na que se combinan imaxes dos políticos intervindo con vistas xerais das rúas cheas de xente, onde sorprenden, por non seren habituais daquela, algunhas fotos dos protagonistas en acción sen posaren ante a cámara¹²³⁴ (6338); e sobre a **industria** e os sectores produtivos máis importantes para a economía galega, como algunhas que xa comentamos, como a que trata sobre á explotación dunha mina no Freixo, sobre a conserveira de Antonio Alonso en Vigo ou sobre a fundición dos Malingre en Ourense, nesta última ofrecendo unha clara vontade descritiva ao mostrar aos obreiros posando nas estancias dos talleres onde se realizan os distintos traballos¹²³⁵.

A partir de 1911 decídese xuntar a maior parte das imaxes nun caderno central, afastadas dos textos. Decisión que se indica que responde ao desexo de que a fotografía se edite nas mellores condicións de reprodución posibles, pois ese caderno imprimíase en papel *couché* de alta calidade. Porén, esta medida ten, ao noso entender, dúas repercusións contrapostas. Co seu agrupamento, a fotografía gaña protagonismo informativo porque está mellor impresa e porque depende menos do texto, acompañándose de breves e sinxelos pés de foto cuxa función básica é identificar aos protagonistas ou o lugar que se amosa na imaxe. E algunhas crónicas gráficas, non todas, funcionan moi ben na súa función informativa, pois son quen de narrar por si soas, adoitado de xeito secuencial ou descritivo como corresponde a este xénero, o tema ou acontecemento sobre o que tratan. Porén, isto terá tamén unha incidencia negativa. Ata ese momento, ao iren as imaxes espalladas ao longo do texto de cada información e por toda a superficie da revista, dábbase unha sensación de maior profundidade informativa en cada noticia e unha maior coherencia gráfica de conxunto. O agrupamento das imaxes e o seu afastamento dos textos incide

¹²³² *Vida Gallega*, nº 15 (1910); “La revolución en Portugal”, *Vida Gallega*, nº 27 (1910).

¹²³³ *Vida Gallega*, nº 27 (1910).

¹²³⁴ “El conflicto entre Vigo y el gobernador de la provincia”, *Vida Gallega*, nº 31 (1911).

¹²³⁵ *Vida Gallega*, nº 48 (1913); “Lo que es la industria conservera en Galicia”, *Vida Gallega*, nº 18 (1910); “Fundición de los Sres. Malingre Ludeña Hermanos”, *Vida Gallega*, nº 24 (1910).

negativamente no desenvolvemento dos xéneros fotográficos, xa sexa a fotonoticia, a crónica gráfica ou a reportaxe fotográfica. A fotonoticia, porque fica diluída entre o balbordo doutras imaxes que tratan de diferentes temas nunha mesma páxina. A crónica gráfica, porque nunhas ocasións faise monótona pola semellanza entre as imaxes, noutras incomprendible por falta de referencias e noutras porque tamén se presenta diminuída entre outras fotos, ao mesturárense nunha mesma páxina unha crónica sobre un tema con outras imaxes de temas diferentes¹²³⁶ (6786). A reportaxe fotográfica, porque demora a súa aparición, xa que ao iren os textos afastados das imaxes pérdese capacidade para a interpretación dos temas e dos feitos e para a relación dos seus elementos gráficos e textuais¹²³⁷.

Nos primeiros números desta nova estrutura, as páxinas *couché* non levan títulos de sección e só algunhas levan titulares dos temas tratados coas imaxes, o que engade algúns atrancos para unha lectura xornalística das fotos. Diso deberon decatarse axiña porque nos seguintes números foise corrixindo o erro e retomouse o uso de títulos de sección e titulares temáticos. Pero non sempre se acertou co uso das fotos e dos titulares de sección, como na práctica bastante estendida de editar dobres páxinas, cadansúa co seu título que se refire claramente a unha función diferenciada da fotografía: con imaxes ilustrativas na sección “Galicia Pintoresca” e con imaxes informativas para a sección de “Actualidades Gráficas”. Porén, en non poucas ocasións, moitas das fotos que se inclúen nesta última sección, ao teren pouca profundidade informativa, semellan ter a mesma función ilustrativa cas que van na páxina “pintoresca”, co que a confusión de funcións asignadas á fotografía na proposta gráfico-informativa é realmente notoria¹²³⁸ (6419).

Nesta época de consolidación de *Vida Gallega* son moi frecuentes as crónicas gráficas que tratan sobre un **lugar**, unha ruta ou sobre unha zona de Galiza, das que adoita encargarse o propio Jaime Solá. Agrupadas nunha ou dúas páxinas, acostuman recoller distintas vistas dos lugares e das vilas por onde pasa, retratos de persoas ilustres, lugares senlleiros, sociedades, establecementos comerciais ou industriais, festas e romarías, actividades agrarias..., e nas que non adoita faltar o retrato dalgún próspero emigrado do lugar, como no caso dunha dedicada a Sabarís, con fotos de Jaime Solá referidas a temas variados: os membros da Sociedade de Agricultores, o retrato dunha muller que doa o estandarte da sociedade, un retrato colectivo das

¹²³⁶ *Vida Gallega*, nº 236 (1923).

¹²³⁷ Nas páxinas cor óso hai agora unha sección chamada “Actualidades Gráficas”, dedicada a explicar algunhas fotos que van no caderno central.

¹²³⁸ *Vida Gallega*, nº 66 (1915).

familias que celebran o retorno de dous emigrados, a familia dun rico miñoto que doa mil pesos para a ampliación do mercado da aldea...¹²³⁹ Ás veces trátase de lugares máis accesibles, como as principais cidades ou lugares máis coñecidos como Redondela ou a comarca do Ribeiro, pero outros non o son tanto, como cando se ofrecen imaxes dos Ancares, do Cebreiro ou de Montefurado, tendo en conta as condicións viarias, os medios de transporte e a tecnoloxía automobilística daquel tempo. Nesta liña van crónicas gráficas que recollen imaxes de rutas por cidades, como unha polas rúas de Ourense; outras que van das cidades ao rural, como unha que vai de Santiago ao Pico Sacro; outras por distintos lugares do interior de Galiza, como Parderrubias (6538) e outras pola costa, como Malpica ou Laxe¹²⁴⁰.

Ás veces o motivo ou a excusa informativa para a viaxe son algunhas actividades específicas do mundo rural, como a vendima ou as romarías, como vimos no apartado dedicado á función divulgativa das imaxes. Noutras ocasións, a información gráfica destas rutas ou lugares ten unha cobertura realmente notable, chegando a ocupar ata tres páxinas, como unha dedicada ás terras ribeirás da Arnoia¹²⁴¹. E, coma se Galiza quedase pequena para a voracidade roteira de Solá, remata por abranguer tamén outras terras estremeiras como Asturias (Luarca, Cangas), León (Cacabelos, Astorga) e o norte de Portugal (Monçao), ao que dedica dúas crónicas en dous números sucesivos¹²⁴² (6544). O esquema informativo realizado coas imaxes repítese en todas elas, combinando vistas dos lugares e dos edificios representativos con retratos individuais e colectivos dos notables do lugar: o crego, o mestre, o xuíz, algún indiano filántropo...

Paseniño irán aparecendo crónicas gráficas dedicadas a temas relacionados coas cidades, con aspectos máis vencellados co que hoxe entendemos por información de actualidade, como eventos sociais e laborais, actividades políticas, a guerra, os medios de transporte... Así, en 1917 dedica unha ampla cobertura gráfica en dúas páxinas ao acto de inauguración do coñecido monumento a Rosalía de Castro na Alameda compostelá (6467), e cara a finais desa década publica dúas crónicas gráficas sobre o día das eleccións, unha en Santiago de Compostela e outra en Ourense, nesta última

¹²³⁹ *Vida Gallega*, nº 29 (1911).

¹²⁴⁰ “Del Roma á la catedral de Orense”, *Vida Gallega*, nº 88 (1917); “De la Casa de Las Crechas al Pico Sagro”, *Vida Gallega*, nº 100 (1918); “De la montaña al llano: Parderrubias”, *Vida Gallega*, nº 173 (1921); “Nuestras villas costeras: Lage”, *Vida Gallega*, nº 183 (1921).

¹²⁴¹ “En el pequeño mundo de la Arnoya”, *Vida Gallega*, nº 170 (1921).

¹²⁴² “Tres gallegos viajando por España”, *Vida Gallega*, nº 184 (1921); “Por tierra miñota: estudiando al pueblo hermano”, *Vida Gallega*, nº 177 (1921); “Aproximación hispano-portuguesa: *Vida Gallega* en el Norte de Portugal”, *Vida Gallega*, nº 178 (1921).

amosando unhas curiosas imaxes da policía cacheando aos votantes por mor dos disturbios que houbera entre dous dos candidatos¹²⁴³ (6524).

Conforme van pasando os anos e a fotografía faise máis cotián e socializada, aparecen crónicas gráficas de auténtico valor informativo **de actualidade**, como unha interesada crónica gráfica dedicada a unha folga xeral en Vigo durante o ano 1920, da que se ofrecen varias fotos dos propios empresarios cargando as mercadorías¹²⁴⁴. A marcha dos soldados á guerra do norte de África tamén será cuberta pola revista viguesa, primeiro amosando con xenerosidade as multitudes que, nuns actos solemnes e paradoxalmente festivos, despiden aos militares nas dársenas dos portos (5804) e despois combinando retratos de “héroes” feridos ou mortos durante o conflito e imaxes do “abnegado” traballo das mulleres nos múltiples actos de homenaxe, caridade e recadación de cartos para a causa e para as familias das vítimas¹²⁴⁵.

Outra temática que *Vida Gallega* adoita tratar baixo o formato da crónica gráfica son os **sucesos**, onde en ocasións acádanse resultados magníficos con fotos dun valor informativo inusitado para o seu tempo. Como vimos no capítulo dedicado ao contexto xornalístico, antes da aparición de *Vida Gallega* houbo outras revistas galegas que publicaron fotos, pero ningunha conseguiu consolidarse¹²⁴⁶, e vimos tamén que durante a existencia da revista viguesa apareceron outras que o intentaron, pero tamén con pouco éxito. Porén, en ningunha delas usouse a fotografía como en *Vida Gallega* co potencial informativo que se mostra nos casos que imos comentar de seguido, que mesmo avanzan a chegada da reportaxe fotográfica. Isto ten aínda maior relevancia se temos en conta que isto acontece antes de que a fotografía aterre nas páxinas dos xornais diarios. Por iso, para visualizarmos este feito sobranceiro valémonos de tres crónicas gráficas sobre cadanseus sucesos, e da súa comparativa coa información que daquela deron sobre eles os dous principais diarios galegos, *Faro de Vigo* e *La Voz de*

¹²⁴³ *Vida Gallega*, nº 91 (1917); “La ciudad gris, el día de la empeñada lucha”, *Vida Gallega*, nº 128 (1919); “Las famosas elecciones con que se despidió el 1920”, *Vida Gallega*, nº 163 (1921).

¹²⁴⁴ *Vida Gallega*, nº 139 (1920).

¹²⁴⁵ “Galicia despide patrióticamente á sus soldados”, *Vida Gallega*, nº 177 (1921); *Vida Gallega*, nº 179 (1921).

¹²⁴⁶ As dúas primeiras en Pontevedra, da man de Enrique Labarta: *Extracto de Literatura* (1893), que edita un retrato en cada portada e só dura once meses, e *Galicia Moderna* (1897), a primeira revista galega que usa a fotografía como un elemento sobranceiro, mesmo asignándolle ás veces unha función informativa (sucesos, industria, acontecementos de relevancia...), pero que só se mantivo catorce meses. *Claroscuro* (A Coruña, 1900), semanario que tamén edita bastante fotos, moitas delas con valor informativo de actualidade e mesmo ocupando case todo o espazo dalgunhas páxinas, que a penas dura uns poucos números. *La Revista Popular* (Vigo, 1904) publica retratos fotográficos individuais, algúns colectivos e vistas de distintos lugares que case sempre ilustran poemas. E *Coruña Moderna* (A Coruña, 1905), que publica algúns retratos individuais e colectivos e de vez en cando algunha foto informativa de actualidade. Existen outros casos de publicacións que editan fotos ocasionalmente, sen moito valor de actualidade, das que falamos máis polo miúdo no capítulo dedicado á prensa en Galiza.

Galicia: o achado do cadáver do empresario madrileño “El Federal” en Ourense, en xuño de 1919; o naufraxio do vapor *Santa Isabel* fronte á illa de Sálvora en xaneiro de 1921; e un parricidio en San Andrés de Comesaña en xullo de 1924.

“El Federal” era un coñecido e próspero comerciante do Rastro madrileño que desaparecera en estrañas circunstancias durante o mes de xaneiro de 1919, tras facer unha viaxe de negocios a Galiza coa intención de mercar a maquinaria da azucreira de Padrón. O 31 de maio descóbrese o seu cadáver nun pozo dunha finca dos arrabaldes de Ourense e durante bastantes días do mes de xuño, *La Voz de Galicia* e *Faro de Vigo* informan case diariamente do suceso. O xornal coruñés lévao a portada en varias ocasións, unha delas acompañada dun retrato debuxado do falecido¹²⁴⁷. *Faro de Vigo* comeza levando a información á segunda páxina durante os dous primeiros días, para en días sucesivos incorporalo á primeira, sen que vaia acompañado de ilustración ningunha. Non hai fotos porque daquela os xornais galegos non adoitaban publicalas como norma, aínda que si o facían ocasionalmente¹²⁴⁸. No entanto, no último número de xuño de *Vida Gallega*, publícase unha impresionante crónica gráfica, realizada por José Pacheco, sobre a aparición do cadáver do comerciante. A xeito de narración secuencial, amósanse dúas estupendas imaxes dunha multitude que reflicte a expectación causada polo suceso, outras da casa e dos contornos onde tivo lugar o crime, outras da policía especializada que veu expresamente de Madrid para investigar o caso ou dos xornalistas cubrindo a información do caso, para rematar con outras dúas imaxes onde se mostra o cadáver, unha verdadeiramente informativa e impactante que da fe do achado do corpo a penas sobresaíndo da auga dun pozo, e outra do momento no que o fillo do falecido apréstase a recoñecer o corpo¹²⁴⁹ (5764) (5766) (5768). Mentres *Vida Gallega* amosaba estas fotos, os xornais diarios tiñan que explicalo por escrito, como se pode ver nas dúas páxinas do *Faro de Vigo* e de *La Voz de Galicia* que achegamos¹²⁵⁰ (4001) (4002) ou nos seguintes fragmentos do diario vigués:

“La aparición del cadáver del Federal fué motivo para que hoy, domingo, desfilara por la finca dónde fué hallado un inmenso gentío, ávido de ver el cadáver, el cual se encuentra en el mismo estado, debido á que no ha llegado, como se esperaba, el hijo de la víctima”.

¹²⁴⁷ Hai que ter en conta que daquela a portada do xornal coruñés era un mosaico de informacións textuais, entre quince e vinte aproximadamente, ilustradas ás veces con algún debuxo ou ilustración.

¹²⁴⁸ Por exemplo, *Faro de Vigo* publica o día 4 dese mesmo mes de xuño un retrato de Augusto González Besada na portada, con ocasión do seu falecemento. E *La Voz de Galicia* tamén só publica ocasionalmente algunha foto por esas datas.

¹²⁴⁹ “El cadáver de *El Federal* apareció en Orense”, *Vida Gallega*, nº 128 (1919).

¹²⁵⁰ *Faro de Vigo* (1 xuño 1919), p. 2; *La Voz de Galicia* (4 xuño 1919), p. 1.

“Á poco de hacer excavaciones apareció el cadáver del Federal, el cual había sido enterrado en la cañería de una mina de agua, siendo luego cubierto por los asesinos con piedras y tierra (...) El cadaver está en ropas menores y como si fuese enterrado de pié. Está en perfecto estado de conservación y en el lado izquierdo de la cabeza se le aprecia una gran brecha...”¹²⁵¹.

Na madrugada do día 2 de xaneiro de 1921, o vapor *Santa Isabel*, da *Compañía Trasatlántica Española*, que saíra da Coruña o día anterior e que viña recollendo pasaxeiros desde Bilbao para seguir a súa ruta cara a América, afunde diante mesmo do faro da illa de Sálvora, morrendo máis de duascenas persoas. O suceso causou unha auténtica conmoción en Galiza, e *Vida Gallega* dedícalle dúas extensas crónicas gráficas en dous números consecutivos, con retratos en primeiro plano dalgúns dos cadáveres, realmente arrepiantes, que contrastan cun emotivo retrato de grupo dos superviventes. As crónicas gráficas son estupendas no seu conxunto, e non sabemos se a decisión de publicar esas imaxes tan brutalmente explícitas dos mortos respondeu a unha procura de espectacularidade ou temos que asociala cun certo primitivismo informativo e cunha visión entre “naif” e inocente das posibles repercusións dunha información gráfica de tan fondo calado sentimental. Malia iso, quédanos o testemuño gráfico de como a fotografía comeza a amosar a súa verdadeira potencia visual e informativa, combinando información, impacto e emotividade¹²⁵² (6517) (6519) (5792b). Anos despois, ante o afundimento doutro pesqueiro onde morren varios mariñeiros, *Vida Gallega* publica un retrato individual e un retrato colectivo posados da viúva e dos fillos do patrón do barco afundido. A procura da información gráfica non entendía de sentimentalismos¹²⁵³ (6554). Entrementes *Vida Gallega* mostraba as conmovedoras imaxes dos afogados do *Santa Isabel*, os dous principais xornais diarios galegos dedican a portada e a segunda páxina de varios días a narrar o suceso. Non hai fotos, pero *La Voz de Galicia* publica na súa portada do 4 de xaneiro catro debuxos (o barco, o faro de Corrubedo, o mapa da ría de Arousa e o porto de Ribeira), algo moi significativo, que indica da vontade do xornal coruñés por informar graficamente dun suceso do que non pode dar conta con fotos por ausencia dunha estrutura produtiva axeitada¹²⁵⁴ (4003) (4004).

¹²⁵¹ *Faro de Vigo* (1 xuño 1919), p. 2.

¹²⁵² “La terrible tragedia de la isla de Sálvora”, *Vida Gallega*, nº 163 (1921); “Después de la tragedia...”, *Vida Gallega*, nº 164 (1921).

¹²⁵³ *Vida Gallega*, nº 616 (1935).

¹²⁵⁴ *La Voz de Galicia* (4 xaneiro 1921), p. 1; *Faro de Vigo* (7 xaneiro 1921), p. 1.

A terceira crónica que sometemos a comparación acontece en 1924, momento no que os xornais xa comezan a incorporar a fotografía dun xeito máis ou menos cotián¹²⁵⁵. En marzo de 1924 acontece un fratricidio na parroquia de San Andrés de Comesaña, nos arrabaldes do sur de Vigo. *La Voz de Galicia* non recolle o suceso, probablemente debido a que quedaba fóra do seu ámbito de influencia. *El Pueblo Gallego* publica varias fotos na súa última páxina durante varios días e o *Faro de Vigo* edita, tamén durante varios días sucesivos, fotos de *Luís Ksado* na portada e na contraportada¹²⁵⁶ (4005) (4006). *Vida Gallega* ofrece unha estupenda crónica gráfica, tamén de *Ksado*, editada en dúas páxinas, destacando na primeira unha impresionante escolma dos familiares do falecido, incluído o irmán e autor do crime, e na outra unha descrición gráfica secuencial e espacial da acción dos sucesos¹²⁵⁷ (6762). As fotos que publica *Vida Gallega* e o *Faro de Vigo* son moi semellantes, obviamente porque foron realizadas polo mesmo fotógrafo. Porén, o importante disto é que por primeira vez un xornal diario cubre graficamente un suceso dun xeito parecido a como viña facendo a revista viguesa desde había quince anos.

Esta crónica debeu causar un grande impacto entre os lectores, pois no seguinte número de *Vida Gallega* infórmase de que se recibiron moitas cartas felicitando á revista pola súa publicación, felicitación que a revista desvíaa exemplarmente para o autor das fotos. Á vista da crónica gráfica, supoñemos que o que chamou a atención dos lectores foron os estupendos retratos que *Ksado* lle fixo aos familiares do falecido e, sobre todo, o do propio autor do parricidio, quen posa frontal e intensamente para a cámara do fotógrafo¹²⁵⁸. A xente estaba acostumada aos sucesos que ocorrían no seu contorno, pero agora existía un novo xeito de amosalos, a fotografía na prensa, estendendo o seu ámbito de acción e coa forza que supuña mostrar a verdadeira face do criminal. E iso tiña que resultar impactante, a un tempo que terapéutico, probablemente. Hai quen considera, como Vincent Lavoie, que a mostración dos sucesos e das traxedias responde a unha actitude tipicamente burguesa que, cunhas certas doses de escenificación e ofrecéndooos como fotoxénicos e pintorescos, procura sorpresas visuais coas que combater a quietude doméstica da vida burguesa, do mesmo xeito que se fai cos barrocos interiores burgueses cos que se pretende mitigar

¹²⁵⁵ Ver capítulo dedicado á prensa en Galiza.

¹²⁵⁶ *Faro de Vigo* (13 marzo 1924), p. 1; *El Pueblo Gallego* (14 marzo 1924), p. 12.

¹²⁵⁷ “El parricidio de San Andrés de Comesaña”, *Vida Gallega*, nº 247 (1924).

¹²⁵⁸ Unha segunda versión dese retrato frontal que *Luís Ksado* fai do fratricida no momento de saír de declarar no xulgado é publicada polo *Faro de Vigo* nunha das súas portadas. O curioso desta foto é que nela aparece o pintor Carlos Maside baixándolle os brazos esposados ao encausado, para así contribuir á perfección e intensidade da foto.

o *horror vacui*¹²⁵⁹. Porén, o relevante destes tres exemplos citados é que a fotografía transcende por fin o uso ilustrativo e os seus vencellos co texto, deixando de ser imaxes illadas para convertérense elas mesmas na propia historia, como apuntou Gisèle Freund¹²⁶⁰.

Durante a década dos vinte, *Vida Gallega* segue cubrindo graficamente a información de sucesos mediante crónicas, onde aparecen os primeiros accidentes de circulación; accidentes nas concentracións públicas, como o derrube dun tellado onde había unha morea de xente vendo un partido de fútbol en Coia (5886); inundacións, como o caso dunhas acontecidas en Sarria e outras que afectaron á maior parte da provincia de Pontevedra¹²⁶¹. De novo aparecen sucesos con crimes polo medio, como o asasinato dun sereno nunha fundición en Vigo, que se ofrece na revista dun xeito secuencial amosando imaxes do lugar por onde entraron á fábrica, do lugar do crime e, finalmente, da policía custodiando aos culpables. Esta visión secuencial dos sucesos, usada adoito na revista, repítese no caso do estouramento dunha bomba nunha igrexa no Ferrol, da que se da conta mediante un achegamento case cinematográfico por medio de tres fotos con tres planos progresivos: unha vista xeral da igrexa, un plano medio da figura dun Cristo afectada pola bomba e un plano detalle do buraco deixado pola explosión na parede¹²⁶² (6153).

Nesta década dos vinte xa comeza a percibirse unha maior **variedade temática** nas crónicas, coincidindo co agromar da modernidade, coa evolución tecnolóxica e cos novos comportamentos sociais. Así, aparecen crónicas sobre *sanatorios*; sobre *botaduras dos buques* que saen dos estaleiros ferroláns; relativas aos *novos medios de transporte*, como a inauguración do tranvía de Pontevedra a Marín ou a chegada do aviador Loriga ao seu Lalín natal¹²⁶³. Tamén nesta época comezan a agromar as crónicas gráficas sobre o emerxente *veraneo*, primeiro naqueles lugares onde hai balnearios e casas de baños, despois dedicando amplos espazos á información gráfica de vilas costeiras como Laxe¹²⁶⁴ e despois nalgúns sinalados lugares do litoral galego, conforme van collendo sona e van tendo atractivo tanto para as clases podentes de Galiza como para as de fóra. Continúan dedicándose crónicas gráficas aos principais **acontecementos políticos** e institucionais, como a visita do xeneral Primo de Rivera

¹²⁵⁹ LAVOIE, Vincent, “El instante de la historia”, FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona: Actar, 2002, p. 195.

¹²⁶⁰ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 99.

¹²⁶¹ *Vida Gallega*, nº 273 (1925); *Vida Gallega*, nº 338 (1927); *Vida Gallega*, nº 434 (1929).

¹²⁶² *Vida Gallega*, nº 402 (1929); *Vida Gallega*, nº 532 (1932).

¹²⁶³ *Vida Gallega*, nº 268 (1925); *Vida Gallega*, nº 346 (1927).

¹²⁶⁴ *Vida Gallega*, nº 183 (1921).

para inaugurar o Matadoiro Rural do Porriño, na que se amosa con xenerosidade visual o recibimento multitudinario que se lle dispensou na vila pontevedresa¹²⁶⁵.

A finais desa década, moitas das crónicas gráficas xa son auténticos testemuños informativos da **vida social**, con exemplos como a dedicada a informar do segundo premio da Lotería de Nadal que caeu en Vigo no ano 1927, e que se o extrapolamos á actualidade e salvando as distancias, as formas e a tecnoloxía, debeu de exercer a mesma función e cumprir o mesmo papel cas actuais reportaxes televisivas dedicadas a ese mesmo tema cada comezo do Nadal: imaxes da entrada da administración de loterías que repartiu o premio, retratos dalgunhas das persoas agraciadas, imaxes dos curiosos que acudiron ao lugar da noticia¹²⁶⁶... (5924). Exemplo claro de como a fotografía daquela cumpría a función que hoxe se lle asigna á televisión ou, visto doutro xeito, de como a televisión cubriu despois unha boa parte do espazo informativo visual que daquela realizaba a fotografía.

A comezos da década dos trinta, e acorde cun maior desenvolvemento dos medios de transporte e das vías de comunicación, son máis perceptibles os sucesos que se refiren a accidentes de medios como trens, tranvías e automóbiles, aos que se dedican crónicas gráficas, algunhas interesantes, como o descarrilamento dun tranvía na rúa Urzáiz de Vigo que matou a dúas persoas, na que se amosan imaxes dos mortos unha vez retirados debaixo do tranvía e dos familiares saíndo despois do seu recoñecemento (6201); e outras cun menor nervio informativo, como a do descarrilamento dun tren rápido sen que saibamos onde se produciu porque non se indica o lugar, ou a do accidente dun autobús que levaba xente para unha festa e no que morreron quince persoas, do que só se da conta graficamente do enterro e dunha vista xeral da estrada onde se marca cun “x” onde ocorreu o suceso¹²⁶⁷.

E será tamén neste momento cando se recuperen as crónicas gráficas que inclúen **texto e imaxes conxuntamente**, editadas nas páxinas de papel de peor calidade que se viñan usando para o texto, co que a impresión das fotos non é tan boa como nas páxinas de papel *couché*. Ademais, ao contrario do que acostumaba a revista ata este momento, non se indica a autoría das imaxes, malia que supoñemos que deben ser do propio Jaime Solá. Porén, as crónicas son interesantes e adoitan ter un carácter divulgativo, como algunhas que vimos como a dedicada ao pan de Cea, á pesca de

¹²⁶⁵ *Vida Gallega*, nº 373 (1928).

¹²⁶⁶ “La suerte visitó la bella ciudad de Vigo”, *Vida Gallega*, nº 362 (1927).

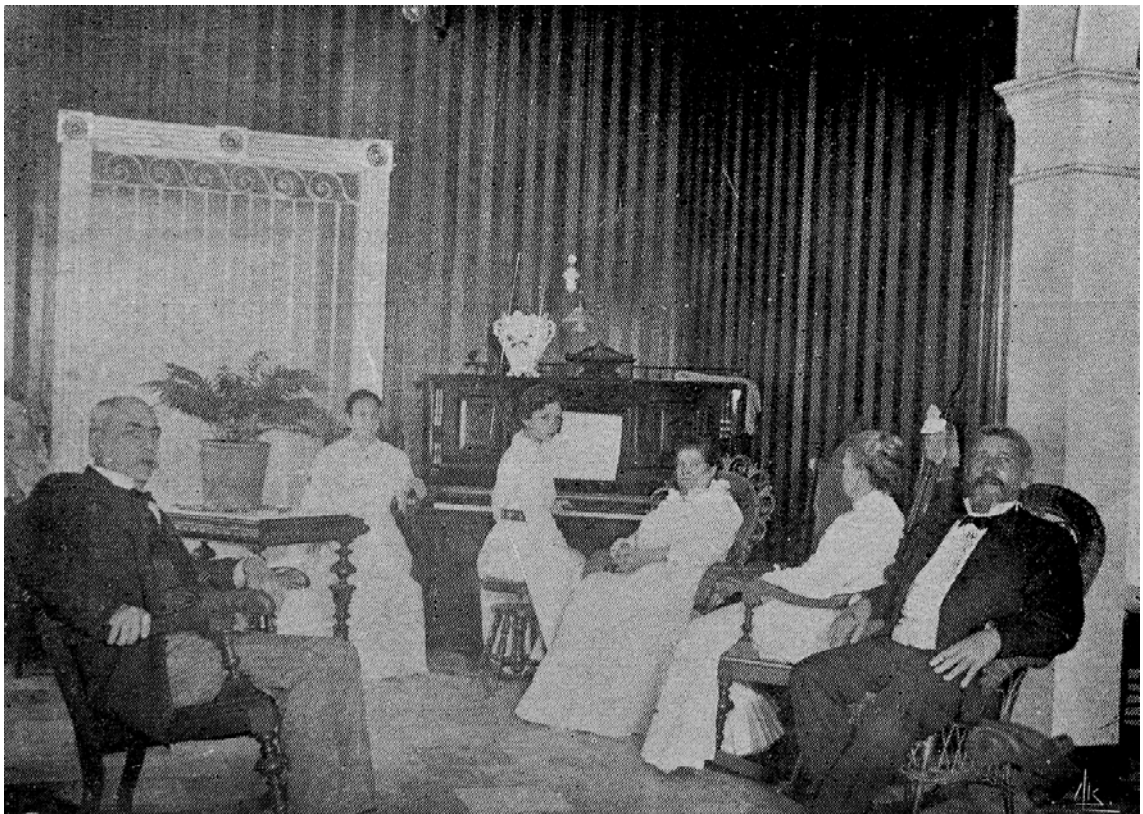
¹²⁶⁷ *Vida Gallega*, nº 575 (1933); *Vida Gallega*, nº 464 (1930); *Vida Gallega*, nº 497 (1931).

ribeira ou ao polbo de feira, ou ben tratan sobre asuntos diversos, como as praias e o veraneo, os pazos galegos, o boxeo... Este xeito de usar a fotografía resulta máis moderno e dinámico ca o que se viña facendo coas páxinas no caderno central. Malia isto, a revista non tarda en volver a afastar texto e imaxes, supoñemos que polas mesmas razóns que fixera vinte anos antes: unha declarada, pola diferenza de calidade de reprodución das fotos entre estas páxinas e as de papel *couché*, e outra deducible, por razóns económicas ao supoñer iso un maior gasto en impresión.

Vida Gallega non foi a primeira¹²⁶⁸ publicación periódica galega que usou a fotografía para informar nas súas páxinas, pero si a primeira que se consolidou durante un longo período e a que abriu a fenda para que os xornais diarios, quince anos máis tarde, comezasen a usar a cotío a fotografía como ferramenta informativa. *Vida Gallega* tampouco foi a última publicación periódica que apostou pola fotografía, pero si a última que se mantivo tanto tempo.

¹²⁶⁸ No capítulo dedicado ás revistas gráficas en Galiza indicamos algúns dos casos máis destacados.

5.5 – A VISIÓN DA EMIGRACIÓN EN *VIDA GALLEGA*



Nurses dun hospital de Santiago de Cuba onde atenden aos doentes galegos. *Vida Gallega*, nº 45 (1913).

5.5.1 - A EMIGRACIÓN COMO PÚBLICO OBXECTIVO E COMO OBXECTO INFORMATIVO

Vida Gallega contéplase inicialmente como unha publicación dirixida aos galegos da diáspora, como moi ben precisa o seu director Jaime Solá no editorial do primeiro número da revista¹²⁶⁹. Xa que logo, os emigrantes son o principal público obxectivo ao que se dirixe a publicación viguesa, que nace nun momento no que os fluxos migratorios cara a América están nunha fase áxida¹²⁷⁰. Solá prepara o camiño da revista en ultramar procurando un número mínimo de lectores que garantira a súa permanencia, de aí que na propia revista se anuncie que parte con máis de 14.000 subscritores en América, sen que saibamos con exactitude os que tiña daquela en Galiza, Portugal¹²⁷¹ e nalgúnhas das principais cidades do resto da península, nomeadamente Madrid e Barcelona¹²⁷².

Porén, xa desde o principio coexisten en *Vida Gallega* temas relacionados coa vida da emigración e temas dedicados ao que acontece en Galiza, consolidando así un fluxo informativo en dous sentidos, que serve tanto para informar de Galiza aos emigrantes como da emigración aos galegos de aquí, actuando de ponte de unión entre as dúas beiras do Atlántico. Esa sinerxía recíproca é lembrada periodicamente con orgullo desde a propia revista:

“Merced a VIDA GALLEGA nuestros hermanos emigrados se enteran de todos, hasta de los más nimios sucesos de la tierra amada; por ella conocen el progreso regional, los diversos actos efectuados, se identifican con nuestras ansias y ven y recuerdan los momentos más grandes de su vida al repasar sus páginas (...) También nosotros por su conducto nos damos una idea de la cordialidad reinante entre los gallegos residentes en el continente americano y sabemos sus dichas y sus males”¹²⁷³.

¹²⁶⁹ "De la necesidad de endulzar las nostalgias de tantos hermanos que lejos de las dos patrias amadas, todos los días contemplan, al despertar, el cielo, y no encuentran en él el sol de Galicia (...) Para ellos tiene que ser *VIDA GALLEGA*. Ella será, en sus despertares, la voz de la pequeña patria, que aman, que llegará a murmurar en sus oídos; la visión de la tierra distante, que bañará sus ojos con oleadas de verdad regional, de sinceridad de la *vida gallega*". *Vida Gallega*, nº 1 (1909).

¹²⁷⁰ Segundo estimacións elaboradas por A. Eiras, entre 1900 e 1936 puideron ter saído de Galiza para América preto dun millón duascentas mil persoas, dúas terceiras partes durante as dúas primeiras décadas do século. R. GALDO, M^a Xosé, *O fluxo migratorio dos séculos XVIII ó XX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.

¹²⁷¹ Que non debían ser poucos mercé á importante e consolidada colonia de galegos de Lisboa e pola atención informativa que lle presta a revista os primeiros anos.

¹²⁷² *Vida Gallega* informa do número de subscritores que ten en América, pero non di nada dos que conta en Galiza, España e Portugal. “Como nació *Vida Gallega*”, *Vida Gallega*, nº 1 (1909).

¹²⁷³ “En el veintenario de *VIDA GALLEGA*”, *Vida Gallega*, nº 364 (1928).

Daquela xa viña sendo común o intercambio de fotos entre as dúas beiras do Atlántico. De América remítanse os retratos dos emigrados, da familia e ás veces dos seus negocios, mentres que desde Galiza adoitábase responder con fotos dos actos familiares máis sinalados e tamén con retratos, adoito acompañados de obxectos mercados coa axuda dos cartos remitidos polos emigrados, como proba e fe do bo uso concedido ao diñeiro. *Vida Gallega* incide nesa sinerxía e nese dobre sentido de comunicación, agora dun xeito formalizado e masivo, considerando á emigración galega, ademais de público obxectivo, tamén como obxecto informativo. Por iso a revista viguesa contén unha abondosa información gráfica dedicada á vida dos galegos na diáspora.

A información gráfica sobre a emigración galega non sempre tivo a mesma relevancia nas páxinas de *Vida Gallega*. Exultante durante os primeiros anos, redúcese a partir da I Guerra Mundial, cando algúns dos principais países receptores da diáspora galega sofren importantes crises, provocadas polas dificultades que atopan para exportar os seus produtos a Europa (nomeadamente alimentos e materias primas), por mor dos atrancos sobrevidos nas comunicacións transoceánicas. O conflito internacional fai reducir os fluxos migratorios cara a América ou mesmo que se inverta o sentido, pois durante estes anos Galiza recibe algúns transatlánticos ateigados de xente que retorna fuxindo da fame. As propias compañías navieiras e as consignatarias que se anuncian en *Vida Gallega* reducen o tamaño dos seus anuncios, pois de publicitarse a media páxina ou a páxina enteira, pasan a facelo nun cuarto de páxina. Algo que tamén debeu sentir a economía galega, pois naquel momento falábase de que os envíos de remesas da emigración galega en América andaban arredor dos cincuenta millóns de pesetas anuais¹²⁷⁴.

A crise nos países americanos e, sobre todo, os atrancos para as comunicacións marítimas, inflúen nos contidos de *Vida Gallega*, pois durante algúns anos debece de xeito ostensible a información que se ocupa da emigración. A partir de 1915 son moi poucas as informacións gráficas sobre este tema, tendencia que mesmo chega ata 1918, ano no que se poden ver bastantes números da revista nos que non se publica ningunha foto da emigración. Si se inclúen algúns textos, aínda que moitos menos do que a revista tiña acostumado nos seus primeiros anos, pero o máis frecuente é que aqueles vaian orfos de imaxes. Nalgunhas ocasións aprovéitanse fotos de arquivo para

¹²⁷⁴ Segundo indica Ceferino L. Maestu, presidente da *Cámara de Comercio de Vigo*. *Vida Gallega*, nº 64 (1914).

ilustrar algún evento, como o caso dunha conferencia dada por un médico galego en México, para a que se usa un retrato do protagonista¹²⁷⁵. Case como referencia testemuñal, a finais dese ano 1918 inclúese unha sección titulada “Los gallegos en América”, moi cativa e sen imaxes, que en cada número dedícase a un lugar de destino da emigración galega.

Durante a década dos vinte repunta de novo o fluxo migratorio e a emigración recupera protagonismo en *Vida Gallega*, volve haber grandes anuncios das consignatarias e aparecen tamén informacións sobre galegos emigrados en destinos máis afastados coma Filipinas¹²⁷⁶. Durante a década dos trinta, agora como consecuencia da crise do 29, recúan de novo os fluxos migratorios cara a América. Os anuncios das empresas de transportes marítimos desaparecen practicamente das páxinas de *Vida Gallega*. Porén, a revista seguirá informando graficamente sobre os galegos emigrados, aínda que nesta época a importancia porcentual respecto do conxunto da revista é menor ca en épocas anteriores. Coa irrupción da Guerra Civil, as noticias sobre a emigración son escasas, e case sempre relacionadas coas doazóns que facían algúns galegos para a causa dos rebeldes, como veremos noutro capítulo desta tese.

¹²⁷⁵ *Vida Gallega*, nº 105 (1918).

¹²⁷⁶ O propio Jaime Solá indica en 1919 que pode haber arredor de medio millón de galegos en América, sobre todo en Arxentina (300.000), Cuba (100.000) e outros países coma Brasil, Chile, Uruguai, México, Porto Rico..., e que en 1928 o número de galegos en América xa chega ao millón. *Vida Gallega*, nº 388 (1928). / En 1931 indica que xa son millón e medio os galegos que viven nas vinte repúblicas americanas. *Vida Gallega*, nº 503 (1931).

5.5.2 -A CONCEPCIÓN DO FENÓMENO MIGRATORIO EN VIDA GALLEGA

A pouco que leamos algúns artigos de *Vida Gallega* veremos que para a revista viguesa a emigración non é un problema senón máis ben unha solución. Os emigrantes son considerados “viajeros” que, adoito e mercé ás oportunidades que lle ofrecen os lugares de destino, convértense en “opulentos gallegos” sen deixar de pasalo ben, e mesmo presentándoos como unha raza triunfadora, como se deduce deste fragmento extraído dunha crónica escrita por Luís Solá, irmán do editor de *Vida Gallega*, nunha das súas viaxes a América enviado pola revista:

“Yo asistí a una de esas fiestas de prestado que se dan en este Centro Gallego. No la olvidaré en los días de mi vida. Se trataba de un baile de gente de color. Unos cuantos blancos, unos cuantos ‘enxebres’, cuidábamos del orden. Los demás eran negros. ¡Y lo que es peor, negras! Una negrita se prendó de mi físico. Me pidió en baile y tuve que complacerla. Me vi negro. No es un chiste. Pero esto no es lo corriente. Estas fiestas de los ajenos son cosa extraña á casa, una necesidad económica que dura una noche, que pasa rápidamente para dar lugar á las brillantes fiestas de los blancos gallegos, de nuestra briosa, entusiasta y magnífica colonia”¹²⁷⁷.

Deixando a parte as “excentricidades” raciais do irmán pequeno de Jaime Solá, non é de estrañar que en *Vida Gallega* se teña unha visión positiva da emigración, se temos en conta, como indicamos, que os Solá proveñen dunha familia que fixo fortuna en Cuba. O que non é atranco para que o editor e director da revista viguesa comece matizando a súa opinión sobre a emigración, mesmo chegando a identificar con contundencia as causas que moven a emigrar aos galegos. Nunha especie de editorial de presentación, publicado no primeiro número, Solá amósase a un tempo crítico con esas causas e indulxente cos posibles culpables, preocupándose moito de eximir disto a España e á Administración Central, nesta ocasión simbolizadas na bandeira:

“Las contribuciones y la usura, la mala administración, las iras del caciquismo, la improductividad de la tierra para vencer todos sus gravámenes, les obligaron á correr un día al puerto y á subir al trasatlántico que les separó de la tierra. Alguien tuvo la culpa (...) pero las rosas de amargura con que floreció el árbol de ese rencor eterno no pueden clavar sus espinas sobre la bandera de la patria grande. ¿Qué culpa tiene ella si es la víctima? (...) Es incuestionable que los gallegos que emigraron no lo han hecho por rendir culto al espíritu aventurero. Partieron arrojados por imposiciones invencibles. El hambre les empujó (...)

¹²⁷⁷ “Donde trabajan los gallegos. San Pablo (Brasil). El Centro Gallego”, *Vida Gallega*, nº 9 (1909).

debemos buscar ese enemigo y combatirle. Más no nos dice que por amor á Galicia debemos dirigir nuestros odios hacia la pátria grande”¹²⁷⁸.

Porén, e malia recoñecer nese primeiro texto que a emigración é máis un asunto de fame ca un prato de bo gusto (perdóeseme a terrible ironía), *Vida Gallega* será adoito acusada de dar unha visión positiva do fenómeno migratorio, circunstancia que negan repetidamente na revista viguesa, malia que cada vez eran máis inequívocas as súas valoracións sobre o tema. Cinco anos despois daquel compensado texto, Solá realiza os seguintes comentarios sobre o fenómeno migratorio galego, nun artigo titulado ironicamente “El ‘terrible éxodo’”:

“Los redentores se apoderaron de la tribuna y, como el resto de la opinión parece mudo, han hecho creer que la emigración es un terrible mal” (...) “Hablarles mal de la emigración á los ausentes es mentar la soga en casa del ahorcado” (...) “Ni acaso es éxodo, sino viaje” (...) “Y mirando alrededor cuando paseo el bello país natal, contemplo millares de obras que se deben al dinero de América. Industrias, bienestar, arte, vejez tranquila en los añosos hogares aldeanos, cultura infantil en los virginales valles, vinieron de fuera (...) Me afirmo en la persuasión de que Galicia es uno de los territorios ibéricos más adelantados, me asombro de la insistencia en el viejo error de vituperar la emigración, á la cual debemos una gran parte de nuestro progreso”¹²⁷⁹.

O atraso e a fame convertéranse en adianto e progreso. Esta orientación da perspectiva sobre a emigración galega está intimamente vencellada coa consolidación do proxecto de revista gráfica e tamén cos seus contidos informativos, tanto gráficos coma textuais. Os sectores máis críticos da intelectualidade galega cuestionan entón o papel que *Vida Gallega* desempeña neste tema, acusando ao seu director de defender a emigración por intereses empresariais e persoais, ao que o Solá responde:

“A mí me es personalmente indiferente que se emigre ó no se emigre. Mis lectores están desde hace mucho tiempo en América. Son, por regla bastante general, los analfabetos de ayer que hoy poseen una posición y que, á fuerza de sacrificios, se labraron cierta cultura. Esta gente, si yo cumplo honradamente con mi país, me seguirá leyendo aunque cerremos los puertos”¹²⁸⁰.

Para reforzar o seu posicionamento ideolóxico respecto da emigración, Jaime Solá mesmo se servirá dos máis ilustres intelectuais galegos, como o caso de Manuel Murguía, de quen publica un artigo en febreiro de 1910, onde, a parte de resaltar que

¹²⁷⁸ *Vida Gallega*, nº 1 (1909).

¹²⁷⁹ *Vida Gallega*, nº 58 (1914).

¹²⁸⁰ *Ibid.*

os galegos de América envían daquela cada ano a Galiza uns setenta millóns de pesetas, ofrece unha visión da emigración moi acaída coa liña mantida pola publicación viguesa:

“La baratura y comodidad del pasaje, la rapidez del transporte, la seguridad personal de que goza en lugares en donde el solo nombre de español era en otros tiempos un peligro, la diaria comunicación con Europa, hace que hasta el nombre de emigrante sea un verdadero contrasentido, cuando tan grandes ventajas hacen del que se ausenta, como un vecino de los que quedan. Van y vienen las grandes naves y de continuo llevan y traen á los que los abandonan y los que tornan á sus hogares. ¿Es esto emigración? Si la es, al menos no es la dolorosa, la amarga emigración de otros tiempos (...) Decir que es un mal para Galicia, cuando á ojos vistos (sic) es su salvación, un desconocimiento del estado en que hace veinte años se hallaba nuestro país y del en que hoy se encuentra”¹²⁸¹.

Non sabemos se Murguía sumábase así ao grupo dos que acreditaban na emigración un alicerce básico para o desenvolvemento de Galiza ou se quizais fose un dos primeiros “hipnotizados” pola atractiva visión que a revista viguesa amosaba da emigración a través das imaxes. Mentres, e a parte dos contidos gráficos, Jaime Solá enche as páxinas da revista durante eses primeiros anos de intensas e enfeitadas crónicas sobre os principais lugares das colonias galegas en América, converténdose nun reputado xornalista nese xénero. Un nexo común a todas elas son as constantes referencias laudatorias á prosperidade, á riqueza e ao progreso deses países. Sirva como exemplo a seguinte escolma de frases referidas a Bos Aires, nunha crónica publicada en outubro de 1913, onde en poucas liñas podemos sacar a conclusión de que alí resulta doado facerse rico (mesmo abondaría coas propinas) e que aínda que se teñan atrancos sempre haberá novas ocasións de intentalo no país das oportunidades:

- “Como se hace fortuna (...) La mayor parte de las fortunas que existen en las repúblicas del Plata son producto de la ‘valorización’ de la tierra (...) Sin más esfuerzo que el de dejar obrar al tiempo, los dueños de un campo de entonces son hoy capitalistas (...) Los despiertos (...) compraron por pocos centavos inmensidades de campo, leguas enteras, á veces territorios dentro de los cuales podría caber una provincia nuestra. Cuando vendieron, vendieron por millones (...) Es la Argentina el país donde la especulación ha rendido al dinero mayor producción que en parte alguna (...) No se vé una moneda nin por un ojo de la cara. Todo son billetes”.

¹²⁸¹ “Preocupaciones que deben combatirse”, *Vida Gallega*, nº 14 (1910).

- “Es casi el único sueldo de muchos empleados. Un ‘botones’ del *Hotel España*, que no hace otra cosa que acompañar á los huéspedes en uno de los ascensores, tenía á los pocos meses de llegar algunos centenares de pesetas en un Banco y había mandado otros á su rincón querido de Galicia”.

-“El que en cinco años no se hace rico en Buenos Aires, no será capaz de enriquecerse en los días de su vida”.

-“En Buenos Aires (...) no se ama, sin embargo, el dinero tanto como e la vieja Europa. Acaso influye en esto el hecho, cierto desde luego, de que se gane la *plata* fácilmente. Lo que se ha derrochado por la mañana puede recuperarse por la tarde (...) Y al contrario de lo que pasa en Europa, donde quien cae una vez casi nunca vuelve á levantarse, el caído de hoy puede ser el opulento, el floreciente, el triunfador del día de mañana”.

- “De los harapientos hacinados en las sentinas de los trasatlánticos brotó la legión de los potentados. Todos los fracasados en el viejo mundo llegaron cargados de esperanzas y muchos salieron cargados de millones”.

- “Cuando el empleado llega á tener dinero propio, suelta siempre sus amarras al salario (...) Empieza á ser hombre entre los hombres, aspirante á millonario entre aquellas legiones de sedientos arrebatados por la insaciable sed de las riquezas”¹²⁸².

Jaime Solá non desaproveita ocasión para reforzar as súas teses sobre o tema migratorio, como cando se apoia na opinión emitida nun artigo polo economista e escritor Bartolomé Calderón, quen concede á emigración un valor de sector vertebrador da economía:

“Si en España no hubiese emigración habría necesidad de fomentarla oficialmente por medio de primas, para disminuir la oferta de trabajo y levantar el valor del salario, insuficiente para el sustento de la familia obrera”¹²⁸³.

Neste mesmo artigo, Solá volve facer malabarismos co tema mentres, retomando aquela orixe fatalista da emigración daquel editorial inicial e recoñecendo que a emigración en esencia non é tan boa, resitúase de novo nunha clara posición liberal para determinar que os laios dos intelectuais non serven de nada porque a orixe do problema é natural:

¹²⁸² “Los gallegos en la Argentina”, en *Vida Gallega*, nº 46 (1913).

¹²⁸³ *Vida Gallega*, nº 58 (1914).

“Es un fenómeno económico natural, producto fatal de determinadas circunstancias, contra el cual nada han de hacer las bellas, pero ya un poco extemporáneas, lágrimas de los poetas”¹²⁸⁴.

Pouco naturais deberon ser os problemas xurdidos nos países americanos como consecuencia da Gran Guerra, que sofren unha severa crise ao non poder exportar con normalidade os seus produtos, o que propiciou que moitos emigrados nesas terras viviran auténticas calamidades. Isto intensifica o debate público en Galiza sobre o tema e, ante as malas noticias que chegaban da outra beira do Atlántico, mesmo na propia *Vida Gallega* dásele voz ocasionalmente a opinións que observan a emigración baixo perspectivas que non son acaídas coa amosada ata ese momento pola revista. Tal é o caso de Roberto Blanco Torres, daquela emigrante en Cuba, a quen *Vida Gallega* ofrece as súas páxinas para que o xornalista de Cuntis comente o que acontecía na illa antillana naquel 1914. Blanco Torres conta nun artigo a difícil situación que pasan os galegos en Cuba neses momentos: falta de traballo, salarios cativos, vivendas en malas condicións, carestía da vida, epidemias, roubos, inseguridade..., e móstrase crítico con aqueles que só observan o fenómeno desde a parte positiva:

“En Galicia es común juzgar de la situación de los emigrados por el giro que uno entre cien envía, por las fiestas típicas que aquí se celebran y por los palacios que se levantan á costa de nuestros sacrificios. Así ha podido difundirse tan fácil como extensamente una leyenda que, por lo que tiene de inexacta y perjudicial conviene destruir á todo trance para que muchos ingénuos no se llamen á engaño y no sufran tremendas decepciones y, sobre todo, para que la verdad se restablezca en toda su pureza (...) Para defender la emigración no hay que recurrir al tópico de que gracias á ella en Galicia se erigieron chalets y se fomentaron industrias”¹²⁸⁵.

Blanco Torres, comeza o seu artigo agradecendo a *Vida Gallega* o ofrecemento das súas páxinas para informar sobre a verdadeira situación de moitos galegos en Cuba. Porén, a súa opinión é un torpedo á liña de flotación da revista viguesa, pois toca algúns dos aspectos que figuran máis explícitos nas imaxes de *Vida Gallega*: as festas, os pazos, o progreso industrial, os chalés..., e que veremos de contado na nosa análise. No entanto, milleiros de galegos retornan de América enchendo os buques que antes os levaron na procura de fortuna.

Uns meses despois, o *Heraldo de Vivero* publica un artigo escrito por un xornalista desde a Habana no que, referíndose ás penurias que están pasando moitos galegos na Arxentina, comenta, entre outras cousas: “Estos son los frutos de la propaganda

¹²⁸⁴ *Ibid.*

¹²⁸⁵ “Hablan los emigrados. Los gallegos en Cuba ante la realidad”, Fray Roblanto, *Vida Gallega*, nº 57 (1914).

que, en favor de la emigración para aquel país, hizo la revista titulada *VIDA GALLEGA*". A revista viguesa non tarda en retrucar, aludindo a que a emigración é un fenómeno moi anterior á revista:

"*VIDA GALLEGA* no hace propagandas de emigración. Habló de Cuba, habló de la Argentina, habló del Uruguay y habló de todos los países visitados por nuestro director. Este jamás se permitió recomendar á sus paisanos que emigrasen. Si éstos, animados por lo que leyeron, se hubiesen decidido á partir, solo cabría exigirnos responsabilidad si hubiésemos disfrazado la verdad en favor de los países ultramarinos. Ábrase nuestra colección, y, sin hablar de memoria, aseverando con hechos, dígase donde están nuestras mentiras"¹²⁸⁶

Rematada a Gran Guerra, a situación nalgunhas cidades americanas aínda se resentía, o que non parecía ser impedimento para que os buques saísen de Galiza cargados de emigrantes cara os mesmos destinos que había uns anos, como indica entre poético e desilusionado o emigrante retornado José B. Caamaño nun artigo publicado en 1919 na propia *Vida Gallega*:

"¡Oh, Buenos Aires, ciudad de locas ilusiones! (...) ¿Qué te importan que se mueran de hambre uno, diez, cien de tus habitantes, si todos los días al llegar los mónstruos de acero, descargan en tus muelles, su cargamento de carne humana? Sigue, sigue tu carrera; yo, pobre emigrado te maldigo con todas las fuerzas de mi alma, así como antes te ensalcé. Ya no eres para mí la mágica ilusión de lo nunca visto, eres la ciudad que estrecha entre sus brazos de titán a los habitantes de la vieja Europa"¹²⁸⁷.

En 1920, Castelao, que fóra colaborador de *Vida Gallega* nos seus comezos e autor da viñeta da portada dalgúns dos seus primeiros números, dá unha conferencia na que alcuma á publicación viguesa de "revista de americanos" e ao humorismo que publica de "regalía de licenciados da Universidade", cualificando algunhas das viñetas e caricaturas que inclúe de "carantoñas porcas" e "humorismo de taberna"¹²⁸⁸. *Vida Gallega* respóndelle ao rianxeiro escudándose nos galegos emigrados, aos que considera posuidores dunha "cultura media superior á la de cualquiera aldea regional" e, xa que logo, con suficiente capacidade para distinguir entre o bo e o mal gusto¹²⁸⁹.

En 1921, en relación co conflito nos territorios do protectorado español no norte de África, *Vida Gallega* publica un artigo co que pretende reforzar a súa postura contraria

¹²⁸⁶ "La insensatez número...", *Vida Gallega*, nº 65 (1914).

¹²⁸⁷ "Hacia el nuevo mundo", *Vida Gallega*, nº 135 (1919).

¹²⁸⁸ "Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura", conferencia dada por Castelao en 1920.

¹²⁸⁹ "Revista 'pra americanos' ¿Y eso qué?", *Vida Gallega*, nº 147 (1920).

ao mantemento das tropas naquela zona, por considerala de pouco interese económico e estratéxico. Porén, a pouco que nos fixemos, abondaría con mudar “España” por “Galiza” e ben podería servir para defender unha postura nacionalista (galega) e unha crítica á emigración:

“Un país será tanto más independiente cuanto mejor se baste a si mismo. España tiene en su suelo y en su subsuelo todo lo que necesita para subsistir. Solo le hace falta explotar intensamente sus yacimientos carboneros, regar sus secanos, roturar sus montes incultos, retener a sus hijos sobre las fértiles tierras, y poner en sus fronteras esos elementos de lucha que temerariamente amontona lejos del verdadero núcleo de la patria”¹²⁹⁰.

Vida Gallega nunca deixou de ter unha posición acaída coa emigración á América, se ben as informacións sobre o tema diminuíron moito durante a década dos trinta, coincidindo tamén coa importante redución dos fluxos migratorios nesa época, por mor dos efectos da crise do 29. Instaurada a II República, na revista viguesa amósanse preocupados pola remisión do fenómeno migratorio, e continúa defendendo a emigración como un dereito individual:

“Y así el pueblo gallego (...) necesita de la plenitud de su derecho a emigrar y de todas las armas necesarias para defender la riqueza que creó en la emigración...”¹²⁹¹.

En 1933, *Vida Gallega* inclúe no seu espazo editorial un artigo de Dionisio Pérez, quen reflexiona sobre a fin da emigración, feito que para *Vida Gallega* non é unha boa noticia, e polo que fai un chamamento á sociedade para reaccionar. No artigo fálase da importancia para a balanza de pagamentos dos cartos das remesas e dos correspondentes intereses bancarios, dos negocios establecidos e do importante mercado americano para os produtos españois e galegos. Algúns dos seus parágrafos son reveladores desa visión que entende a emigración como unha solución e non como un problema, ata o extremo de criticar as sucesivas melloras nas condicións das travesías porque obrigaba ás empresas navieiras a subir os prezos da pasaxe, o que, segundo o articulista, repercutiu decisivamente na decadencia da emigración:

“Con el mismo ritmo con que desciende la emigración, baja el volumen de mercancías que los productores españoles enviaban (...) disminuye la producción en España y aumenta el número de obreros parados (...) Se iba antaño a América por poco dinero; ochenta o cien pesetas bastaban para pagar un pasaje a La Habana o Buenos Aires; verazmente el viaje era una

¹²⁹⁰ *Vida Gallega*, nº 183 (1921).

¹²⁹¹ “Horas de inteligencia. Todo por Galicia”, *Vida Gallega*, nº 483 (1931).

tortura y hasta un riesgo de la vida en la insanidad de los camarotes, donde los emigrantes se hacían tratados como rebaños de corderos (...) El Estado se sintió misericordioso y se decidió a intervenir en aquella supuesta trata de esclavos blancos. Hay una Inspección general de Emigración con gran cohorte de directores, inspectores, médicos, taquígrafos y mecanógrafas; hai un Consejo Superior de Emigración con gran coro de vocales sociólogos y economistas teorizantes: hasta hay -¿quien podía sospechar antaño tanta maravilla?- un tesoro del Emigrante... Lo único que no hay apenas ya, y no habrá dentro de poco, es emigración. Toda esa soberbia máquina montada por el Estado se quiso sostener con impuestos y arbitrios que habían de pagar las Compañías de Navegación, que en natural desquite fueron recargando los precios de sus pasajes. El viaje que antaño costaba cien pesetas y aún menos, cuesta ahora entre quinientas y seiscientas. Se acabó así con la emigración golondrina, que valía a Galicia y Asturias unos cuantos millones de pesetas al año. Ya no emigra el mozo, que recluso en su aldea, apenas puede dedicarse a más tareas que las de segar el heno y ordeñar la vaca”¹²⁹².

Como xa vimos, *Vida Gallega* fixo auténticas viravoltas cos seus textos editoriais sobre o nacionalismo e o Estatuto de Galiza para adaptarse aos novos tempos coa chegada da II República. Porén, a súa consideración da emigración como un valor mercantil continuará sendo defendida pola revista viguesa mesmo cando o *Frente Popular* gaña as eleccións en 1936:

“Hay algo que nadie ha considerado todavía: es que el trabajo gallego es otra importación en América y que el fruto del trabajo gallego (...) debe tener la misma consideración que la mercancía: es un valor en el mercado; un valor del cual salió lo mejor que tiene América”¹²⁹³.

Neste sentido, un dos temas máis recorrentes en *Vida Gallega* neses momentos é o que se refire aos atrancos que teñen moitos galegos emigrados para remitir os seus cartos por mor de decisións políticas e administrativas proteccionistas en varios países americanos, que primeiro comezan en Chile e ao que se suman despois os gobernos de Brasil, Uruguai e Arxentina. Un dos artigos máis impactantes sobre este tema é o que leva o inequívoco título de “El agro gallego se muere de hambre”, no que a revista amosa preocupación pola imposibilidade de que Galiza reciba entre douscentos e trescentos millóns de pesetas anuais en concepto de remesas da emigración, cartos cos que “el campo gallego, que nunca atesoró, construía en la aldea y compraba en la ciudad”¹²⁹⁴.

¹²⁹² “La excesiva intervención del Estado y el valor de los viajes a América”, *Vida Gallega*, nº 580 (1933).

¹²⁹³ “Es necesario acordarse de los ausentes”, *Vida Gallega*, nº 656 (1936).

¹²⁹⁴ “El agro gallego se muere de hambre”, *Vida Gallega*, nº 587 (1933).

5.5.3 - A(S) IMAXE(S) DA EMIGRACIÓN EN *VIDA GALLEGA*

Malia que nos textos de presentación de *Vida Gallega* se incida máis na intención de achegarlle aos emigrantes a vida de Galiza e non ao revés, xa desde os comezos da revista dedícase boa parte da información gráfica á amosar a vida dos galegos emigrados, supoñemos que non só coa idea de que a visen os de aquí senón tamén coa intención de que os emigrantes, que eran o soporte económico fundamental da revista, se visen tamén representados nela. Por iso durante os primeiros anos, unha boa parte das seccións gráficas están dedicadas a eles, agrupadas en seccións cuxos títulos non deixan dúbidas sobre o seu contido: “*Vida Gallega* en... (Cuba, Arxentina...)”, “Los gallegos en...”, “Los gallegos ausentes”, “Galicia en la emigración”, “Donde trabajan los gallegos”....

Nos primeiros números, e malia haber espazos informativos dedicados ao tema, as imaxes sobre a emigración aínda son poucas, pero conforme a revista expande a súa rede de correspondentes e os seus contactos polo mundo adiante, aquelas serán cada vez máis abundantes. Isto percíbese moi ben durante a segunda metade de 1909 e nos comezos de 1910, cando as imaxes que *Vida Gallega* publica sobre o tema da emigración xa supoñen unha porcentaxe considerable, ben fosen sobre os lugares de destino, sobre as actividades dos galegos emigrados, sobre as vicisitudes das viaxes nos buques transatlánticos ou sobre os efectos en Galiza das remesas de cartos: escolas, centros de instrución agraria e profesional, asilos, sanatorios...

Porén, ¿de que tipo de imaxes estamos falando?, ¿como se amosan nelas os galegos emigrados?, ¿que visión da emigración se ofrece nas fotos? Imos intentar responder a estas preguntas distinguindo varios apartados, que aluden tanto aos principais focos de atención nos que se concentran as imaxes como aos máis evidentes xeitos de amosar os lugares, as cousas e as persoas dese mundo da diáspora galega. E para iso fixarémonos en como se mostran os lugares de destino principal da emigración galega; os grandes vapores transatlánticos que transportan aos emigrantes; os edificios dos centros galegos e das casas de Galiza; que tratamento reciben os distintos tipos de galegos emigrados; que accións, obxectos ou propiedades deles se amosan; e como se mostran os efectos das remesas de cartos que remiten para Galiza.

5.5.3.1 - OS LUGARES DE DESTINO

A maioría das fotos que publica *Vida Gallega* dos principais destinos americanos da emigración galega poden condensarse en dous grandes tipos: as que se refiren aos espazos urbanos das grandes cidades e as que amosan o mundo rural. As grandes cidades americanas que, como vimos, son concibidas tanto como motor de progreso como un espazo de oportunidades, son mostradas na revista mediante imaxes dos lugares nos que se recibe aos inmigrantes no momento de chegaren e con eficaces e descritivas fotos que recollen vistas das grandes vías de comunicación, das avenidas máis espectaculares, dos mellores edificios administrativos, das grandes obras civís, das mellores escolas, dos barrios das clases altas ou, coma no caso de Nova York, dalgúns dos seus impresionantes rañaceos e das súas grandes pontes (139b)¹²⁹⁵. No entanto, o mundo rural adoita ser amosado mediante fotos das grandes explotacións agrarias, das magníficas facendas e inmensos terreos cultivados, da mecanización dos cultivos ou con imaxes do gando que se cría naquelas latitudes, sobre todo en Arxentina e Brasil.

Uns meses antes de aparecer *Vida Gallega*, o semanario *Correo de Galicia* (B.Aires, 1908) publica varias informacións nas que dá conta dalgúns dos problemas cos que se atopan os emigrantes nos principais países de destino. Nunha delas informa dunha campaña promovida pola xunta executiva da *Asociación Patriótica Española* para recoller fondos para asistir aos emigrantes sen recursos que agardan en Bos Aires para seren repatriados¹²⁹⁶, e noutro artigo, asinado por Enrique Añel Alvarado, descríbese con grande expresividade a situación de moitos emigrantes galegos na Arxentina e no Brasil. O articulista refírese á cidade de Bos Aires advertindo: “no os extrañeis de ver abogados corredores de menor cuantía, licenciados en filosofía tras el mostrador de una tienda de baratillo y club-mans expendiendo vasos de leche”, e ás facendas brasileiras comentando que “á la inícuca explotación, se agrega el vejámen á los esclavos gallegos que no se abienen (sic) á trabajos que no soportarían los indígenas de la selva (..) bajo la férula de ‘facendeiros’”¹²⁹⁷. A alusión ás facendas brasileiras hai que comprendela nun contexto de forte demanda de man de obra por parte do estado de São Paulo a primeiros do século XX. O estado paulista ofrecía pasaxes subvencionadas, ofertas para grupos familiares, e atractivas expectativas para

¹²⁹⁵ “Un viaje á la ciudad de las cosas estupendas”, *Vida Gallega*, nº 57 (1914).

¹²⁹⁶ No artigo fálase de “cuadros de dolor y de miseria” e de que “más de mil compatriotas esperan ser repatriados, pues existen seiscientos solicitudes pendientes; muchos casos de humanidad no pueden ser atendidos por falta material de recursos”. *Correo de Galicia*, nº 25 (6 setembro 1908).

¹²⁹⁷ *Correo de Galicia*, nº 24 (30 agosto 1908).

adquirir terras e facer fortuna para os novos colonos. Porén, como indica Sarmiento da Silva, moitas desas promesas non se cumpriron, e poucos foron os que conseguiron adquirir propiedades, pois a maioría non posuía capital para mercar terras e o traballo nos cafeais non lles proporcionaba o suficiente para elo. As malas condicións ás que seica eran sometidos moitos dos colonos obrigaran a algúns países de forte migración na zona, como Italia, a prohibir a emigración subvencionada en 1902¹²⁹⁸.

Este contexto pode explicar a atención preferente que *Vida Gallega* concede á emigración a Brasil e, concretamente, ao Estado de São Paulo, ao que dedica numerosas informacións gráficas durante os primeiros catro anos da revista viguesa. Comeza en xullo de 1909 cunha crónica gráfica na que ofrece unhas estupendas vistas da capital, nas que se pode ver a maxestosidade do Pazo Presidencial, a dimensión da estación de ferrocarril, as luxosas edificacións e os seus xardíns no barrio de Santa Cecilia, os magníficos chalés da Avenida Paulista e algunhas das rúas máis modernas da cidade¹²⁹⁹ (20). Dous meses máis tarde, baixo o título “Donde trabajan los gallegos”, publica unha crónica gráfica con fotos do Centro Galego de São Paulo, dos seus membros (directiva, coro de señoritas, Sección de Declamación) e dalgunhas das súas festas. Este paradoxal título repítese en números sucesivos, en crónicas dedicadas preferentemente a mostrar a extensión das facendas de café e das estancias agrícolas, os campos de millo e arroz, as distintas razas de gando, as ferramentas empregadas polos colonos que traballan as terras nese Estado brasileiro ou do embarque do café nos peiraos de Santos¹³⁰⁰. Idéntico titular leva outra información gráfica de Luís Solá sobre São Paulo, publicada ao ano seguinte, no que, entre datos sobre a produción de café e os importes das exportacións, edítanse varias vistas das rúas de Santos, unha vista dunha facenda de café, o interior dunha tenda de café en Vigo e tres vistas xerais de terreos de labor¹³⁰¹. Tanto a persistencia no citado titular como o tipo de imaxes que se ofrecen, amosan a preocupación da revista por demostrar que os lugares de destino son, por unha banda, “decentes”, e pola outra, lugares con enorme riqueza bandeira e agrícola. Nas fotos vese onde traballan (e se divirten) os galegos, pero non como ou en que condicións o fan. Condicións que non debían ser moi boas cando ese mesmo ano a Junta Central de Emigración do goberno español prohibe a emigración subvencionada a Brasil. Por iso non é de estrañar que xurdisen voces críticas sobre a

¹²⁹⁸ SARMIENTO, Érica, *O outro Río. A emigración galega a Río de Xaneiro*, Santa Comba (A Coruña): tresCtres Editores, 2006, p. 57-59.

¹²⁹⁹ *Vida Gallega*, nº 7 (1909).

¹³⁰⁰ *Vida Gallega*, do nº 8 (1909) ao nº 15 (1910).

¹³⁰¹ *Vida Gallega*, nº 20 (1910).

visión que *Vida Gallega* ofrecía dos lugares de destino brasileiros, como no caso do semanario habaneiro *Suevia*, que se propón informar do que non fai a revista viguesa:

“Detallaremos minuciosamente, escenas tristes y hasta vejaminosas en ocasiones, de la vida del emigrante; no haremos, no, lo que el *mal gallego* Solá desde las columnas de ‘Vida Gallega’ hacía ver á nuestros paisanos en Galicia sobre las riquezas que hallaba todo emigrante en las campañas del Brasil”¹³⁰².

Porén, en *Vida Gallega* debían ter claro cal era o seu cometido informativo ao respecto. Noutra crónica gráfica publicada en xullo de 1911, tamén sobre a cidade paulista, móstranse unhas fotos duns elegantes edificios dedicados aos labores de recepción dos inmigrantes e unha imaxe do interior dos dormitorios, que se mostran amplos e diáfanos. O título (“Donde se recibe a los inmigrantes”) e as imaxes tampouco deixan lugar a dúbidas de que o que se pretende é “demostrar” que non teñen razón os que cuestionan as boas condicións de chegada dos galegos, reforzando a información cun subtítulo aínda máis inequívoco: “La infame leyenda de la inmigración en San Pablo (Brasil)”¹³⁰³ (6335). Uns meses máis tarde volve publicar varias imaxes que recollen as enormes dimensións dunha facenda cafeteira de São Paulo e dos traballadores embarcando café nun buque, baixo o título “Los pueblos que progresan”¹³⁰⁴.

A cidade de Santos era o principal reclamo visual, e tanto servía para operar de transición a través da *Hospedaría do Imigrante* antes de que os emigrantes fosen destinados ás facendas¹³⁰⁵, como cando aqueles volvían escaldados tras fuxir das malas condicións dos cafeais aos que foran atraídos pola demanda dos consulados¹³⁰⁶. Asunto que derivou na prohibición temporal por parte do goberno español de subsidiar ese tipo de ofertas laborais. Neste sentido, González Bello fala de José Eiras García, galego emigrado en São Paulo e director de *La Voz de España* naquela cidade, como promotor e intermediario da emigración de españois en convivencia con aquel estado brasileiro¹³⁰⁷. E Villares e Fernández tamén comentan a existencia, a primeiros do século XX, de axentes de contratación en España (Francisco Cepeda e Emilio A. Castro Martíns) para satisfacer a demanda brasileira de agricultores en grupos

¹³⁰² “Adelante”, *Suevia*, n° 11 (24 novembro 1910).

¹³⁰³ *Vida Gallega*, n° 30 (1911).

¹³⁰⁴ *Vida Gallega*, n° 36 (1912).

¹³⁰⁵ SARMIENTO, *op.cit.*, p. 58.

¹³⁰⁶ VILLARES, Ramón e FERNÁNDEZ, Marcelino, *Historia da emigración galega á América*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, p. 134-135.

¹³⁰⁷ GONZÁLEZ, Rosa Mª, "A revista *Vida Gallega*: unha visión da emigración galega a América (1909-1938)", en *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Tomo I, Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 1999, p. 361.

familiares para a extracción de caucho no estado setentrional de Pará. Daquela houbo moitas queixas de incumprimento das condicións pactadas (gratuidade da pasaxe, tipo de traballo, condicións das vivendas...) que empurraron a moitos emigrantes a fuxir cara ás grandes cidades, mentres que outros quedaron en Belém nunha situación de indixencia que obrigou á súa repatriación¹³⁰⁸.

Algúns dos principais países sudamericanos de recepción da emigración galega, nomeadamente Arxentina e Brasil, adoitaban ser presentados como posuidores de extensos territorios por explorar e cheos de riqueza e posibilidades. Unhas veces mostrando as vastas explotacións agrícolas e gandeiras dalgúns emigrantes potentados (7011b), e outras, como o caso de varias fotos de galegos na Arxentina que posan coa escopeta e co can diante de ducias de pezas de caza, froito, dise, dunha única xornada cinexética. Unha exultancia que se converte nun xeito moi eficaz de relacionar o lugar coa idea de abundancia (6120) (6563)¹³⁰⁹.

Outra forma de amosar a excelencia dos lugares receptores de emigrantes é mostrando os centros de ensino, seguindo a liña que mantén a revista de considerar a formación como unha ferramenta clave para o progreso. Así, noutra crónica sobre São Paulo, edítanse varias fotos dos edificios das mellores escolas da cidade, unha delas nas que se pode ver a un numeroso grupo de rapazas en ordenada formación diante dos mestres¹³¹⁰ (6381). *Vida Gallega* tamén adoita ofrecer imaxes relativas ao progreso e o desenvolvemento dos países americanos, ben amosando fotos das grandes obras civís, como unhas sobre a construción do Canal de Panamá (6380), dos grandes edificios administrativos, como o Pazo do Congreso e do Senado na Habana (5988) ou de grandes establecementos como un laboratorio farmacéutico en Bos Aires que é presentado como exemplo do progreso da Arxentina (6539)¹³¹¹.

5.5.3.2 - AS VIAXES E OS BUQUES TRANSATLÁNTICOS

Sobre todo durante os primeiros anos, *Vida Gallega* adoita incluír nas súas páxinas bastantes crónicas gráficas dedicadas aos vapores transatlánticos e ás rutas marítimas que estes fan camiño de América, aproveitando o desprazamento a esas terras dalgúns dos seus correspondentes e do propio Jaime Solá. Tanto nos textos como nas

¹³⁰⁸ VILLARES / FERNÁNDEZ, *op.cit.*, p. 131-132.

¹³⁰⁹ *Vida Gallega*, nº 39 (1912); *Vida Gallega*, nº 499 (1931); *Vida Gallega*, nº 641 (1935).

¹³¹⁰ “La obra cultural en América”, *Vida Gallega*, nº 43 (1913).

¹³¹¹ *Vida Gallega*, nº 43 (1913); *Vida Gallega*, nº 422 (1929); *Vida Gallega*, nº 173 (1921).

numerosas fotos das que constan as devanditas crónicas, non hai a penas oportunidade para dubidar de que se pretende dar unha visión idealizada e atractiva tanto da propia viaxe como das instalacións dos buques e dos servizos das compañías navieiras.

A primeira crónica gráfica de viaxe que publica *Vida Gallega* é da autoría de Luís Solá, irmán do editor da revista, que se despraza á América xunto con Juan Tato Lens na procura de información para cumprir cunha das encomendas fundacionais da publicación. A crónica titúlase “Desde San Vicente a Cabo Verde” e nela nárranse as vicisitudes dos primeiros días de viaxe e da escala nas illas africanas antes de coller rumbo a América. A crónica inclúe varias fotos, tanto das estancias do barco, onde Luís Solá fotografábase sentado fachendoso diante dos mandos da tripulación (16), como das vicisitudes que lle acontecen ao cronista na antiga colonia portuguesa, entre elas unha foto del montado nun burro e posando á beira da “propietaria más rica de San Vicente”. Esta extravagante concepción da información gráfica é completada coa súa particular visión dos nativos das illas, aos que trata de “ridículos personajes” e de negros “vencidos que solo viven para el aguardiente”, rematando que “hasta les cupo en suerte que yo les consagrare cuatro líneas. ¡Malpocadiños”¹³¹².

Nunha crónica de viaxe de Juan Tato Lens, que durante varios anos exercerá de correspondente e representante de *Vida Gallega* na Arxentina, os buques transatlánticos son presentados como “palacios flotantes” e como “el desideratum de la comodidad”, nos que parece celebrarse unha festa permanente: “el poco deseo de trabajar ocasionado por las constantes fiestas de á bordo”, e onde non dá tempo a se aburrir: “infinitas distracciones con que os hacen grata la permanencia á bordo”. Como contrapunto a tanto festexo, indícase que as compañías navieiras son empresas serias e puntuais “como un disparo de precisión hecho con una pieza Scheneider”¹³¹³.

As abundantes fotos que ocupan esta crónica avanza con claridade o que vai ser unha constante na información gráfica das crónicas de viaxe transoceánica en *Vida Gallega*: fotos dos restaurantes e salóns de primeira clase, de xente tomando o té placidamente, do ximnasio, da xente bailando no salón, dos amplos corredores da cuberta, dos simulacros de salvamento, das revistas da tripulación, retratos dos mandos desta, do persoal médico, dalgunhas personalidades que van a bordo do buque... (6294b) (6295b). A única referencia gráfica á xente “humilde” son dous

¹³¹² “Desde San Vicente a Cabo Verde”, *Vida Gallega*, nº 7 (1909).

¹³¹³ “El camino de América”, *Vida Gallega*, nº 10 (1909).

retratos colectivos dos camareiros e empregados de terceira clase, acompañados no pé de foto da constancia de que son todos galegos, comentario acaído cunha das estratexias das que adoitaban botar man as empresas de transportes marítimos para ofertar un servizo achegado e “familiar”. No texto que acompaña a estas imaxes, identifícanse como os servidores da outra ‘vida gallega’, a que viaxa en terceira clase, o que é presentado como un atractivo máis para os futuros emigrantes:

“Este personal, conecedor del carácter gallego, de las costumbres de nuestros campesinos á quienes habla en su propia lengua, práctico en el servicio á su cargo y hasta en las faenas del mar, reporta grandes beneficios á la *Mala Real Inglesa* y acaso es uno de los mayores atractivos de su cámara de tercera”¹³¹⁴.

No seguinte número, *Vida Gallega* publica outra crónica gráfica de Luís Solá, na que en tres páxinas e coa axuda de dez fotos relata a súa experiencia de viaxe no buque *Ceylan*, da Compañía *Chargeurs Reunis*. No texto conta o cronista como seu irmán Jaime Solá encoméndalle embarcar sen aforrar eloxios para os consignatarios da compañía navieira:

“A bordo se trata á cuerpo de rey á la gente. Y antes de embarcar, es el pasaje objeto de las más vivas solicitudes por parte de sus consignatarios, los Sres. *Conde e Hijos*, que son en Vigo personas de prestigio, primeras figuras en todas las manifestaciones de la vida de la urbe”¹³¹⁵.

E Luís Solá, para non ser menos, inclúe na súa crónica o seguinte comentario, moi ilustrativo da imaxe que se pretende dar destes buques e de paso dunha certa e fachendosa conciencia de pertenza a unha clase privilexiada. Refírese o cronista aos galegos que viaxan en terceira clase, despois de facerlle unha visita:

“Tengo el deber de justicia de deciros que la Compañía *Chargeurs Reunis* tiene para estos pasajeros sus predilecciones. Me atrevo a creer que pensando en ellos hizo construir esos hermosos buques (...) en los cuales no se ha regateado el espacio, ni se descuidó la higiene, ni se escatimó el dinero para que nuestros emigrantes hallen cómodo albergue, superior, desde luego, al que tienen en sus hogares, por amplios, por limpios, por confortables que sean éstos. Hace meses se me ocurría, como un supremo alarde de reporterismo, hacer un viaje á América con billete de tercera clase. Hoy reconozco que eso no tendría el más pequeño mérito en los vapores de *Chargeurs Reunis*, tan grandes y tan aseados”¹³¹⁶.

¹³¹⁴ “El camino de América”, *Vida Gallega*, nº 10 (1909).

¹³¹⁵ “Nuestros viajes á América. 30 días en el Ceylan”, *Vida Gallega*, nº 11 (1909).

¹³¹⁶ *Ibid.*

Malia iso, e segundo el mesmo comenta noutro lugar da citada crónica, Luís Solá viaxou só nun camarote de primeira con tres liteiras, nunha das cales “descansaba” a súa cámara. Despois de semellante tratamento e pracenteiro repouso do aparello fotográfico, non se podía agardar outra cousa que as imaxes que se ofrecen nesta crónica, onde volvemos ver algunhas das mesmas constantes indicadas na crónica gráfica de viaxe anterior: fotos dos pasaxeiros de primeira clase conversando, dun concerto de música, do entretemento da pasaxe distinguida con “juegos ingleses”, dos botes salvavidas, dunhas manobras de salvamento, dun retrato individual do comandante do buque, dun retrato colectivo no que se xuntan os oficiais e algúns dos máis ilustres viaxeiros... Mentres que nos textos hai unha teimuda insistencia en loar as maravillosas condicións da clase terceira, cun vocabulario adxectivante en exceso, nas imaxes só se ven os espazos *vip* e as accións que realizan os que viaxan neles (6732b) (6733b) (6734b).

Esta mostración das excelencias dos buques transatlánticos resulta acaída con aqueles tempos de prosperidade para as compañías navieiras e de boas sinerxías entre *Vida Gallega* e as súas consignatarias en Galiza, que adoito reciben mostras de agradecemento nas páxinas da revista:

“Testimonio de gratitud. Queremos ofrecérselo públicamente á los consignatarios del *Lloyd Real Holandés*, Sres. *Otero y Molina*, y al de la *Compañía del Pacífico*, Sr. Tenreiro, por las atenciones que tuvieron con nuestros compañeros (...) brindándose por la prosperidad de nuestra Revista y por el engrandecimiento de aquellas compañías de vapores trasatlánticos”¹³¹⁷.

Noutra crónica gráfica de viaxe redactada por Juan Tato Lens e Alberto Fadrique, apelan estes non só ás espléndidas instalacións do buque e ás súas múltiples comodidades, senón que tamén insisten en que tanto ten viaxar en primeira ca en terceira, pois todos forman unha gran familia:

“En el *Hollandia* no se ha escatimado el sitio. Todo está hecho para que quepan cómodamente los holandeses, que son, por regla general, enormes (...) El confort nos entusiasma. Un ventilador eléctrico aleja todo el temor al paso por los trópicos. Y cerca vemos los cuartos de baño, las dependencias para aseo, hasta el cuarto para revelar nuestras fotografías (...) El comedor del *Hollandia* se parece á un comedor regio de los palacios terrestres (...) Los techos son altos, las mesas anchas y entre unas y otras puede pasar un regimiento en formación ordinaria (...) Mientras comemos suena una alegre música sobre nuestras cabezas (...) Puede

¹³¹⁷ *Vida Gallega*, nº 16 (1910).

conducir 80 pasajeros de primera clase, 115 de segunda y 1.200 de tercera. ¡Y todos pueden viajar cómodamente! (...) Van en el buque como formando parte de una gran familia”¹³¹⁸.

Esta singular cohesión familiar non vén dada pola condición social nin polos recursos económicos, evidentemente dispaes, senón porque os viaxeiros comparten un carácter intrépido e un espírito aventureiro:

“Moles que surcan el mar, llevando sobre su lomo de acero las vidas de muchos grandes aventureros, de formidables capitalistas, de soñadores en porvenires de oro, de políticos de enorme talla, de celebridades mundiales, de oscuros hijos del trabajo que corren sobre el mar en busca del vellocino”¹³¹⁹.

As imaxes que completan esta crónica gráfica amosan unha vista xeral do buque navegando, unha ampla e espazosa cuberta, un luxoso salón de festas, un restaurante, un “*fumoir*” e un camarote de primeira clase, retratos dos oficiais posando con pasaxeiros de primeira, retrato colectivo dos oficiais da tripulación xunto cos consignatarios da navieira, co médico, cun enxeñeiro e cun comisario..., e, para compensar algo, unha foto dun comedor de segunda clase (53) (58).

Durante os anos seguintes seguen publicándose crónicas e escolmas gráficas relacionadas coas viaxes e cos buques das compañías transatlánticas que case sempre seguen as mesmas pautas que vimos nos casos anteriores, só que a partir deste momento as fotos van afastadas do texto, agrupadas no caderno central en papel *couché*. En 1911 chaman moito a atención dúas páxinas gráficas editadas con a penas dous meses de diferenza. Nunha, titulada “Cómo se vuelve de América”, móstranse sete fotos dos mellores servizos dos buques da compañía *Lloyd Real Holandés*: comedor, camarote e salón de primeira clase, o *fumoir*, os botes de salvamento, a imprenta en unha ampla vista da cuberta de paseo (6339). Na outra, titulada “Cómo se marcha á América”, móstrase unha foto dos pasaxeiros comendo na cuberta, outra da Junta de Emigración facendo o seu traballo, un retrato de grupo duns emigrantes de condición humilde e a chegada das barcas ateigadas de xente para subir a bordo do transatlántico (6342). A lectura semella ben doada: a emigración propicia a milagre de pasar das incómodas barcas ateigadas de xente aos exclusivos servizos de primeira clase¹³²⁰.

¹³¹⁸ “Nuestros redactores á América”, *Vida Gallega*, nº 19 (1910).

¹³¹⁹ *Ibid.*

¹³²⁰ “Cómo se vuelve de América”, *Vida Gallega*, nº 31 (1911); “Cómo se marcha a América”, *Vida Gallega*, nº 33 (1911).

Con esta mesma estrutura de crónicas gráficas afastadas do texto, Jaime Solá publica en 1912 unha estupenda e extensa crónica gráfica que pode servírnos de exemplo perfecto e de compendio de todo o comentado sobre este tema dos buques e das viaxes transoceánicas. Titulada “Los viajes de *Vida Gallega*”, abre cunha foto panorámica do buque *Antonio López*, da Compañía Trasatlántica, que parte cara a Habana. Debaixo publica dúas fotos dalgúns viaxeiros na cuberta e un retrato posado no que figuran o capitán do buque, o presidente da Xunta de Emigración, un crego, un inspector de emigración e o cónsul de Cuba en Vigo. Na segunda páxina móstrase unha vista da cuberta do barco e inclúe dúas fotos do interior dun espléndido e barroco salón de fumadores e do comedor, ambos espazos de dous barcos diferentes que pertencen a mesma compañía. Na terceira páxina relátase con imaxes un simulacro de salvamento, con fotos da preparación dos botes salvavidas, do capitán dirixindo as manobras e da comunicación final por parte do médico de que todo rematou sen incidencias. Unha cuarta páxina leva o subtítulo “En el vientre del monstruo”, e nela amósanse cinco fotos da sala de máquinas e dalgúns operarios que alí traballan. E nunha quinta páxina móstranse dúas fotos da enfermería, unha delas na que se recolle a vacinación dun pasaxeiro polo practicante de a bordo ante a presenza do médico, do capitán do buque e do inspector de emigración. Por se quedase algunha dubida, esta páxina subtítúlase “Los cuidados de la patria con el emigrante. La inspección de emigración en viaje”. Como vemos, continúan aparecendo as constantes que remiten á excelencia das instalacións e do servizo, á comodidade e ao pracer, á xente distinguida, ao poder da maquinaria do buque, ás condicións de seguridade, ás garantías sanitarias...¹³²¹ (82) (85) (87).

Noutra crónica dedicada ao *Gelria*, vapor da compañía *Lloyd Real Holandés*, nos textos incídese nas estupendas instalacións do buque e, unha vez máis, con alusións específicas ás condicións da clase terceira, malia que as imaxes destaquen a grandiosidade do buque e do paseo de primeira e amosen un retrato do comandante e do consignatario (6389):

“Los techos son elevadísimos. La ornamentación espléndida. El confort insuperable (...) Tiene sobre cubierta paseos que nada desmerecen en dimensiones de los paseos públicos de algunas ciudades (...) Hay cámaras de gran lujo, de primera de lujo, de primera ordinaria, de

¹³²¹ “Los viajes de “*Vida Gallega*”, *Vida Gallega*, n° 35 (1912).

segunda y de tercera preferente. En esta última se siente tal sensación de bienestar que nadie se creyera en un modesto albergue marítimo sino en la clase superior de otros buques”¹³²².

O negocio das viaxes transoceánicas viuse seriamente afectado pola I Guerra Mundial e iso percíbese moi ben en *Vida Gallega*, que deixa de publicar as súas clásicas crónicas de viaxe, e mesmo dedica moito menos espazo á información gráfica sobre a emigración, loxicamente polos atrancos sobrevidos tanto para acadar fotos de ultramar como para desprazar aos seus correspondentes. Porén, conforme melloran as condicións xeopolíticas, *Vida Gallega* retoma as crónicas gráficas sobre os vapores transatlánticos, na mesma liña das editadas uns anos antes. Tal e o caso da dedicada ao buque *Lutetia*, da compañía francesa *Sud-Atlantique*, con imaxes que amosan os interiores dos espazos de primeira clase, acompañadas de pés de foto que redundan nun luxo que xa se percibe en moitas das fotos. Os camarotes son “albergues principescos”, os salóns de conversa pregoan “as exquisiteces del arte decorativo y del confort franceses”, nos salóns de música “vívese en constante y aristocrática fiesta”, a terraza do *fumoir* “invita á las sugestivas *causseries*”... E no último pé de foto remátase: “Visto esto se siente la tentación de viajar en estos barcos, cuya vida alegra el *chic* francés”¹³²³ (6504). Os anos vinte volven ser prósperos para os negocios relacionados coa emigración, e diso temos unha boa referencia nunha foto que publica *Vida Gallega* sobre un banquete celebrado no *Hotel Moderno* de Vigo con motivo dunha asemblea dos representantes das compañías de navegación que operaban daquela en toda España, na que se percibe claramente o alto estatus social dos presentes, sentados nunha longa e estupenda mesa dun dos luxosos salóns do hotel vigués¹³²⁴ (6770b). Porén, nos aos sucesivos xa non se volverán repetir en *Vida Gallega* as exultantes crónicas gráficas sobre os buques transatlánticos, pois semella que muda a estratexia de amosar graficamente o mundo da emigración, como veremos nos seguintes apartados. Neste período atopamos bastantes menos informacións gráficas sobre buques transatlánticos, como o caso dunha dedicada ao buque *Koln*, da *Lloyd Norte Alemán*, do que se ofrecen unha vista xeral do buque navegando, un retrato do capitán, dúas fotos do comedor de terceira e da clase intermedia e un retrato de grupo da pasaxe de terceira “en uno de los paseos altos”. Resulta evidente a menor exultancia visual desta información gráfica comparada coas que publicaba a revista viguesa durante os anos anteriores, malia que nos textos sigan percibíndose semellantes estratexias persuasivas:

¹³²² “Los palacios flotantes. El *Lloyd Real Holandés* y su nuevo vapor *Gebria*”, *Vida Gallega*, nº 48 (1913).

¹³²³ “Un gran palacio flotante. El vapor *Lutetia*, de la *Cía. Francesa Sud-Atlantique*”, *Vida Gallega*, nº 157 (1920).

¹³²⁴ *Vida Gallega*, nº 223 (1923).

“Al viejo buque para rebaños de emigrantes ha sucedido el navío para hombres conscientes, que quieren ir cómodamente hacia las tierras lejanas donde se ofrecen más fructuosos cauces al trabajo (...) El *Koln*, que no es el mejor buque de la poderosa Compañía Lloyd Norte Alemán, es, no obstante, una maravilla de comodidades para el pasajero modesto, que en él puede viajar tan seguro y tan a gusto como el magnate en condiciones de pagarse un camarote de lujo en uno de los galgos del Océano. Mejor aún, pues el magnate está acostumbrado a los palacios de la tierra, difícilmente superados por los marítimos, y el emigrante encuentra siempre en buques como el *Koln* o el *Sierra Nevada* suntuosidades a las que no estaba acostumbrado. Las fotografías dicen más, en ocasiones, que todos los artículos (...) Ved después una de sus cubiertas y el buen porte de los pasajeros extranjeros, que sin reparo toman billete de tercera”¹³²⁵.

Dous anos máis tarde publica unha foto dun buque da mesma compañía alemana navegando e outra foto dos asistentes á unha festa que o consignatario García Reboredo concedeu ás autoridades no propio buque, un tipo de actos que seica se estilaba moito por eses anos. Noutra información gráfica infórmase sobre buque *Asturias*, da *Mala Real Inglesa*, e consta dunha vista lateral do barco atracado no peirao e dúas vistas interiores duns luxosos comedor e salón de estar (7019)¹³²⁶.

As imaxes que *Vida Gallega* publica sobre os vapores transatlánticos e sobre as travesías oceánicas rumbo a América preocúpanse principalmente de dar conta da excelencia dos buques, xa sexa pola mostración da súa enorme dimensión mediante vistas xerais dos barcos navegando, como mediante fotos que amosan impecables camarotes de primeira, os restaurantes máis luxosos, os salóns de estar, os *fumoir*, os amplísimos corredores de cuberta... Esta excelencia adoita ser reforzada con retratos individuais dalgunha personalidade que fai a ruta, con retratos de grupo dos camareiros uniformados nos comedores e con variados retratos colectivos de xente distinguida que viaxa en primeira clase e que posa ritualmente para o fotógrafo.

Outra constante nas fotos sobre os buques transatlánticos é que nelas percíbese sen moito esforzo a sensación de que a viaxe é coma un cruceiro de pracer, mediante a inclusión de fotos das salas de festas, de xente bailando, de ximnacios, dos concertos, das atencións da tripulación, da xente tomando té... Outro tema central nestas imaxes é o da seguridade, que se pretende garantir mostrando fotos sobre os controis da Xunta de Emigración antes de partir, os botes de salvamento, os simulacros de

¹³²⁵ “El respecto al emigrante”, *Vida Gallega*, nº 213 (1922).

¹³²⁶ *Vida Gallega*, nº 246 (1924); *Vida Gallega*, nº 299 (1926), fondo da *Real Academia Galega*.

emergencia, os servizos médicos, as vacinacións, os retratos individuais do capitán ou do comandante do buque, os retratos colectivos da tripulación uniformada, algunhas veces mesmo coa inclusión dos propios representantes consignatarios en Galiza...

Abofé que os buques e as travesías xa non debían ser como nos tempos da navegación á vela nin como nos últimos anos do século XIX, das que existen referencias epistolares e xornalísticas que relatan as miserables condicións nas que tiñan que realizar a travesía oceánica moitos emigrantes galegos¹³²⁷. Pero chama a atención tanta insistencia na loanza e na mostración gráfica do lado bo das viaxes e dos buques, e máis ao constatar que só algo máis dun ano antes de comezar a editarse *Vida Gallega*, na revista *Galicia* da Habana dáse conta dun motín a bordo dun barco da *Hamburg Amerika*, encabezado por dous pasaxeiros que se apelidan Filgueira e Castiñeira, que se queixan do mal trato e da escasa alimentación que reciben, resultando un morto e case un cento de feridos na liorta¹³²⁸. Estas situacións deron pé a moitos artigos e queixas na prensa galega da emigración, sobre todo da Habana e de Bos Aires, nas que se denunciaban unhas condicións de viaxe que non debían ser tan idílicas como as mostraba a revista viguesa¹³²⁹.

5.5.3.3 - AS OBRAS E OS SERVIZOS DO ASOCIACIONISMO GALEGO NA EMIGRACIÓN

Unha constante ao longo da existencia de *Vida Gallega* é a referencia ás agrupacións colectivas dos galegos emigrados, ás súas actividades sociais, culturais ou asistenciais ou aos inmobles dedicados a esas actividades. O tipo de fotografía máis recorrente respecto deste tema é o dos retratos de grupo das directivas das asociacións, centros galegos ou casas de Galiza, coa indicación nominal dos principais cargos, que ás veces levan superposto o busto do seu presidente ou dalgún membro notable desa comunidade (6410). Directivas que sempre están formadas por homes, reservando para as mulleres unha especie de labor secundaria en comisións auxiliares ou comisións “de damas” nos distintos actos sociais (aniversarios, tés-concerto...), pero

¹³²⁷ Pódense consultar algúns casos ao respecto en LUCA, Gustavo, *Noticias de América*, Vigo: Nigra, 1993; e VEIGA, Manuel, *O pacto galego na construción de España*, Vigo: A Nosa Terra, 2003.

¹³²⁸ LUCA, *op.cit.*, p. 81.

¹³²⁹ No semanario *Suevia* (Habana, 1910) publícase un artigo de Francisco Álvarez de Novoa no que describe a situación como “caza del hombre blanco, transportado *gratis* con su familia, comiendo durante quince días un rancho inmundio, almacenado en bodegas que ni la cuarta parte de cabida tienen para la muchedumbre emigratoria...”. *Suevia*, nº 13 (5 maio 1912).

nas que tamén é visible a prosperidade e o estatus social nas súas vestimentas (5771)¹³³⁰.

Porén, as fotos coas que se procura un maior impacto son aquelas que mostran as sedes das asociacións e os edificios sociais e sanitarios que erguen os centros ou casas de Galiza en América, a xeito de exemplificación gráfica da prosperidade da colonia galega. Información visual que en ocasións se fai mentres os edificios están construíndose, como no caso dunha foto que recolle o momento no que se están botando os cimentos do *Centro Galego* da Habana, ou mesmo antes do inicio das obras, como cando se publica outra foto na que se ven aos membros da asemblea do *Centro Galego* da Habana no medio dun monte no que, segundo se indica, andan á procura da localización para un sanatorio dedicado aos socios do centro¹³³¹.

Pero o máis normal é que nas imaxes se mostren vistas exteriores dos edificios xa rematados, adoito resaltando a súa maxestuosidade, evidente no caso do pazo da *Beneficencia Española* en Veracruz (111), do sanatorio da *Sociedad Española de Beneficencia* de Baía (6586b) ou do pazo do *Centro Galego* da Habana, este último do que se ofrecen numerosas fotos ao longo do transcorrer da revista, comprensible dada a exuberancia do emblemático edificio (6254)¹³³². Aínda sen estar construída a súa espléndida sede, *Vida Gallega* chega a dicir que o *Centro Galego* da Habana é máis ca unha institución, “es casi un Estado independiente”¹³³³. A revista viguesa tamén publica moitas fotos dos interiores dos edificios que acollen ás asociacións de emigrantes galegos, como as que amosan as luxosas instalacións da *Casa de Galicia* en Bos Aires (5770), a biblioteca e o bar do *Centro Galaico* de Pará ou o vestíbulo e as escaleiras de entrada do *Centro Galego* de Montevideo (5920b)¹³³⁴.

Vida Gallega dedícalle moita atención á obra social creada polas asociacións de emigrantes galegos, nomeadamente todo o que teña que ver cos hospitais, sanatorios e distintos centros prestadores de servizos sanitarios ao emigrante. Nalgunha ocasión ofrécese algunha imaxe de centros de instrución primaria, como unha dunha aula dedicada a adultos analfabetos na *Casa de Galicia* de Bos Aires (6509) ou outra dunha aula na Habana, onde se impartían clases de inglés¹³³⁵. Porén, serán os hospitais das

¹³³⁰ *Vida Gallega*, nº 63 (1914); *Vida Gallega*, nº 135 (1919).

¹³³¹ *Vida Gallega*, nº 6 (1909); *Vida Gallega*, nº 98 (1917).

¹³³² *Vida Gallega*, nº 49 (1913); *Vida Gallega*, nº 665 (1936); *Vida Gallega*, nº 612 (1934).

¹³³³ *Vida Gallega*, nº 9 (1909).

¹³³⁴ *Vida Gallega*, nº 135 (1919); *Vida Gallega*, nº 323 (1926); *Vida Gallega*, nº 362 (1927).

¹³³⁵ *Vida Gallega*, nº 160 (1920); *Vida Gallega*, nº 279 (1925).

institucións galegas na diáspora os que ocupen maior espazo na revista viguesa. E nestes casos case sempre se realiza mediante a mostración descritiva dos edificios a través de vistas xerais, acompañadas de numerosas fotos nas que se presenta ao persoal de servizo, as instalacións interiores, as distintas salas de atención... En ocasións son imaxes individuais, como unha reveladora foto dun hospital de Santiago de Cuba, onde figuran dous homes de idade avanzada sentados en dúas cómodas butacas arroupados por catro mulleres con impolutos vestidos brancos, unha delas ao piano, indicando no pé de foto que se trata de “nurses” ao coidado dos doentes galegos (96). Noutras, son crónicas gráficas nas que se mostran instantáneas recollidas en plena atención aos pacientes, como no caso dun sanatorio galego na Habana (6570)¹³³⁶. Porén, o máis normal é que a información gráfica combine vistas da fachada principal do hospital con imaxes descritivas das instalacións, como no caso dunha sobre o sanatorio do *Centro Galego* de Bos Aires do que, a parte da fachada do edificio e dun retrato de grupo da súa xunta directiva, móstranse varias estancias do sanatorio: un quirófano e tres salas de consultas por especialidades. Información gráfica que, como acontece neste caso, continúa ofrecendo en números sucesivos, abranguendo fotos doutras salas do hospital (6503). Outro exemplo desta combinación da mostración do exterior do edificio coas instalacións interiores tamén se fai co sanatorio da *Sociedad Hijas de Galicia* da Habana, que inclúe unha imaxe da entrada, unha vista xeral do edificio e dúas fotos da sala de raios X e do laboratorio (5915)¹³³⁷.

Á parte das instalacións interiores dos sanatorios, tamén se recorre á mostración da exultancia dos propios edificios e do seu contorno, como no caso do *Hospital Español* de Bos Aires, do que se da conta cunha vista xeral do espléndido edificio e cunha imaxe dun fermoso e coidado patio (6526b). Noutras ocasións, realízase un compendio de imaxes de varios sanatorios e constrúese unha páxina con vocación de mosaico mediante a que se ofrece unha visión de conxunto da importante cobertura sanitaria que tiñan os emigrantes galegos en América, como no caso dunha información gráfica que, baixo o título “Visitar al enfermo... gallego. ‘Vida Gallega’ en los hospitales de América”, amosa imaxes de sanatorios de Montevideo e de varias cidades cubanas: A Habana, Cienfuegos, Santiago de Cuba, Manzanillo e Guantánamo¹³³⁸ (121).

¹³³⁶ *Vida Gallega*, nº 45 (1913); *Vida Gallega*, nº 645 (1935).

¹³³⁷ *Vida Gallega*, nº 150 (1920); *Vida Gallega*, nº 156 (1920); *Vida Gallega*, nº 360 (1927).

¹³³⁸ *Vida Gallega*, nº 165 (1921); *Vida Gallega*, nº 44 (1913).

5.5.3.4 - A DISTINCIÓN SOCIAL E OS SIGNOS DA PROSPERIDADE

Do mesmo xeito que fai coa vida social en Galiza, *Vida Gallega* aplica un patrón semellante de distinción social para informar dos galegos emigrados, que adoito son tratados de “ilustres”, “opulentos”, “filántropos”, “distinguidos”, “triunfadores”, “potentados”, “padres del progreso”..., e aos que dedica páxinas enteiras para facer loanzas dos seus logros comerciais ou industriais. Unhas veces coa simple achega gráfica dun retrato, no que adoita mostrarse aos protagonistas con fachenda¹³³⁹ (59b) e outras con páxinas enteiras cheas de fotos onde, á parte do omnipresente retrato, amósanse tanto as súas casas, como as súas familias ou algúns dos actos sociais nos que participan. Exemplo disto é unha páxina titulada “Los potentados gallegos”, dedicada a Casimiro Gómez, un próspero emigrante en Bos Aires que é presentado como “Excelentísimo” e do que se dá conta graficamente mediante a mostración dun retrato de grupo da familia, do salón da súa casa, del e da súa dona paseando polos xardíns do seu pazo, diante dun automóbil acabado de mercar, tomando un *vermouth* nos xardíns ou conversando despois do xantar, e todo arredor dun estupendo e coidado retrato que figura no centro da páxina (6356). Noutra páxina dese mesmo número abórdase o caso doutro exitoso emigrante, Concepto López, tratado como un dos pais do progreso de Galiza por ser un dos principais promotores da empresa de tranvías de Vigo. Xunto a un retrato del e outro que posa xunto a dúas netas, podemos ver varias fotos da familia nos xardíns da súa residencia bonaerense de Temperley (6357)¹³⁴⁰. Noutras ocasións, a revista non dispuña de fotos do contorno vivencial e familiar dos galegos que triunfaban na emigración, polo que procuraba facerse con algún retrato deles para publicalos acompañados de sinxelos pés de foto nos que se xustifica a súa inclusión na axenda temática gráfica. Así, nunha páxina dedicada á capital cubana, na que se inclúen tres retratos baixo o título “Valores de la colonia gallega”, dous deles son identificados como valores culturais das asociacións galegas da Habana e no terceiro, dunha moza, é presentada como “encantadora hija de gallegos y enamorados de Galicia, niña mimada de la buena sociedad”¹³⁴¹.

Un dos xeitos máis eficaces de ofrecer unha visión positiva da emigración é amosando en imaxes os logros empresariais e industriais dos galegos en América, baixo títulos de sección como “Las grandes industrias gallegas en América”, “Nuestros industriales en América” ou “El esfuerzo gallego en América” e baixo calificativos como “opulento

¹³³⁹ *Vida Gallega*, nº 19 (1910).

¹³⁴⁰ Los potentados gallegos. El Excmo. Sr. D. Casimiro Gómez en Buenos Aires” e “Los verdaderos padres del progreso de Galicia. Concepto López Lorenzo”, *Vida Gallega*, nº 38 (1912).

¹³⁴¹ *Vida Gallega*, nº 456 (1930).

industrial”, “esfuerzo triunfador”, “tenaz y atrevido gallego”... Así, aparecen na revista multitude de crónicas gráficas dedicadas a empresas e industrias instauradas e xestionadas por galegos. Tal é o caso dunha sobre o *Banco de Galicia y Buenos Aires*, da que se dá conta en tres páxinas cunha abondosa e exultante información gráfica que ocupa a maior parte do espazo do produto informativo. Nas imaxes ofrécense vistas das fachadas do edificio da sede central e dalgunhas sucursais na capital arxentina, dous retratos individuais dos dous galegos con maior rango na entidade (director e xerente), varios retratos colectivos dos máximos dirixentes da institución bancaria e dos traballadores dalgunhas sucursais, e varias fotos dos interiores das súas instalacións (73). O propio redactor amósase consciente da eficacia divulgadora destas imaxes:

“Las fotografías del edificio matriz y las de las sucursales demuestran, á simple vista, que *Banco de Galicia y Buenos Aires* es una de las palancas más poderosas del crédito internacional en esta República”¹³⁴².

Deste estilo son varias crónicas gráficas que a revista viguesa dedica á fábrica bonaerense de curtidos e correaxes do omnipresente Casimiro Gómez (tamén propietario da empresa *Aguas del Lérez*), que é presentada como “la fábrica mayor entre las de su clase”, e da que se amosan vistas do edificio da empresa, varias fotos das distintas seccións da factoría, algúns empregados posando no seu posto de traballo e os inevitables retratos do empresario, da súa familia ou do seu círculo de selectas amizades (6364) (7012). Tamén nesta liña vai outra crónica dedicada ás adegas *La Superiora*, propiedade de Manuel L. Lemos, que é presentado como un emigrante galego “que salió de Galicia rústico y sin plata, volviendo, en plena juventud, culto y rico, y con automóvil, á la tranquila casa de sus padres, en la Ramallosa”. As imaxes encárganse de dar fe desa prosperidade e por iso vemos nelas un moderno automóbil, as naves que ocupan as adegas e unha das casas que o indiano posuía nas terras de Mendoza (6371)¹³⁴³. *Vida Gallega* volverá a dedicarlle atención a este próspero emigrante galego, por ser un dos mentores das Escolas Val Miñor e cando, durante os anos trinta, convértese no auténtico promotor do contorno turístico de Praia América¹³⁴⁴.

¹³⁴² “Galicia en la República Argentina. La alta banca. El Banco de Galicia y Buenos Aires”, *Vida Gallega*, nº 24 (1910).

¹³⁴³ “Las grandes industrias gallegas en América. La Nacional, de Buenos Aires” e “Nuestros industriales en América. Manuel L. Lemos y La Superiora”, *Vida Gallega*, nº 39 (1912). “La gran fábrica de curtidos La Nacional...”, *Vida Gallega*, nº 41 (1913).

¹³⁴⁴ Ver capítulo dedicado ao uso da fotografía como promoción turística.

Cunha impresionante e atractiva edición a dobre páxina móstranse varias fotos das instalacións da *Cervecera Internacional de la Habana*, situando no centro os bustos dos dous máximos dirixentes da empresa, un deles galego que ostenta o cargo de presidente do Consello de Administración da compañía (110). Tamén usando este formato da dobre páxina é presentada a *Confitería y Bar Oriente*, baixo o subtítulo de “El esfuerzo gallego crea uno de los establecimientos máis bellos de la Argentina”, mostrando varias fotos que dan conta das luxosas instalacións desta empresa iniciada por tres emigrantes galegos (6092). Noutras ocasións, a edición gráfica é moito máis sinxela, e a potencia mostrativa reside en dúas ou tres imaxes, ou mesmo nunha única foto coa que abonda para dar conta do nivel de prosperidade dos galegos emprendedores en América, como se fai cun teatro construído por varios emigrantes en Puerto Rico¹³⁴⁵.

No entanto, é moi ocasional que *Vida Gallega* ofrezca información gráfica de traballadores galegos en América que non estean vencellados a algún éxito empresarial. E menos de que se mostren traballando nas duras tarefas que moitos deles tiveron que desenvolver naqueles anos. Pensamos agora na cana que tiveron que cortar miles de galegos na zafra cubana naqueles tempos, por exemplo, mentres que as únicas fotos que atopamos na revista nas que se vexa un campo de canas, son dúas feitas na localidade cubana de Palmira onde figuran uns mozos galegos posando diante delas coma se se tratase dunha imaxe *souvenir*¹³⁴⁶ (5798).

Poucos retratos atopamos de simples traballadores, como un retrato de grupo duns obreiros galegos que traballan na *Edison Portland Cement C.* de Nova York, feito que lle serve á revista para resaltar que traballan nunha das máis importantes empresas da gran urbe usamericana (67b). Faise o mesmo cun retrato colectivo duns traballadores galegos en Lisboa, empregados en postos de rúa, que son identificados como “Los humildes de la colonia gallega de Lisboa”, só que neste caso comparten páxina con outra foto que recolle un momento dun banquete na honra do cónsul xeral de España en Valparaíso (Chile), cuxos asistentes visten de xeito moi elegante, o que contrasta coa sinxela vestimenta dos “currantes” galegos de Lisboa (79b). Noutra ocasión, publícase unha foto feita na cidade chilena de Punta Areas, que amosa a dous cativos vestidos co traxe rexional galego e arrodoados de xente que viste roupa humilde,

¹³⁴⁵ *Vida Gallega*, nº 49 (1913); *Vida Gallega*, nº 477 (1931); *Vida Gallega*, nº 101 (1918).

¹³⁴⁶ *Vida Gallega*, nº 169 (1921).

escena que é presentada pola revista viguesa como “un grupo de enxebres durante las primeras fiestas gallegas celebradas en Chile”¹³⁴⁷.

Pola contra, son abundantes as imaxes nas que se mostra de xeito explícito a prosperidade dos galegos emigrados, e isto faise de variadas maneiras, xa sexa mediante retratos diante de modernos automóviles, grandes e fastosas celebracións, mostración dos edificios erguidos pola colonia galega, do interior das casas ou da beleza dos seus xardíns, o persoal de servizo, retratos colectivos onde a indumentaria evidencia un nivel económico e unha posición social, os progresos no eido da cultura, as grandes citas sociais en lugares ilustres e de gran prestixio cultural e social...

A foto dos emigrantes diante ou subidos ao seu moderno automóbil é unha das formas máis usadas por *Vida Gallega* para dar unha imaxe visual de prosperidade, como no caso duns residentes na cidade mexicana de Mérida (19) ou doutros nunha festa na Habana cuxa imaxe incluimos unhas páxinas máis adiante¹³⁴⁸. Tamén se fai o mesmo cos interiores das casas, adoito xuntando a toda a familia e arrodeados de mobiliario e dunha decoración que denota unha alta posición económica, como no caso dunha información con catro fotos dedicadas ao presidente do *Centro Galego* da Habana coa súa familia, do que a revista di que se ofrece “en la intimidad”¹³⁴⁹ (33). A mostración das casas que constrúen os emigrantes cos cartos das remesas tamén é outro tipo de información gráfica moi recorrente, como mostra visual inapelable da prosperidade da persoa que é obxecto da información. A colación disto, é moi ilustrativo o seguinte texto extraído dunha crónica gráfica realizada por Luís Solá en Brasil en 1909, onde a súa defensa da emigración baséaa na diferenza entre as casas dos indianos e as do resto, un dos feitos constatables máis poderosos para “animar” á emigración:

“Esas casitas mayores y más bellas que las demás que las rodean, mejor pintadas y más ricas que ellas y ante las cuales tenemos que decir forzosamente: esto es de un indiano; este dinero vino de América. No quiero entonar con esto un himno a la emigración. Voy á hablaros, en esta y en las otras crónicas, nada más que de los hechos. Las causas pertenecen a la psicología de la vida gallega. Vosotros, los que ahí laboráis, sois los llamados a entender de ellas (...) Allí se sentirá usted como en Galicia”¹³⁵⁰.

¹³⁴⁷ *Vida Gallega*, nº 21 (1910); *Vida Gallega*, nº 29 (1911); *Vida Gallega*, nº 56 (1914).

¹³⁴⁸ *Vida Gallega*, nº 7 (1909); *Vida Gallega*, nº 11 (1909).

¹³⁴⁹ *Vida Gallega*, nº 12 (1909).

¹³⁵⁰ *Vida Gallega*, nº 12 (1909).

Casas dese tipo serán mostradas numerosas veces en *Vida Gallega*, como acontece cunhas fotos dun galego emigrado en Río de Janeiro que inaugura o seu chalé en Redondela (6123b) ou co espectacular chalé que un “opulento propietario e industrial” na Arxentina posúe na Ramallosa (6188b)¹³⁵¹.

Os grandes actos sociais da colonia emigrante é outro dos aspectos aos que presta moita atención gráfica *Vida Gallega*, xa sexan vodas fastosas, como unha que se celebra na cidade chilena de Punta Areas, entre o fillo de Casimiro Gómez e a filla doutro próspero emigrante, neste caso asturiano (6287b); ou homenaxes, como o dedicado polo *Centro Galego* a Emilia Pardo Bazán no primeiro aniversario da súa morte no *Teatro Nacional* da Habana (5841), ou como o celebrado nos salóns do *Centro Galego* da mesma capital cubana, polo que o rei de España concedía o título de “Muy ilustre” á devandita sociedade da emigración galega (5879b)¹³⁵². Nestes casos, o luxo da decoración, a fastosidade dos espazos e a indumentaria dos asistentes ofrecen unha inequívoca imaxe de benestar social e prosperidade. Vestimenta e aspecto das persoas que tamén xogan un papel moi relevante nos retratos de grupo, mediante os cales móstranse con grande eficacia visual os signos da posición económica e social, xa sexa polos vestidos das mulleres e as súas pamelas, os traxes e gravatas dos homes, os bigotes requintados, os chapeus, os parasoles, os lustrosos zapatos... (61) (6771)¹³⁵³. Tamén ofrecen unha imaxe de modernidade e progreso outros actos sociais máis vencellados co cultural, , como a celebración das vodas de prata do *Correo de Galicia* no *Teatro Cervantes* de Bos Aires (6174) ou o comezo de emisión dun programa radiofónico feito por galegos nunha emisora bonaerense¹³⁵⁴.

Con certa frecuencia ofrécense reveladoras sinerxías nunha mesma páxina, cando conflúen unha imaxe da Galiza da emigración e outra moi distinta da Galiza de aquí, como se pode ver nos tres casos que indicamos de seguido, a xeito de exemplo. No primeiro aparecen dúas fotos xuntas: unha estampa costumista e bucólica do rural galego, cunha muller que pasa diante dun regato cunha cántara na cabeza e tras dun carro de bois, que contrasta co retrato de dous rapaces en Bos Aires, que posan moi elegantes e repeiteados cada un con cadanseu violín (5738). No segundo caso trátase dunha páxina na que a parte superior está dedicada á emigración, con dous retratos colectivos de galegos na Arxentina, vestidos de xeito elegante, mentres que na páxina interior amósanse un retrato dun “petrucio” rural sentado nunha pedra apoiado nun

¹³⁵¹ *Vida Gallega*, nº 502 (1931); *Vida Gallega*, nº 572 (1933).

¹³⁵² *Vida Gallega*, nº 8 (1909); *Vida Gallega*, nº 203 (1922); *Vida Gallega*, nº 269 (1925).

¹³⁵³ *Vida Gallega*, nº 19 (1910); *Vida Gallega*, nº 223 (1923).

¹³⁵⁴ *Vida Gallega*, nº 556 (1933); *Vida Gallega*, nº 558 (1933).

vello paraugas e outro de dúas mulleres dunha aldea, unha delas descalza, no medio dun camiño de terra, tendo conta dun xato e con roupa de faena (5864). No terceiro caso, contrapóñense unha vista dun espléndido edificio erguido por uns “opulentos comerciantes” galegos en Santo Domingo con dúas vistas xerais da costa, unha da praia de Aguiño cunhas humildes gamelas e outra cunha vista xeral de Ribeira, cuxas casas contrastan coa grandiosidade do pazo dominicano que figura ao seu carón (6035)¹³⁵⁵. De aí que Roberto Blanco Torres falase da “comparación entre la vitalidad externa y el progreso mecánico de la urbe o la cosmópolis americana y la entezquez y pobreza del vivir gallego”¹³⁵⁶.

5.5.3.5 - A EMIGRACIÓN GALEGA COMO UNHA ENCHENTE PERMANENTE

Se un profano colle varios números de *Vida Gallega* e lle bota unha ollada de corrido, poida que unha das cousas que máis lle chame a atención sexa a cantidade de imaxes de festas, banquetes, homenaxes, discursos, concertos... que ofrece a revista viguesa. Por iso lle dedicamos un apartado específico a este xeito de ofrecer unha visión festiva, alegre e venturosa da emigración, que case configura unha enorme crónica gráfica social arredor dunha mesa con mantel ou de *pic-nic* á sombra da exuberante vexetación dos países americanos.

Levamos visto como *Vida Gallega* converte en noticiosos moitos temas que pouco teñen que ver cunha actualidade informativa imposta pola relevancia dos feitos e si máis cunha previa e máis subxectiva decisión editorial de abordalos, como a maioría das informacións sobre os emigrados que fan fortuna e das súas empresas, das que tratan sobre as condicións dos buques e das viaxes transoceánicas, das que dan conta da prosperidade dos países de recepción... No caso das imaxes que se refiren a festas e celebracións case sempre están xustificadas por coincidiren co comezo dunha entidade asociativa, a inauguración do seu edificio social, a celebración dunha festa tradicional de Galiza, a homenaxe concedida a algún dos notables da colonia...

En setembro de 1909, *Vida Gallega* informa en dúas páxinas de dúas celebracións da colonia galega da Habana. A primeira trata sobre unha festa da *Unión Orensana* nas instalacións ao aire libre de *La Tropical*, da que se da conta cun magno retrato

¹³⁵⁵ *Vida Gallega*, nº 121 (1919); *Vida Gallega*, nº 248 (1924); *Vida Gallega*, nº 449 (1930).

¹³⁵⁶ B. TORRES, Roberto, “Galicia y sus colectividades en América”, *De esto y de lo otro*, p. 146, citado en GONZÁLEZ, Clodio, “Roberto Blanco Torres: emigrante, xornalista e poeta”, *Estudios Migratorios*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, nº 6 (1998), p. 172.

colectivo onde posan varias dúzias de persoas ataviadas con elegante indumentaria e en actitude festiva. No texto, o redactor subliña algunhas destas circunstancias:

“Y ahora, á contemplar la fotografía que reproducimos. Ella lo dice todo. De ella se desprende una idea exacta de la animación de la concurrencia, de la calidad de las personas que tomaron parte en aquélla, de los encantos del sitio en los que se desarrolló...”¹³⁵⁷.

Xunto a esa información sobre a sociedade de emigrantes ourensáns aparece outra dedicada á inauguración dun novo edificio da casa de saúde *La Benéfica*, dependente do *Centro Galego* da Habana. Entre as imaxes que acompañan a esta crónica figuran unha foto dunha exuberante mesa onde comparten mantel cargos políticos, bispos, cregos, mulleres cubertas con espléndidas pamelas, botellas de *champagne*...; outra foto da madriña da festa coas damas de honra lucindo fermosos vestidos e chapeus; e outra que recolle ás autoridades, directivos do centro galego, xornalistas e outros convidados á inauguración, amosando todos unha elegante indumentaria (23).

Noutra información gráfica sobre os emigrados en São Paulo, e baixo o paradoxal título “Donde trabajan los gallegos”, a maioría das imaxes refírense a festas, celebracións e actividades de lecer, tales como un retrato colectivo das integrantes dunha coral, outro dun grupo de “declamación”, moi en boga daquela, outra sobre unha festa homenaxe e outra duns galegos brindando festivamente na mesa dunha terraza cunha palmeira de fondo. Se a sección onde van inseridas as fotos fose humorística, un título acaído sería “Como trabajan los gallegos” (6293b). Dous meses despois, os galegos seguen “traballando” nunha romaría celebrada na Habana pola sociedade *Valle de Oro*, festa da que se da conta cunha imaxe dos comensais xantando en mesas ao aire libre, outra posando en grupo e outra de varios asistentes arrodeando ao presidente do *Centro Galego* da Habana montado nun moderno automóbil (6737)¹³⁵⁸.

Noutras ocasións, as festas acadan dimensións sorprendentes, como un banquete que o *Centro Galego* da Habana ofrece na honra do xeneral Machado, acabado de nomear presidente da República de Cuba, ao que seica asistiron tres mil comensais, acto do que se da conta con dúas espectaculares fotos que ocupan toda a páxina e baixo un titular que o cualifica de “Banquete mónstruo” (5984). Outro banquete de grandes dimensións é o que dedica o *Centro Galego* de Bos Aires ao embaixador da República Arxentina en España, do que se da conta cunha impresionante vista en picado dos

¹³⁵⁷ “Los gallegos en Cuba. Fiesta de la Unión Orensana”, *Vida Gallega*, nº 9 (1909).

¹³⁵⁸ “Donde trabajan los gallegos”, *Vida Gallega*, nº 9 (1909) ; “Romería en La Tropical”, *Vida Gallega*, nº 11 (1909).

comensais debidamente atendidos por un numeroso grupo de camareiros (206). As comidas organizadas por este centro galego da capital arxentina serán adoito recollidas graficamente por *Vida Gallega*, xa fosen xantares populares ou homenaxes máis “íntimas” (6090)¹³⁵⁹.

Unhas veces dáse conta das festas cunha única foto, como se fai cunha dedicada a unha festa da colonia sadense en Nova York, mediante un desenfocado retrato de grupo nunha festa nocturna (6180b), pero noutras dedícanse páxinas enteiras cheas de fotos que, a xeito de crónica, narran o ambiente festivo no que se celebran, como unha dedicada a unha festa galega na localidade cubana de Palma Soriano, onde a páxina está ateigada de retratos de grupo, de xente bailando ao son dos músicos ou posando alegre cun cartel coa lenda: “Viva o viño do Riveiro”¹³⁶⁰ (5850). As festas ao aire libre serán unha constante nas páxinas de *Vida Gallega*, o que implicitamente dá conta doutro factor atractivo para o futuro emigrante: o clima. Así aparecen fotos de *pic-nics*, excursións, bailes campestres, días do empregado... (6502) (6025b) (6196) (6086)¹³⁶¹.

Os acontecementos festivos poden formar parte dun compendio de imaxes agrupadas nunha mesma páxina, que veñen ser case como un resumo completo da vida galega na emigración. Atopamos un estupendo exemplo disto nunha páxina publicada en 1927 baixo o título “Notas gráficas de la vida gallega en la Argentina”, onde se mostra unha foto de estudio dun bebé, outra de tres cativos disfrazados para o Entroido, un retrato de dous noivos o día da súa voda, outra dun industrial galego e a súa dona nunha praia, outra dunha morea de xente de *pic-nic*, outra duns galegos posando cuns pratos de polbo á feira e, por último, o retrato dun destacado comerciante galego. A un tempo, esta páxina amosa con grande eficacia visual como os galegos non deben ter medo á emigrar lonxe de Galiza, pois neles poden cumprir os mesmos ciclos vitais ca na súa terra, e mesmo poden seguir comendo polbo á feira¹³⁶² (5897).

Como complemento a esta bacanal festiva, Jaime Solá acostuma amosar graficamente o seu paso polas distintas colonias da emigración, adoito publicando fotos que recollen as homenaxes e banquetes que son ofrecidos na súa honra, que mesmo en ocasións ocupan varias páxinas cheas de fotos dos comensais diante das mesas, como no caso

¹³⁵⁹ *Vida Gallega*, nº 420 (1929); *Vida Gallega*, nº 109 (1918); *Vida Gallega*, nº 475 (1931).

¹³⁶⁰ *Vida Gallega*, nº 562 (1933); *Vida Gallega*, nº 212 (1922).

¹³⁶¹ *Vida Gallega*, nº 156 (1920); *Vida Gallega*, nº 443 (1930); *Vida Gallega*, nº 574 (1933); *Vida Gallega*, nº 474 (1931).

¹³⁶² *Vida Gallega*, nº 331 (1927).

dunha viaxe do director de *Vida Gallega* por Cuba (7008), ou no caso doutra viaxe por Arxentina e Uruguai, da que se ofrecen nove fotos doutros tantos “banquetes particulares” ofrecidos ao director da revista¹³⁶³ (6399).

5.5.3.6 - OS EFECTOS SOCIAIS DAS REMESAS DE CARTOS DA EMIGRACIÓN

De todos os aspectos positivos que poidamos extraer do fenómeno migratorio, quizais o que máis consenso acadaría sería o que se refire á construción de edificios para o desenvolvemento de labores sociais e educativas en Galiza. Unha auténtica realidade que agocha outra: a absoluta incapacidade da Administración Pública e dos gobernantes daquela para dotar de servizos sociais e dunha formación educativa digna aos seus cidadáns. E *Vida Gallega*, que como estamos vendo non relea esforzos para amosar as bondades da emigración, tampouco desaproveitará esta evidencia. Divulgando as imaxes da inxente obra social realizada por toda Galiza mercé aos cartos das remesas da emigración americana, converterá un fenómeno que ata ese momento só era visible para os habitantes de cada contorno individual, nun fenómeno colectivo que, observado con esa visión de conxunto que propicia a revista, mesmo podería dar a sensación de que se trata dunha acción estruturada para o artellamento cultural e social do país.

Vida Gallega adoita subliñar a importancia das remesas de cartos dos emigrantes en América e, ás veces, na súa pretensión por incidir na relevancia que teñen para a economía galega, evidencia o estado de necesidade no que se atopa a Galiza rural:

“Los gallegos ausentes están realizando una obra titánica en pro de su pequeña patria. Ellos son quienes todos los meses acuden á los Bancos para obtener esos chegues con que sostienen á muchas personas de sus familias. De ellos salen los obsequios metálicos con que periódicamente muchísimas familias espantan el espectro de la necesidad en el seno de nuestros campos”¹³⁶⁴.

Esa relevancia asignada por *Vida Gallega* aos cartos que Galiza ingresa procedentes da emigración será acaída coa frecuente mostración de imaxes de moitos dos edificios públicos financiados por indianos e colectividade de emigrantes que son dedicados a

¹³⁶³ “Fiestas en honor al director de *Vida Gallega* en Cuba”, *Vida Gallega*, nº 36 (1912). “*Vida Gallega* obsequiada en América. Recuerdo gráfico de los banquetes particulares á nuestro director”, *Vida Gallega*, nº 54 (1914).

¹³⁶⁴ “El dinero de América y el progreso de Galicia”, *Vida Gallega*, nº 39 (1912).

distintos fins sociais e administrativos: servizos municipais, sanatorios, residencias, prazas de abastos... Tal é o caso do edificio destinado para albergar o concello de Cortegada (6576), ou o dun asilo de anciáns construído en Santa Marta de Ortigueira mercé á doazón dun filántropo galego na Arxentina, do que se ofrece unha foto que amosa unha vista xeral que permite decatarse das importantes dimensións do edificio (6181). Tamén se dá conta da construción de prazas de abastos, como a de Ribadeo, tamén financiada por outro indiano (6223), ou a de Caldas de Reis, agasallo para a vila caldense doutro filántropo galego residente na Arxentina, da que *Vida Gallega* ofrece unha crónica gráfica da súa inauguración, con varias fotos que recollen a comitiva popular polas rúas da vila, a súa chegada diante do novo edificio, as súas instalacións interiores e un retrato colectivo dos convidados ao banquete inaugural¹³⁶⁵ (6071).

Pero o tema estrela das imaxes que *Vida Gallega* dedica á obra social dos indianos en Galiza é a educación e a instrución dos cidadáns, tema do que fai explícita preocupación en moitos dos textos que publica e que tamén queda patente nas frecuentes informacións gráficas relacionadas coa inauguración de distintas escolas que agromaban por toda a xeografía galega mercé ao financiamento das remesas. Iso vai ser constante nas páxinas de *Vida Gallega* xa desde os seus primeiros números. En xuño de 1909, dedica unha crónica gráfica a unha Escola Práctica de Agricultura, recién inaugurada entre a Ramallosa e Gondomar. O edificio foi construído mercé aos cartos achegados pola *Unión Hispano Americana Pro Valle Miñor* de Bos Aires, e a revista viguesa amosa varias fotos relacionadas con este novo centro: unha do momento da bendición do edificio durante a inauguración, un retrato colectivo dos alumnos uniformados diante da escola, outra imaxe de varios rapaces facendo prácticas agrícolas e outra do interior dunha das aulas (6282b). As distintas actividades emprendidas por esta activa asociación son constantemente lembradas en *Vida Gallega*, xa sexa amosando imaxes de novos edificios e instalacións ou da posta en marcha de novos servizos. Así vemos unha foto do inicio das obras dun novo edificio en 1913; a inauguración dunha escola feminina, presentada baixo o título “Los gallegos ausentes promueven la educación de la mujer” e da que se mostran dúas fotos dos arredores da escola ateigados de xente (5755); unha foto dun novo taller de imprenta cos rapaces posando diante das máquinas co mestre ao fondo (5799); e unha crónica gráfica editada a dobre páxina sobre as novas instalacións da escola da asociación, con dúas vistas dos arredores, outras dúas do impresionante edificio, outra da

¹³⁶⁵ *Vida Gallega*, n° 656 (1936); *Vida Gallega*, n° 562 (1933); *Vida Gallega*, n° 587 (1934); *Vida Gallega*, n° 466 (1930).

biblioteca e outras de variados actos celebrados no centro: inicio do curso, entregas de premios... (180)¹³⁶⁶.

Outros exemplos de mostración da obra social dos indianos no eido do ensino atopámoslos nunha crónica gráfica dedicada á construción dunha escola en Cornazo, mercé aos cartos ofrecidos por un filántropo galego emigrado no Uruguai; outra sobre a inauguración dunha escola en Castrofeito; e outra escola en Mañón, construída coas achegas de galegos emigrados en Cuba e pertencentes á sociedade *Luz de Riberas del Sor* (5973)¹³⁶⁷. Ademais, a revista viguesa tamén adoita recoller graficamente distintas celebracións que teñen que ver con estas escolas, entregas de premios ou festivais escolares de distinto tipo, como un celebrado en Campo Lameiro e financiado polos “fillos de Couso” residentes en Cuba, do que se ofrece unha foto na que se ve ao numeroso grupo asistente baixo unha pancarta que di: “Los pueblos sin instrucción son esclavos y víctimas de los tiranos” (5855); ou como unha foto na que posan un cento de persoas, a maioría cativos, diante do edificio que fai ás veces de escola e de sede da *Sociedade de Agricultores* de Cristiñade, sostido “por los hijos de la parroquia residentes en América” (6790); ou como outro celebrado en Antas de Ulla, no que son repartidos varios premios doados pola sociedade bonaerense *Chantada y su Partido*, do que se da conta con dúas curiosas fotos. Nunha delas agrúpanse todos os presentes de xeito tan apiñado que costa crer que poidan meterse todos nese espazo. Na outra amósanse aos nenos premiados, aos profesores, ao representante da sociedade emigrante organizadora e ás autoridades, entre as que figuran catro gardas civís que, a xeito de escolta na retagarda, figuran na última fila do grupo retratado¹³⁶⁸ (6483b).

Como dixemos, o financiamento das escolas con cartos da emigración pon en evidencia a incapacidade dos gobernantes para dotar a Galiza duns servizos educativos mínimos. Claro que isto non debía de ser visto así daquela, pois nunha información gráfica sobre a inauguración dunhas escolas en Cecebre, financiadas polos galegos residentes en Bos Aires e Nova York, amósanse dúas fotos sobre a súa inauguración, recollendo nunha delas o momento no que se fai entrega ao gobernador civil da provincia dun diploma mediante o que é nomeado “Presidente de honra”¹³⁶⁹ (6007). Verdadeiramente paradoxal que, sendo o centro erguido mercé ao esforzo

¹³⁶⁶ *Vida Gallega*, nº 6 (1909); *Vida Gallega*, nº 45 (1913); *Vida Gallega*, nº 124 (1919); *Vida Gallega*, nº 169 (1921); *Vida Gallega*, nº 75 (1916).

¹³⁶⁷ *Vida Gallega*, nº 12 (1909); *Vida Gallega*, nº 404 (1929);

¹³⁶⁸ *Vida Gallega*, nº 227 (1923); *Vida Gallega*, nº 238 (1923); *Vida Gallega*, nº 143 (1920).

¹³⁶⁹ *Vida Gallega*, nº 436 (1930).

dos galegos emigrados, o homenaxeado sexa o representante dunha administración que é incapaz de dotar de servizos educativos básicos aos seus cativos.

Ao afondarmos na preocupación que amosa *Vida Gallega* por todo aquilo que teña que ver coa instrución e coa formación, atopamos algúns razoamentos que din moito sobre a concepción en conxunto que a revista viguesa ten da emigración e da imaxe que dela ofrece a través das fotos. Nunha crónica gráfica publicada en 1909, e dedicada aos galegos da localidade coruñesa de Ares residentes en Cuba, indícase o seguinte:

“Los hijos de Ares que viven en la Habana acoplaron sus esfuerzos y sus amores al terruño nativo para dar instrucción á los hermanos que un día cruzarán como ellos el mar en busca de la fortuna”¹³⁷⁰.

Como apunta Peña Saavedra, a formación educativa era vista daquela tanto como causa para a emigración, como consecuencia ou mesmo como terapéutica¹³⁷¹. *Vida Gallega* establece os seus argumentos facendo un compendio das dúas últimas, dando por sentado que, tarde ou cedo, mal que lle pese, os galegos collerán rumbo cara á emigración. E entende que o esforzo dos emigrantes por dotar ás súas zonas de orixe de servizos educativos non é para que no futuro os seus descendentes non teñan que emigrar, como en principio sería máis lóxico (e como razoaban algúns deles para xustificar as súas doazóns), senón para emigrar con maiores garantías de éxito. Este razoamento, moi criticado polo sector nacionalista¹³⁷², volve a expoñelo a revista catro anos máis tarde:

“Quieren los gallegos de América que cuando sus paisanos lleguen á los países donde ellos laboran por la fortuna, tengan la cultura necesaria para vencer en las luchas por la vida (...) Si los gallegos han de figurar dignamente en las filas de los trabajadores triunfantes deben llevar á América el saber necesario para resaltar entre las filas de los conquistadores de la fortuna”¹³⁷³.

¹³⁷⁰ “Vida Gallega en Cuba”, *Vida Gallega*, nº 6 (1909).

¹³⁷¹ Peña Saavedra distingue tres perspectivas sobre o papel que xogou a formación educativa na emigración galega á América: a formación como causa (a xente emigra por falla de formación); a formación como consecuencia (creación dunha rede escolar e mellora do nivel educativo do país); e a formación como terapéutica (para evitar ter que emigrar ou para facelo en mellores condicións). PEÑA, Vicente, “A intervención escolar dos emigrantes galegos: testemuños coetáneos, historiografía recente e axenda de investigación”, en *Actas do VI Congreso Internacional de Estudios Galegos*, V. 2, Sada (A Coruña): Edicións do Castro / Trier: Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, 2000, p. 691-692.

¹³⁷² Moitos dos políticos e intelectuais nacionalistas defendían a tese de que se estaba fomentando o éxodo dos galegos e Vicente Risco mesmo chegou a alcumar a estas escolas como indutoras á emigración.

¹³⁷³ “El magno proyecto de la Universidad Industrial de Galicia”, *Vida Gallega*, nº 42 (1913).

5.5.4 – ALGUNHAS CONCLUSIÓNS SOBRE AS IMAXES DA EMIGRACIÓN

Se analizamos en conxunto as imaxes que publica *Vida Gallega* sobre a emigración, resulta bastante evidente que ofrece unha visión moi acaída cos intereses do importante sector económico do transporte marítimo de viaxeiros, algo que tamén está en consonancia coa consideración do fenómeno migratorio amosada pola liña editorial da revista viguesa a través dos textos. Mostrando fotos dos modernos espazos urbanos, dos impresionantes edificios e das enormes extensións cultivadas dos principais países receptores ofrécese unha imaxe deses lugares como destinos con posibilidades de futuro e prosperidade. Mostrando imaxes que dan conta da dimensión dos buques transatlánticos, retratos humanizadores da súa tripulación e fotos das súas estancias máis luxosas, das manobras de salvamento, dos controis sanitarios, das actividades de lecer e da distinción dos seus pasaxeiros dáse a sensación que as viaxes interoceánicas, máis ca un drama son un cruceiro de pracer onde non hai nada que temer debido a unhas altas prestacións, esmerados servizos, garantía de seguridade e boas condicións sanitarias. Mostrando fotos dos estupendos edificios das asociacións de emigrantes, das súas mellores estancias, dos seus centros médicos e asistenciais, do persoal de servizo, das escolas para analfabetos... ofrécese unha visión de seguridade, de receptividade cooperativa, de garantía de atención sanitaria e de posibilidades de formación educativa. Mediante imaxes que mostran aos triunfadores, as súas casas e xardíns na diáspora, os seus chalés en Galiza, os seus coches, as súas empresas e negocios, os edificios que erguen, os actos sociais nos que participan, as vodas dos seus fillos... asóciase emigración con éxito social e prosperidade material. Mediante a continuada mostración de imaxes de festas, enchenes e banquetes ofrécese unha visión festiva e alegre da emigración. Mostrando fotos das empresas instaladas en Galiza por emigrantes enriquecidos e das escolas, construcións sociais, administrativas e sanitarias realizadas cos cartos procedentes de sociedades de emigrantes e de indianos filántropos, ofrécese a imaxe dos efectos positivos que a emigración ten para o desenvolvemento de Galiza.

Porén, tamén podemos ver todo isto desde a outra beira, desde a perspectiva do que non se amosa, ou do que se agocha tras as fotos de banquetes, festas e actos sociais. Porque en *Vida Gallega* a penas hai información gráfica sobre os conflitos que

acontecían entre a comunidade emigrante¹³⁷⁴, nin sobre os problemas dos galegos que non triúnfan na emigración e que traballaban no servizo doméstico, na hostalería, no pequeno comercio, nos transportes públicos, nos portos, nas minas, de braceiros na agricultura..., ou mesmo dos que non atopan o traballo do que con tanta profusión lle falaran, algo que xornalistas como Roberto Blanco Torres adoitaban denunciar nos seus artigos, e que levaron ao xornalista de Cuntis a denominar a emigración galega á América como un “éxodo híbrido de aventureiros e infortunados”¹³⁷⁵.

Quizais para comprender mellor todo isto haxa que ter en conta que a aparición de *Vida Gallega* coincide cun momento de auxe do éxodo migratorio e co agromar dunha maior sensibilización social sobre este tema en Galiza. A emigración a América durante o XIX deixara un ronsel de laios e queixas sobre as duras condicións soportadas polos galegos emigrados. Conforme aumentaba o número de saídas anuais co cambio de século, tamén aumentaba a emigración clandestina, os “ganchos” e prestamistas campaban ás súas anchas e volvían a escoitarse as queixas polas malas condicións das viaxes transoceánicas e polo trato que se dispensaba a moitos galegos nos lugares de destino. Malia que o goberno intentara regular a emigración coa Lei de 1907, a situación non debeu de mellorar moito, se reparamos nas razóns que esgrimía a burguesía galega consignataria para as peticións que lle facía ao goberno no Congreso da Emigración celebrado en Compostela en 1909:

“Intervención activa del Estado, tanto para garantizar la libertad de emigrar como para asegurar la vida y el honor de los emigrantes y la eficacia de su emigración. Esta intervención descansa: 1º, en razones de Humanidad a que no puede sustraerse ningún Estado culto, incompatible con cualquier hipócrita resurrección de la trata africana...”¹³⁷⁶.

A burguesía galega con intereses no fenómeno migratorio mostraba a súa preocupación porque a emigración a América puidese desprestixiarse socialmente, temerosa dos efectos que puidesen ter as queixas que de vez en cando transcendían na prensa galega e, sobre todo, nas publicacións galegas da diáspora. Manuel Veiga cita unha crónica publicada polo *Faro de Vigo* en xaneiro de 1906, enviada por Ignacio Ares de Parga desde Bos Aires:

¹³⁷⁴ En 1920 e 1921 houbo importantes folgas na Patagonia, protagonizadas por algúns líderes galegos como Antonio Soto. Citado en LUCA, *op. cit.*, p. 79. / No verán de 1925 foron detidos na Habana no momento de desembarcar dos buques *Cristóbal Colón* e *León XIII*, 126 menores e mulleres para ser devoltos a España, segundo se recolle nunha noticia do *Galicia* da Habana, do 6 setembro 1925. Citado en GONZÁLEZ, Clodio, *op. cit.*, p. 170.

¹³⁷⁵ Hai unha interesante escolma deles en GONZÁLEZ, Clodio, *op. cit.*

¹³⁷⁶ *Congreso de Emigración*, Madrid, 1910, citado en VEIGA, *op. cit.*, p. 187.

“Hacinados como borregos destinados al matadero y en la más repugnante promiscuidad, vienen los pasajeros reducidos a toda clase de inconsideraciones en las inmundas sentinas donde se les alberga, respirando el fétido e insano ambiente de las pocilgas, comiendo en común la repugnante bazofia, durmiendo amontonados sin distinción de sexo ni edad y siempre víctima de la malquiesencia de los empleados (...) El viaje del *Poitu* fue verdaderamente horrible. Declarose una epidemia de viruela entre el pasaje de 3ª y no sólo no se permitió aislar a los no atacados, sino que ni siquiera se arrojaron al mar las colchonetas en que fallecieron los variolosos. ¡Hacían falta para suplir su escasez a bordo! ¿Qué se triplicarían las víctimas? ¡Bah!... el flete estaba cobrado...”¹³⁷⁷.

A situación nos lugares de destino tampouco debía ser moito mellor, como xa vimos, e a emigración clandestina, que non debía ser pouca polo que deducen os expertos, tamén ocasionaba problemas, como os que recolle o xornal vigués nunha información publicada en maio de 1909, que trata o problema de moitos embarcados clandestinos que son desembarcados nas Canarias ao seren descubertos sen billete e que “se dedican a exercer la mendicidad en las islas”¹³⁷⁸.

Custa crer que todos estes problemas se solucionasen a partir de 1909, da noite para a mañá. Pois tanto “ganchos”¹³⁷⁹, como prestamistas e os distintos “apaños” para burlar as leis mantivéronse mentres durou o negocio migratorio ata a década dos trinta¹³⁸⁰. Nos lugares de destino non só non deixou de haber problemas, senón que nalgunhas épocas foron moito máis intensos, algo do que de vez en cando se facía eco a prensa galega, despois de que saíse publicado na prensa da emigración ou mesmo na prensa estranxeira, como aconteceu cunha noticia dun xornal inglés que recolle o *Faro de Vigo* en 1910, na que se fala do exceso de poboación en Bos Aires, e de que moitos emigrantes esgotan os seus recursos antes de atoparen un emprego; ou con outra noticia que fala da morte de moitos operarios galegos na construción do ferrocarril en

¹³⁷⁷ “El transporte de inmigrantes. Abusos e iniquidades”, *Faro de Vigo* (20 xaneiro 1906), citado en VEIGA, *op. cit.*, p. 190-91.

¹³⁷⁸ *Faro de Vigo* (15 maio 1909), citado en VEIGA, *op. cit.*, p. 189.

¹³⁷⁹ Manuel Veiga recolle unha noticia publicada polo *Faro de Vigo* en novembro de 1922, na que se reproduce un fragmento dunha circular do gobernador civil de Pontevedra coa que se dirixe aos alcaldes dos concellos para que extremen a vixianza e acrediten que nos seus concellos “no existen individuos que se dediquen a facilitar el embarque clandestino y que no hay tampoco reclutadores de emigrantes que con falsas promesas explotan la credulidad de infelices que abandonan el suelo patrio fiados en ellas y expuestos muchas veces a la miseria...”. VEIGA, *op. cit.*, p. 189-90.

¹³⁸⁰ Na revista quincenal *El Despertar Gallego* (Bos Aires, 1922) recóllese o procedemento para bulrar os límites administrativos para emigrar: “especialmente en Vigo, se usa el siguiente procedimiento: se busca un caudillo que no tenga impedimento para embarcar, se arregla la documentación, se la entrega al interesado que debe embarcar para que aprenda los antecedentes de familia (...) Todo esto se entiende, se hace mediante unas pesetas cuya cantidad varía según los impedimentos”. “Como se explota a los emigrantes en nuestra región”. *El Despertar Gallego* (5 marzo 1922).

Manaos, da que informa o xornal vigués en 1911; ou cun artigo do xornal madrileño *El Mundo*, do que se fai eco *Faro de Vigo* en 1915, no que se indican as lamentables condicións nas que regresan moitos emigrantes das repúblicas americanas, condicións das que da fe o propio xornal vigués uns días máis tarde, deixando constancia dos que daquela deambulaban por Vigo¹³⁸¹. E as “atractivas” condicións das travesías non sempre deberon ser tan idílicas como as mostradas en *Vida Gallega*¹³⁸². Alexandre Vázquez indica como durante todo o primeiro terzo do século XX non deixaron de existir denuncias ante as autoridades do C.S.E., relativas ás malas condicións nas viaxes transatlánticas (comidas malas ou deficientes, falla de medicamentos, mala ventilación, deficiencias no subministro de auga, sobrecarga de pasaxeiros...), e recolle un fragmento dun revelador informe que realiza en 1911 un inspector de Emigración sobre o buque inglés *Highland Brigade*:

“Las colchonetas y almohadas son de tan mal aspecto y calidad, que no es posible imaginarlas de peor condición (...) y sería mejor la supresión de ellas, si han de continuar tolerandose las actuales mas propias para descanso de animales que de personas (...) El botiquín es insuficiente para la instalación de medicamentos, é incapaz para hacer la cura más insignificante (...) El alumbrado eléctrico es deficiente en todas las dependencias, y muy particularmente en los lugares de cubierta asignados a los emigrantes (...) En los barcos que conducen pasaje de primera y segunda clase, (...) todo se supedita a la comodidad de los últimos, quedando á los pasajeros de tercera el lugar menos que indispensable para moverse ...”¹³⁸³.

Gustavo Luca de Tena inclúe a *Vida Gallega* e a Jaime Solá dentro do capítulo de “consignatarios editores” no seu libro “Noticias de América”¹³⁸⁴. Malia non termos atopado constancia dos vencellos accionariais entre Jaime Solá ou a súa empresa editorial e as consignatarias, resulta comprensible esa cualificación se temos en conta tanto o posicionamento ideolóxico mostrado nos textos da revista sobre este tema, como a súa axenda temática, a visión gráfica que ofrece sobre a emigración galega en

¹³⁸¹ VEIGA, *op. cit.*, p. 192-94.

¹³⁸² *El Despertar Gallego* (Bos Aires, 1922) publica un artigo no que critica unha comida coa que unha compañía consignataria agasalla á prensa e coa que pretende publicitar o seu servizo de buques “construídos expresamente para el transporte de emigrantes”. O semanario boanerense precisa que son “vapores viejos que se transforman ahora para pasajeros y, por otro, son vapores de carga, que demoran días enteros en los puertos intermedios del viaje lo cual obliga a hacer una travesía que dura no menos de 26 días. En cuanto al trato interno nos dicen pasajeros de esos vapores que resulta regular en unos, pero malo en otros donde hasta el agua dulce se escatima”. “El almuerzo de hoy en el vapor *Galicia*. ¿A qué se debe tanta adulación?”. *El Despertar Gallego* (3 setembro 1922).

¹³⁸³ VÁZQUEZ, Alexandre, “Emigración e transporte de galegos a América, 1900-1930”, en ALONSO, L. (coord.), *Os intercambios entre Galicia e América Latina. Economía e Historia*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992, p. 95.

¹³⁸⁴ LUCA, *op. cit.*

América ou as boas relacións que o director de *Vida Gallega* mantiña cos representantes das compañías navieiras e das consignatarias, cos que acostumaba a retratarse con ocasión das súas viaxes¹³⁸⁵ (6341). Posicionamento que xa é visible desde os inicios da revista, pois no seu segundo número edita unha atractiva dobre páxina cunha escolma de buques das distintas compañías e os retratos dos políticos que defenden a supresión do imposto de tonelaxe que desagradaba ás empresas marítimas (6268). Ademais, e con excepción da década dos trinta, algunhas das máis importantes compañías navieiras e as correspondentes consignatarias que operaban en Galiza inserían publicidade nas páxinas da revista viguesa, nalgúns casos con espectaculares anuncios a toda páxina¹³⁸⁶ (6382) (6767). Vencellos co sector que xa viñan de vello, pois no xornal *Noticiero de Vigo*, propiedade de Jaime Solá entre 1903 e 1911, a súa última páxina estaba ateigada de anuncios das compañías de transportes marítimos e das súas consignatarias, e onde xa ensaiara unha páxina semellante á citada, escolmando os distintos buques transoceánicos e os servizos e horarios das compañías navieiras¹³⁸⁷.

Non sabemos ata que punto as “atractivas” imaxes publicadas por *Vida Gallega* puideron motivar aos galegos para tomar a decisión de emigrar. É certo que o galego xa viña sendo un pobo emigrante moito antes da aparición das revistas gráficas, como repetidamente lembra Jaime Solá nos seus artigos, e que había outros sistemas específicos de promoción comercial da emigración como a publicidade, os *affiches*, os folletos que editaban os consulados e as consignatarias... Tamén é certo que *Vida Gallega* ía dirixida tanto á propia colectividade galega na diáspora como a burguesía que tiña recursos económicos e competencia cultural para ler. Pero non debemos desbotar a posible contribución da revista viguesa na toma de decisión de emigrar de moitos galegos, tendo en conta que *Vida Gallega* foi a única revista gráfica que se editou de xeito estable en Galiza durante o primeiro terzo do século XX, feito que necesariamente tivo que facer dela unha revista moi influente, como moi ben lembra Ramón Villares:

¹³⁸⁵ O que si é constatable é a boa relación que Jaime Solá e *Vida Gallega* mantiveron coas consignatarias das navieiras, ás que dedicaban frecuentes loubanzas nos seus textos. Relacións que mesmo chegaron a convertérense en familiares cando Conchita, unha das fillas de Solá, casa cun oficial do exército, fillo de José Manuel Conde Ponte, dono da empresa consignataria “Antonio Conde e hijos”, que se publicitou sen pausa ao longo de moitos anos en *Vida Gallega*. Aínda que hai que facer constar que esta voda celebrouse en 1937, xa no tramo final da publicación.

¹³⁸⁶ Compañías: *Lloyd Real Holandés, Mala Real Inglesa, Chargeurs Reunis, Booth Line, Sud-Atlantique, Trasatlantique Française, Línea de Vapores Trasatlánticos, Compañía Trasatlántica, Nelson Lines, Lloyd Norte Alemán-Bremen...* Consignatarias: *Otero y Molina, Estanislao Durán, Antonio Conde e hijos, Hijos de J. Barreras, Ceferino Molina, José Riestra, Andrés Fariña, Luís G.Reboredo Isla...*

¹³⁸⁷ Portada do *Noticiero de Vigo* (18 setembro 1905).

“A vida cultural practicada en Galicia nestes anos non se reduce ao pequeno cenáculo de Nós nin dos galeguistas. Unha extensa e proteica actividade cultural é desenvolvida por sectores profesionais, como os mestres, especialmente activos na provincia de Ourense, ou por centros de ensino de inspiración laica ou anarquista, que florecen na cidade herculina; ou por medio de publicacións periódicas e revistas de tanta influencia como *Vida Gallega*”¹³⁸⁸.

Comenta X. Ramón Barreiro que moitos investigadores deducen que a publicidade das navieiras e das consignatarias non tivo moita influencia na decisión de emigrar, dada a alta taxa de analfabetismo e a escasa presenza da prensa no mundo rural. Barreiro di que a presenza no rural era acadada a través dos “ganchos” e que os consignatarios empregaban moitos cartos en prospectos e fotos dos barcos e das súas instalacións, e fai unha interesante pregunta: se hoxe aceptamos que a publicidade xera necesidades, a parte de dirixilas ou canalizalas, “¿por que non acepta-lo mesmo no século pasado?”¹³⁸⁹. Esa mesma pregunta poderíamos facela a respecto das fotos que publicaba a revista viguesa sobre a emigración, co agravante de iren inseridas en espazos informativos, reforzando así a súa propia veracidade potencial. E tamén habería que ter en conta o acceso indirecto que os galegos de clase media e baixa puideron ter a *Vida Gallega*, tanto pola súa condición de persoal ao servizo das clases acomodadas, por traballar nos casinos, círculos e centros recreativos burgueses que estaban subscritos á revista ou polo acceso que puideron ter nas asociacións de recreo e agrupacións corporativas das vilas e aldeas, nas que adoitaba figurar a revista, como lembra José M^a Álvarez Blázquez:

“Estaba siempre, como un saludo emocionado, sobre las mesas de lectura de los casinos y recreos pueblerinos –esas mesas cubiertas de hule verde, que ya van desapareciendo”¹³⁹⁰.

E mesmo tamén habería que ter en conta o posible contacto coa revista nos centros educativos, pois de vez en cando repartíanse os excedentes de *Vida Gallega* entre os mestres das escolas, segundo indicou o propio Jaime Solá¹³⁹¹. Dado que estamos falando case un século despois dos feitos e de que non quedan testemuñas que poidan dar conta directa do seu contacto coa revista viguesa, resulta aventurado indicar a capacidade de influencia de *Vida Gallega* na toma da decisión de emigrar de moitos galegos no primeiro terzo do século XX. Pero si podemos deducir que aqueles

¹³⁸⁸ VILLARES, Ramón, “Galicia, os rumbos da modernidade”, en *A Galicia Moderna. 1916-1936*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / CGAC, 2005, p. 52.

¹³⁸⁹ BARREIRO, X. Ramón, “Publicidade e emigración. O pintor coruñés Román Navarro e a Compañía Lloyd Real Holandés”, *Estudios Migratorios*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, nº 4 (1997), p. 185-86.

¹³⁹⁰ ÁLVAREZ, José M^a, *La ciudad y los días*, Vigo: Edicións Monterrey, 1960, p. 56.

¹³⁹¹ Entrevista de José Otero López a Jaime Solá en *Vida Gallega*, nº 431 (1929).

que tivesen acceso a ela e suscitasen a posibilidade de emigrar, seguro que polas fotos non se haberían botar atrás.

O debate que mantivo *Vida Gallega* e Jaime Solá con aqueles que eran críticos co éxodo migratorio dos galegos xirou arredor do contraste entre a visión liberal que mantivo a revista viguesa, que entende a emigración como o resultado dunha decisión libre e individual que permite mellorar a formación cultural e o estatus económico e social da persoa, e a concepción da emigración como unha sangría humana que tronza familias porque os dirixentes políticos non son quen de propiciar que os seus fillos poidan traballar e vivir no seu país. Ao fin, a diferenza está no punto de fixación da perspectiva de análise. Os que ven a emigración como algo positivo, esquecen o problema de orixe e fíxanse nos beneficios que reporta despois; e os que a ven como algo negativo, dilúen a importancia dos beneficios reportados a posteriori e reparan máis no drama da decisión e nas causas estruturais que moven a ela.

Vida Gallega usou a fotografía para reforzar a súa visión sobre o fenómeno migratorio, coidamos que dun xeito moi nido e notorio, segundo se pode apreciar nas imaxes que acompañamos a xeito de exemplo. E iso fíxoo amosando a faciana máis agradecida dunha historia que, se ben nos textos é revestida dunha certa épica, nas imaxes, pola contra, incídese nos aspectos máis materiais, que adoitan referírense aos efectos, aos resultados. Eses que Luís Solá, irmán do editor da revista, equiparaba coa realidade: “nada más que los hechos”¹³⁹². Ese foi o papel encomendado á fotografía: dar conta da “verdade”. Porén, había outra “verdade” que non se reflicte nas fotos de *Vida Gallega* e que si se pode intuír nestoutras imaxes publicadas pola revista habaneira *Galicia Gráfica* en 1913. Un xeito distinto de usar o mesmo medio de comunicación (3001) (3002)¹³⁹³.

¹³⁹² *Vida Gallega*, nº 12 (1909).

¹³⁹³ *Galicia Gráfica* (A Habana), nº 2 (1913).

5.6 - A VISIÓN DA SOCIEDADE EN *VIDA GALLEGA*



Vida Gallega, nº 339 (1927).

O propio nome da revista, *Vida Gallega*, anúncianos que nas súas páxinas imos atopar moitas referencias gráficas sobre a sociedade galega, e nomeadamente sobre iso que se coñece por “vida social”, ou conxunto de actividades humanas que configuran a vida cotián (traballo, actos sociais, celebracións, prácticas deportivas, actos culturais, goce do tempo de lecer...), que non están vencelladas con actos ou sucesos de gran relevancia, nin son estritamente novas nin responden a asuntos de interese xeral. Trátase de imaxes que, abordadas desde unha perspectiva sociolóxica ou histórica, poden achegarnos unha interesante información sobre algunhas características da sociedade galega de primeiros do século XX: o crecemento das vilas e cidades, os novos oficios e o esmorecemento dos vellos, os novos sistemas de transporte, a chegada da aviación, a práctica de novos deportes, a creación de novos servizos públicos urbanos (auga, electricidade, teléfono...), os xeitos de usar o tempo de lecer, os gustos estéticos da época, as novas vestimentas, as primeiras aglomeracións de masas... Pero se as ollamos desde unha perspectiva fotoxornalística, cómpre facérmonos algunhas preguntas: ¿por que están esas fotos na revista?, ¿por que a vida social e non outro tipo de imaxes?, ¿por que aparecen unhas persoas determinadas?, ¿como e en que circunstancias se amosan esas persoas?, ¿por que se repiten algúns contextos e algunhas temáticas?... As fotos non chegan ás páxinas da revista por xeración espontánea, por iso temos que ter en conta todos os chanzos polos que pasan ata chegar a elas e todos os filtros que interveñen na decisión de “informar” con fotos (produtivos, comerciais, estéticos, ideolóxicos...). A sociedade e a “vida social” que amosa *Vida Gallega* é o resultado da suma deses procesos e decisións, que configuran un determinado discurso gráfico para o que cómpre un tratamento que transcenda a descrición superficial das imaxes, na que, por certo, adoitan quedarse moitas das achegas á sociedade que se fan a partir de fotos.

Un dos primeiros aspectos que chama a nosa atención destas imaxes que publica *Vida Gallega* é que son presentadas baixo a consideración de “palpitante actualidade”, equiparando os actos sociais máis cotiáns a obxectos xornalísticos de primeira orde, como un asasinato, un accidente de tren ou á visita do rei, por pormos tres exemplos básicos. Isto podemos interpretalo de varias maneiras. Resulta comprensible que exista un certo afán por mostrar visualmente calquera cousa que lle acontece ás persoas, tendo en conta o momento histórico no que a fotografía está dando os seus primeiros pasos na prensa. E a inclusión de temáticas máis mundanas tamén resulta acaída co proceso de transformación que vive o xornalismo daquela, que solta lastre doutrinario e procura novos contidos e novos públicos, como acontece noutras

publicacións xornalísticas europeas e anglosaxonas da época. Baixo esta perspectiva, podemos entender como lóxica a valoración que *Vida Gallega* fai das fotos que tratan sobre a vida social, tratándoas como información de actualidade. Porén, esta lóxica agocha unha das explicacións do discurso gráfico da revista viguesa, que podemos extraer dunha das súas frecuentes reflexións sobre as imaxes que publican:

“La revista gráfica no puede vivir a expensas de la belleza extática (sic). El público que compra y que lee y que sostiene esta clase de prensa, necesita el paso de la vida por sus páginas. Todas las tentativas de servirle lo que él no quiere fracasaron completamente”¹³⁹⁴.

Nestas breves liñas atopamos varias das claves sobre o uso que *Vida Gallega* fai da fotografía: na revista viguesa son plenamente conscientes do público ao que se dirixen, do gusto que este ten por verse representado e da importancia que ten para a viabilidade da publicación apostar polas imaxes da vida social. *Vida Gallega* é unha empresa xornalística que se dirixe principalmente á burguesía e aos emigrantes galegos en América que prosperaron porque, entre outras cousas, son os que teñen poder económico para mercar a revista e competencia educativa e cultural para asumir os seus contidos. Iso explica que a maioría das temáticas que se tratan nas imaxes vaian dirixidas ou traten sobre ese público obxectivo. E iso explica tamén que moitas desas imaxes se refiran á vida social dese grupo de lectores porque –e isto é un dos principais méritos da revista viguesa- *Vida Gallega* intúe as arelas de representación social que teñen tanto a burguesía galega como os emigrantes ultramarinos enriquecidos.

A configuración da axenda gráfica de *Vida Gallega* parte, xa que logo, dunha premisa mercantil básica: hai uns lectores determinados que teñen un desexo que cómpre satisfacer. Se lles gusta verse representados nas fotos hai que ofrecerlle esas fotos, as “súas” fotos. E detrás desta primeira premisa hai unha segunda, de connotacións matemáticas tamén básicas: canta máis xente saia fotografada na revista, maior será o número potencial de lectores. Algo que se fai explícito na propia revista nun pequeno texto titulado “Cabos sueltos”, no que se fai unha louvanza do traballo de Domingo A. Pérez, “redactor artístico” de *Vida Gallega* na Coruña, ao cubrir as festas da cidade herculina:

“Hizo prodigiosas fotografías y batió todos los récords informativos: el de cantidad, el de rapidez, el de oportunidad y el de perfección (...) No puede ir toda en este número. Pero, como

¹³⁹⁴ *Vida Gallega*, nº 71 (1916).

es de interés, la publicaremos en números sucesivos. Apercíbanse los coruñeses á verse en *VIDA GALLEGA*, pues creemos que no habrá ninguno que no aparezca en los gráficos de nuestro activo redactor”¹³⁹⁵.

Se botamos unha ollada de conxunto á revista viguesa ao longo de toda a súa existencia, observaremos que está ateigada de **retratos de grupo** (6038), algúns realmente espectaculares pola cantidade de persoas que neles se chegan a recoller (88) (6231)¹³⁹⁶. Calquera momento é susceptible de mostrarse por medio dun retrato colectivo, e non só cando o tema resulta propicio, como unha excursión escolar (6101) (6110), un acontecemento deportivo ou un baile de sociedade, senón que tamén se constrúe xuntando varios colectivos arredor dun tema ou suceso, como na imaxe na que se agrupan políticos, médicos, damas da cruz vermella e “exploradores” para informar sobre unha epidemia de gripe, o que supón unha enxeñosa fórmula de conciliar o tema noticioso coa eficacia mercantil (5753)¹³⁹⁷. Unhas veces bótase man de fotos de arquivo para configurar unha páxina chea de retratos de grupo (168), outras aproveítanse imaxes xa feitas, como as coñecidas e barrocas orlas universitarias de *Ksado* (6179), e noutras exprésase a intención comercial sen pudor, como acontece nunha páxina dedicada a unha “novillada” en Pontevedra chea de fotos do público asistente, indicando na parte superior, a xeito de subtítulo: “Dos millares de caras conocidas” (144)¹³⁹⁸.

Moitos dos retratos de grupo publicados pola revista viguesa están concibidos baixo pautas que conceden á fotografía unha certa solemnidade, acaída con ese momento no que este medio de comunicación visual aínda non ten a divulgación que coñecería durante a segunda metade do século (6355) (105). Solemnidade que se conxuga co ritual cando se mostran retratos de grupo en diversos tipos de eventos sinalados (festas do lugar, celebracións colectivas, vodas, ciclos festivos e relixiosos...), achegando así un valor de uso simbólico e contribuindo ao desenvolvemento dos procesos de identificación e cohesión social. A solemnidade entronca cunha certa inocencia cando se publica un retrato dos superviventes dun naufraxio onde viñan de morrer preto de trescentas persoas, realizado case a xeito de *souvenir* (6520b). Inocencia que tamén podería explicar a ausencia de pudor coa que se publican dúas

¹³⁹⁵ *Vida Gallega*, nº 75 (1916).

¹³⁹⁶ *Vida Gallega*, nº 450 (1930); *Vida Gallega*, nº 35 (1912); *Vida Gallega*, nº 593 (1934).

¹³⁹⁷ *Vida Gallega*, nº 487 (1931); *Vida Gallega*, nº 493 (1931); *Vida Gallega*, nº 123 (1919).

¹³⁹⁸ *Vida Gallega*, nº 68 (1915); *Vida Gallega*, nº 561 (1933); *Vida Gallega*, nº 57 (1914).

fotos nas que se amosan os restos de dous cadáveres recién extraídos dos seus correspondentes nichos para seren trasladados a un novo cemiterio (5876)¹³⁹⁹.

Vida Gallega é unha revista gráfica de comezos do século XX que, como outras do seu tipo, representan o principal medio de comunicación visual que ofrece imaxes que transcenden o ámbito interpersonal, algo que era unha auténtica novidade para os lectores da época, que non tiñan costume de “se ver” nin de ver as cousas fóra da experiencia directa. A aposta de *Vida Gallega* pola fotografía fixo posible que se puidese ver de xeito simultáneo e colectivo a face de moitos dos protagonistas do acontecer social. Así, supoñemos que grazas á revista viguesa moita xente puido coñecer por primeira vez o aspecto de Rosalía de Castro (6396), da súa familia (218), do patriarca galeguista Murguía (6387), do impetuoso Basilio Álvarez (108)... E tamén puideron ver os interiores das luxosas moradas dos notables, como as estancias do pazo de Lourizán (6345b), ou ter acceso a momentos históricos emotivos, como o que se mostra nunha fotografía de arquivo que recolle o momento no que son desembarcados no porto de Vigo os soldados malferidos e mortos da guerra de Cuba (5937)¹⁴⁰⁰. Porén, co paso do tempo e, sobre todo, co abuso dos retratos colectivos e das fotos xerais de festas e banquetes, albíscase na revista viguesa certa repetición, falta de creatividade estética, cansazo temático, monotonía visual e a eiva dunha auténtica sustancia informativa. Monotonía estética e temática que, por certo, mantense hoxe nos suplementos dalgúns xornais, o que explicaría a vixencia dese gusto social da xente por verse representada, agora estendido a capas máis amplas da sociedade. Algo que tamén confirmaría que parte do que somos actualmente (ou de como nos comportamos) debémosllo a ese ecosistema visual iniciado polas revistas gráficas.

A presentación das fotos da vida social como de “palpitante actualidade” por parte de *Vida Gallega* non é unha decisión inocente. Parte do “realismo fotográfico”, concepto tipicamente burgués que asentou con forza a partir da inclusión da fotografía na prensa, e do que botou man con intensidade a propia burguesía que, a un tempo, era a que tiña a propiedade das empresas xornalísticas. Como observamos no marco teórico, presentar a fotografía como o espello da realidade é unha impostura, e facelo coa fotografía incorporada á prensa é unha dobre impostura. *Vida Gallega*, no seu afán por satisfacer as arelas de representación da burguesía, alcuma de “palpitante

¹³⁹⁹ *Vida Gallega*, nº 38 (1912); *Vida Gallega*, nº 46 (1913); *Vida Gallega*, nº 163 (1921); *Vida Gallega*, nº 268 (1925).

¹⁴⁰⁰ *Vida Gallega*, nº 52 (1914); *Vida Gallega*, nº 111 (1918); *Vida Gallega*, nº 47 (1913); *Vida Gallega*, nº 49 (1913); *Vida Gallega*, nº 34 (1911); *Vida Gallega*, nº 369 (1928).

actualidad” todo tipo de imaxes da vida social, proxectando así o realismo a través do cotián. Un enxeñoso veo que disimula as verdadeiras razóns de construción da axenda gráfica, argallada arredor de temas relacionados cos intereses do sector social ao que se dirixe: o progreso, o comercio, a industria, o tempo de lecer, os signos de distinción social, a cidade, a política... Así, cada “acto social” é elevado dun primeiro nivel de uso que opera no propio acto en si a un segundo nivel de uso público e masivo. Detrás desa “palpitante actualidade” opera unha nova ferramenta, máis silandeira, aséptica, persuasiva e “inocente” có texto e cás palabras para divulgar valores e modelos sociais de comportamento e para promocionar determinados intereses. Esa ferramenta é a fotografía.

5.6.1 - A MOSTRACIÓN DO PROGRESO

A idea de progreso é unha das que maior presenza ten nas páxinas de *Vida Gallega*, exemplificada visualmente mediante imaxes relativas á muda das cidades, á construción de edificios, á dotación de novos servizos urbanos, ao desenvolvemento industrial, aos novos medios de transporte... O posicionamento da revista a respecto disto queda claro desde o principio, cando publica un artigo en apoio dun proxecto de construción dun pazo na illa de Cortegada, coa finalidade de servir de residencia estival para a familia real. O artigo está ilustrado cun debuxo que avanza o que ía ser o edificio, no que, de xeito moi astuto, inclúense tres diminutas e elegantes damas ao seu pé, que axudan a percibir, por comparación, as portentosas dimensións do proxecto (5), algo que hoxe sería visto certamente sobredimensionado por calquera que coñeza o tamaño da fermosa illa que está fronte a Carril, e do que tamén podemos decatarnos se o comparamos cunha foto da aldea que existía na illa naquel momento (21b)¹⁴⁰¹. *Vida Gallega* sitúase así xa de partida xunto aos que consideraban que o progreso non tiña límites.

Son moitas as páxinas e as crónicas gráficas dedicadas por *Vida Gallega* a amosar o progreso das **cidades** a través de imaxes dos mellores edificios, acompañadas de titulares como “El progreso urbano de Galicia” ou “Galicia moderna”. Neste sentido, son as dúas principais cidades galegas ás que lle dedica unha maior atención. A Coruña, mediante a mostración dos avances da construción (6369), das obras do edificio do *Banco Pastor*, daquela considerado o rañaceos de Galiza (5843) ou das obras de urbanización e construción de chalés na *Ciudad Jardín* (6787)¹⁴⁰². Vigo é considerada “La ciudad de los palacios”, polos seus fermosos e elegantes edificios, cuxas fotos son case constantes nas páxinas da revista (6379) (5971). A idea de amosar o progreso da cidade olívica mediante a construción de edificios é resolta eficazmente nunha crónica gráfica titulada “Como crece un pueblo. La construcción de inmuebles en Vigo”, onde se mostran fotos de varios edificios en construción, conformando unha atractiva páxina que ofrece unha visión moi suxestiva do dinamismo urbano de Vigo (6512)¹⁴⁰³. Nesta mesma liña de amosar con imaxes o progreso urbano, *Vida Gallega* dedícalle en 1934 varias informacións gráficas ao proxecto de cidade deseñado por Antonio Palacios, que

¹⁴⁰¹ *Vida Gallega*, nº 4 (1909); *Vida Gallega*, nº 7 (1909).

¹⁴⁰² *Vida Gallega*, nº 39 (1912); *Vida Gallega*, nº 214 (1922); *Vida Gallega*, nº 236 (1923).

¹⁴⁰³ *Vida Gallega*, nº 43 (1913); *Vida Gallega*, nº 404 (1929); *Vida Gallega*, nº 162 (1921).

supoñemos que tiveron que causar un grande impacto daquela pola espectacularidade das maquetas que se poden ver nas fotos publicadas¹⁴⁰⁴ (6242). O arquitecto porriñés é tamén obxecto cotián de información para aludir ao progreso urbano, adoito relacionándoo coas súas principais obras, como a do célebre *Palacio de Comunicaciones* de Madrid¹⁴⁰⁵. E A Coruña e Vigo son irmandadas nunha curiosa información gráfica que comprende vistas das dúas cidades e na que ambas as dúas son contempladas como a proba de que “Galicia no es un rincón de España sino uno de sus sectores situados en las grandes rutas del progreso”¹⁴⁰⁶ (6019).

Esta mostración do progreso a través da construción de edificios e da muda das fisionomías urbanas tamén a estende *Vida Gallega* a outras cidades e vilas galegas, como se fai cunha crónica gráfica dedicada a Betanzos, titulada “Ciudades viejas que se remozan”, e con outra dedicada a Vilagarcía, baixo o título “Los progresos de la bella ciudad de Arosa” (6499) (5993)¹⁴⁰⁷. En moitas das informacións gráficas dedicadas a este tema adoitan ofrecerse imaxes dos antigos edificios e dos novos que os substitúen, realizando así un exercicio comparativo moi eficaz para esta encomenda. Este efecto acádase cando se mostran as novas instalacións da prisión provincial da Coruña xunto ás do antigo penal do Parrote na cidade herculina¹⁴⁰⁸ (5917).

Conforme medran as cidades aparecen **novos servizos** urbanos. E *Vida Gallega* recolle nas súas páxinas algunhas imaxes que dan conta desas novidades, mediante fotos da instalación de novos sistemas de comunicación como a instalación da liña telefónica nas rúas (5961), da inauguración dunha nova centraliña automática (6068), do comezo das emisións de Radio Vigo (6232)..., ou doutros servizos tamén relacionados coas cidades, como a apertura de matadoiros (5979b), xulgados (6013b) ou hospitais (6052)¹⁴⁰⁹. O progreso entronca coa modernidade e co cosmopolitismo cando *Vida Gallega* recorre a exemplos de cidades estranxeiras de referencia para amosar a vitalidade do progreso, como acontece en 1910 coa publicación da foto dunha cociña eléctrica de París da que se di que “todo el servicio de la cocina se efectúa oprimiendo botones numerados”¹⁴¹⁰.

¹⁴⁰⁴ *Vida Gallega*, nº 607 (1934).

¹⁴⁰⁵ *Vida Gallega*, nº 219 (1923).

¹⁴⁰⁶ “Ciudad dinamismo y ciudad sonrisa...”, *Vida Gallega*, nº 441 (1930).

¹⁴⁰⁷ *Vida Gallega*, nº 155 (1920); *Vida Gallega*, nº 428 (1929).

¹⁴⁰⁸ *Vida Gallega*, nº 362 (1927).

¹⁴⁰⁹ *Vida Gallega*, nº 395 (1928); *Vida Gallega*, nº 465 (1930); *Vida Gallega*, nº 595 (1934); *Vida Gallega*, nº 411 (1929); *Vida Gallega*, nº 438 (1930); *Vida Gallega*, nº 456 (1930).

¹⁴¹⁰ “La cocina eléctrica”, *Vida Gallega*, nº 14 (1910).

Outro xeito de mostrar o progreso mediante a fotografía, moi recorrente en *Vida Gallega*, é ofrecendo imaxes de novas **industrias**, de maquinaria moderna e de novas instalacións fabrís. As centrais eléctricas son un dos obxectos informativos preferidos, consideradas como un sector estratéxico para a eficacia industrial e o benestar. “Es la poesía que se va y la comodidad que llega”, dise nunha crónica gráfica sobre unha minicentral en Cuntis, da que se mostran varias vistas das súas instalacións e un retrato familiar do propietario que é presentado como un exemplo de que “puede hacerse de cada villita del país un muestrario del progreso” (210). Outras industrias adoito amosadas nas páxinas de *Vida Gallega* son as conserveiras, as metalúrxicas e as explotacións mineiras, como se fai cunha crónica gráfica estupendamente editada sobre unha mina no Freixo, que se presenta como o rexurdimento mineiro de Galiza (6391). A construción dun novo estaleiro no Ferrol, despois de grandes controversias, da pé á revista para usar a fotografía como ferramenta comparativa para “demostrar” como nuns terreos descoidados constrúese agora un estaleiro de considerables dimensións¹⁴¹¹ (7004b). Outras veces, unha simple foto do momento da bendición eclesiástica dunha fábrica de lámpadas eléctricas en Iria serve como exemplo de prosperidade, que se ve acompañada neste caso polo carácter solemne que se lle asigna (5996)¹⁴¹².

Como non podía ser doutro xeito tratándose dunha publicación con sede en Vigo, **a pesca** é outro sector ao que *Vida Gallega* recorre moito para amosar os avances do progreso, xa sexa mostrando imaxes dos propios buques pesqueiros (5815), dos estaleiros (202), de novas escolas de formación (6230) ou cando, ante a perspectiva da Exposición de Pesca de 1935 en Vigo, a revista comeza seis anos antes a dedicarlle páxinas enteiras para ir facendo ambiente, iniciando a serie cunha vista xeral da costa viguesa, da que se indica que axiña será ocupada pola terra e onde se erguerán os edificios e os xardíns da exposición (5980)¹⁴¹³.

As **grandes infraestruturas** tamén son destacadas en *Vida Gallega* e mostradas mediante imaxes, como no caso das tan demandadas obras da liña ferroviaria que enlaza Galiza coa meseta, que se recollen nunha crónica gráfica con distintas imaxes sobre a construción dun túnel (6030). Tamén é obxecto de mostración gráfica a construción de novos peiraos, en ocasións facendo comparacións entre a paisaxe que está a piques

¹⁴¹¹ *Vida Gallega*, nº 14 (1910).

¹⁴¹² *Vida Gallega*, nº 95 (1917); *Vida Gallega*, nº 48 (1913); *Vida Gallega*, nº 431 (1929).

¹⁴¹³ *Vida Gallega*, nº 182 (1921); *Vida Gallega*, nº 106 (1918); *Vida Gallega*, nº 593 (1934); *Vida Gallega*, nº 413 (1929).

de desaparecer e a que vai vir, como se fai nunha páxina na que se mostra unha fermosa imaxe do Berbés reflectíndose no mar e debaixo dela outra que recolle o inicio das obras que van rematar con ese idílico e estético reflexo (6126)¹⁴¹⁴. Este xeito de facer evidente o progreso mediante o antes e o despois das infraestruturas tamén é usado cunha foto retrospectiva que leva o título “De la Galicia de ayer”, na que se ve xente subindo a unha barca para ir desde o Grove á illa da Toxa, acompañada dun pé de foto que sitúa a imaxe no tempo: “cuando no había gran puente ni grandes hoteles”, cando a penas había un ano que se construíra a ponte que todos coñecemos hoxe¹⁴¹⁵.

Tamén son presentadas como símbolos do progreso as inauguracións de novos **establecementos comerciais** ou a simple mostra das súas instalacións, cando estas son merecentes para a revista de tal cualificativo. Así ocorre cunha páxina dedicada á confeitaría *Las Colonias* en Vigo, da que ofrece dúas atractivas fotos do seu barroco e luxoso interior (132), ou con outra dedicada aos *Almacenes Simeón* da mesma cidade, da que mostra unha foto dun moderno escaparate e outra dunha das exposicións interiores (6074)¹⁴¹⁶. Outro dos sectores relacionados co progreso atendidos por *Vida Gallega* e é o da **Banca**, cualificado como baluarte do “progreso mercantil de Galicia”, do que periodicamente móstranse fotos, ben dos banqueiros emprendedores (6319), ben dos seus principais edificios e das oficinas máis modernas (6078)¹⁴¹⁷.

Vida Gallega tamén bota man dos novos **medios de transporte** para dar conta do progreso, como se fai con algunhas fotos das botaduras de grandes buques no Arsenal do Ferrol, dos que adoita ofrecer unha imaxe de monumentalidade fotografándoos con intensos contrapicados ou con atractivas perspectivas do momento da súa botadura (5949) (5827)¹⁴¹⁸. As empresas de transporte de viaxeiros por estrada tamén son obxecto de atención mediante a publicación de fotos dos vehículos máis modernos e das naves das cocheiras, apelando case sempre ao carácter galego da propiedade das empresas e ao recurtamento dos tempos de chegada aos correspondentes destinos, como cando en 1923 anúnciase que vai facerse a ruta entre A Coruña e Ourense en seis horas (5832b) (6774b)¹⁴¹⁹. Durante a segunda e terceira décadas do século, o tranvía convértese nunha das figuras estelares das páxinas de *Vida Gallega*, dando conta da súa evolución mesmo antes da súa posta en marcha en Vigo, pois xa en 1913

¹⁴¹⁴ *Vida Gallega*, nº 446 (1930); *Vida Gallega*, nº 505 (1931).

¹⁴¹⁵ “De la Galicia de ayer”, *Vida Gallega*, nº 35 (1912).

¹⁴¹⁶ *Vida Gallega*, nº 56 (1914); *Vida Gallega*, nº 467 (1930).

¹⁴¹⁷ *Vida Gallega*, nº 26 (1910); *Vida Gallega*, nº 468 (1930).

¹⁴¹⁸ *Vida Gallega*, nº 380 (1928); *Vida Gallega*, nº 185 (1921).

¹⁴¹⁹ *Vida Gallega*, nº 188 (1922); *Vida Gallega*, nº 225 (1923).

publica crónicas gráficas das obras previas das estacións, dos camiños de ferro e da montaxe dos vehículos (112). Despois virían as distintas inauguracións: a principal en Vigo (149), en Lavadores, en Mondariz (6482), a liña Pontevedra-Marín e outras moitas páxinas dedicadas á información gráfica deste sistema de transporte de viaxeiros (6553)¹⁴²⁰.

Agás algún caso excepcional, como o caso dunha exposición de automóbiles en Ourense (5871) ou algunhas crónicas gráficas dedicadas á empresa de José Gil, das que xa falamos, o **automóbil** non será tanto obxecto informativo por si mesmo como obxecto de contexto para simbolizar distinción social e posición económica, como veremos no apartado dedicado á visión da sociedade. Porén, o automóbil está presente a cotío como elemento distintivo do progreso nas crónicas gráficas de viaxe que Jaime Solá fai por toda a xeografía galega, nas que adoita incluír algunha foto do vehículo que o despraza, asignándolle un papel estelar e central nesa idea de asociar viaxe e modernidade (156)¹⁴²¹.

Quizais non houberese daquela mellor demostración de progreso que mostrar imaxes duns estraños aparatos que desafiaban á gravidade nos ceos das cidades europeas a comezos do século XX. A primeira referencia gráfica que *Vida Gallega* amosa da **aviación** é unha surrealista foto dun humorístico “curso de aviación” no campo de fútbol de Coia, na que se ven os concursantes “montando” uns primitivos aparellos con forma de avión instalados sobre unhas bicicletas (100). Era unha parodia pero xa evidenciaba a relevancia social que se concedía a ese gran desafío do progreso que supoñía poder voar. Porén, a verdadeira chegada da aviación a Galiza vén da man dalgúns pioneiros, aos que adoita recorrerse para exhibicións multitudinarias con ocasión das festas patronais das cidades. E *Vida Gallega* amosa periodicamente imaxes dalgunhas desas probas e das multitudes que xuntan para ver a milagre de manterse no aire sen caer, como unha demostración realizada por Vedrines en Vigo en 1911 (6347), a exhibición do aviador Garnier nas festas de Pontevedra (6337) ou a chegada dun hidroavión “gigante” á cidade da Coruña (6077)¹⁴²². E, por suposto, os grandes aviadores galegos tamén serán tratados de auténticos heroes, como Pepe Piñeiro (5913) ou o lalinense Loriga, que é recibido como tal na súa localidade natal

¹⁴²⁰ *Vida Gallega*, nº 49 (1913); *Vida Gallega*, nº 58 (1914); *Vida Gallega*, nº 143 (1920); *Vida Gallega*, nº 187 (1922).

¹⁴²¹ *Vida Gallega*, nº 252 (1924); *Vida Gallega*, nº 60 (1914).

¹⁴²² *Vida Gallega*, nº 45 (1913); *Vida Gallega*, nº 34 (1911); *Vida Gallega*, nº 31 (1911); *Vida Gallega*, nº 468 (1930).

(5914)¹⁴²³. En 1929, *Vida Gallega* publica unha foto do *Graff Zepelin* sobrevoando a cidade de Vigo, na que pode verse o enxeño aeronáutico enriba da fermosa cúpula dun dos mellores edificios da cidade, imaxe que poder servir de síntese perfecta do xeito de amosar a idea de progreso á que nos referimos neste apartado¹⁴²⁴ (6036).

Vida Gallega dedícalle moita atención gráfica a todos os síntomas ou evidencias do progreso que, na súa maioría, son o resultado da acción da burguesía máis emprendedora (construción de edificios, nova maquinaria nas industrias, empresas eléctricas, tranvías, transportes por estrada...). Acción da burguesía que, como vimos, remárcase en moitas ocasións incluíndo retratos dos empresarios ou retratos de grupo dos notables do lugar ou das autoridades correspondentes o día da inauguración, asociando deste xeito a bondade do progreso ao labor deses notables e reforzando así o seu protagonismo.

¹⁴²³ *Vida Gallega*, n° 346 (1927).

¹⁴²⁴ *Vida Gallega*, n° 449 (1930).

5.6.2 - O TRABALLO E O TEMPO DE LECER

Se facemos unha comparación visual rápida entre as imaxes que *Vida Gallega* dedica ao mundo do traballo e as que dedica ao tempo de lecer, estas últimas gañan por goleada. Malia que os textos da revista estean cheos de referencias ao traballo, ao esforzo e á teimosía emprendedora, e que moitas das fotos e das crónicas gráficas estean vencelladas tamén a esas propostas, en consonancia coa liña editorial da revista viguesa e coa postura vital e ideolóxica do propio Jaime Solá, nas imaxes que publica *Vida Gallega* non hai moita expresión directa do mundo do traballo nin de como se desenvolve. Ben é certo que iso tampouco adoita facerse en publicacións semellantes doutras latitudes, cando menos ata finais da década dos vinte. Pero iso non impide que resulte paradoxal en *Vida Gallega* esa enorme fenda entre unha constante apelación ao traballo e ao esforzo e a ausencia da mostración gráfica dese esforzo, aínda máis evidente se temos en conta que é precisamente o seu contrario (o tempo de lecer, tanto da burguesía como dos galegos emigrados en América) o que se amosa de maneira exultante e abundosa, mesmo as veces de xeito fachendoso.

Ata a década dos vinte é moi raro atopar imaxes nas que se recolla a acción do **traballo** como obxecto fotográfico en si mesmo, agás algunhas imaxes inseridas en crónicas gráficas dedicadas a diversas industrias nas que, porén, adoita recorrerse a vistas xerais das factorías ou a fotos posadas da xente no seu lugar de ocupación laboral ou diante do edificio da empresa. E mesmo durante os anos vinte, o traballo en acción só se ve ocasionalmente nas imaxes de *Vida Gallega*. Ás veces pola simple pose dun grupo de traballadores, como nun interesante retrato de grupo duns mariñeiros de Foz enriba dunha traíña (6772) e outras cando se recolle unha instantánea da acción laboral de xeito máis espontáneo, como se pode ver en dúas fermosas fotos nas que se mostran uns homes mallando na herba (6792) ou uns mariñeiros empurrando unha chalana ao mar (5935)¹⁴²⁵. Na década dos trinta mantense esa mesma ollada híbrida entre a curiosidade documental e o costumismo, como no exemplo dunha foto duns homes facendo cestos no Ribeiro (6176), outras dúas de *Ksado* no Berbés, nas que se amosan unhas mulleres seleccionando sardiñas e outras vendendo froita (6089), e outra curiosa foto duns homes amoreando area do río Sar nun cotarelo ao que soben en fileira varias mulleres cos cestos na testa case a

¹⁴²⁵ *Vida Gallega*, nº 223 (1923); *Vida Gallega*, nº 270 (1925); *Vida Gallega*, nº 367 (1928).

xeito de desfile posado para a foto (6103)¹⁴²⁶. Porén, aparecen nesa última década da revista os mellores exemplos de mostración gráfica do mundo do traballo, cunhas crónicas referidas ao mundo do mar. En varias delas ofrécense interesantes fotos que recollen distintos momentos da pesca de xávega, nas que se ven uns mariñeiros turrando das redes cara a praia, malia que, coma case sempre, o esforzo laboral sexa convintemente mitigado polo uso de eufemismos nos títulos: “La pintoresca vida de las playas del trabajo” (6055b) (6062). Noutra crónica, esta cun titular máis acaído (“Como se pescan las ostras en Puente Sampayo”), amósanse distintas accións do traballo das mulleres recollendo ostras, cunhas fermosas imaxes das mariscadoras coa auga case ata o pescozo (6192). E ese mesmo ano publícase outra crónica gráfica na que se recollen distintos momentos da chegada da sardiña ao Berbés (6203)¹⁴²⁷.

Porén, como dixemos, é o tempo de **lecer**, no seu sentido máis amplo, un dos temas estelares na mostración gráfica que fai *Vida Gallega*. Son crónicas e páxinas enteiras dedicadas a amosar a faceta máis pracenteira dunha sociedade en lento, pero constante e irreversible, proceso de muda. Neste sentido, as **festas locais** das principais cidades son obxecto continuo de atención nas imaxes da revista viguesa, mediante as que podemos ver distintas competicións que se celebran durante as festas: concursos de traíñas, de natación, de danza, partidos de fútbol, cabalgatas, corridas de touros e becerradas... (6336) (141)¹⁴²⁸. Tamén son constantes as fotos de **banquetes de homenaxe** a determinadas personalidades, dos que adoita darse conta amosando unha vista do salón cheo de comensais, constituíndose ás veces en auténticas seccións dedicadas a este tipo de actos (5972)¹⁴²⁹. Outro tipo de dedicación do tempo de lecer que agromaba entre a burguesía da época son as **excursións**, nese intento por coñecer novos lugares e abrirse a novas experiencias, ao tempo que servían de entretemento e diversión. Algunhas máis persoais e achegadas ao contorno rural, como as rutas polos arredores de Compostela do escritor Ortiz Novo, outras máis “aventureiras” como o caso dunha foto que amosa a un nutrido grupo da burguesía viguesa posando no fermoso marco natural das illas Cíes (6501), e outras máis festivas das que adoitaban ofrecerse imaxes curiosas e atractivas como a dun grupo de persoas de “distinguidas familias” amoreados enriba dunha camioneta (5849). Outras veces conxúganse a festa e a excursión, como se ve nunha crónica gráfica dedicada á festa que anualmente se celebra no monte Santa Tegra na que, continuando a pauta

¹⁴²⁶ *Vida Gallega*, nº 558 (1933); *Vida Gallega*, nº 475 (1931); *Vida Gallega*, nº 488 (1931).

¹⁴²⁷ *Vida Gallega*, nº 461 (1930); *Vida Gallega*, nº 463 (1930); *Vida Gallega*, nº 573 (1933); *Vida Gallega*, nº 576 (1933).

¹⁴²⁸ *Vida Gallega*, nº 31 (1911); *Vida Gallega*, nº 57 (1914).

¹⁴²⁹ *Vida Gallega*, nº 404 (1929).

seguida pola revista viguesa, destácase o papel dos notables do lugar e das súas familias (98)¹⁴³⁰.

Non é doado atopar un número da revista viguesa que non conteña algunha foto dun **baile de sociedade**, sexan festas organizadas por distintas sociedades no *Teatro Rosalía de Castro* da Coruña, como as festas, bailes e verbenas do *Casino* de Vigo, os bailes en *La Oliva*, no *Círculo Mercantil*, no *Club Náutico*, no *Hotel Moderno*, as festas do *Faro de Vigo*, do *Club Machada*... As imaxes dedicadas a este tipo de eventos son case sempre vistas xerais dos salóns, da xente xantando nas mesas e unha chea de retratos de grupo posados, con algunha que outra instantánea do baile. Nelas podemos observar como se divirte unha burguesía capitalina que se distingue polos seus elegantes atavíos e que se representa socialmente, entre outras maneiras, por ese xeito de gozar o tempo de lecer. Exemplos disto son unha foto dun baile organizado polo *Sporting Club* no teatro *Rosalía de Castro* da Coruña, na que posan un numeroso grupo de homes e mulleres vestidos de xeito moi elegante nun contexto tamén acaído con esa prestancia (5976); outro que escolma fotos de varios bailes en distintos salóns de Vigo, todas referidas a extensos grupos de persoas que posan especialmente para o fotógrafo (6026); e un retrato posado dun grupo de “gente distinguida” nunha festa nun xardín nas instalacións do *Faro de Vigo*, ao que o redactor do pé de foto cualifica de “refugio de Cupido” e “antesala de la Vicaría”, por razóns que acho obvio explicar (6392)¹⁴³¹.

As festas e bailes celebrados no *Casino* de Vigo son obxecto preferente de atención gráfica en *Vida Gallega*. Xa sexa nos seus salóns, na terraza ou no parque, lugar este último do que se da conta da súa inauguración cunha crónica composta de varios retratos de grupo de xente “elegante y distinguida” e un momento da xente bailando entre un fermoso contorno arborado (5840). Na maioría das imaxes percíbese perfectamente o estatus social e económico dos visitantes do club, aínda que, por se quedase algunha dúbida, os pés de foto encárganse de subliñar esa circunstancia, como no caso dunha crónica gráfica sobre un deses bailes onde se amosan varias vistas do salón e das mesas ateigadas de elegantes e enfeitados comensais, un retrato de grupo de “gente conocida” e unha foto de xente distinguida comendo nunhas “mesas de calidad” (6024). Noutras ocasións móstranse imaxes nocturnas do *Casino*, como unha da fermosa terraza con vistas á ría coa xente bailando debaixo de centos

¹⁴³⁰ *Vida Gallega*, nº 537 (1932); *Vida Gallega*, nº 156 (1920); *Vida Gallega*, nº 207 (1922); *Vida Gallega*, nº 45 (1913).

¹⁴³¹ *Vida Gallega*, nº 405 (1929); *Vida Gallega*, nº 443 (1930); *Vida Gallega*, nº 48 (1913).

de lámpadas acesas (6240), e outra cun retrato de grupo dunhas rapazas moi elegantes arrodoadas de soldados da Marina (6045)¹⁴³². Daquela, a translación do tempo de lecer ao horario nocturno tamén era un claro signo de distinción social.

Outro dos temas máis recorrentes na revista viguesa é o do **Entroido**, do que dá conta con numerosas imaxes dos bailes que se realizaban a tal efecto e dos disfraces, case sempre de mulleres e nenos, adoito realizados nos estudos de fotógrafos profesionais (5756). A burguesía galega acude a eles para retratarse con elegantes disfraces inspirados no folclore español e noutras referencias máis cosmopolitas (e clásicas a un tempo) como a vestimenta que aparece nos lenzos dos pintores holandeses ou dos da Francia da Ilustración (5898b). As fotos realizadas nos lugares nos que se celebraban os bailes de Entroido son semellantes ás que se fan noutro tipo de bailes, reunindo a moita xente en numerosos grupos para un retrato colectivo posado ou amosando á xente máis distinguida do lugar (6218)¹⁴³³.

Outra mostración do tempo de lecer da burguesía da época é a que se refire ás súas **estancias estivais**, primeiro nas grandes capitais como Vigo e A Coruña e nas principais casas de baños galegas, e despois estendida ás zonas que, sobre todo a partir de finais dos vinte e comezos dos trinta, tomaban unha marcada orientación turística. As primeiras fotos dedicadas ao veraneo adoitan ser retratos de grupo, como uns no que posa xente moi elegante na “*Gardem party*” do *Casino* de Vigo (106) ou noutro de xente con vistosos parasoles e sombreiros estivais sentados ou paseando pola praia de Riazor. As fotos de moitas destas crónicas están realizadas por membros da burguesía local que se dedican a fotografar o seu contorno de amizades e nelas observamos como se cumpren as normas da decencia, que demandaban que a xente asistise ás praias, non só vestida senón coas súas mellores galas de paseo (6500). Este mesmo criterio selectivo é empregado polo propio Jaime Solá cando dedica algunha das súas crónicas gráficas a mostrar imaxes do veraneo en distintas localidades, como o caso dunha titulada “Como se veranea en Cuntis”, onde se amosan retratos posados dalgunha xente distinguida da vila e dos máis senlleiros visitantes, como o empresario Laureano Salgado, o director de *El Eco de Santiago*, o encargado de negocios da República Arxentina en Madrid e un dos propietarios do balneario de Cuntis (5811b)¹⁴³⁴.

¹⁴³² *Vida Gallega*, nº 203 (1922); *Vida Gallega*, nº 443 (1930); *Vida Gallega*, nº 604 (1934); *Vida Gallega*, nº 454 (1930).

¹⁴³³ *Vida Gallega*, nº 124 (1919); *Vida Gallega*, nº 335 (1927); *Vida Gallega*, nº 584 (1934).

¹⁴³⁴ *Vida Gallega*, nº 46 (1913); *Vida Gallega*, nº 155 (1920); *Vida Gallega*, nº 180 (1921).

Durante a década dos trinta, a cobertura gráfica do veraneo da burguesía galega esténdese a outras zonas que anos despois serán obxecto de masiva atracción turística. O tipo de fotografía preferente segue sendo o mesmo, sobre todo retratos de grupo de membros das familias máis “distinguidas” que pasan os veráns na zona. Así, nunha crónica gráfica sobre Sanxenxo, móstranse varios retratos de ilustres veraneantes, entre os que se inclúe un retrato dos sobriños do ministro Rodríguez de Viguri (6059); noutra crónica sobre a praia de Cobas, amósase un retrato de grupo dunhas bañistas ferroláns e outra foto de turistas madrileños bailando na terraza do faro de Cabo Prior (6152). Outro xeito de amosar o veraneo da burguesía moi recorrente en *Vida Gallega* é mostrando fotos de grupo das despedidas da tempada de praia, como se fai cunha imaxe dos veraneantes de Canido na fin do verán de 1932 (6159)¹⁴³⁵.

A burguesía galega de comezos do século XX tamén ocupa o seu tempo de lecer con actividades menos hedonistas e dun carácter máis artístico e **cultural**. Así, vemos como en 1909 móstrase unha foto dun grupo de mulleres seguindo un curso de pintura no estudio do pintor Vicente Díaz, preocupándose de relacionar no pé de foto a lista completa de nomes e apelidos das asistentes (6275). O mundo do teatro tamén está moi ben representado nas imaxes de *Vida Gallega*, xa sexa pola cobertura gráfica de festivais benéficos ou humorísticos que se celebran nos principais teatros de Galiza (*Tamberlick, Rosalía de Castro...*), adoito presididos por “bellísimas señoritas de la buena sociedad” (99b), ou por amosar os ensaios dos grupos de declamación afeccionados que se reúnen nos casinos e sociedades das principais cidades galegas, e nos que tamén adoita presentarse aos intervintes como “distinguidas señoritas y jóvenes de la buena sociedad” (153)¹⁴³⁶.

A práctica de novos **deportes** (moitos deles importados de Europa) é outro dos signos de distinción da burguesía galega de primeiros do século XX. Así, vemos imaxes de concursos hípicas onde, a parte de ofrecerse algunha imaxe da competición, a maior atención gráfica diríxese aos ilustres invitados da tribuna ou do palco da presidencia (6346). Ou imaxes de regatas de traíñas, onde a maioría do espazo gráfico tamén é ocupado polos ilustres espectadores que ateigan as barcas situadas en lugares de privilexio para ter unha boa vista da competición (178) ou doutras regatas nas que, a

¹⁴³⁵ *Vida Gallega*, nº 461 (1930); *Vida Gallega*, nº 528 (1932); *Vida Gallega*, nº 536 (1932).

¹⁴³⁶ *Vida Gallega*, nº 3 (1909); *Vida Gallega*, nº 45 (1913); *Vida Gallega*, nº 59 (1914).

parte dalgunhas vistas dos veleiros navegando, amósanse aos distinguidos propietarios e tripulantes das embarcacións (225)¹⁴³⁷.

O tenis é outro dos deportes de elite daquela, do cal temos unha estupenda referencia cunha foto de “señoritas guardesas jugando al *law-tenis*” na que se ven catro mulleres xogando tras dun muro de considerable altura cunhas saias que lle chegan ata o chan e cunhas blusas que lle cobren ata o pescozo (30). Máis adiante, na década dos vinte e dos trinta sobre todo, acostuman editarse imaxes de xente con roupa moi elegante posando nas canchas de tenis coas súas correspondentes raquetas (5958) ou retratos de grupo dos campionatos infantís, onde posan os rapaces das “distinguidas familias participantes” (6118). En 1925 dáse conta do primeiro rally (segundo a revista viguesa) celebrado en Galiza, e durante os anos trinta, dedica bastantes páxinas ao hóckey, considerado deporte de moda entre a burguesía feminina, do que se ofrecen imaxes dalgúns momentos dos partidos que se celebran no *Club de Campo* vigués pero, sobre todo, moitos retratos de grupo das compoñentes dos equipos e dos ilustres espectadores do club (6216) (6560)¹⁴³⁸.

O ciclismo tamén acada unha grande implantación daquela, sobre todo no sur da provincia de Pontevedra. Moitos membros de destacadas familias da burguesía viguesa participan en concursos e campionatos ciclistas a comezos de século, como o propio Jaime Solá ou o empresario conserveiro José Curbera. Neste caso, nas imaxes de *Vida Gallega* pódese observar que se trata dun deporte que atraía cantidades considerables de espectadores (6534), o mesmo que acontece co fútbol, deporte do que a revista viguesa non deixa de informar xa desde os seus comezos, que case coinciden co nacemento deste deporte en Galiza. Conforme van pasando os anos, publícanse extensas crónicas gráficas sobre os partidos celebrados polos principais equipos galegos: o *Fortuna*, o *Sporting de Vigo*, o *Celta de Vigo*, o *Deportivo de la Coruña...* (6402) (5883)¹⁴³⁹. Outro deporte popular daquela é o boxeo, aínda que a súa presenza en *Vida Gallega* é máis ocasional ca doutros deportes. Neste sentido, resulta moi ilustrativa a cobertura gráfica que a revista viguesa lle dedica ao campión pontevedrés Sobral, entre a que destaca un estupendo retrato familiar. Alcumado como “el hombre del K.O.”, nos pés de foto salíéntase o seu regreso triunfante e o feito de ter costeado unha festa popular na súa aldea, momento que se recolle nunha foto co

¹⁴³⁷ *Vida Gallega*, nº 34 (1911); *Vida Gallega*, nº 75 (1916); *Vida Gallega*, nº 114 (1918).

¹⁴³⁸ *Vida Gallega*, nº 12 (1909); *Vida Gallega*, nº 392 (1928); *Vida Gallega*, nº 498 (1931); *Vida Gallega*, nº 287 (1925); *Vida Gallega*, nº 582 (1934); *Vida Gallega*, nº 638 (1935).

¹⁴³⁹ *Vida Gallega*, nº 172 (1921); *Vida Gallega*, nº 55 (1914); *Vida Gallega*, nº 269 (1925).

boxeador levando en andas unha figura de San Bieito¹⁴⁴⁰ (6097). Outros deportes dos que aparecen imaxes con frecuencia en *Vida Gallega* son a caza e o atletismo, e tamén son recollidas con certa asiduidade na revista viguesa as corridas de **toros**, aínda que, como no caso dalgúns deportes e dos festivais benéficos, adoita prestárselle menos atención gráfica ao propio acto taurino en si có palco de autoridades ou có público distinguido asistente¹⁴⁴¹ (6468b).

Cara a finais da década dos vinte comezan a aparecer os primeiros síntomas dun certo **glamour**, con algunhas fotos que avanza o que será unha sociedade de masas que consume mitos e referencias estéticas, e que anuncian a consolidación da frivolidade e do snobismo. Nesta liña pódense incluír algunhas imaxes de *mises*, cantantes e xogadores de fútbol, como unha foto de varias “raíñas” da beleza de varios países que fan escala no porto de Vigo, camiño dos lugares onde se celebran os concursos internacionais (5906); un curioso retrato da nova fichaxe do *Deportivo*, un xogador canario que posa fachendoso nun automóbil cun elegante can pousado enriba (5969); o multitudinario recibimento dunha rapaza viguesa recién nomeada *Miss España* (6166); ou unha escolma de retratos de cantantes de ópera en xira por Galiza (6082)¹⁴⁴².

A ausencia da mostración do mundo do traballo resulta acaída cun dos comportamentos máis atribuídos á burguesía, que consiste en facer visibles os resultados e os produtos do sistema e non tanto as formas e os modos de produción. Burguesía que aproveita a capacidade realista da fotografía para mostrar os “feitos”, facendo boa dese xeito a transición do realismo á ilusión da que fala John Tagg¹⁴⁴³. No entanto, *Vida Gallega* presta moita atención gráfica ás actividades lúdicas e festivas da burguesía, nunha época na que esta clase social concédelle ao tempo de lecer novos usos, transcendendo a súa significación primaria de simple oposición ao tempo de traballo e facendo do ocio un signo de ostentación e de distinción social. A revista viguesa proxecta as actividades festivas da burguesía galega remarcando a “categoría social” dos seus practicantes, contribuíndo así á súa conversión nunha ocupación autónoma, relevante e prestixiosa socialmente.

¹⁴⁴⁰ *Vida Gallega*, nº 483 (1931).

¹⁴⁴¹ *Vida Gallega*, nº 92 (1917).

¹⁴⁴² *Vida Gallega*, nº 339 (1927); *Vida Gallega*, nº 403 (1929); *Vida Gallega*, nº 550 (1933); *Vida Gallega*, nº 471 (1930).

¹⁴⁴³ TAGG, John, *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 129.

5.6.3 - NOTABLES, CLASES SOCIAIS, DESIGUALDADE E CONFLITO SOCIAL

Como xa apuntamos cando falamos da liña editorial da revista, *Vida Gallega* preséntase como unha publicación defensora do liberalismo, promotora da expansión comercial e dos valores de progreso e modernización, cuestionando a un tempo o centralismo e o caciquismo, ao entendelos como factores que burocratizan e limitan o desenvolvemento económico e social. Xa que logo, trátase dun posicionamento moderno e progresista, enfrontado cos intereses máis proteccionistas e clientelistas das vellas oligarquías. Moitas das páxinas gráficas de *Vida Gallega* que tratan sobre as persoas e as súas relacións sociais son acaídas con esa visión do mundo, ao figurar como principais protagonistas delas algúns dos máis insignes representantes da burguesía moderna galega. Porén, iso non significa que os membros das clases altas conservadoras sexan mal tratados graficamente, pois veremos que *Vida Gallega* concede un tratamento preferente ás persoas pertencentes a todas as capas altas da sociedade, en función do seu estatus familiar, cultural, eclesiástico, político, económico ou social, sen distinguir entre “progresía” e “conservadurismo” e cunha visión acrítica da desigualdade social.

É frecuente atopar en *Vida Gallega* imaxes relativas ao **Exército**, tanto dos seus mandos como das súas actividades, adoito relativas á vida social. Así, tanto convértese en noticia a visita duns gardamariñas da Armada que visitan a factoría de Barreras en Coia (6047), conectando a temática militar coa industrial da burguesía emprendedora, como a chegada do buque escola *Juan Sebastián Elcano* a Santiago de Cuba, da que *Vida Gallega* publica unha ampla crónica gráfica na que se amosa o recibimento ofrecido aos marines polos membros do consulado e por varios directivos da empresa *Bacardi*, imaxes nas que destacan as brancas e elegantes vestimentas de todos os presentes, configurando unha diáfana e reluciente páxina onde a brancura da roupa, a suavidade das fotos e o fulgor da luz ofrecen unha atmosfera case celestial (6040). Son frecuentes tamén na revista viguesa as fotos que recollen desfiles militares ou saídas e chegadas de tropas aos portos, así como tamén imaxes de soldados distinguidos arrodados de elegantes señoritas nos bailes de sociedade. Noutras ocasións, aos membros do exército atribúeselle un lugar preeminente na xerarquía gráfica das súas páxinas, como se fai cunha sección titulada “Notas Gráficas” na que un gran retrato dun xeneral galego que vén de ser nomeado gobernador militar de Lleida destaca nunha páxina sobre oito pequenos retratos de políticos, empresarios,

intelectuais..., entre os que se atopa Lugrís Freire (161)¹⁴⁴⁴. As imaxes relativas ao Exército adoitan ser abundantes durante toda a vida da revista, se ben resultan omnipresentes durante a década dos vinte, durante os anos conservadores da II República e, sobre todo, durante a Guerra Civil.

Malia que *Vida Gallega* sexa unha publicación que poidamos tipificar como defensora do progreso e da modernidade, en consonancia coas correntes laicistas inherentes a esa nova concepción do mundo, a **Igrexa** e a relixión tamén adoitan estaren presentes nas súas páxinas, sexa a través de retratos individuais de bispos e arcebispos, dos actos de determinadas celebracións (festas locais, inauguracións, homenaxes...), das visitas dos políticos ou das procesións que se celebran por distintos lugares do territorio galego. *Vida Gallega* recolle momentos senlleiros para a institución eclesiástica, como o recibimento multitudinario en Compostela ao arcebispo Manuel Lago, despois de ser nomeado (5867). Porén, son moitas as ocasións que con motivo das festas patronais móstranse como protagonistas da información gráfica ao bispo ou ao arcebispo xunto ás autoridades civís e militares, como acontece nunha imaxe que informa sobre uns actos das festas de María Pita na Coruña (5989). Tamén nas crónicas gráficas que realiza Jaime Solá nas súas rutas pola Galiza villega e rural é raro que non apareza a figura do crego da parroquia, mesmo en lugares onde, *a priori*, non tiñan por que estar: visitas a fábricas, banquetes, retratos familiares... O que, por unha banda, poder dar fe (e nunca mellor dito) do poder que aínda detén a Igrexa, pero tamén de que a chegada dun “reporteiro gráfico” a eses lugares “inexplorados” era tomada como un acontecemento, e o crego, como representante dun dos alicerces da sociedade rural, non podía faltar. Noutras ocasións, os cregos e as propias institucións eclesiásticas son o centro da información gráfica dedicada a un lugar, como acontece cunha crónica dedicada a San Clodio, na comarca do Ribeiro, onde se amosan varios retratos dos cregos dos arredores e varias vistas dunha escola da *Obra Pía* onde impartían clase e doutrina (6426)¹⁴⁴⁵.

Abonda con fixarse nos perfís laborais e sociais dos principais protagonistas do acontecer social que divulga *Vida Gallega* para decatarse de que un dos principais criterios de noticiabilidade repara no estatus social do protagonista: políticos, notarios, intelectuais, directores de xornais, militares, bispos, médicos, avogados, indianos enriquecidos... Malia que moitas veces no texto se traten problemas de interese xeral (foros, sistema tributario, crise da sardiña, precariedade educativa e cultural, escasa

¹⁴⁴⁴ *Vida Gallega*, nº 455 (1930); *Vida Gallega*, nº 451 (1930); *Vida Gallega*, nº 67 (1915).

¹⁴⁴⁵ *Vida Gallega*, nº 249 (1924); *Vida Gallega*, nº 423 (1929); *Vida Gallega*, nº 71 (1916).

industrialización...), son as imaxes e os pés de foto que as acompañan, as que se encargan de resaltar a figura dos **notables**. Algunhas veces son eventos xustificados, como pode ser o enterro dalgúns figuras relevantes da vida social, como se fai co de José García Barbón en Vigo (7) ou co de Montero Ríos (143), ou para amosar un evento extraordinario na cidade, como o recibimento espectacular que se lle dispensa en Vigo ao catedrático Rafael Altamira, de paso para América nun programa de intercambio universitario, cunha crónica gráfica na que se mostra a súa chegada á estación, a interminable comitiva de coches de cabalos, autoridades, *lunch*, homenaxes e despedida ao embarcar¹⁴⁴⁶. Porén, a cobertura gráfica de determinadas personalidades adoita responder a unha decisión editorial máis subxectiva, sendo neste tipo de informacións gráficas onde mellor se percibe o modelo de sociedade que divulga a publicación viguesa.

Para mostrar a relevancia deses notables da sociedade bótase man de diferentes fórmulas informativas, a máis evidente é a que consiste en destacar por enriba de todo aos membros da burguesía emprendedora asociados ás súas empresas ou accións, remarcada por titulares de sección como “Gallegos eminentes”, “Los hombres del día” ou “Gallegos distinguidos”. *Vida Gallega* publica crónicas gráficas dedicadas a empresas de propietarios aos que a revista considera exemplares triunfadores, como o caso de Antonio Sanjurjo Badía e a súa empresa de transporte por estrada *La Regional*, “realizada por el esfuerzo de un solo hombre” (6367). E por se o titular de sección non abundase, adoito bótase man de adxectivos excelsos, que nalgúns casos chegan a niveis místicos: “El ilustre patricio gallego D. Laureano Salgado, el verdadero apóstol de la electrificación del alumbrado en Galicia”¹⁴⁴⁷. Porén, tamén acostuma reafirmarse ese valor social atribuído mediante a mostración de determinados signos de distinción que fan eficaz ese exercicio de representación social, xa sexa pola dimensión das grandes vivendas e pazos onde viven os notables, a mostración da cohesión do grupo familiar, as calidades artísticas dos seus fillos, as actividades exclusivas nas que ocupan o seu tempo de lecer, as relacións entre notables, o luxo dos lugares onde se desenvolve a vida e as relacións sociais, os modernos medios de transporte que posúen, a vestimenta e os enfeites, o servizo doméstico do que dispoñen... Todo acaído coa percepción tipicamente burguesa de que a riqueza e a distinción non está tanto nos cartos como na mostración das pertenzas. Trátase dun exercicio que ten moito de escenificación, tanto no propio comportamento dos

¹⁴⁴⁶ *Vida Gallega*, nº 4 (1909); *Vida Gallega*, nº 57 (1914); *Vida Gallega*, nº 7 (1909).

¹⁴⁴⁷ *Vida Gallega*, nº 39 (1912); *Vida Gallega*, nº 397 (1928).

protagonistas como no acto informativo de mostralo mediante imaxes que ofrecen os signos que simbolizan a relevancia ou o ascenso social.

Unha das fórmulas máis recorrentes de mostrar esa distinción social é a de ofrecer imaxes das estupendas **moradas** que posúen algúns dos máis relevantes notables, como se fai coas informacións gráficas sobre a condesa de Pardo Bazán e o seu Pazo de Santo Tomé (8), sobre o conde de Torre Cedeira e as súas adegas da Fillaboa (6735) ou sobre a familia de Montero Ríos e o seu palacete de Lourizán (231), por pormos tres exemplos ilustrativos. Ás veces, a información gráfica sobre as posesións desta oligarquía de notables dá pé á mostración de xuntanzas ou actos festivos que se celebran nas estancias do edificio ou nos xardíns da finca, como podemos ver nunha páxina dedicada ao veraneo no Pazo do Piñeiro, na que se ofrecen dúas vistas xerais dun fermoso edificio de arquitectura “italiana”, un retrato do matrimonio propietario e dous retratos de grupo nos xardíns, identificados como “una de las aristocráticas reuniones en el jardín del Pazo” (6545)¹⁴⁴⁸.

Tamén os **lugares** onde se establecen as relacións sociais desempeñan un importantísimo papel na representación do estatus social. Xa no primeiro número de *Vida Gallega* móstrase unha foto na que se ve a unha rapaza tocando o violín ante un selecto grupo de damas con elegantes vestidos e chapeus nun concerto ofrecido no elegante salón que o fotógrafo José Gil tiña nas súas instalacións de Vigo (1). No número de abril dese mesmo ano, publícase en *Vida Gallega* unha crónica gráfica sobre os bailes de Entroido nos salóns de *La Oliva* en Vigo, na que se recollen retratos individuais e de grupos, a maioría feitos en estudio. Segundo se indica nos textos, non fixo bo tempo ese ano e á revista viguesa iso pareceulle oportuno desde o punto de vista estético: “Buscando formas más elegantes, más racionales, más dignas del arte y del artista, se ha refugiado en los salones”¹⁴⁴⁹.

En xuño de 1909, *Vida Gallega* publica unha fermosa foto de Gaspar Barreras conducindo un **automóbil** deportivo, modernísimo para a época (12), e, uns anos despois, unha crónica gráfica titulada “Galicia Veraniega”, dedicada ao vigués Concepto López Lorenzo e primeiro accionista do tranvía eléctrico desa cidade, na que se mostran dúas fotos da súa impresionante residencia das Torres do Agrelo en

¹⁴⁴⁸ *Vida Gallega*, nº 4 (1909); *Vida Gallega*, nº 11 (1909); *Vida Gallega*, nº 117 (1918); *Vida Gallega*, nº 179 (1921).

¹⁴⁴⁹ *Vida Gallega*, nº 4 (1909).

Redondela e catro fotos dos distintos automóbiles da xente distinguida que o visita (152)¹⁴⁵⁰.

Outro xeito de mostrar a relevancia social dun determinado personaxe é a través da publicación de fotos da súa **familia**. Mediante retratos familiares adoita ofrecerse unha imaxe de prosperidade do individuo e dos seus, como se fai coa familia do notario de Ferreira do Valdouro, retrato que vai acompañado doutro dunhas elegantes mulleres do lugar que executan “un juego tropical” (43). Tamén exercen un papel semellante as imaxes que mostran o servizo doméstico e o ben atendidos que están os cativos desas familias, como acontece cunha foto de dous nenos moi elegantes que visten viseira e que montan dous modernos triciclos nun parque de Madrid ante a atenta mirada da asistente que viste o uniforme regulamentario da súa condición. Segundo se indica no pé de foto, trátase de “lo único que nos permitiu fotografar el Sr. Ordoñez”, o que resulta curioso para unha mirada actual, máis acostumada a que o que máis se protexa da mostración visual sexan as imaxes dos nenos e non a dos seus proxenitores (44). Os propios triciclos son elementos indicadores do estatus económico dos protagonistas, como tamén acontece con outros xoguetes e aparellos dos que dispoñen os nenos das familias podentes, como o caso da imaxe que mostra a varios nenos montados nun fermoso coche de madeira, contextualizada no pé de foto coa lenda: “Marcialito Campos en su 40 H.P. de pinoteca da envidia al *Haik* de su papá”¹⁴⁵¹.

A mostración do estatus social esténdese aos **enlaces matrimoniais** das familias máis notables da época, como se fai cun retrato familiar na voda de Fernando Barrerás Massó coa filla de Francisco Lago, daquela alcalde de Vigo, que acompaña na mesma páxina a unha foto do enterro do ex-alcalde de Vigo Antonio López de Neira (5742). Xa na década dos trinta, esta temática nupcial mesmo configúrase como unha sección estable, onde nunha mesma páxina agrúpanse fotos de varias vodas de xente relevante, baixo o título de “Bodas distinguidas” (6225)¹⁴⁵². Noutras ocasións, a noticiabilidade gráfica vén determinada por **retratos de estudio** de fotógrafos profesionais, aos que adoita acudir a burguesía para representarse, como podemos ver nunha páxina que inclúe dúas fotos de Luís *Ksado* nas que se mostran dous retratos de grupo de “distinguidas señoritas” que locen uns estupendos traxes de “fantasía” (5943), ou noutra con dous retratos individuais, tamén de *Ksado*, que van acompañados dun pé de foto que di: “Las señoritas..., cuya belleza no necesita

¹⁴⁵⁰ *Vida Gallega*, nº 6 (1909); *Vida Gallega*, nº 59 (1914).

¹⁴⁵¹ *Vida Gallega*, nº 16 (1910); *Vida Gallega*, nº 180 (1921).

¹⁴⁵² *Vida Gallega*, nº 122 (1919); *Vida Gallega*, nº 589 (1934).

adjetivos”. Porén, cumpriría matizar que, como ben dixo Godard¹⁴⁵³ e sen desmerecer á que propiamente posúan as mulleres retratadas, a verdadeira beleza radica principalmente na vestimenta, nos atractivos fondos do estudio, na iluminación, na composición fotográfica e no propio feito de representarse como tales (5731)¹⁴⁵⁴.

Vemos como *Vida Gallega* dedica unha boa parte das súas páxinas gráficas a mostrar a vida, as pertenzas, as accións, os logros e as bondades dos sectores sociais máis exitosos e poderosos, o que, como dixemos, pode comprenderse dado o tipo de público ao que vai dirixida a publicación. Menos comprensible resulta que a revista viguesa lexitime o espolio de monumentos artísticos cando a acción é realizada por un dos membros desa exclusiva oligarquía. Así, unha foto da igrexa de San Xusto de Toxosoutos é contextualizada co seguinte pé de foto:

“Noya. Iglesia de San Xusto de Toxos Outos, y lugar que ocupó el famoso monasterio, cuyo bellissimo claustro recibió digno asilo en el pazo que posee en Noya D. Juan Varela de Limia y Menéndez, Vizconde de San Alberto”¹⁴⁵⁵.

O **estatus social** marca o protagonismo e a axenda temática gráfica, e mesmo cando o acto ou o acontecemento recollido nas fotos non se xustifica por unha cuestión de relevancia social, bótase man do texto para implicallo, incidindo na notoriedade a través da pertenza ou filiación familiar, como ocorre cunhas fotos que recollen un ensaio para o desfile militar dun batallón infantil na praza do Obradoiro, onde se indica que se trata de nenos pertencentes a “conocidísimas familias compostelanas”¹⁴⁵⁶ (125). **Textos e pés de foto** actúan así de elementos de reafirmación da condición social dos protagonistas das imaxes publicadas por *Vida Gallega*, cheas de comentarios adxectivantes tales como “bizarro militar”, “ilustre y culto canónigo”, “distinguida señorita”, “ilustre caballero”, “mesas de personas de la buena sociedad”, “grupos de gente distinguida”..., que tornan máis comedidos cando os protagonistas son xente máis humilde, como no caso dos habitantes das aldeas que son identificados como “enxebres” ou como persoas que visten “tipicamente”. Malia que só ocasionalmente os sectores máis populares son os protagonistas da información gráfica, cando iso acontece procúrase marcar as diferenzas tamén nos pés de foto. Así, mentres unha voda humilde sinálase como “boda popular”, outra de máis *caché* identifica ao noivo

¹⁴⁵³ Godard cuestionaba a imaxe dunha muller preguntándose: ¿é a imaxe dunha muller fermosa ou é unha fermosa imaxe de muller?

¹⁴⁵⁴ *Vida Gallega*, nº 372 (1928); *Vida Gallega*, nº 121 (1919).

¹⁴⁵⁵ *Vida Gallega*, nº 644 (1935).

¹⁴⁵⁶ “Notas compostelanas”, *Vida Gallega*, nº 51 (1914).

como “el joven culto, médico y rico propietario”. Esa diferenza tamén resulta implícita nalgúns textos contextualizadores das fotos dedicadas aos notables e ao seu mundo, como cando se alude “á la buena sociedad” á que van dirixidos actos sociais ou produtos culturais determinados ou a un “banquete íntimo”, cando só participan nel algúns notables privilexiados. Xa que logo, nesa práctica informativa de mostrar, describir, indicar e referenciar aos protagonistas, tamén vai implícita a de “remarcar” a diferenza social, o que, finalmente, convértese nun exercicio de lexitimación desa diferenza.

Ao substituír aos gravados decimonónicos, a fotografía mimetiza algunhas das súas prácticas máis recorrentes, como o caso dos “**tipos populares**”, ou modelos prototípicos dun tipo de persoa identificado segundo a súa orixe, vestimenta, ocupación ou condición social. Os tipos convértense daquela nun tema máis das postais fotográficas e dos álbums coleccionables e algunhas revistas gráficas tamén os incorporan ás súas páxinas, nalgúns casos formando parte de auténticas seccións periódicas. *Vida Gallega* só vai publicar fotos baixo este alcume de xeito ocasional, aínda que si usa os mesmos criterios estereotipados para comentar ou definir a determinadas persoas das clases máis baixas da sociedade. Algúns dos exemplos atopados desta temática dos tipos son un retrato do Berretín, un limpabotas de Ribadavia (208b), outro dun limpador de chemineas (5986) e unha crónica gráfica onde se fai unha escolma de tipos populares do Carballiño: un rapador de ovellas, un cego, un afiador, un restaurador de paraugas..., que son presentados baixo o título “Galicia pintoresca. Tipos populares de Carballino” (6194)¹⁴⁵⁷. Eufemístico cualificativo de “pintoresco” que resulta moi revelador da mirada que proxecta unha clase social sobre outra máis inferior. Outras veces as dedicacións “menos prestixiosas” dos máis humildes son tratadas como “costumbres del país”, como acontece cunha foto na que se amosan catro músicos, tres cegos e un “lazarillo”, tocando polas rúas e pedindo esmola (5728). Noutra foto amósanse uns rendeiros sentados no chan dunha rúa en animada conversa, mentres que no pé de foto son asemellados con outros rendeiros, coñecidos personaxes dunha obra de teatro (6478)¹⁴⁵⁸. Algo común a case todos estes usos da fotografía é que as realidades que afastan do nivel social defendido e promovido pola revista viguesa son presentadas baixo uns filtros determinados coa intención de non amolar demasiado: xa sexa véndoa como algo pintoresco ou exótico, como un costume ou como unha escena de ficción.

¹⁴⁵⁷ *Vida Gallega*, nº 109 (1918); *Vida Gallega*, nº 421 (1929); *Vida Gallega*, nº 573 (1933).

¹⁴⁵⁸ *Vida Gallega*, nº 120 (1919); *Vida Gallega*, nº 140 (1920).

Neste mesmo sentido actúan un considerable número de fotos e crónicas gráficas dedicadas á **caridade** social, tema que é abordado por *Vida Gallega* informando de distintos actos, festividades ou iniciativas ao respecto: a Festa da Flor, con fotos de rapazas pedindo esmola nas rúas aos viandantes ou das mesas peditorias tras das que están sentadas elegantes señoras da alta sociedade (5985b); unha crónica gráfica sobre un pedimento popular para os asilos en Vigo (6505); outra crónica que ofrece varias imaxes das distintas dependencias dun asilo vigués (6463b); ou fotos que recollen momentos de actos de reparto de xoguetes aos nenos pobres (6496b). Cara a finais da década dos vinte, a revista viguesa adoita informar sobre actos de homenaxe a vellos mariñeiros que pasan por dificultades, mediante retratos colectivos dos homenaxeados, algúns deles de verdadeiro impacto emotivo polo delicado estado dos protagonistas que se fai visible nas fotos (5960)¹⁴⁵⁹.

Porén, a respecto deste tema da caridade resulta moi rechamante en *Vida Gallega* a cantidade de páxinas que dedica a informar graficamente dos festivais e funcións benéficas que adoitan celebrarse nas principais cidades galegas e nos que os membros da burguesía urbana participan actuando en funcións de teatro, tocando música organizados en “rondallas” ou cantando agrupados en orfeóns. Fóra do indiscutible carácter social dos actos representados, tanto as fotos como os titulares de presentación e os pés de foto adoitan remarcar o protagonismo da burguesía e dos notables, como se fai cun subtítulo dunha crónica gráfica que trata sobre unha función benéfica en Vigo: “El cuadro de Declamación constituido por distinguidas señoritas y jóvenes de la buena sociedad viguesa...” (6272); ou con outra dedicada a un festival benéfico en Lugo no que se presenta un retrato de grupo coas “distinguidas señoritas” do *Patronato de la Caridad* ataviadas coas roupas dos personaxes da obra de teatro que representaron na función benéfica (5785). A pouco que nos fixemos nestas informacións gráficas, observaremos que o elemento central da información non é tanto o acto caritativo en si mesmo, nin sequera a obra de teatro ou a entrega de agasallos, senón a propia acción de autorrepresentación de clase que exercita a burguesía participando nos actos e que a revista viguesa reforza mediante a súa divulgación. Isto é particularmente evidente nunha páxina dedicada a un festival benéfico en pro da *Cruz Vermella* na Coruña, na que se amosan dúas fotos de xente moi elegante portando vestidos da Francia da Ilustración, unha no escenario da función e outra nuns coidados xardíns, contextualizada no pé de foto como “escena versallesca” (6543). Tamén queda clara esta circunstancia cando para informar dun

¹⁴⁵⁹ *Vida Gallega*, nº 421 (1929); *Vida Gallega*, nº 157 (1920); *Vida Gallega*, nº 86 (1917); *Vida Gallega*, nº 150 (1920); *Vida Gallega*, nº 393 (1928).

peditorio para as misións ofrécese un retrato de grupo no que posan medio cento de “distinguidas damas coruñesas” que traballaron para esa boa obra de caridade (5912)¹⁴⁶⁰.

Esta “representación” social da burguesía tamén se realiza cando teñen lugar sucesos dramáticos, como acontece coa morte de 50 mariñeiros de Bouzas durante un temporal, tema que é abordado por *Vida Gallega* con dous retratos de grupo de Luís Ksado, nos que varias rapazas posan para o fotógrafo nunha escenografía marcadamente poética e esteticista. No primeiro móstranse “señoritas de la buena sociedad” que posan ataviadas cun traxe de bailarinas tras actuar nunha función teatral a beneficio das familias das vítimas (6028). A segunda imaxe recolle, nunha esteticista cromotipia, a un grupo de “distinguidas viguesas, después de la fiesta de caridad”, con idénticos vestidos e rechamantes chapeus que reflicten as súas faces nun estanque (6029)¹⁴⁶¹. Curiosa forma de abordar graficamente unha traxedia, quizais razoada na procura de ofrecer propostas terapéuticas en tempos difíciles, pois durante varias semanas son moitas as informacións gráficas dedicadas a distintos actos de solidariedade con esa traxedia marítima (teatro, bailes, festas benéficas, “becerradas”, verbenas, concursos...).

Vida Gallega dedica moitas fotos aos asilos, centros de acollida, orfanatos e comedores sociais porque contempla o tema da caridade como unha solución aos problemas de exclusión social, nunha concepción conservadora da desigualdade, cun leve ton reformista. O principal nelas non é, desde logo, a idea de emancipación, pero tampouco o humanismo ou mesmo o paternalismo que nalgúns caso poida desprenderse dos textos. No uso concedido a este tipo de imaxes percíbese, antes que nada, a intención de que desempeñen unha función de bálsamo social. De aí que en 1917 dedique un artigo para enxalzar ao alcalde de Vigo por constituír unha rede de asilos na cidade e, segundo a revista viguesa, rematar coa mendicidade “tan repugnante y molesta en muchos sitios”¹⁴⁶². A exclusión social e a pobreza é vista como unha molestia por *Vida Gallega*, mentres, como estamos vendo ao longo deste traballo, mantén como unha das súas características máis distintivas a mostración gráfica e visual dos signos e dos valores que lle permiten aos notables diferenciarse dos demais. Con esta concepción desigual da sociedade son acaídos adxectivos adoito asignados a algunhas das personalidades máis notorias da Galiza daquel

¹⁴⁶⁰ *Vida Gallega*, nº 3 (1909); *Vida Gallega*, nº 159 (1919); *Vida Gallega*, nº 176 (1921); *Vida Gallega*, nº 341 (1927).

¹⁴⁶¹ *Vida Gallega*, nº 445 (1930); *Vida Gallega*, nº 446 (1930).

¹⁴⁶² “Un gran ejemplo para toda España. En Vigo se acabó la mendicidad”, *Vida Gallega*, nº 85 (1917).

tempo: “Espíritu protector”, “Benefactor de la comarca”... Mentres, os membros das clases baixas parecen ter asignada a súa función na sociedade, nunha especie de predestinación social. Nunha crónica gráfica dedicada á pesca de ribeira, fálase así dos cativos das familias mariñeiras:

“Ahora tienen por delante la escuela. No se enmohecen sobre sus bancos, que los de las lanchas los esperan. Vendrá más tarde el servicio de la Armada. Después, al puertecito, al casorio y a la religión de toda la vida entre el ronquido de las olas”¹⁴⁶³.

De tanto amosar a distinción social de determinadas persoas e sectores, é lóxico que de vez en cando aparezan mostras da **desigualdade social** nas fotos que publica *Vida Gallega*, malia que nunca se faga cunha intención crítica ou denunciadora. Nunha foto dedicada a *Picadillo* durante o seu veraneo en Laracha, móstrase un retrato de grupo onde figura sentado o coñecido personaxe, acompañado dalgunhas amizades e doutras persoas de máis humilde condición social. No pé de foto indícase: “Picadillo veraneando en Laracha. Las Srtas. De Carballo y Astray, y el abogado Sr. Romero en trajes de campesinos” (29). Noutra páxina figuran xuntas dúas informacións gráficas, unha sobre a localidade ourensá de Leiro e outra sobre un luxoso pazo nos arredores de Lugo. “El domingo pueblerino” é o título co que se presentan dúas fotos que mostran uns mozos de Leiro celebrando cunha charanga a sorte que tiveron no sorteo das quintas e a uns veciños posando diante dunha humilde casa. Na outra información gráfica móstrase unha vista xeral dun impresionante pazo con tres alturas e unha elegante torre e outra imaxe dunha rapaza sentada á beira dun lago nos xardíns da estancia (5752). Nunha páxina publicada en 1924, edítanse catro fotos alusivas a dous ambientes sociais diferenciados. Nunha móstrase a toma de posesión do novo concello de Baiona ante o delegado gubernativo do novo Directorio Militar e, ao seu carón, un delicado retrato dunha muller “popular” do barrio do Berbés. As outras dúas fotos tamén dan conta da diferenza de condición social. Na primeira amósase un retrato de grupo de varios marines ingleses acompañados por elegantes autoridades civís e militares durante unha excursión polos arredores da costa viguesa, mentres que na segunda foto aparecen dúas vendedoras de peixe que, baixo o título de “Tipos gallegos”, son identificadas como “dos pescantinas buenas y gárrulas mozas ellas del Berbés de Vigo”¹⁴⁶⁴.

¹⁴⁶³ “La pintoresca vida de las playas del trabajo...”, *Vida Gallega*, nº 461 (1930).

¹⁴⁶⁴ *Vida Gallega*, nº 10 (1909); *Vida Gallega*, nº 123 (1919); *Vida Gallega*, nº 245 (1924).

A desigualdade social aparece de novo explícita nunha páxina do ano 1934. Na parte superior edítase unha foto dunha voda entre un médico de Vigo e unha “distinguida y bellísima señorita” e dous retratos de grupo dun acto festivo no que posa *Miss Galicia* cos membros dun equipo de fútbol e da súa directiva, mentres que na parte inferior móstrase unha presa chea de auga que sae dun muíño, e que serve de lavadoiro para os veciños do daquela aínda concello de Lavadores (6236). A diferenza social ás veces é usada mesmo como motivo fotográfico, como estampa “típica”, como no caso dunha foto na que posan varios homes de clase alta montados en modernas motocicletas, unha delas con sidecar, situando entre eles a unha velliña cun feixe de herba na testa que a penas deixa verlle a face (5754). Desigualdade social, e singular visión que se ten dela, que resultan difíciles de condensar mellor que como nunha foto de Pacheco que recolle o momento no que un grupo de vendedoras de cunchas da illa da Toxa, descalzas, e máis os seus cativos, tamén descalzos, arrodean a un elegante home que viste un estupendo traxe, impecable gravata e fermoso chapeu, presentada baixo o título: “Galicia pintoresca” (5908)¹⁴⁶⁵.

A resultas do que imos vendo, non é de estrañar que *Vida Gallega* non adoite recrearse nas informacións que traten sobre os **conflitos sociais**. Abonda con que reparemos nalgúns dos principais conflitos da intensa historia de Galiza durante o primeiro terzo do século XX (represións do agrarismo e das insubmisións do rural, folgas xerais pola suba dos prezos e polos impostos, folgas dos mariñeiros e dos obreiros das industrias e da construción, revoltas políticas e sociais durante a República...), para constatar que moitos deles non son tratados en *Vida Gallega* e, cando si o fai, a revista adoita aliñarse co poder (político, económico, relixioso, cultural...), aínda que case sempre garde as formas e actúe dun xeito prudente ou eufemístico. Traslada a ás imaxes, esta postura faise eficaz tratando o conflito de xeito moi superficial, fuxindo dos aspectos máis escabrosos e usando imaxes ilustrativas ou enchendo as páxinas con retratos dos notables que, unha vez máis, volven ser os protagonistas, sobre todo cando o conflito xa rematou. É certo que a fotografía nese momento aínda non desenvolvera a súa capacidade de achegamento á realidade máis inmediata, pero non é menos certo que *Vida Gallega* fai pouco por intentalo, malia facer explícito o seu desexo de que as imaxes sirvan tamén para expor os problemas, segundo comenta Jaime Solá nunha entrevista que lle realiza José Otero:

¹⁴⁶⁵ *Vida Gallega*, nº 600 (1934); *Vida Gallega*, nº 124 (1919); *Vida Gallega*, nº 339 (1927).

“*VIDA GALLEGA* realiza una obra patriótica, difundiendo nuestras bellezas, y otra obra cultural, exponiendo nuestros problemas, describiendo nuestro país, desplegando los panoramas físico y espiritual gallegos delante de Galicia”¹⁴⁶⁶.

Esta descripción resulta moi significativa sobre como se contempla a revista e as imaxes que lle dan sentido gráfico. Por unha banda, distingue entre a función promocional e turística de mostrar as belezas de Galiza (que Solá cualifica de “patriótica”) e a función de expor os problemas, que se contempla como cultural e non como política. Unha simple visión de conxunto da publicación viguesa permítenos observar que os problemas, que moitas veces si son tratados nos textos, a penas aparecen nas imaxes. E cando aparecen, case sempre é para amosar que xa están superados ou como se superaron.

O 22 de abril de 1909 teñen lugar uns dramáticos sucesos nos que morren sete veciños de Oseira a tiros da Garda Civil, como consecuencia dunha intervención desta ante a resistencia que aqueles puxeron para impedir que retirasen o baldaquino da igrexa do mosteiro. *Vida Gallega* dedícalle un amplo espazo do seu número extraordinario do mes de maio dese ano, cun texto en dúas páxinas de Manuel Sales y Ferré que trata sobre a riqueza arquitectónica e artística do mosteiro, unha crónica escrita noutra páxina na que se narran os sucesos e un longo texto do propio Jaime Solá (ocupa 8 páxinas) no que, a xeito de crónica, narra as vicisitudes que hai que pasar para chegar a Oseira, pois o que hoxe pode facerse en a penas unha hora, daquela era unha aventura de varias na que había que botar man de distintos medios de transporte: coche de liña, carrilana, cabalo... Créase coas excelencias da comarca e ao chegar a Oseira describe a situación do mosteiro e as súas belezas. A penas fai unha leve alusión ás mortes dos veciños. Ademais, Solá xustifica no texto a necesidade de que o baldaquino sexa substituído por non ter moito valor artístico, non ter arranxo posible e ser un risco para a vida do crego que alí oficia, deixando finalmente aberta a responsabilidade das mortes: “¡Que tremenda responsabilidad para los culpables, quienes quiera que sean, de que la paz secular del monasterio de Osera haya sido profanada!”.

O longo texto de Solá vai acompañado de 25 fotos, a maior parte ilustrativas e de distintos autores (José Gil, Prieto Guerra, Pacheco, Ramón Godás e o propio Solá), o que induce a pensar que se trata dunha escolma de fotos agrupadas para a ocasión. Algunhas delas refírense, a xeito de crónica de viaxe, aos lugares polos que pasou a

¹⁴⁶⁶ Entrevista de José Otero López a Jaime Solá en *Vida Gallega*, nº 431 (1929).

comitiva que acompañou a Solá¹⁴⁶⁷, variadas vistas interiores e exteriores do mosteiro e de distintos lugares do contorno, unha pequena foto da manifestación popular convocada no Carballiño polas mortes dos veciños e dous retratos dos directores de dous xornais de Ourense que tiveron unha actitude diferente ante a petición de responsabilidade ao bispo da diocese, aínda que no texto de Solá este non aparece citado en ningún momento¹⁴⁶⁸. E noutra interesante foto de José Gil vemos a Solá coa súa cámara acompañando ao xuíz instrutor e ao secretario do Xulgado Militar (11). A extensión da crónica gráfica está xustificada nos sucesos que remataron coa vida de tantas persoas, pero resulta retórica en exceso e recréase demasiado na viaxe en si e no estado do mosteiro, aludindo á desgraza só de xeito moi tanxencial¹⁴⁶⁹. Tómasse a prudencia de non culpar a ningún, aínda que o fondo e a intención última da crónica é xustificar a necesidade de retirar o baldaquino, obxecto da discordia, postura reforzada pola publicación cunha imaxe del na portada, a primeira vez que unha foto ocupa este espazo senlleiro na revista viguesa. Pero o que máis sorprende é o protagonismo que se concede ao tenente que ordenou disparar contra a xente, pois é amosado posando fachendoso no claustro do mosteiro, nunha foto tomada polo propio Jaime Solá. A foto é tan expresiva que pouco máis achegan outros comentarios que poidamos engadir¹⁴⁷⁰ (10).

En 1914 hai unha folga xeral na Coruña e *Vida Gallega* da conta do conflito con dúas imaxes. Nunha amósase a un grupo de obreiros saíndo do *Teatro Circo*, despois de celebrar unha asemblea na que se acordou á fin do paro e a volta ao traballo. Na outra foto móstrase ao gobernador civil da provincia pasando revista ás forzas de seguridade, uniformadas e formadas para a ocasión (118). Orde e normalidade, esquema tantas veces defendido pola publicación viguesa, tanto nos textos coma nas imaxes, como se fai nunha foto que mostra a un batallón de “exploradores” da escola infantil da *Unión Hispano Americana del Val Miñor*, formando ao xeito castrense nun campo ao pé do edificio da escola, imaxe na que se simbolizan algúns dos principais valores divulgados por *Vida Gallega*: cultura, orde e progreso (5816)¹⁴⁷¹.

En 1918 houbo unha epidemia de tifo nas terras de Carnota. *Vida Gallega* dedica unha crónica gráfica con catro fotos para informar do acontecemento, baixo o título “Como se extinguió el tifus exantemático en Lira”, e o subtítulo “Las autoridades gubernativas y

¹⁴⁶⁷ Nunha das fotos da comitiva aparece o fotógrafo Enrique Sarabia.

¹⁴⁶⁸ O bispo de Ourense daquela era Eustaquio Ilundáin, que despois sería arcebispo de Sevilla e Cardeal.

¹⁴⁶⁹ Os datos sobre o acontecido, mortos incluídos, figuran, como dixemos nunha crónica a parte.

¹⁴⁷⁰ “El monasterio de Osera”, *Vida Gallega*, n.º extraordinario (maio 1909).

¹⁴⁷¹ *Vida Gallega*, n.º 50 (1914); *Vida Gallega*, n.º 182 (1921).

sanitarias de La Coruña, en acción”. Nunha delas amosa ao gobernador civil da Coruña e a un inspector de Sanidade posando con algúns veciños afectados, varios gardas civís e outras autoridades do contorno. Noutras dúas imaxes amósanse os momentos nos que se procede á desinfección da roupa dos doentes nunhas caldeiras con auga fervendo. Finalmente, péchase a crónica cun retrato de grupo no que se ven varios rapaces e veciños coa testa rapada posando diante dos membros de sanidade e de dous gardas civís. No pé de foto alúdese á epidemia de tifo e indícase “que fue extinguida rapidamente merced á la activa y enérgica intervención de las autoridades coruñesas” (205). Uns meses máis tarde, outra epidemia, neste caso de gripe e en Ourense, da pé a unha información gráfica na que se mostran dous retratos de grupo (uns nenos afectados no asilo onde foron acollidos e o persoal que atendeu un hospital de urxencia instalado nun edificio cedido polo Bispado), unha vista do citado edificio e tres retratos individuais. Os retratos están dedicados ao crego e director do asilo que recolleu aos nenos, ao gobernador civil da provincia do que se subliña a súa “resuelta actitud”, e ao concelleiro “que arrancó muchos niños de entre las garras de la muerte”. Unha vez máis os notables son presentados como os auténticos protagonistas (233)¹⁴⁷².

Outra visión do conflito moi acaída cos intereses da burguesía é a que se amosa en 1920, con motivo dunha folga xeral convocada en Vigo, cunha tan impresionante como sorprendente e nada neutral crónica gráfica dedicada a informar sobre ese acontecemento laboral. Baixo o inequívoco título “Los patronos trabajando en los muelles”, amósanse varias imaxes nas que os propios empresarios cargan as mercadorías nos carrmatos. A visión acaída coa postura da patroal é completada co papel estelar concedido a “Pepe el Negro”, sinalado fachendosamente como “famoso esquirolo que repelió a tiros una agresión”¹⁴⁷³ (6475).

Coa reactivación da guerra no norte de África en 1921 e a conseguinte mobilización de tropas, celébranse festas e funcións benéficas e peticións en favor dos soldados, accións que son alcumadas de “patriotismo” en *Vida Gallega*. Entón na revista viguesa publícanse variadas crónicas gráficas dedicadas a este tema, nas que se dá conta mediante retratos de grupo da xente que colabora nas mesas peditorias ou nos actos benéficos e das persoas que postulan para os soldados, aparecendo unha vez máis as omnipresentes “señoritas de la buena sociedad”. Tamén comezan a editarse retratos de militares condecorados, ascendidos, feridos ou mortos na campaña africana (6552).

¹⁴⁷² *Vida Gallega*, nº 107 (1918); *Vida Gallega*, nº 118 (1918).

¹⁴⁷³ *Vida Gallega*, nº 139 (1920).

Mesmo créanse seccións específicas para tratar este asunto, baixo títulos como “Notas de la guerra” ou “Los soldados gallegos en África”. Trátase dunha visión colateral e distanciada da guerra, a partir de imaxes tomadas en Galiza (comprensible por limitacións da estrutura produtiva da empresa editorial), que só e transcendida por unha interesante crónica gráfica realizada por Andrés Rodríguez, un soldado ourensán que realiza algunhas fotos nos lugares do conflito e que é editada por *Vida Gallega* a toda páxina (5831)¹⁴⁷⁴.

En 1934 infórmase dunha disputa entre militares e paisanos nunha tenda de ultramarinos de Puxeiros, que remata coa morte de dous veciños e unha muller ferida grave. Dáse conta da información cunha foto da fachada do edificio onde ocorreron os feitos, outra do interior e outra da comitiva do enterro das vítimas. Nos dous pés de foto que as acompañan indícase que o suceso foi “desdichado” e que a morte dos paisanos foi “inopinada”, malia que custe crer que sen querer haxa dous mortos e un ferido grave. A atribución do carácter accidental ao suceso é reforzada polo feito de que esta información gráfica comparta páxina con outra que trata sobre o afundimento dun barco pesqueiro preto das illas Cíes, no que morreron afogados 6 mariñeiros, compartindo o titular: “Las dos tragedias de Vigo”¹⁴⁷⁵ (6258).

Vida Gallega concede un tratamento sobranceiro tanto aos notables con estatus *adscrito* (por cuestión de familia, profesión, clase social...) como aos notables con estatus *adquirido*, simbolizado na figura do home que se fai a si mesmo e trunfa na vida (facendo cartos). E a súa é unha visión acrítica da realidade social e do conflito, moi en consonancia coa mentalidade burguesa que, como indica José Luís Romero, significase pola omisión deliberada, metódica e paulatina dos problemas últimos, distinguíndose da actitude dos sucesivos “disconformistas” da historia, que sempre apelan a aqueles¹⁴⁷⁶.

¹⁴⁷⁴ *Vida Gallega*, nº 186 (1921); *Vida Gallega*, nº 187 (1922).

¹⁴⁷⁵ *Vida Gallega*, nº 614 (1934).

¹⁴⁷⁶ ROMERO, *op. cit.*, p. 23.

5.6.4 - O TRATAMENTO DA MULLER

Para entender o tratamento que *Vida Gallega* concede á muller, cómpre situármonos nunha situación de enorme desigualdade de sexos, moito máis profunda, intensa e estendida ca actual¹⁴⁷⁷. Malia que a muller acadaba paseniño certas conquistas sociais, sobre todo a partir da década dos vinte, a situación de desigualdade xurídica e social entre sexos era realmente rancia e lamentable, algo que se facía evidente mesmo nas propostas máis avanzadas da época, coma no manifesto da *Asamblea Nazionalista de Lugo*, que no seu punto cuarto do apartado de problemas xurídicos propúñase: “Igoaldade de dereitos pr-a muller casada, pol-o menos no caso da emigración do marido”¹⁴⁷⁸. A proposta de igualdade era revolucionaria para a época, o matiz final era a triste constatación de que a sombra machista aínda estaba moi presente.

O distinto trato segundo o sexo en *Vida Gallega* obsérvase xa na linguaxe dos textos e dos pés de foto da revista viguesa, como cando nun artigo dedicado a un balneario de Caldas de Reis, coméntase que se trata do balneario predilecto das mulleres porque as súas augas posúen propiedades contra as doenzas femininas máis correntes, entre as que se atopan “la neurastenia, el histerismo, los desarreglos menstruales...”¹⁴⁷⁹, ou cando nunha necrolóxica indícase que o morto faleceu “en plena virilidad, cuando tenía por delante un porvenir político grandioso...”¹⁴⁸⁰, nunha curiosa sinerxía entre política e virilidade que resultaría unha enxeñosa rexouba se non fose porque está escrita con total seriedade. Os homes adoitan ser cualificados de “ilustre filántropo”, “brillante oficial”, “joven e ilustrado”, “honrado profesor”, “inteligente músico”..., mentres que ás mulleres adoita antepoñérselles expresións como “bellísima señorita”, “elegante y bella”, “gentiles damitas”... Nunha páxina dedicada á vila lucense de Chantada, publícanse tres retratos colectivos onde os homes son forasteiros e brillantes literatos e as mulleres son “niñas guapas”, “muchachas mareantes” ou “lindísimas señoritas”¹⁴⁸¹.

¹⁴⁷⁷ Xa vimos no capítulo dedicado ao contexto da época como as mulleres estaban en clara desvantaxe respecto dos homes en termos educativos e de alfabetización. Malia isto, como indica J. A. Durán, a muller galega participaba activamente nas asembleas e nos mítines agrarios, mesmo con clara notoriedade e sendo, en non poucas ocasións, as principais vítimas dos conflitos. A sección feminina da *Irmandade da Fala* da Coruña estimaba que entre 1909 e 1919 morreran arredor de 30 mulleres en conflitos rurais. DURÁN, J. A., *Historia de caciques, bandos e ideoloxías en la Galicia no urbana*, Madrid: Siglo XXI, 1972, p. 137-138.

¹⁴⁷⁸ Manifesto feito público en Lugo o 17 de novembro de 1918.

¹⁴⁷⁹ *Vida Gallega*, nº 8 (1909).

¹⁴⁸⁰ *Vida Gallega*, nº 4 (1909).

¹⁴⁸¹ *Vida Gallega*, nº 159 (1920).

Noutra páxina inclúense tres fotos de respectivos banquetes de vodas de galegos emigrados, nas que os esposais identifícanse nos pés de foto do seguinte xeito:

“xxx, rico comerciante gallego con la bella señorita xxx”; “xxx, rico comerciante gallego con la linda señorita xxx, hija del acreditado y rico industrial gallego xxx, propietario de un gran hotel en Río de Janeiro”¹⁴⁸².

Outra confirmación da desigualdade de sexos faise evidente pola repetida ausencia da muller nos espazos dedicados ás novas de actualidade sobre actividades de carácter político, económico ou cultural, daquela case sempre protagonizadas por homes (134) (164)¹⁴⁸³. Porén, *Vida Gallega* tamén edita páxinas enteiras dedicadas expresamente ao feminino. Claro que nelas amósase con claridade o papel secundario, accesorio e “obxectual” que se lle asignaba á muller na sociedade da época. Nestas páxinas móstranse as mulleres como obxecto de beleza, xa sexa mediante retratos feitos en estudos fotográficos coincidindo coa asistencia a bailes de sociedade ou de Entroido (5777), mediante unha escolma de retratos femininos realizados por algún fotógrafo profesional de prestixio (6027) ou porque, en relación con certames culturais na honra da muller, aprovéitese a ocasión para editar unha sección durante bastantes números consecutivos, baixo o título “Bellezas regionales”, na que van espallándose varios retratos de mulleres de distintas cidades galegas (5991)¹⁴⁸⁴. Esta expresión da mirada masculina atopa un terceiro aliado nos lectores ávidos de observar ás belezas femininas. Iso foi o que deveu pasar cunha foto dunhas mises de varios países europeos que fan escala no porto de Vigo, camiño de Brasil. A foto non é de recente actualidade e tampouco as protagonistas pertencen ao ámbito galego que adoita tratar a publicación viguesa. Pero para todo hai arranxo, como se pode apreciar no pé de foto que salva estes pequenos atrancos:

“Las bellezas europeas que fueron al Brasil (Publicamos esta fotografía que hace tiempo poseíamos, a petición de muchos lectores que desean ver en la nítida impresión de *VIDA GALLEGA* a estas gentiles damitas, no obstante no ser paisanas nuestras, lo cual, siendo tan hermosas, no deja de ser raro)”¹⁴⁸⁵.

¹⁴⁸² *Vida Gallega*, nº 29 (1911).

¹⁴⁸³ *Vida Gallega*, nº 56 (1914); *Vida Gallega*, nº 67 (1915).

¹⁴⁸⁴ *Vida Gallega*, nº 136 (1919); *Vida Gallega*, nº 445 (1930); *Vida Gallega*, nº 424 (1929).

¹⁴⁸⁵ *Vida Gallega*, nº 461 (1930).

Esta tendencia en asociar muller e beleza, que Susan Sontag acredita como un xeito de “inmovilizala”¹⁴⁸⁶, ás veces conduce a que na revista se realicen comentarios certamente surrealistas, como cando nunha imaxe na que se ven tres vendedoras de cebolas, dise: “Les da el sol en la cara y no parecen tan guapas como son”, ou cando noutra foto na que posan dúas rapazas situadas tras un posto de patacas nunha exposición agrícola en Carballo, coméntase, en extravagante frenesí produtivista: “la tierra de Bergantiños demostró que sabe producir bellas mujeres y magníficas patatas” (6252)¹⁴⁸⁷.

A partir de mediados da segunda década do século XX, e en consonancia con outras revistas gráficas do contorno, *Vida Gallega* abre espazos orientados ao público feminino, como unha sección gráfica dedicada ao mundo da moda na que, baixo o título “Suplemento de Modas”, publica varias fotos de modelos femininos ataviados con modernos vestidos e complementos¹⁴⁸⁸ (6413). Porén, algúns comentarios sobre a moda (“esa dulce tirana femenina”), non axudan a reducir a asignación previa dun determinado rol social para a muller neste eido. Co paso dos anos, esta sección reduce moito a súa contribución fotográfica, manténdose nas páxinas centrais da revista con máis ilustracións ca fotos. A mediados dos anos trinta aparece unha nova sección dedicada ao mundo do cine, que daquela comezaba a coller certo pulo social coa estrea dunha serie de películas de corte folclorista, abandeiradas pola coñecida produtora CIFESA. O rechamante desta sección é o seu nome: “El cine. Página de las señoras”¹⁴⁸⁹ (6585). Ao asociarmos isto coa consideración social da muller que estamos vendo, resulta evidente que nin o cine nin as mulleres eran vistos como algo serio.

Con ocasión do discurso de ingreso de Augusto González Besada na Academia Española, dedicado á muller galega, *Vida Gallega* amósase en consonancia coa defensa da muller que realiza o político tudense, e mesmo adianta que en *Anduriña*, novela que Solá está a piques de publicar, hai frases que coinciden coas teses apuntadas no discurso citado. A parte de reproducir un anaco do discurso de Besada, *Vida Gallega* cualifica á muller galega como “sóbria y trabajadora” e mesmo que “vale más que el hombre”¹⁴⁹⁰. Porén, nin o tratamento xeral dado á muller nin nas imaxes ou “na imaxe” que ofrece dela a revista viguesa, aprécianse eses valores tan exhortados.

¹⁴⁸⁶ SONTAG, Susan, *Cuestión de énfasis*, Madrid: Alfaguara, 2007.

¹⁴⁸⁷ *Vida Gallega*, nº 180 (1921); *Vida Gallega*, nº 611 (1934).

¹⁴⁸⁸ *Vida Gallega*, nº 64 (1914).

¹⁴⁸⁹ *Vida Gallega*, nº 665 (1936).

¹⁴⁹⁰ “González Besada y la mujer gallega”, *Vida Gallega*, nº 71 (1916).

Ao contrario, nas súas páxinas adoita proxectarse con claridade esa distinción de roles segundo os sexos, como se fai nunha páxina na que se inclúen dous retratos de grupo, un deles dunha comisión organizadora dun certame cultural en *La Oliva*, integrado só por homes, e o outro formado por varias mulleres posando con sofisticados e elegantes vestidos brancos baixo o título “La corte de amor” (6267). Noutra información gráfica sobre unhas viñas na comarca do Ribeiro, publícanse dúas fotos. Nunha figuran retratados o propietario dos viñedos (un banqueiro de Leiro) xunto a varios dos homes que traballan as súas terras, mentres que na outra posan cinco mulleres nas ribeiras do Avia, nunha estampa típica e tópica de postal turística. No pé de foto alúdese ao esforzo e ao traballo dos homes, “en tanto, las bellas señoritas de Leiro y Gomariz pasean las encantadoras orillas del Avia” (203)¹⁴⁹¹. Mesmo nas fotos onde as mulleres teñen certo protagonismo, adoita reflectirse a función social secundaria que se lles asigna, como ocorre coas frecuentes informacións gráficas nas que son presentadas como protagonistas de variados actos de caridade: peticións públicas, festivais, recitais...

Só ocasionalmente aparecen as mulleres como protagonistas de primeira orde, adoito cando destacan nalgunha actividade educativa ou cultural. Tal é o caso da publicación de retratos de grupo das novas mestras despois de remataren os estudos na *Escola Normal* ou dunha información que se mostra sobre algunhas artistas que expoñen a súa obra na *Exposición Rexional* de Santiago, das que se da conta con catro retratos editados en formato elíptico, malia que, como é costume, non falte no texto o comentario alusivo á súa beleza¹⁴⁹². No entanto, a muller ten os seus roles perfectamente delimitados, o que adoita expresarse mediante algunhas informacións gráficas relativas a presentacións en sociedade de novas “distinguidas” señoritas (6581) ou aos célebres concursos de “modistillas”. Dun deles, celebrado na sociedade *Recreo* de Vigo, móstranse seis retratos doutras tantas mulleres que se presentaron ao concurso, e na parte superior da páxina figura o retrato de grupo dos membros do xurado que as cualificou, composto integramente por homes (6091)¹⁴⁹³. Nesta información figuran perfectamente delimitados os roles feminino e masculino: o primeiro, de carácter familiar, pasivo e secundario; e o segundo, que actúa nos ámbitos decisorios e de poder social. Algo que casa moi ben co rol que outras burguesías do

¹⁴⁹¹ *Vida Gallega*, nº 2 (1909); *Vida Gallega*, nº 107 (1918).

¹⁴⁹² “Rindamos culto á la exteriorización de la belleza de nuestras paisanas”, *Vida Gallega*, nº 12 (1909).

¹⁴⁹³ *Vida Gallega*, nº 658 (1936); *Vida Gallega*, nº 476 (1931).

contorno lle asignaban á muller, como moi ben precisa Francesc Cabana ao referirse á burguesía catalana máis poderosa e conservadora deste mesmo período¹⁴⁹⁴.

Vida Gallega reproduce os arquetipos sexistas que adoitaba reflectir a prensa da época: o home é político, competidor, triunfador, activo, deportista..., e a muller é, antes ca nada, fermosa e familiar. E cando vai gañando espazo social, como acontece a partir da década dos vinte, mesmo se converte en frívola. Quizais por iso un medio “frívolo” como o cine considerábase daquela unha afección feminina.

¹⁴⁹⁴ “Questa és una història d’homes. Els seus protagonistes més destacats són tots del sexe masculí. Les dones obreres s’han incorporat plenament al treball industrial, però les que pertanyen a la burgesia es mantenen a casa, dedicades al que es consideren les feines femenines pròpies de la seva classe, fins ben entrat el segle XX”. CABANA, Francesc, *La burgesia catalana. Una aproximació històrica*, Barcelona: Proa, 1996, p. 18.

5.6.5 - A VISIÓN DO RURAL

Xa dixemos que *Vida Gallega* dedica a maior parte da súa atención gráfica á vida social urbana e á emigración. Porén, iso non implica que o mundo rural non apareza nas páxinas da revista viguesa, que mesmo nalgúns casos ofrécenos estupendas fotos desde o punto de vista antropolóxico e documental, sobre as festas, as romarías, os traballos de tempada (vendima, malla, esfollada...), as feiras... Tamén comentamos que *Vida Gallega* mantivo durante os primeiros anos unha postura defensora das causas do movemento agrarista e da superación do sistema impositivo foral, porque entendía que era algo esencial para o progreso e a modernidade do campo galego. A esta preocupación polo contorno rural cómpre engadir unha constante apelación nos seus comentarios ás *Xeórgicas* virxilianas no sentido de exaltación das paisaxes, dos costumes e da vida sinxela do campo e do recoñecemento do seu traballo esforzado. De aí vén o continuo uso do adxectivo “geórgica” para referirse a unha paisaxe ou a unha escea aldeá. Porén, a pouco que nos mergullemos nas fotos e no uso que delas fai a revista viguesa, observaremos que interveñen variados filtros ideolóxicos e de clase que contaminan esa proposta de partida, contribuindo a que tanto os lugares como as persoas ou como as situacións nas que estas se desenvolven, adoito sexan vistas desde unha perspectiva afastada, allea e, mesmo nalgunhas ocasións, cun humor que bordea o desprezo.

En *Vida Gallega* atopamos interesantes crónicas gráficas que amosan variados aspectos do mundo rural, como unha dedicada a un concurso de gando en Cuntis, na que se dá conta gráfica dos mellores exemplares premiados e da supervisión de Rof Codina, daquela inspector de hixiene gandeira e principal promotor da mellora da raza vacún (6507). Noutra interesante crónica gráfica dedicada a unha aldea dos arredores de Tui, amósanse varios momentos do ciclo produtivo anual: as viñas frondosas no agosto, a vendima, a esfollada do millo, a matanza, a semente do centeo... Un dos protagonistas destas imaxes é presentado como un “sencillo gañán que no sabe de outros mundos ni de outras auras”. Mundos e auras que si coñece o cronista e que lle permite facer algúns comentarios poéticos sobre as imaxes, na liña apuntada das *Xeórgicas* virxilianas:

“Mañanita, muy mañanita, sale el labrador hacia los gayos campos, sobre los cuales ríe el sol. Y cuando el cielo está envuelto en nubes de polvo de oro –la luz del mediodía- llegan al granero las tostadas espigas”¹⁴⁹⁵.

Esta mirada mergúllanos no “**pintoresquismo**” do que fai gala adoito *Vida Gallega* no seu achegamento ao mundo rural, pois son numerosas as páxinas dedicadas a este ámbito pola revista viguesa que son presentadas baixo o título de “Galicia pintoresca”, sexa para amosar imaxes das romarías, das feiras, das vivendas, do traballo no campo... (6330) (6400) (6195) (6229)¹⁴⁹⁶. Noutras ocasións créanse seccións, como “Estampas de la costa” ou “Estampas de la montaña” segundo a imaxe se refira a unha situación dunha aldea costeira ou a unha do interior, nas que a fotografía, moi ben editada, semella xogar unha función máis promocional, turística ou mesmo decorativa ca propiamente informativa (6053) (6057)¹⁴⁹⁷.

Na mellor liña do **costumismo** decimonónico, o tratamento eufemístico da realidade social dos labregos esténdese ás propias persoas, como xa se albisca nunha crónica gráfica dedicada a un día de feira, na que se mostran fotos dos distintos tipos de oficios que nela se desenvolven: o rapador de gando, o barbeiro ambulante, os postos das rosquilleiras, os tratantes e as polbeiras (6016)¹⁴⁹⁸, confirmándose cando se presentan como “costumbres gallegas” os retratos das persoas que se ocupan dos distintos oficios do mundo rural, como o caso dos tratantes de gando que son anunciados como “tipos de feria” (6397). Esta visión pintoresca dos habitantes do rural é adoito remarcada cando se fan coincidir nunha mesma páxina retratos de labregos con fotos de paisaxes, como acontece nunha páxina ocupada por unha vista da ría de Vigo e por un retrato de dúas mulleres descalzas e en roupa de faena diante dunhas parras, compartindo ambas imaxes o ubicuo titular de “Galicia pintoresca” (5865). Sinerxías discursivas da edición gráfica que tamén interaccionan nos casos nos que nunha mesma páxina combínanse o mundo urbano e o rural, como se fai nunha onde se amosa unha foto das obras de recheo do Areal no porto de Vigo á beira doutra na que se ven unhas mulleres esfolando millo nunha aldea baixo o título de “Escenas pastoriles gallegas” (6099)¹⁴⁹⁹. Unha eficaz maneira de amosar o poder e a vitalidade do progreso comparándoa co anacronismo do atraso representado polo traballo no

¹⁴⁹⁵ “La prolífica tierra. Vida pastoril”, *Vida Gallega*, nº 158 (1920).

¹⁴⁹⁶ *Vida Gallega*, nº 30 (1911); *Vida Gallega*, nº 54 (1914); *Vida Gallega*, nº 574 (1933); *Vida Gallega*, nº 592 (1934).

¹⁴⁹⁷ *Vida Gallega*, nº 458 (1930); *Vida Gallega*, nº 461 (1930).

¹⁴⁹⁸ *Vida Gallega*, nº 158 (1920); *Vida Gallega*, nº 440 (1930).

¹⁴⁹⁹ *Vida Gallega*, nº 52 (1914); *Vida Gallega*, nº 248 (1924); *Vida Gallega*, nº 484 (1931).

campo, algo moi acaído co discurso “urbanita”, modernizador e tipicamente burgués da revista viguesa.

Noutra crónica gráfica, dedicada a unha romaría nunha aldea dos arredores de Tui, atopamos outros dous exemplos desa mirada distanciada e allea coa que se mira ao mundo rural desde as imaxes de *Vida Gallega*. A parte de tres vistas xerais sobre distintos momentos da procesión e dun retrato de grupo de notables prototípico da revista (dous cregos, un enxeñeiro e tres colaboradores gráficos da publicación), amósanse outras dúas fotos que van acompañadas de comentarios moi reveladores. A primeira é un retrato de dúas mulleres da aldea lucindo as súas mellores roupas para a festa: blusas estampadas, longas saias, panos na cabeza... O cronista identifica a unha delas no pé de foto como unha antiga coñecida “que se ponía cinco sayas, una sobre la otra, y seis refajos, uno sobre el otro, y semejaba un aerostato”, comentario certamente sardónico que está reservado para este contexto rural e para a clase labrega en concreto, pois non atoparemos algo semellante na revista cando as protagonistas son mulleres da burguesía viguesa, por exemplo. Na outra foto móstrase unha rúa de aldea, co seu muro irregular de pedra, as súas humildes vivendas e un tortuoso chan empedrado, mentres no pé de foto indícase que a rúa “parece una decoración de teatro”¹⁵⁰⁰ (190b). Exemplo magnífico de como *Vida Gallega* pecha así o círculo de interaccións entre realidade e ficción, pois se xuntamos esta conversión do mundo real en teatro coa transformación que a revista viguesa fai da teatralidade da vida social urbana en “realidade informativa”, obteremos un revelador e nada inocente intercambio de funcións, onde **a ficción convértese en realidade e a realidade en ficción.**

Outro xeito metafórico e comparativo de mirar o mundo rural móstrase en dúas crónicas gráficas, unha dedicada ao pan de Cea e outra ao polbo á feira. Na primeira hai unha foto na que se ven catro mulleres vendendo pan, en cuxo pé de foto indícase: “¿Verdad que esto parece, mejor que una fotografía, la reproducción de la obra de un pintor?” (6041b). Na segunda, unha foto dunha polbeira picando o polbo, a maiores da comparación artística, mesmo chega a precisarse o autor: “¡Un cuadro de Sorolla!”¹⁵⁰¹ (6063b). De novo a visión da realidade como ficción, malia tratarse de algo tan digno e importante como o traballo e o sustento diario. Outra volta á visión estereotipada e irreal dunha clase baixa feita desde outra superior, modelada neste caso por criterios

¹⁵⁰⁰ “La fiesta de la aldea. La romería de La Guía”, *Vida Gallega*, nº 99 (1918).

¹⁵⁰¹ *Vida Gallega*, nº 452 (1930); *Vida Gallega*, nº 464 (1930).

estéticos. Ou, como dixo Susan Sontag, un exercicio de concibir ao outro como alguén para ser visto e non como alguén que tamén ve¹⁵⁰².

Tendo en conta que a maioría dos fotógrafos afeccionados daquela pertencen aos sectores máis podentes e acomodados da sociedade galega, non é de estrañar que esta visión costumista e estereotipada do mundo rural estivese moi estendida. E *Vida Gallega*, que tamén adoita publicar moitas fotos realizadas por fotógrafos non profesionais, reproduce esta visión e mesmo a reforza con comentarios realmente sorprendentes. Salvando honrosas excepcións, como algúns interesantes e respectuosos retratos que Santiago Pernas realizou na Mariña e no norte da provincia de Lugo¹⁵⁰³ (6781), nas páxinas de *Vida Gallega* pódese ver un auténtico mostrario de **escenificación de “ruralidade”** por parte da burguesía urbana. Neste sentido opera unha foto na que se ven varias mulleres vestidas de xeito elegante e posando diante de dous xatos dos que teñen conta cos seus respectivos sedeños (5974). Tamén noutra páxina chea de fotos dun amateur compostelán, móstranse varios retratos de grupo de “señores” e “señoritas” vestidos con traxes rexionais e posando para o fotógrafo en distintas situacións: facendo un coro, bailando unha muiñeira ou posando sentados nun carro de vacas diante dun palleiro. A crónica leva o título “Una plana galleguísima. Señoritos en el agro” (6510). Estamos no eido da representación, da que tamén participan unha foto feita en Soutomaior por un afeccionado, na que unha soprano e profesora de canto e piano posa vestida de aldeá mentres ten conta de dúas vacas que turrán dun carro (6185b); e outras dúas fotos doutro amateur, na que se mostran varias “señoritas” vestidas de aldeás, unha posando cunha fouce diante dun cortello no que sobresa a cabeza dunha vaca e as outras escenificando que cargan con herba un carro de vacas. O titular e o subtítulo son inequívocos e dunha precisión digna da mellor tradición gramatical lusa: “Galicia campestre. Escenas pintorescas interpretadas por distinguidas señoritas” (6793)¹⁵⁰⁴.

Nunha páxina publicada en 1918 e dedicada á gandería, axúntanse dúas fotos. A primeira é un retrato de Pintos, dunha muller en Pontecaldelas que posa vestida de aldeá cunha fouce na man, identificada no pé de foto como “una hermosa señorita que viste el traje típico con que nuestras labradorcitas siegan la hierba para sus vaquiñas”. A outra é unha foto feita polo afeccionado Mende nos arredores de Compostela, na que dúas mulleres posan diante dun carro de vacas cheo de estrume, que vai

¹⁵⁰² SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Suma de Letras, 2004, p. 86.

¹⁵⁰³ *Vida Gallega*, nº 229 (1923).

¹⁵⁰⁴ *Vida Gallega*, nº 404 (1929); *Vida Gallega*, nº 160 (1920); *Vida Gallega*, nº 569 (1933); *Vida Gallega*, nº 270 (1925).

acompañada da seguinte lenda: “otras señoritas que visten el traje típico y salen con ‘o seu carriño’. O curioso é que ambas imaxes forman parte dunha páxina que leva o título de “La ganadería gallega en peligro”, tema moi de actualidade daquela polos atrancos polos que pasaba a gandería galega ante o aumento das importacións de carne foránea. Mentres o futuro da gandería perigaba, o esperpento gozaba de moi boa saúde”¹⁵⁰⁵ (217b).

Noutras ocasións, *Vida Gallega* agasállanos coa exposición nunha mesma páxina destes dous mundos: o real interpretado e o interpretado que se fai pasar por real. Debaixo dunha foto que forma parte dun conxunto de “disfraces artísticos” do Entroido, na que posan tres rapazas vestidas co traxe típico rexional e coa pandeireta, sitúanse outras catro fotos nas que, baixo o título “Notas del agro”, móstranse, agora si, verdadeiros aldeáns con auténticos “disfraces” de aldeáns¹⁵⁰⁶ (5834b).

Moitas das imaxes (e dos comentarios que as acompañan) que *Vida Gallega* mostra do mundo rural, son ofrecidas cunha visión romántica, pintoresca e enxebrista, que se recrea abondo no costumismo e nos estereotipos. **Enxebrismo** que mesmo é recoñecido polo propio Jaime Solá nun dos seus artigos, no que define á súa revista como “una publicación saturada de enxebrismo”¹⁵⁰⁷. Esta pose do xornalista vigués poderíamola entender como un signo de diferenciación de clase, moi acaída coa súa condición burguesa se temos en conta a propia orixe etimolóxica do termo “burgués”, que se refire a aqueles habitantes da cidade que se distinguían por oposición á nobreza e ao campesiñado rural. Condición burguesa que Solá leva ata as súas últimas consecuencias cando nun dos seus artigos no *Faro de Vigo*, a parte de gabarse do espectacular crecemento da cidade olívica, advirte do futuro que lle agarda ao rural, case sentenciado a servir de parque temático para os urbanitas:

“No se tema al cosmopolitismo de la enorme urbe que aquí se está formando. No perderá Galicia por eso el carácter que supo conservar a través de los tiempos. Nuestra región típica, que es nuestra región arcaica, está en la campiña, más allá del suburbio, al pie de las montañas ó en las montañas mismas. Su gente será absorbida por la ciudad, pero la ciudad sabrá traer también de allí la esencia de la tradición para conservarla, y acaso purificarla, en el relicario del folk-lorismo”¹⁵⁰⁸.

¹⁵⁰⁵ “La ganadería gallega en peligro”, *Vida Gallega*, nº 105 (1918).

¹⁵⁰⁶ *Vida Gallega*, nº 196 (1922).

¹⁵⁰⁷ “El peligro del regionalismo está en que creamos que sirve para algo”, *Vida Gallega*, nº 214 (1922).

¹⁵⁰⁸ “Como crece Vigo”, crónica de Jaime Solá en *Faro de Vigo* (8 xuño 1919), p. 1.

No seu descargo cómpre subliñar que esa mesma visión do mundo rural era a que predominaba entre os fotógrafos afeccionados galegos da época, como moi ben precisou Manuel Sendón¹⁵⁰⁹. Porén, malia este contexto e que poidamos atopar unha xustificación no feito de que o mundo rural é contemplado desde a perspectiva dunha clase social superior e allea, segue resultando paradoxal que iso ocorra nunha publicación que nos seus textos posicionouse repetida e enerxicamente en contra do sistema impositivo foral, por entendela como un atranco para o progreso do agro galego e para a dignificación do traballo no campo. Outra fenda entre o que se propón nos textos e na liña editorial e o uso que se lle dá ás imaxes.

¹⁵⁰⁹ Manuel Sendón observa as seguintes características nas fotos dos afeccionados galegos do primeiro terzo do século XX: predilección pola paisaxe (arboredas, corredeiras, beiras dos ríos, botes de pesca), contraluces que potencian os efectos luminosos dos obxectos, nocturnos, visión idílica da natureza, pintoresquismo, interese polas construcións históricas e polas partes antigas das cidades, sentido academicista da beleza, visión costumista do mundo labrego e mariñeiro, visión distante dunha realidade á que non pertence, falta de interese por profundar nos temas e na realidade das persoas, tomas estereotipadas e anecdóticas... SENDÓN, Manuel, "Notas sobre a fotografía galega e os arquetipos de representación", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998), p. 535-38.

5.6.6 - A POLÍTICA E OS POLÍTICOS

Como indicamos no capítulo dedicado ao contexto histórico, a práctica política en Galiza no agromar do século XX é unha extensión das disputas clientelares decimonónicas entre Conservadores e Liberais. Continúase coa designación de candidatos desde o poder (“encasillado”) e co “reparto” previo e acordado de moitos distritos electorais entre as dúas forzas políticas dinásticas. Porén, comezan a experimentarse importantes escisións en ambas as dúas formacións políticas, na maioría dos casos máis personalistas ca ideolóxicas, o que propicia tamén algunha que outra chamonada transfuguista dunha formación a outra, facendo difícil ás veces situar politicamente a determinados candidatos, que son cualificados tanto de liberais como de conservadores, segundo o texto que se consulte¹⁵¹⁰. A parte desta complexidade, a liña editorial explicitada por *Vida Gallega* achégase máis ás teses liberais cas conservadoras no que atinxe a temas como a superación do sistema foral, a confianza no progreso, a importancia da expansión comercial, a exaltación do individualismo emprendedor... Todo isto faise patente no tratamento gráfico que a revista viguesa adoita darlle a temas como as infraestruturas viarias, a pesca, o correo postal, os intereses das industrias galegas, o desenvolvemento da técnica... O único factor no que a revista viguesa se sitúa máis preto das posicións conservadoras é no seu respecto pola influencia da Igrexa e da relixión na vida política e social.

Son numerosos os artigos, tanto nos comezos da revista como durante os case trinta anos da súa existencia, nos que *Vida Gallega* insiste na súa neutralidade e no seu distanciamento de aliñamentos políticos¹⁵¹¹, ata o punto de que o propio Solá considérase como “el gallego más neutral de todos los gallegos”¹⁵¹². Malia isto, durante esa extensa singradura tivo que responder a continuas críticas vertidas en numerosos artigos xornalísticos, facendo gala dun certo gusto pola polémica e dunha ampla xenerosidade en ocasións, pois adoita publicar tamén os textos aos que resposta, algo que contribuía a alimentar a polémica e, supoñemos, a vender máis exemplares e atraer a atención dun maior número de lectores. Nun deles, publicado en 1918 no

¹⁵¹⁰ J. A. Durán fala de que en Rianxo e no Grove déronse casos de conservadores que foron mauristas, agrarios, calvosotelistas, socialistas e galeguistas; e de falanxistas que saíron de familias liberais. DURÁN, *op. cit.*, p. 173.

¹⁵¹¹ Non cansan de repetir que o único partido no que podería militar *Vida Gallega* é o da fiscalización, para “denunciar los errores o aplaudir los éxitos de los gobernantes”, *Vida Gallega*, nº 482 (1931).

¹⁵¹² “A cuarenta sobre cero”, crónica de Jaime Solá en *Faro de Vigo* (1 xuño 1919), p. 1.

xornal coruñés *El Noroeste*, fálase de Jaime Solá como “un reputado trashumante de las letras, un escritor administrativo” e del dise que “ignorábamos que llegase en su afán de arrimar el áscua á la sardina de los viejos políticos”. *Vida Gallega* resposta que Jaime Solá “no es hombre político, que jamás estuvo al servicio de ningún político (...) no necesitó vender jamás su opinión ni ponerse al servicio de ninguna empresa”¹⁵¹³.

Como veremos no capítulo dedicado á Guerra Civil, *Vida Gallega* e Jaime Solá puxéronse radicalmente a favor da causa dos militares rebeldes. Porén, e malia esa evidencia, continuou coa mesma leria da neutralidade e o apoliticismo, chegando a extremos realmente paroxísticos:

“*VIDA GALLEGA* se sumó desde el primer momento al movimiento nacional. Pero para esto no tuvo que abandonar su carácter apolítico ni que hacer otra cosa que ratificar su ideología de toda su existencia (...) *VIDA GALLEGA* está hoy donde estuvo siempre: lejos de toda política (...) Pero está, porque tenía que estar, al lado del Gobierno de Franco (...) Viene también Franco sin política, como nosotros hicimos siempre el periodismo”¹⁵¹⁴.

Este fragmento entronca con aquel famoso comentario, tan cínico como enxeñoso, que o propio xeneral Franco lle fixo a un dos seus colaboradores máis relevantes: “hágame caso y no se meta en política”, menos anecdótico do que puidese parecer e máis elaborado, deseñado e estratéxico do que poidamos imaxinar¹⁵¹⁵. Agora entendemos a teimosía de Jaime Solá en promulgar a súa neutralidade: ¿se Franco era apolítico, como non ía selo un xornalista? Comulgaban así perfectamente (e nunca mellor dito), o franquismo e *Vida Gallega*, feito que a revista encargouse de confirmar sentenciando que “hay dos males terribles contra la salud de los pueblos: la excesiva política y la inmoralidad”¹⁵¹⁶.

Malia que durante os primeiros anos *Vida Gallega* publique algún documento gráfico sobre actividades de movementos máis alternativos como os mitins agraristas ou republicanos¹⁵¹⁷ (6334b), non só vai coidarse moito de non incomodar ao poder, senón que serán abondosos os textos laudatorios e regulares as coberturas gráficas dedicadas aos principais políticos e caciques do momento malia que, como vimos,

¹⁵¹³ *Vida Gallega*, nº 102 (1918).

¹⁵¹⁴ “Actitud inconvencible. Somos los de siempre y estamos con los que vinieron a salvar a España”, *Vida Gallega*, nº 685 (1937).

¹⁵¹⁵ Aínda comezando a Guerra Civil, Millán Astray remata unha pequena reseña biográfica sobre Franco dicindo: “La característica del general Franco ha sido su total apartamiento de la política”, *Vida Gallega*, nº 676 (1936).

¹⁵¹⁶ *Vida Gallega*, nº 686 (1937).

¹⁵¹⁷ *Vida Gallega*, nº 30 (1911).

fixese constante explicitación da súa loita anticaciquil. Así serán moi ben e repetidamente tratados tanto os dirixentes liberais máis distinguidos (Eugenio Montero Ríos e familia, Ángel Urzaiz, José Riestra¹⁵¹⁸...); conservadores mauristas como Augusto González Besada; Gabino Bugallal e algúns bugallalistas; o mesmo Miguel Primo de Rivera; José Calvo Sotelo...

Durante os primeiros anos, a maior atención política de *Vida Gallega* diríxese cara aos principais políticos liberais: **Eugenio Montero Ríos** e **José Riestra**. Así, en xullo de 1909 publica unha información gráfica sobre a doazón da illa de Cortegada á monarquía española, destacando no texto o “patriótico esfuerzo de los prestigiosos hombres de la provincia de Pontevedra, con el entusiasta Marqués de Riestra á la cabeza...”¹⁵¹⁹. En 1911 ofrece unha crónica gráfica dedicada ao pazo de Lourizán, residencia de estío de Montero Ríos. Nela aparecen varias vistas do fermoso edificio, dúas fotos dos luxosos interiores das estancias, outra dunha multitudinaria manifestación de agradecemento do pobo de Pontevedra diante da escalinata do pazo e outra dun enorme eucalipto, seica plantado polo propio político. No texto alúdese a el do seguinte xeito: “¡Dichoso el dueño de tantos eucaliptos!” (6344) (6345). Dous anos máis tarde, dedica outra información ao político pontevedrés, na que, a parte de varias vistas do pazo, inclúe un estupendo retrato, que case ocupa toda a páxina, de Montero Ríos coa súa dona nunha terraza cuberta do pazo de Lourizán. O retrato é do fotógrafo pontevedrés José Pintos e o motivo informativo é a recente escisión do *Partido Liberal*, da que se da conta cun sinxelo pero inequívoco titular: “La excisión (sic) del *Partido Liberal*. Lo que cuesta un agravio á Montero Ríos” (94). Un ano máis tarde, con motivo da morte do influente político, *Vida Gallega* dedícalle unha espectacular dobre páxina (que xa vimos) na que inclúe unha escolma de imaxes sobre o enterro, sobre a súa vida e sobre o seu célebre pazo¹⁵²⁰.

En 1916, *Vida Gallega* publica un artigo titulado “Pontevedra y el Marqués de Riestra. Justa manifestación de gratitud”, no que se xustifica o grande recibimento dispensado ao cacique pontevedrés, malia que, con soberano cinismo, recoñeza que a revista non é o púlpito axeitado para louvar aos políticos:

“Pontevedra se lo debe casi todo al Marqués (...) Cuanto es de modernización, mejoras locales, intentos de surgimiento a una gran vida marítimo comercial, vistas, en fin, hacia un brillante

¹⁵¹⁸ O marqués de Riestra foi presidente e principal accionista do Consello de Administración da *Sociedad Anónima La Toja*, onde a familia Solá iniciara o negocio do hotel-balneario.

¹⁵¹⁹ “La Cortegada para el Rey”, *Vida Gallega*, nº 7 (1909).

¹⁵²⁰ *Vida Gallega*, nº 34 (1911); *Vida Gallega*, nº 42 (1913); *Vida Gallega*, nº 57 (1914).

porvenir, es en la ciudad de Teucro, obra del favor oficial: obra de Riestra (...) Energías como la del Sr. Riestra deben ser estimuladas por el aplauso”¹⁵²¹.

Tamén cando falece o marqués, *Vida Gallega* edita unha páxina loando a súa figura, destacando del a súa modestia¹⁵²², a súa capacidade de traballo e o seu proceder consecuente. Descríbeo como o sucesor de Montero Ríos como aglutinador dos máis altos poderes na súa finca da Caeira, e mesmo lexitima o caciquismo lembrando a coñecida frase de Maura de que España contaba con corenta e oito provincias e máis Pontevedra, que era do marqués, pero preocupándose de deixar claro que non se trata dun cacique:

“El Marqués de Riestra fué un gran político y un gran influyente, pero no fué un cacique. El caciquismo, en la acepción popular en España, supone el abuso del poder, y él jamás empleó el suyo contra nadie, cuando menos conscientemente”¹⁵²³.

Como dixemos, *Vida Gallega* mantén durante os seus primeiros anos unha posición acaída co **movemento agrarista**, con textos alusivos á necesidade de superación do sistema foral e á modernización do agro galego¹⁵²⁴, o que tamén se traduce na publicación dalgunhas imaxes dos mitins dos agrarios, nomeadamente da *Liga Agrario-Redencionista* e de *Acción Gallega*. O tratamento gráfico non adoita ser espectacular, consistindo nunha ou dúas pequenas imaxes inseridas en páxinas nas que comparten espazo con outras informacións de actualidade como sucesos, homenaxes, inauguracións... Ocasionalmente concédeselle un maior valor informativo, como no caso da estupenda foto de José Pacheco que amosa un mitin agrario en Ventosela, publicado en xaneiro de 1914, na que se ve ao crego Basilio Álvarez diante dunha multitude que di moito da importancia e da repercusión social do movemento agrario nese momento¹⁵²⁵ (124). Se cruzamos os textos da revista viguesa defensores do movemento agrarista coa atención preferente que lle concede a Montero Ríos e ao marqués de Riestra, que son as dúas figuras liberais que se mantiveron máis

¹⁵²¹ *Vida Gallega*, nº 71 (1916).

¹⁵²² Malia atopar frecuentes referencias laudatorias ao marqués de Riestra nos textos de *Vida Gallega*, porén, a penas figuran fotos del, e mesmo con motivo da súa morte a revista dedícalle unha sentida páxina ilustrada por un retrato debuxado do falecido, polo que intuimos que a atribución desa “modestia” ben podería referirse ao intento de evitar que lle fíxesen ou que se publicasen fotos del.

¹⁵²³ “Muerte del Marqués de Riestra”, *Vida Gallega*, nº 216 (1923).

¹⁵²⁴ “Esta campaña redencionista, este movimiento agrario va derechamente contra el caciquismo (...) Si el caciquismo viene á la lucha con un buen aliado, la tradición, la redención agraria tiene á su lado otro aliado formidable: el progreso de los tiempos. Este ha de imponerse, al cabo”. “La actualidad gallega”, *Vida Gallega*, nº 24 (1910).

¹⁵²⁵ A finais dese mesmo ano Basilio Álvarez retorna a Madrid ante as presións do bispo de Ourense.

prudentes e distantes cos agrarios¹⁵²⁶, pode resultarnos paradoxal. Pola contra, nós cremos que resulta revelador de como a revista viguesa antepón a súa conivencia cos dous poderosos e influentes políticos a calquera outra circunstancia. Isto tamén resulta evidente no tratamento que a revista viguesa lle dá ao conservador e maurista **Augusto González Besada**. O político tudense, que xa fora deputado e ministro, é nomeado Presidente do Congreso dos Deputados en abril de 1914, e *Vida Gallega* dedícalle un artigo cheo de gabanzas onde, entre outras cousas, di que con el trunfa o galeguismo e que o seu pobo débelle “favores impagables”. Dous meses despois, e no mesmo número no que se da conta da morte do gran patriarca liberal Montero Ríos, *Vida Gallega* publica un fermoso e positivo retrato de González Besada, apoiado placidamente nun banco dos xardíns da súa casa en Poio, fumando un pito e coa ollada ao horizonte. No texto que acompaña á foto volve lembrar o seu recente nomeamento, que é xustificado polo redactor porque “en él se unen la magnitud de la recompensa y la justicia con que fué concedida” e indícase que adoita pasar os veráns en Poio, feito que para a revista viguesa é unha clara demostración de amor polo país (142)¹⁵²⁷. Besada era daquela un dos galegos máis influentes na política e había que levarse ben, sen que importase a súa adscrición ás fileiras conservadoras.

Malia non ter o tratamento espectacular e adxectivante que teñen Montero Ríos e o marqués de Riestra, o principal cacique conservador galego, **Gabino Bugallal Araújo**, tamén encontra de vez en cando espazo gráfico nas páxinas de *Vida Gallega*. Xa en 1910 aparece nun fantástico retrato de grupo de quince políticos reunidos no pazo da Pena en Lisboa, onde, entre outros, figuran o marqués de Riestra, A. González Besada e Bugallal, identificado como “Don Gabino”. A foto dá para un tratado sobre a distinción social, manifesta no caso dos personaxes sinalados, xa sexa porque están sentados e o resto de pé, polo xeito de soste o bastón (ou sosterse nel), ou mesmo polas súas poses, marcadamente diferenciadas, que a pouco que lle dediquemos unha atenta mirada poderían servírnos para inducir as súas personalidades. Na imaxe destaca sobre o resto e de xeito nidio, a pose repousada e a ollada entre desafiante e escrutadora de “Don Gabino” (60). Bugallal, ademais dun poderoso cacique, tamén acadaba influencia a nivel estatal ao converterse en ministro en sucesivos gobernos conservadores, adoitado da carteira de Facenda, sendo unha das principais referencias

¹⁵²⁶ Máis achegados co agrarismo e co rexionalismo son Portela Valladares, Prudencio Landín e Alfredo Vincenti. Manuel Portela Valladares apóiase no agrarismo para manter o posto de deputado polo distrito da Fonsagrada e o presidente do goberno José Canalejas amósase tolerante coas vehementes “incisións” de Basilio Álvarez nos feudos bugallalistas e riestristas a comezos da segunda década do século XX, algo que non agradaba nin ao marqués de Riestra nin a Montero Ríos.

¹⁵²⁷ *Vida Gallega*, n.º 55 (1914); *Vida Gallega*, n.º 57 (1914).

do partido conservador ata a chegada da II República. En 1915, Jaime Solá publica un artigo no que se enfrenta coa *Acción Gallega* de Basilio Álvarez, agrupación política á que *Vida Gallega* apoiaba nos seus comezos. Solá repróchalle á organización agrarista que cuestione o labor de Bugallal, daquela ministro de Facenda, mediante unha defensa enérxica do insigne cacique. Bugallal é amosado de novo na revista viguesa diante do seu pazo pontevedrés de A Parda, arroupado por medio cento de veciños do concello de Mos, noutra reveladora foto de José Pintos na que o cacique de Pontearreas destaca entre a multitude de cabezas polo seu porte fachendoso e a súa ollada desafiante, por estar estratexicamente flanqueado por dous cregos, e por deixaren estes unha distancia respecto del apreciablemente máis grande ca que deixan entre si o resto das persoas fotografadas. Un auténtico tratado visual de xerarquía e distinción social nunha soa imaxe (6067b)¹⁵²⁸.

Tamén son obxecto de atención políticos conservadores da corda de Bugallal, como o caso de José Sabucedo, do que se publica unha foto dun banquete na súa honra, despois de ser nomeado polo seu xefe político para representar a Ourense nas eleccións¹⁵²⁹. Ou como o caso de **José Estévez Carrera**, deputado en Cortes polo distrito de Ribadavia, ao que a revista viguesa concede especial relevancia dedicándolle unhas curiosas crónicas gráficas presentadas baixo os expresivos e inequívocos títulos de “Los diputados que trabajan” ou “Los políticos que trabajan”. Con fotos do propio Jaime Solá, nunha crónica móstrase a chegada triunfal do político á estación de Ribadavia e o seu paso por distintas localidades da comarca despois de ser elixido deputado, e na outra móstranse varias imaxes que recollen os actos de homenaxe que lle dedican na súa vila un ano despois, nos que tamén participa o seu xefe político, Gabino Bugallal (186) (228)¹⁵³⁰. Técnica de uso da imaxe para mostrar a un político como traballador incansable e amparado pola multitude que nos resulta familiar, por ser usada aínda recentemente por algúns medios ao referírense a un coñecido e controvertido político galego. Uns anos máis tarde, Estévez Carrera volve ser protagonista gráfico nun retrato de grupo en Leiro, designado no pé de foto como “verdadero padre de las carreteras del Ribero”¹⁵³¹. Porén, volvemos atoparnos cun novo paradoxo entre a concepción progresista e liberal que se atribúe *Vida Gallega* e esta defensa gráfica que fai dun político conservador cuxa “xestión” no seu distrito ribadaviense deixaba moito que desexar en termos democráticos, progresistas e

¹⁵²⁸ *Vida Gallega*, nº 19 (1910); *Vida Gallega*, nº 465 (1930).

¹⁵²⁹ *Vida Gallega*, nº 211 (1922).

¹⁵³⁰ *Vida Gallega*, nº 88 (1917); *Vida Gallega*, nº 115 (1918).

¹⁵³¹ *Vida Gallega*, nº 260 (1924).

liberais, moi ben precisada no seguinte fragmento recollido polo historiador Raúl Soutelo:

“Sírvanos como exemplo, a tipoloxía das xestións realizadas polo deputado conservador J. Estévez Carrera para o seu distrito electoral de Ribadavia (Ourense) entre 1914 e 1915 que beneficiaban a particulares nun 64,26% dos casos: resolución favorable de expedientes de Quintas (4,76%), remoción de peatóns e carteiros nomeando a outros (9,52%) ou creación de carterías nomeando titulares (23,80%); nomeamentos e ascensos de peón e capataz de camineiros (7,14%); traslados de destino e reposicións en Correos e Telégrafos (9,52%); remoción de expendedores de tabacos nomeando a outros (4,76) ou creación de estancos nomeando titulares (4,76); e por fin, obras públicas como estradas, camiños e abrevadeiro (26,20) ou outros beneficios de utilidade pública (9,52). Vid. El Noticiero del Avia, 324-V: 13-III-1915)”¹⁵³².

Se engadimos este tratamento ao que vimos que lle deu a outros políticos daquela acusados de “caciques” (o marqués de Riestra, Bugallal, Montero Ríos¹⁵³³...) observaremos que as repetidas condenas ao caciquismo quédanse nunha simple retórica, e que iso podería entenderse se situamos a *Vida Gallega* na liña dos que observan aos caciques como benfeitores da súa zona de influencia, fixándose máis nos beneficios que lle reportan a esta e aos seus cidadáns ca na pureza democrática das súas formas de actuación, postura que tamén concorda cunha parte da historiografía, algo que, como apunta Carmelo Romero, supón agochar en certa maneira as nosas miserias¹⁵³⁴.

Outro aspecto verdadeiramente rechamante das imaxes que *Vida Gallega* dedica aos asuntos da política é a mostración dunha grande cantidade de fotos sobre banquetes e **actos de homenaxe aos políticos**. Ás veces conforman auténticas seccións temáticas, como unha páxina publicada en xuño de 1919 na que se inclúen varias fotos de distintos actos de homenaxe. Nunha móstrase o comedor dun restaurante en

¹⁵³² SOUTELO, Raúl, “Mobilización campesiña. Clientelismo político e emigración de retorno na Galicia rural: Ourense, 1890-1936. I”, *Boletín Auriense*, T. 30, Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial, 2000, p. 217.

¹⁵³³ Eugenio López-Aydillo, nunha crítica aos representantes políticos galegos en Madrid, cualifica a Montero Ríos de “viejo marrullero” e de que é o “político gallego por antonomasia”, pero pola súa “mezquindad caciquil, de las pequeñeces de su constante acaparar destinos y prebendas para su dilatada parentela, verdadera tribu bíblica”. LÓPEZ-AYDILLO, Eugenio, “Cosas de mi tierra”, *Suevia* (Habana), nº 19 (23 xuño 1912).

¹⁵³⁴ Carmelo Romero láia-se da abundancia de estudos centrados nos *beneficios* dispensados ou acadados polos deputados nos *seus* distritos, co que “se está agigantando una imagen no ya positiva sino beatífica de los caciques, de los *buenos caciques*. Imagen hartó sesgada, claro está, al ignorar una parte sustantiva de la realidad”. ROMERO, Carmelo, “Estado débil, oligarquías fuertes: o ‘las palabras para el gobernador, los votos para el obispo’”, F. PRIETO, L.; N. SEIXAS, X. M.; ARTIAGA, A. e BALBOA, X. (eds.), *Poder local, élites, e cambio social na Galicia non urbana (1874-1936)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997.

Ourense, cheo de xente que asiste ao homenaxe a Fernando Ramos, elixido deputado pola cidade das Burgas. Noutra ofrécese unha vista en picado dun enorme e ateigado comedor en Santiago de Compostela, no que se honra a Juan Vázquez de Mella pola “nutridísima votación” que tivo nas eleccións. Finalmente, móstrase unha vista xeral dun impresionante banquete popular celebrado ás beiras do Umia en Caldas de Reis, no que se celebra o éxito electoral de Bernardo Sagasta, que é cualificado no pé de foto como “banquete monstruo, de 900 cubiertos”¹⁵³⁵ (5776). A observación deste tipo de páxinas obríganos a facer unha comparación coa actualidade. Daquela realizábanse as enchentes despois das eleccións, para festexar os éxitos. Hoxe fanse antes, para garantilos. Tamén debe ser cousa do progreso.

Durante a **ditadura de Miguel Primo de Rivera**, *Vida Gallega* adoita dedicar bastante espazo gráfico para informar sobre as visitas que o ditador andaluz realiza a Galiza, fosen por motivos políticos ou durante as súas estancias estivais. Así, en 1924 publica un retrato de grupo co militar xerezano no castelo da Marquesa de Mos e tres fotos máis que recollen distintos momentos da súa visita a Vigo¹⁵³⁶. En 1928 dedícalle unha crónica gráfica que recolle a súa visita a Porriño, para inaugurar o Matadoiro Rural desa localidade pontevedresa. As fotos de Pacheco amosan con xenerosidade a enorme multitude que o recibe e varios momentos dos actos de inauguración, entre os que figura un pase de revista a un *Somatén*¹⁵³⁷ de cidadáns aliñados en fileira e apoiados cada un con cadansúa escopeta (5944). Uns meses despois publica outra crónica gráfica de cinco fotos sobre unha nova visita de Primo de Rivera a Vigo. Ao ano seguinte, *Vida Gallega* edita a toda páxina unha foto na que se mostra unha impresionante vista dunha rúa de Vigo ateigada de xente para ver pasar a comitiva de vehículos que segue á carroza que leva ao ditador. Malia que a imaxe recolle con exuberancia a impresionante multitude que enche a rúa, no texto que a acompaña incídese na dimensión do recibimento, indicando que se trata de “un solo aspecto que pudiéramos multiplicar por centenaes” (5987). No número seguinte, publícase unha pequena crónica gráfica sobre algúns actos celebrados por Primo de Rivera durante o seu veraneo en Galiza: unha cea en Mondariz co xefe do goberno portugués, unha excursión en barco pola ría, unha cea en homenaxe ao xeneral Sanjurjo e un momento no que o ditador está asinando autógrafos a un grupo de xoves moi elegantes

¹⁵³⁵ “Gráficos gallegos de las últimas elecciones generales”, *Vida Gallega*, nº 128 (1919).

¹⁵³⁶ *Vida Gallega*, nº 260 (1924).

¹⁵³⁷ Os *Somaténs* eran agrupacións de cidadáns armados que se organizaban para defender o orde social e para defender determinados intereses empresariais, e que durante a Ditadura de Primo de Rivera adoptaban corresponden ao sistema organizando desfiles e bendicións de bandeiras na honra do ditador.

(5990)¹⁵³⁸. Cando falece o xeneral, *Vida Gallega* dedícalle un editorial no que, malia cuestionar a súa preparación de estadista e o seu descoido para co cortello de aproveitados que o arrodearon, en conxunto fai unha loanza da súa acción política, asignándolle unha intervención providencial nun momento de decepción e de moral baixa, e nomeadamente no relativo á fin da guerra no norte de África e ao restablecemento da orde pública¹⁵³⁹.

Cando tratamos a súa liña editorial, vimos a posición de *Vida Gallega* respecto do **nacionalismo**, simbolizado mellor na súa postura hostil cara o idioma galego e as arelas arredistas. E tamén vimos como coa chegada da II República, a revista viguesa vai matizando o seu discurso neste tema segundo tornen os ventos políticos. Un ano antes, coincidindo cos primeiros movementos para a unión de forzas cara o que será o futuro *Partido Galeguista* en 1931, nos que *Vida Gallega* deposita unha certa confianza, publica unha foto histórica do momento no que se iza por “primera vez” a bandeira galega no balcón do concello de Ourense, ao paso da procesión do Corpus¹⁵⁴⁰ (6046). E malia que uns meses antes a revista seguía criticando o nacionalismo galego¹⁵⁴¹, durante o ano 1931 amosa unha posición máis acaída ao respecto, chegando a mostrarse claramente reivindicativa cando en 1932 o proxecto de Estatuto está aprobado e pendente de ser sometido ao referendo dos cidadáns, reclamando para Galiza o mesmo dereito á independencia que ten calquera individuo e os mesmos dereitos políticos que se lle recoñecen a Catalunya¹⁵⁴². É precisamente durante esta época cando a revista viguesa dedica algunhas informacións gráficas tanto ás presentacións e aos debates sobre o Estatuto, como a variados actos dos máis insignes galeguistas. Nesta liña van as imaxes dunha asemblea deliberativa sobre o tema celebrada no *Teatro Rosalía* da Coruña (6102), outras dunha asemblea de alcaldes da provincia de Pontevedra (6117) e outras sobre a celebración do Día de Galiza, na que se mostran tres fotos que recollen outros tantos momentos das intervencións de Castelao, Otero Pedrayo e Paz Andrade no *Teatro García Barbón* de Vigo (6114)¹⁵⁴³.

¹⁵³⁸ *Vida Gallega*, nº 373 (1928); *Vida Gallega*, nº 386 (1928); *Vida Gallega*, nº 422 (1929); *Vida Gallega*, nº 423 (1929).

¹⁵³⁹ *Vida Gallega*, nº 443 (1930).

¹⁵⁴⁰ *Vida Gallega*, nº 454 (1930).

¹⁵⁴¹ “Somos nacionalistas como lo son los italianos, como lo son los franceses, como deben serlo los españoles, pero nó como quieren serlo unos cuantos gallegos...”, “El nacionalismo de estos tiempos”, *Vida Gallega*, nº 471 (1930).

¹⁵⁴² “La región tiene tanto derecho a regirse a sí misma con (sic) el individuo a labrar su independencia (...) Galicia es tan región como Cataluña. Lo que a ella se le ha concedido no puede negársenos a nosotros (...) La autonomía puede ser, debe ser un gran paso de progreso para Galicia”. ”Ante el Estatuto de Galicia”, *Vida Gallega*, nº 534 (1932).

¹⁵⁴³ *Vida Gallega*, nº 488 (1931); *Vida Gallega*, nº 498 (1931); *Vida Gallega*, nº 494 (1931).

A proclamación da **II República** é outro momento no que *Vida Gallega* resitua o seu discurso, manténdose prudente e expectante. Xa durante o ano anterior e ante o pulo social que estaban collendo os ideais republicanos, cóidase moito de amosar un certo equilibrio coas imaxes que publica, simbolizado perfectamente en dúas fotos que comparten páxina en 1930, unha delas que recolle un momento da procesión do Cristo Rei en Pontevedra e a outra sobre un mitin republicano no *Teatro Principal* da mesma cidade (6072). A irrupción da República tamén é mostrada xenerosamente con imaxes da xente nas rúas e con distintos momentos de izado da bandeira tricolor (6096)¹⁵⁴⁴. Porén, ata as segundas eleccións do período republicano a revista non vai amosar moito entusiasmo gráfico para co novo réxime, feito que queda en evidencia cando, tras o triunfo das dereitas en 1933, publica unha crónica gráfica sobre o día das eleccións, que titula “La grata paz con que Galicia celebró las elecciones”, onde se amosan dúas fotos da xente facendo cola para votar e outras dúas de dous momentos das votacións no interior de dous colexios electorais en Vigo (6202). Os pés de foto que acompañan as imaxes deixan moi clara a inquedanza coa que ata ese momento deberon vivir na revista viguesa o novo réxime:

“Antes de ir a misa, las mujeres, sin que nadie las importunase, hicieron cola delante de los colegios para depositar su voto. En el colegio que figura en la segunda fotografía fué donde un camarada, poco satisfecho con la suerte que corría su partido, rompió la urna”.

“Las señoritas eran amablemente acogidas por los presidentes de las mesas, ninguno de los cuales se sintió prestimano a su costa, como otros tiempos”¹⁵⁴⁵.

Esta visión da xornada electoral na que gañan as formacións políticas da dereita, contrasta coa que dá tres anos despois das eleccións do 36, cando vence o *Frente Popular*, das que informa cunha foto que mostra a unha elegante muller posando para a cámara no momento de exercitar o seu voto, acompañada da lenda: “una distinguida viguesa, en un colegio *bien*, deposita su voto”; e cunha crónica de estrutura gráfica semellante á utilizada nos anteriores comicios, na que se mostran varias fotos das colas da xente para votar e o retrato do marqués de Valterra “a quien los malabarismos de la política dejaron sin acta en la provincia...”. Porén, os pés de foto son menos “pracenteiros” cós de hai tres anos (6578):

“La cola en el colegio de la calle de la Ronda, donde se rompió una urna”.

¹⁵⁴⁴ *Vida Gallega*, n° 467 (1930); *Vida Gallega*, n° 483 (1931).

¹⁵⁴⁵ “La grata paz con que Galicia celebró las elecciones”, *Vida Gallega*, n° 576 (1933).

“Los colegios no están en las mejores vías”

“La cola que padecemos nosotros, puerta con puerta con *VIDA GALLEGA*”¹⁵⁴⁶.

Durante o bienio de gobernos conservadores na II República, *Vida Gallega* adoita recoller graficamente os actos violentos e sabotaxes realizados daquela por membros de organizacións obreiras e de esquerdas, como o caso dunha crónica gráfica sobre os atentados producidos na noite do 9 de decembro de 1933 na Coruña, da que a revista viguesa dá conta mediante varias fotos que recollen o estado no que quedou a igrexa de Elviña despois de ser incendiada e un transformador de electricidade da praza de Pontevedra desfeito por unha bomba (6209). No número seguinte, *Vida Gallega* publica dúas fotos que amosan aos asistentes a unha asemblea de obreiros da construción no *Teatro Rosalía de Castro* da Coruña, na que decidiron continuar coa folga que xa duraba catro meses. O equilibrio ideolóxico da páxina lógrase titulando a información do seguinte xeito: “La deplorable situación social de La Coruña”, e incluíndo debaixo unha foto dun grupo de rapaces asistentes á Festa da Catequese dos P.P. Capuchinos en Vigo (6213)¹⁵⁴⁷.

Con motivo do terceiro aniversario da proclamación da II República, *Vida Gallega* publica unha crónica gráfica que contén tres fotos moi significativas sobre o discurso da revista viguesa nese momento. Unha amosa ás autoridades civís e militares presenciando un desfile conmemorativo en Pontevedra, outra mostra á Garda Civil desfilando a cabalo polas rúas da Coruña e a terceira é unha imaxe da cabeceira dunha manifestación organizada para ese día polo *Partido Radical* en Pontevedra, co deputado Emiliano Iglesias á fronte. O *Partido Radical*, que en Galiza viña mostrando unha forte oposición ao nacionalismo, foi a formación política máis votada en Galiza nas eleccións de novembro de 1933 e o seu líder Alejandro Lerroux era daquela o presidente do goberno, tras un acordo coa *CEDA*, que quedara estratexicamente en segundo plano. *Vida Gallega* reúne así nunha soa páxina e en tres imaxes, os tres principais valores nos que asentaba daquela a ideoloxía conservadora: poder político, exército e forzas de orde pública¹⁵⁴⁸ (6228).

Cando en outubro de 1934 entran no goberno por primeira vez tres ministros da *CEDA*, declárase unha folga xeral, estoura unha revolta popular, nomeadamente en Asturias,

¹⁵⁴⁶ “Vigo acudió a las urnas”, *Vida Gallega*, nº 657 (1936).

¹⁵⁴⁷ *Vida Gallega*, nº 578 (1933); *Vida Gallega*, nº 579 (1933).

¹⁵⁴⁸ *Vida Gallega*, nº 591 (1934).

e en Catalunya Lluís Companys proclama o Estado Catalán. A revolta é combatida duramente polo exército. *Vida Gallega* aborda graficamente este tema de dous xeitos. Primeiro mediante unha crónica gráfica sobre a folga xeral en Vigo, titulada “Los sucesos apenas repercutieron en Vigo”, na que se ofrecen tres imaxes que pretenden “demostrar” a escasa incidencia do paro na cidade. Nunha móstrase unha fileira de criadas facendo cola para coller leite “al amparo de la fuerza pública”. Noutra móstrase outra ringleira de xente, tamén protexida por varios policías e que a revista contextualiza indicando no pé de foto: “la prensa derechista es solicitada por el interés del público”. E na terceira foto móstrase unha vista xeral dunha céntrica rúa viguesa no momento no que pasan militares a cabalo e carros de artillería dun rexemento de Pontevedra, que veñen a Vigo para cubrir aos infantés que foran destacados a outras zonas máis revoltosas do Estado¹⁵⁴⁹ (6246). O tema dos conflitos de outubro tamén é tratado por *Vida Gallega* dando conta gráfica de xeito profuso dos sucesivos actos de homenaxe dedicados ao Exército e aos *Gardas de Asalto*. Exemplo disto é unha páxina con dúas fotos dun desfile dos *Gardas* polas rúas da Coruña, que remata diante do edificio do concello ante unha multitude que segundo a revista aclámaos coma heroes: “El pueblo en masa tributó una ovación delirante a los expedicionarios. El acto fué al mismo tiempo una afirmación solemne de españolismo” (6244). No número seguinte móstranse dúas novas fotos, aínda máis espectaculares, que ofrecen o impresionante aspecto dos cantóns herculinos ateigados de xente para ver desfilar ao Exército, entre os que figuran membros do *Tercio* de lexionarios (6249). Dez días despois, no seguinte número da revista, aínda continúan as homenaxes gráficas ao Exército e á Garda Civil, cunha atractiva foto dos marines posando no porto da Coruña diante do seu buque de guerra formando unha pirámide, con outra dun desfile de militares pola Alameda de Vigo (6251) e coa foto dun desfile da Garda Civil a cabalo polas rúas da Coruña¹⁵⁵⁰.

José Calvo Sotelo é outro dos políticos mellor tratados por *Vida Gallega*. Xa durante a ditadura de Primo de Rivera, na que desempeñou varios cargos na Administración, a revista viguesa dedicoulle certa atención, como unha información gráfica en dúas páxinas con motivo da súa visita a Vigo, con fotos da comitiva e dos distintos actos de recepción das autoridades. Nunha delas, o político tudense está sentado nun coche e semella estar colocándose o chapeu, acción que aproveita o redactor para indicar no pé de foto que Calvo Sotelo saúda á xente que acudiu a velo¹⁵⁵¹. O seu retorno a

¹⁵⁴⁹ “Los sucesos apenas repercutieron en Vigo”, *Vida Gallega* nº 609 (1934).

¹⁵⁵⁰ *Vida Gallega* nº 609 (1934); *Vida Gallega* nº 610 (1934); *Vida Gallega* nº 611 (1934).

¹⁵⁵¹ *Vida Gallega*, nº 251 (1924).

postos de responsabilidade durante a II República é saudada por *Vida Gallega*, dedicándolle unha páxina enteira con dúas grandes fotos. Na primeira vese a un numeroso grupo de asistentes a un banquete na súa honra en Pontevedra e a outra mostra unha atractiva perspectiva del, sentado nunha mesa diante dunha botella e varias copas de *champagne*, arroupado por medio cento de persoas que posan para a ocasión. O interpretativo titular da páxina resulta moi expresivo: “La vuelta del expatriado: Calvo Sotelo en Galicia” (6237). Un ano despois, dedícalle outra páxina con dúas fotos, titulada “Un discurso en dos teatros a la vez”. Nunha delas vese ao político tudense dirixíndose a unha numerosa concorrencia que ateigaba o *Teatro Tamberlick* de Vigo e outra do *Teatro Odeón*, tamén ateigado de xente, habilitado con altofalantes para que a xente que non collera no primeiro teatro puidese escoitar tamén o discurso (6565). Uns meses despois, xa entrados no fatídico ano 1936 e en plena campaña electoral, *Vida Gallega* da conta gráfica doutro mitin da *CEDA* no *Tamberlick*, cunha foto na que se ve ao líder conservador Gil Robles falando ante un teatro outra vez ateigado de xente (6573)¹⁵⁵². O tratamento senlleiro que *Vida Gallega* concede aos políticos conservadores contrasta coa evidente decadencia que a *CEDA* e o goberno de Lerroux arrastraban durante a segunda metade do ano 1935, sobre todo despois de que en outubro o político radical tivese que dimitir polo escándalo do “estraperlo”. Porén, a promoción que *Vida Gallega* fai do político conservador compréndese no contexto de forte competencia que este mantiña con Alexandre Bóveda para o posto de deputado nas Cortes. Finalmente gaña Calvo Sotelo por escasa marxe, seica con importantes sospeitas sobre un posible apañón electoral¹⁵⁵³.

En febreiro do 36 gaña claramente as eleccións o **Frente Popular**, e *Vida Gallega* non amosa o mesmo entusiasmo gráfico que tivera cos anteriores comicios nos que triunfara a dereita. As informacións gráficas sobre as actividades relacionadas co *Frente Popular* son ocasionais e non teñan a relevancia visual que tiñan os actos das formacións de dereita durante os dous anos anteriores, como se constata coa publicación dunha foto dun mitin que a coalición realiza na Coruña en favor do *Estatuto de Galicia* que, segundo se indica no pé de foto, celebrouse nos teatros *Rosalía de Castro* e *Linares Rivas* a un tempo. Só que agora non dá conta gráfica coa exuberancia que o fixera co mitin de Calvo Sotelo: só amosa unha insulsa imaxe da mesa da presidencia (e non do público), non mostra unha segunda imaxe do outro teatro (como fixera no caso anterior co político conservador) e a imaxe publicada só

¹⁵⁵² *Vida Gallega* n° 601 (1934); *Vida Gallega* n° 642 (1935); *Vida Gallega* n° 652 (1936).

¹⁵⁵³ VELASCO, Carlos F., “Repensando o caciquismo. Algunhas reflexións e preguntas sobre o mantemento das oligarquías”, en F. PRIETO, L.; N. SEIXAS, X. M.; ARTIAGA, A. e BALBOA, X. (eds.), *op. cit.*, p. 286.

ocupa a terceira parte da páxina. Ademais, comparte espazo con outras fotos dedicadas a temas variados, unha delas un retrato de grupo de “Niños de la Escuela de Derechas, después de cumplir con el precepto pascual”¹⁵⁵⁴ (6591).

Para rematar este apartado dedicado á política e aos políticos, unha curiosidade non exenta de importancia sobre o uso da fotografía na prensa. *Vida Gallega* dedicou unha especial atención durante os anos vinte a **José Millán Astray**, militar ferrolán que destacaba por terras africanas, dando conta dos méritos que este ía acadando nos *Tercios da Lexión*¹⁵⁵⁵. Como é coñecido, Astray perdeu a mediados desa década, en distintos combates, o brazo esquerdo e o ollo dereito. *Vida Gallega* publica un curioso retrato del anos despois (en 1930), mostrándoo de corpo enteiro cun traxe moi elegante, imaxe pouco divulgada do militar que adoitamos coñecelo sempre en traxe de campaña. O rechamante é que Millán Astray posa completamente de perfil, erguido en perfecta actitude de pose, agochando a carencia do seu brazo esquerdo, e sen o tradicional parche no rostro, innecesario porque o ángulo de toma tamén disimula a falta do seu ollo dereito (6070). A realización desta foto e a súa publicación induce a pensar que daquela xa existía certa preocupación por coidar a imaxe pública. Imaxe do militar ferrolán que posteriormente sería substituída na memoria icónica popular polo coñecido e estarrecedor retrato que Bartolomé Ros lle fixo xunto ao xeneral Franco durante un acto da Lexión.

Vida Gallega non deixou de promulgar aos catro ventos a súa neutralidade política. Porén, puidemos ver como usou a fotografía para mostrar a súa concepción da sociedade, reforzando a imaxe dos políticos, das ideoloxías e dos partidos cos que, polas razóns que fose, mantivo posturas acaídas. Porén, son enormes as contradicións que se observan no uso da fotografía por parte dunha publicación que, como *Vida Gallega*, preséntase como defensora do liberalismo, do progreso e da modernidade e que, co paso dos anos, converteuse en defensora das formacións políticas e mesmo dos réximes que máis lonxe estiveron deses valores. *Vida Gallega* denunciou repetidamente o caciquismo, mesmo xustificando a violencia¹⁵⁵⁶, pero dedica numerosas informacións gráficas a algúns dos seus máis insignes representantes. E, como tamén fixo unha boa parte da burguesía liberal galega, non se opón á ditadura de

¹⁵⁵⁴ *Vida Gallega*, nº 668 (1936).

¹⁵⁵⁵ *Vida Gallega*, nº 351 (1927).

¹⁵⁵⁶ “El cunerismo debe salir muerto de las urnas en la próxima contienda”, *Vida Gallega*, nº 99 (1918). / Mesmo chega a lexitimar a violencia (“del honroso, del liberador, del justiciero homicidio”), saíndo na defensa dun farmacéutico procesado por matar a un cacique: “En la aldea el amo político se cree autorizado para todo. Moreda se defendió. Y un arma que llevaba y que tuvo la santa oportunidad de dispararse a tiempo y con acierto, tendió para siempre al matón autor inmediato de la ofensa”. *Vida Gallega*, nº 125 (1919).

Primo de Rivera, réxime conservador, proteccionista e centralizador, que mesmo era observado acaído co fascismo polo propio rei Alfonso XIII¹⁵⁵⁷. E sobre como Jaime Solá puxo as palabras, as imaxes e a revista ao servizo dos golpistas do 36 verémolo no seguinte apartado.

¹⁵⁵⁷ Alfonso XIII e Miguel Primo de Rivera visitan a Italia fascista en novembro de 1923. O rei declara: “Admiro el fascismo. Felices vosotros que termináis vuestra obra. Nosotros sólo la empezamos”, e sinalando a Primo de Rivera, comenta: “Este es mi Mussolini”. Citado por Juan Eslava Galán en *La mirada del tiempo*, vol. 1, Madrid: Diario *El País*, 2006, p. 176.

5.7 - O GOLPE DE ESTADO DO 36 E A GUERRA CIVIL



Vigo.—Los funerales por el alma del mártir de la patria, Don José Calvo Sotelo, constituyeron un acto grandioso y conmovedor, del cual salió el público con los ojos anegados en lágrimas. La presencia de la milicia fascista dió lugar a ruidosas manifestaciones patrióticas.—Foto Pacheco.

Vida Gallega, nº 673 (1936).

No ano 1936, a sociedade galega, o mesmo ca española, parecía estar inmersa nunha marcada bipolarización ideolóxica, entre unha visión igualitaria, plural, descentralizadora e laica da política, e outra visión tradicionalista, unificadora, centralizadora e beata. Situación que se radicalizou cos violentos ataques á convivencia dalgúns sectores dos primeiros e á dura represión estatal por parte dos segundos, co contexto de fondo dos postulados da revolución soviética e dos fascismos que emerxían en Europa. As eleccións de febreiro dese ano constituíron unha solución democrática a esa bipolarización, axiña substituída en xullo por unha solución golpista, mediante a cal uns militares sediciosos erguéronse en armas contra o goberno lexitimado polos cidadáns nas urnas.

Nalgunhas imaxes de *Vida Gallega* desa época previa á Guerra Civil aprécianse signos do que podería ser un certo belicismo latente na sociedade. Nunha foto dunha función celebrada no *Teatro Rosalía de Castro* da Coruña en xaneiro de 1935, móstrase a un grupo coral feminino, composto por quince mulleres que portan os distintos escudos das rexións españolas. O rechamante é que fano formando nun decorado cunha escalinata en forma de pirámide e cada unha elevando cadansúa corneta ao vento, mentres no centro superior destaca sobre todo o conxunto unha muller de impoluto vestido branco cunhas enormes ás estendidas. Probablemente o acto fose creativo, interesante e vistoso, pero a estética que destaca na foto remítenos a formacións militares e a actos de demostracións grandilocuentes máis propios de réximes ditatoriais (6553). Un mes antes do alzamento militar, *Vida Gallega* informa da voda entre dous mozos da burguesía viguesa, cunha foto que recolle o momento no que saen da igrexa baixo un palio formado por unha chea de rifles sostidos por un grupo de homes uniformados, identificados pola revista como “Exploradores de España” (6592). A estética destes actos parece anunciar o que ía vir axiña, do mesmo xeito que resultou case premonitorio un suceso do que dá conta *Vida Gallega* en febreiro de 1935, mostrando unha foto dunha homenaxe no mar ás vítimas dun barco pesqueiro que afundira ao embarrancar contra os cantís de Cabo de Home. O buque chamábase *República* (6556)¹⁵⁵⁸.

Adoita dicirse que a Guerra Civil española é o primeiro gran conflito bélico fotografado con verdadeiro achegamento e intensidade, e diso quedou constancia en moitas das emotivas fotos realizadas por Capa, Seymour, Centelles, os irmáns Mayo..., e

¹⁵⁵⁸ *Vida Gallega*, nº 616 (1935); *Vida Gallega*, nº 668 (1936); *Vida Gallega*, nº 619 (1935).

nalgúnhas das mellores reportaxes gráficas editadas por *Vu, Regards, Picture Post...* Nada semellante se verá en *Vida Gallega*, publicación que, coa chegada do alzamento militar, non ten a máis mínima dúbida para posicionarse a favor dos rebeldes fascistas, apoio que será complementado polas furibundas proclamas que Jaime Solá realiza a través das emisións de *Radio Vigo*, moitas delas transcritas despois nas páxinas da súa revista.

Cando se inicia o alzamento militar, xa está na rúa parte da tirada do número 671 de *Vida Gallega*. Entón, a revista viguesa edita un caderno especial de catro páxinas que engade aos números que aínda estaban pendentes de encadernar por mor dunha folga xeral. Malia os atrancos da folga, os novos exemplares de *Vida Gallega* saen á rúa con ese engadido, cuxo titular principal é inequívoco: “España reaccionó valientemente ante la inminencia de una intentona soviética”. Nos textos que se inclúen nese caderno, os partidarios da República son tratados de “revoltosos” e “turbas”, mentres que o exército erguido en armas contra o goberno lexítimo “es, por fortuna, garantía de imparcialidad”. Para *Vida Gallega*, o que acontece é unha “revolución” preventiva, pois “mientras los elementos derechistas preparaban un golpe de Estado, el *Frente Popular*, se disponía a contestar con otro para proclamar la república comunista”¹⁵⁵⁹.

A partir de aquí sucédense en *Vida Gallega* textos editoriais nos que se fan loanzas do alzamento e do exército rebelde “que supo despreciar la tranquilidad y exponerlo todo por salvarnos, podrá empezar, en medio de las alegrías de la paz, la obra grande de reconstrucción de España”¹⁵⁶⁰. As eleccións de febreiro nas que triúnfalo *Frente Popular* foron, a xuízo da revista viguesa, unha farsa, porque seica unha masa popular de nenos e mulleres non tiñan a suficiente “levadura consciente y varonil”¹⁵⁶¹. Ademais, *Vida Gallega* aproveita a súa rede de difusión en América para exercer unha importante labor, non só de difusión e propagación dos ideais dos golpistas, senón tamén para fomentar a recadación de cartos e víveres para a causa:

“La guerra se gana con hombres y dinero (...) repito ahora por tres veces: dinero, dinero y dinero. Vacíemos el nuestro sobre la escarcela de los luchadores. Pongamos en sus manos, que son las manos honradas del Ejército, cuanto la guerra nos reclama (...) rebuscad aún en

¹⁵⁵⁹ “Como se produjo el movimiento y su estado al cerrarse este Suplemento”, *Vida Gallega*, nº 671 (1936).

¹⁵⁶⁰ “El movimiento nacional y los españoles que viven en América”, *Vida Gallega*, nº 675 (1936).

¹⁵⁶¹ “La revolución y los obreros”, *Vida Gallega*, nº 672 (1936).

vuestra caja, enterrad la mano hasta lo más hondo del bolsillo, y dad más, porque todo ha de hacer falta”¹⁵⁶².

“El Presidente del Comité Nacionalista de Río de Janeiro, D. Víctor Fernández ha escrito al ingeniero Sr. Hermosilla, actualmente en Vigo, dándole noticia de las mercancías y efectivo enviados ya al Gobierno de Burgos. La lista será el más elocuente testimonio del patriotismo de aquella colonia española. Cuatrocientos mil escudos: 2.000 sacos de azúcar, 7.000 sacos de café, 10.000 inyecciones de Suero antitetánico, 9.000 diversas inyecciones, 1.000 kilos de algodón hidrófilo (...) y seguirán mandando hasta completar diez millones de pesetas por el momento”¹⁵⁶³.

Nesta mesma liña publícanse algunhas informacions gráficas que tratan sobre emigrantes ou grupos de emigrantes que colaboran co exército rebelde, como o retrato dun grupo de nativos da provincia de Pontevedra residentes en Río de Janeiro que forman unha comisión para recadar fondos para os militares sublevados (6624) ou o retrato do presidente desta comisión xunto coa súa dona, “dama tan buena patriótica (sic) como él y ambos identificados con la causa que defiende el generalísimo Francisco Franco” (6680). Este mesmo esquema informativo volve a usarse uns meses despois publicando un coidado retrato dunha “ilustre dama” na Arxentina, “que con cuantiosos donativos en metálico y una entusiasta y constante acción personal ha puesto en marcha la organización de los Legionarios Civiles de Franco, para la creación de Orfanatos en España” (6698). Organización da que se informa no seguinte número mediante dúas fotos das súas oficinas, presididas polo retrato de Franco e cos seus membros ordenando correspondencia e folletos para enviar a distintos lugares do país austral (6702)¹⁵⁶⁴.

Vida Gallega indica nun dos seus artigos daquela que ten que dobrar a súa tirada para atender os pedidos¹⁵⁶⁵. Porén, algúns subscritores da revista na diáspora galega en América danse de baixa polo seu apoio ao alzamento (o dous por cento na Arxentina, segundo a revista), e *Vida Gallega* alcúmaos de indeseables, retíralle a condición de galegos e mesmo atreveuse a ameazar: “tomaremos buena nota de sus nombres...”¹⁵⁶⁶. Non debían ser tempos de andarse con miudezas, á vista do vocabulario empregado

¹⁵⁶² “La emoción de la victoria”, arenga de Jaime Solá emitida desde *Radio Vigo* e reproducida en *Vida Gallega*, nº 675 (1936).

¹⁵⁶³ “La colonia española en el Brasil es completamente nacionalista”, *Vida Gallega*, nº 683 (1937).

¹⁵⁶⁴ *Vida Gallega*, nº 681 (1936); *Vida Gallega*, nº 683 (1937); *Vida Gallega*, nº 691 (1937); *Vida Gallega*, nº 692 (1937).

¹⁵⁶⁵ “Nosotros siempre en nuestro lugar...”, *Vida Gallega*, nº 676 (1936).

¹⁵⁶⁶ “Indeseables. Más respeto al nombre de Galicia”, *Vida Gallega*, nº 684 (1937).

nos editoriais da revista, onde dúas das palabras máis repetidas son “ladrones” e “asesinos”:

“No hay nada más que dos bandos en España: con la patria o contra la patria. Nosotros nos quedamos con la patria. Y quien no piense como nosotros es un renegado, un mal hijo, un traidor y, en suma, un miserable”¹⁵⁶⁷.

Conforme avanza a guerra, o propio Jaime Solá toma a causa para si, evidenciado nalgunhas expresións das súas arengas radiofónicas: “nuestra obra nacional”, “nuestro triunfo”, “Brasil es todo nuestro”, “esta España que estamos restaurando, y haciendo, como en sus viejos días imperiales, una, libre e inmortal”¹⁵⁶⁸. E tamén queda patente na revista a estratexia seguida polos golpistas para lexitimar a súa acción:

“Y los crímenes rojos, las salvajadas marxistas, la crónica negra de las provincias sometidas al capricho de Rusia, acabaron de afianzar el convencimiento (sic) popular de que se trataba de una lucha de bárbaros contra la civilización latina y no de una guerra civil: y, por nuestra parte, de una guerra por la independencia; en suma, de una lucha entre el pueblo español y el gobierno de Moscú”¹⁵⁶⁹.

Coa Guerra Civil agroman nos textos de *Vida Gallega* algúns dos paradoxos e contradicións que logo serían clásicos entre as posicións ideolóxicas conservadoras. Conceptos como independencia, separatismo e centralismo, tan deostados pola revista viguesa durante case trinta anos son, despois do alzamento militar, unha auténtica arela: “Vamos a desligarnos de un poder extranjero y ganar la nueva guerra de nuestra independencia”¹⁵⁷⁰, ou “cada pueblo debe ventilar sus pleitos sin ingerencias ni ambiciones exteriores”¹⁵⁷¹. E o nacionalismo, tan pouco amigo de *Vida Gallega* e Jaime Solá, agora é designado con maiúsculas: “Nacionalismo de España”¹⁵⁷². Esta confusa (ou demasiado clarividente, segundo se mire) visión destes conceptos ideolóxicos abrangue tamén á idea de patria, cando o propio Jaime Solá, en plena guerra, recomenda aos galegos que, no caso de casaren fóra da súa, o fagan cunha galega, porque só así terán garantías de que han volver á terra: “Se ama a una patria y nada más que una. Y cuando uno de los esposos no es gallego, el vínculo con

¹⁵⁶⁷ “Actitud inconmovible. Somos los de siempre y estamos con los que vinieron a salvar a España”, *Vida Gallega*, nº 685 (1937).

¹⁵⁶⁸ “La obra roja en América”, charla radiofónica de Jaime Solá en *Radio Vigo*, reproducida en *Vida Gallega*, nº 693 (1938).

¹⁵⁶⁹ “Nuestra historia españolista”, *Vida Gallega*, nº 686 (1937).

¹⁵⁷⁰ “En plena revolución. Que nos oiga la clase obrera”, *Vida Gallega*, nº 671 (1936).

¹⁵⁷¹ “La revolución y los obreros”, *Vida Gallega*, nº 672 (1936).

¹⁵⁷² “La colonia española en el Brasil es completamente nacionalista”, *Vida Gallega*, nº 683 (1937).

Galicia se va debilitando desde el mismo día de la boda¹⁵⁷³. A orixe galega como garante patriótica, malia que para arranxar o asunto teña que facer outra reviravolta máis: “por el momento no cabe en España otra cosa que ser español a secas”¹⁵⁷⁴.

Outro paradoxo é que, nunha publicación que tanto propugnou o liberalismo mercantil e económico e tanto deostou o intervencionismo, agora se amose partidaria deste último cando é realizado polo exército, para o exército... e para suprimir outros intervencionismos indesexables. Lembra o ben que lle foi ao país en tempos de Primo de Rivera e define así a nova situación:

“Los militares disfrutan ya sueldos y no llegan al Poder con hambre atrasada. Los militares tienen un concepto estrecho del honor, que les impide hacer lo que hacía por todas partes. No sabemos de ningún general que se haya enriquecido con su oficio. Y una Dictadura militar puede, durante algún tiempo, ahorrar muchos de esos organismos que complicaban la Administración pública y apenas servían más que para justificar sueldos”¹⁵⁷⁵.

Xa vimos como *Vida Gallega* muda a súa cabeceira e as portadas despois do alzamento. A cabeceira, trocando a bandeira galega pola española, e as portadas, deixando de publicar humor gráfico e recuperando a fotografía para mostrar de novo a “Galicia Pintoresca”. E visto o discurso dos textos podemos intuír como son agora as imaxes. No número da semana posterior ao alzamento militar, dedica unha páxina enteira á Francisco Franco, cun coidado retrato que acompaña a un texto laudatorio no que é presentado como un heroe galego (6801):

“Al traer a esta página el retrato del héroe de África, del heroico caudillo de las tropas del Tercio, tenemos que asociarle el nombre de José Calvo Sotelo, héroe también, ante cuyo recuerdo cada luchador debe desmelenarse como el león de España para vengar su sangre vertida por la patria. Galicia, en tanto, sentirá el nombre (sic) orgullo de decir al mundo que estos dos varones, honra de la Historia moderna, son hijos suyos”¹⁵⁷⁶.

Nese mesmo número, edita unha páxina con tres fotos de Compostela, dúas da catedral e a outra do monumento a Rosalía de Castro na alameda, baixo o título “Lección de serenidad”. No texto apélase á inmortalidade e á serenidade milenaria da cidade do apóstolo e sublíñase que “la esencia del Cristianismo consiste en la

¹⁵⁷³ “El imán de la patria”, *Vida Gallega*, nº 671 (1936).

¹⁵⁷⁴ “Actitud inconvencible. Somos los de siempre y estamos con los que vinieron a salvar a España”, *Vida Gallega*, nº 685 (1937).

¹⁵⁷⁵ “Lo que decidió el Ejército”, *Vida Gallega*, nº 672 (1936).

¹⁵⁷⁶ “D. Francisco Franco”, *Vida Gallega*, nº 672 (1936).

confraternidad universal”¹⁵⁷⁷. Paradoxalmente, baixo esa “bandeira” cristiá estábanse causando centenaes de mortos nese mesmo momento en toda España e por Galiza adiante, co inequívoco apoio da xerarquía eclesiástica. No seguinte número publícanse dúas fotos sobre o conflito. Nunha delas móstrase unha enorme fileira de xoves que acoden a alistarse como milicianos “alegres y llenos de ardor patrio” (6810), e na outra ofrécese unha impresionante vista en picado da saída dunha igrexa de Vigo, durante uns funerais na honra de Calvo Sotelo. A foto recolle o momento da saída dunha milicia fascista baixo un auténtico bosque de brazos erguidos (6811). A partir de aquí, sucédense retratos dos heroes de guerra do bando rebelde (6679), desfiles militares (6688) (6710), actos masivos de bendición á bandeira (6604), misas e procesións que se celebran mesturadas con actos relacionados coa guerra (6606), enterros de mandos militares... e unha crónica gráfica a toda páxina sobre un discurso que deu Millán Astray en Vigo ante corenta mil persoas, do que se dá conta cunha foto na que se ve ao militar ferrolán subido a un elevadísimo estrado e cunha impresionante vista do auditorio afervoadado e co brazo ergueito (6614)¹⁵⁷⁸.

Axiña *Vida Gallega* fai gala do seu nome e do seu ámbito informativo e comeza a publicar crónicas gráficas con “acento galego” sobre a guerra. Un mes despois do alzamento publícase unha páxina titulada “Crónica gallega del Movimiento Nacional”, na que se da conta gráfica do enterro dun sarxento de artillería, da “imposición del crucifijo en las escuelas” e móstranse dous retratos de senllos heroes militares ourensáns (6607). No número seguinte móstranse dúas fotos dun desfile de falanxistas coruñeses polos cantóns (6610) e outras dúas fotos na que aparecen retratos de grupo de soldados galegos en Asturias. E noutro número preséntanse dúas fotos que recollen o momento da chegada á Coruña da “Heroica Legión Gallega”, que viña de combater en terras do norte de España (6620)¹⁵⁷⁹. Seica *Vida Gallega* non daba feito a publicar imaxes sobre o tema:

“El recibimiento que Galicia hizo a su Legión fué apoteósico. En La Coruña se desbordó a su paso el entusiasmo popular. Nuestros gráficos dan idea de él; idea que completaremos en otro número, porque nuestro espacio fué absorbido ahora por otras informaciones también inaplazables”¹⁵⁸⁰.

¹⁵⁷⁷ “Santiago de Compostela. Lección de serenidad”, *Vida Gallega*, nº 672 (1936).

¹⁵⁷⁸ *Vida Gallega*, nº 673 (1936); *Vida Gallega*, nº 682 (1937); *Vida Gallega*, nº 685 (1937); *Vida Gallega*, nº 696 (1938); *Vida Gallega*, nº 674 (1936); *Vida Gallega*, nº 675 (1936).

¹⁵⁷⁹ *Vida Gallega*, nº 674 (1936); *Vida Gallega*, nº 675 (1936); *Vida Gallega*, nº 679 (1936).

¹⁵⁸⁰ *Vida Gallega*, nº 679 (1936).

A muller colle un protagonismo inusual nas páxinas de *Vida Gallega* durante a guerra, pois a revista dedícalle numerosas fotos para mostrar o seu intenso traballo na retagarda, xa fose en actos públicos organizados (6694), en actos de adhesión aos achegados á familia do líder da revolta (6689), en actos de caridade, ou confeccionando uniformes e roupa de abrigo para as tropas rebeldes. Así, vemos como as mulleres da *Sección Femenina* dan de comer a nenos pobres en comedores creados pola *Falange* e fotos de talleres perfectamente organizados, como os de *La Patronal*, onde “conocidas señoras y señoritas viguesas confeccionan, en generosa labor, prendas para las tropas en campaña” (6622b) e outras fotos de grupos de mulleres que cosen prendas ao aire libre, baixo o título de “La mujer gallega, heroína anónima” (6697). E mesmo *Vida Gallega* atopa o punto liberal do asunto cando, nunha páxina chea de fotos con mulleres cosendo, titula: “Las industrias de la guerra en Redondela”¹⁵⁸¹ (6623). O progreso, implacable, non sabe de guerras (ou sabe demasiado).

Conforme avanza o conflito, *Vida Gallega* recupera para as súas páxinas con máis intensidade a “Galicia Pintoresca”, nomeadamente nas portadas, só que agora con maiores doses de “espiritualidade”. Sirvan como exemplo dúas portadas publicadas en 1937, unha cunha foto da Virxe da Franqueira saíndo do santuario nun carro de vacas, e outra dunha procesión en Pontevedra, cuxo pé de foto sitúanos moi ben no contexto: “una procesión típica en una de las calles, también típica, de la hermosa capital” (6684) (6699)¹⁵⁸². Aparece unha nova sección: “Galicia Tradicional”, na que se inclúen fotos moi semellantes ás que van na sección pintoresca, como no caso dunha imaxe dunha procesión na praza da Leña de Pontevedra ou outra da saída dunha custodia dunha igrexa tamén na cidade do Lérez (6696b) (6705b)¹⁵⁸³. Ao típico, tónico e pintoresco únense agora a tradición e a relixiosidade. Mentres, a vida segue, e a revista viguesa normaliza algunhas das súas páxinas, na que volvemos ver barcos de excursión polas rías, actos de homenaxe ou enlaces de xoves de distinguidas familias galegas con “distinguidas señoritas” fillas de “opulentos propietarios” (6613). Por se non quedara claro, *Vida Gallega* dedica a súa portada en marzo de 1938 a “S.E. Generalísimo Franco, salvador de España” (6707)¹⁵⁸⁴.

¹⁵⁸¹ *Vida Gallega*, nº 689 (1937); *Vida Gallega*, nº 685 (1937); *Vida Gallega*, nº 680 (1936); *Vida Gallega*, nº 691 (1937); *Vida Gallega*, nº 680 (1936).

¹⁵⁸² *Vida Gallega*, nº 684 (1937); *Vida Gallega*, nº 692 (1937).

¹⁵⁸³ *Vida Gallega*, nº 691 (1937); *Vida Gallega*, nº 693 (1938).

¹⁵⁸⁴ *Vida Gallega*, nº 675 (1936); *Vida Gallega*, nº 695 (1938).

As imaxes, e a revista viguesa no seu conxunto, puxéronse ao servizo dos intereses dos rebeldes fascistas. Porén, dalgunhas desas fotos podemos extraer unha interesante información, e mesmo constatar ata que grao de miseria moral se chegou daquela na disputa ideolóxica. Nunha foto publicada por *Vida Gallega* en outubro de 1936, móstrase un teatro ateigado de rapaces e rapazas co brazo ergueito. No pé de foto indícase: “Niños de todas las escuelas y colegios acudieron al *Teatro García Barbón* a ensayar los himnos patrióticos en boga”¹⁵⁸⁵ (6619). Nesta arrepiante imaxe estíbese mostrando o futuro, que xa sabemos como foi. Cando nos atopamos con fotos coma esta, de pouco serven os disfraces de investigador nin as capas de costra que acumulamos na vida.

¹⁵⁸⁵ *Vida Gallega*, nº 676 (1936).

6- CONCLUSIÓNS

"El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo invisible"¹⁵⁸⁶.

Durante o primeiro terzo do século XX, a prensa mudou dun xornalismo eminentemente partidario, opinador e doutrinario, movido pola intención de divulgar ideoloxía e gañar acólitos para a causa, e financiado por organizacións políticas e sociais, a un xornalismo informativo máis preocupado pola actualidade e pola vida cotián, e cunha estrutura empresarial que procura o financiamento a través da publicidade e das vendas. Esa nova prensa informativa coincide co agromar da sociedade de masas e, ao tempo que satisfai as novas necesidades informativas xeradas nese novo contexto, intervén como ferramenta esencial que posibilita a consolidación desa sociedade emerxente.

Nas referencias previas que atopamos sobre a intervención da fotografía na construción do modelo de xornalismo informativo adoitan destacarse tres aspectos. En primeiro lugar, a súa contribución á formación dese novo tipo de xornalismo máis orientado aos feitos, mercé á súa capacidade indicial, descritiva e realista. En segundo lugar, como o seu atractivo visual é aproveitado polas empresas xornalísticas para engadir maiores doses de sensacionalismo, espectacularización e apelacións emocionais. E finalmente, concedéndolle unha función esencialmente ilustrativa practicamente ata finais da década dos vinte, cando agroma o fotoxornalismo moderno. Ningunha das tres perspectivas é incorrecta. Pero pareceunos que entre elas existían algunhas fendas, que as cousas non puideron ter sido tan simples. Que tiña que haber “vida” antes de *Life*.

¹⁵⁸⁶ Oscar Wilde, nunha carta persoal.

A nova prensa de masas foi unha ferramenta esencial na transición dunha sociedade xerárquica e represiva a unha máis igualitaria e persuasiva, porén, tamén máis complexa. Esa complexidade fixo necesaria unhas das principais funcións da prensa moderna: simplificarlle a realidade aos lectores. E desa simplificación provén en boa maneira a súa capacidade para transmitir, a parte da imprescindible información, outros elementos adxacentes como valores, actitudes, formas de comportamento, correntes de opinión, mentalidades... Ou sexa, ideoloxía. Non se trata dunha volta ao século XIX nin á prensa de *idearium*. Non. O mundo é diferente, a sociedade é diferente, a prensa é diferente. Séguese transmitindo ideoloxía, só que a través de novas formas. E dado que a fotografía foi protagonista destacada nese proceso de muda, pareceunos interesante analizar en que medida contribuíu á formación desas novas formas de transmisión ideolóxica no discurso xornalístico. Eramos conscientes dos atrancos que tiñamos diante nosa. Se xa non resulta doado analizar calquera tipo de discurso, máis complexo é facelo a partir de fotos. E se aínda queda moito por estudar respecto das formulacións discursivas textuais na prensa¹⁵⁸⁷, máis ermo e disperso está o eido dos discursos fotográficos xornalísticos. Por iso, a partir do avanzado por outros autores en anteriores traballos, optamos por construír unha ruta teórica e unha metodoloxía acaídas cos medios (revista gráfica e fotografía), co período (primeiro terzo do século XX) e co contexto social de produción (Galiza) sometidos a estudo.

E dado que foi nas revistas gráficas onde comezou esa cohabitación entre prensa e fotografía, optamos por abordar o estudo dunha delas. Tratándose de Galiza non había dúbida. *Vida Gallega* foi a gran revista gráfica galega do primeiro terzo do século XX e a súa existencia coincide con ese fecundo período de conversión do xornalismo, da incorporación da fotografía á prensa e da xénese da sociedade de masas. O longo período a estudar (case trinta anos), a dobre natureza da exploración (informativa e simbólica) e os variados elementos a considerar, obrigáronnos a optar por un traballo máis prospectivo ca exhaustivo, coa intención de extraer as liñas xerais do uso que *Vida Gallega* fixo da fotografía, tanto na súa vertente informativa como na ideolóxica ou opinativa. Porén, cremos que a profundidade e a extensión da observación¹⁵⁸⁸ foron o suficientemente relevantes para lexitimar as seguintes **CONCLUSIÓN**S:

¹⁵⁸⁷ “En materia de discurso, conocimiento e ideología (...) no hemos aún formulado todas las cuestiones esenciales, como para poder tener ya todas las respuestas”. VAN DIJK, Teun A., “Discurso, conocimiento e ideología”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 10 (2005), p. 314.

¹⁵⁸⁸ O traballo de campo comprendeu 612 exemplares dun total de 697, o que supón o 87% do conxunto da publicación.

1- A APOSTA POLA FOTOGRAFÍA

Vida Gallega é a revista gráfica galega máis importante do primeiro terzo do século XX: polo uso da fotografía, pola súa divulgación e pola súa longa permanencia. E porque, nun momento no que a penas existían publicacións semellantes, intúe os valores que a fotografía axiña fornecerá á prensa: informativo, estético, comunicativo e de modernidade (novidade).

A revista viguesa ofrece a fotografía facendo explícita a súa vocación de realismo e veracidade, considerándoa como un espello da realidade, case como unha materia prima que se extrae da natureza sen intervención, pura, sen manipular. Adoita dicirse que durante o primeiro terzo do século XX consolidouse a transición da fotografía como *ritual* (típica do XIX e do retrato clásico) á fotografía como *reflexo* da realidade. En *Vida Gallega* coexisten ambos usos, na medida en que incorpora auténtica fotografía informativa sobre eventos e sucesos de actualidade mentres que noutros tipos de información, como a relativa á vida social, hai moito de ritual, non só pola abundancia de retratos posados (individuais e de grupo), senón pola visión de conxunto que ofrece sobre as actividades das clases acomodadas.

Vida Gallega usa os valores da fotografía citados para finalidades concretas e diferenciadas. O valor informativo, para presentala como espello da realidade e como soporte de compilación histórica¹⁵⁸⁹. O valor estético, para a promoción turística de distintos lugares de Galiza. O valor comunicativo, para actuar de ponte de unión entre os galegos das dúas beiras do Atlántico. E o valor de novidade, para mostrarse como abandeirada da modernidade. Novidade que, sobre todo durante os primeiros anos, é constantemente subliñada pola revista viguesa, amosando crónicas gráficas de vilas e lugares que presentaba como “inéditos” ou descoñecidos.

No momento da súa aparición, *Vida Gallega* destaca sobre o resto de publicacións gráficas e ilustradas galegas, e mesmo supera en moitos aspectos ás principais

¹⁵⁸⁹ Coa intención de aumentar o seu número de subscritores, a revista inclúe unha folla solta durante os seus primeiros anos, titulada “Un consejo de *Vida Gallega*”, na que indica: “Si Ud. pierde la ocasión de subscribirse enseguida, no podrá ya conseguir esta Historia Gráfica de la Galicia contemporánea (...) Cuanto de interés ocurre en Galicia desfila por nuestras páginas”.

revistas gráficas do contorno español¹⁵⁹⁰. Esta aposta pola imaxe, e tendo en conta o contexto socioeconómico e xornalístico daquela, converte ao seu director e promotor, Jaime Solá, nun pioneiro da información visual no xornalismo en Galiza, que intúe o potencial divulgativo e comunicador da fotografía tanto para informar como para satisfacer as arelas de representación e distinción social da burguesía emerxente. Co paso do tempo, e sobre todo durante a década dos trinta, cando son apreciables as mudas que experimenta a sociedade e o agromar de novas estéticas fotográficas e novos xeitos de usar a fotografía na prensa, *Vida Gallega* perde o tren da modernidade e fica obsoleta no uso da imaxe. O desfasamento entre as súas páxinas e as doutras revistas gráficas de referencia europeas neses últimos anos é semellante ao que podemos percibir hoxe cando contemplamos un escaparate dunha tenda de xéneros de punto coa mesma estética de hai trinta anos.

2- A FOTOGRAFÍA COMO SOPORTE INFORMATIVO

Vida Gallega non foi a primeira revista galega en incorporar a fotografía¹⁵⁹¹, pero foi a primeira que apostou por ela como elemento informativo sobranceiro e a única que se consolidou durante un longo período temporal.

Dentro do que podemos considerar como “información gráfica”, a fotografía cumpre na revista viguesa tres funcións fundamentais: ilustrativa, referencial-identificativa e propiamente informativa. E a resultas destes usos podemos distinguir nela tres grandes xéneros fotoinformativos: fotonoticias, crónicas gráficas (de actualidade, de sucesos e de ruta), e indicios de primitivas reportaxes gráficas.

Formando parte dos contidos informativos visuais, *Vida Gallega* concede unha especial relevancia á vida social, entendida esta como aqueles actos cotiáns, de lecer, culturais, deportivos, homenaxes, ou de entretemento dos cidadáns..., algo que daquela supuña unha auténtica novidade para os lectores de prensa. Como tamén fixo posible que moita xente puidese ver por primeira vez a face dos protagonistas da vida social, que ata ese momento non foran vistos de xeito vicario, fóra da experiencia persoal, nada máis que a través de debuxos.

¹⁵⁹⁰ Hai que ter en conta que *Vida Gallega* publica durante o seu primeiro ano de vida o dobre de fotos ca *Blanco y Negro* e *Nuevo Mundo*.

¹⁵⁹¹ As primeiras foron *Extracto de Literatura* (Pontevedra, 1893) e *Galicia Moderna* (Pontevedra, 1897-1898), ambas as dúas promovidas e dirixidas por Enrique Labarta Pose.

O uso informativo que *Vida Gallega* fai da fotografía serve de modelo e referencia en Galiza para outras revistas gráficas posteriores (todas efémeras) e para os xornais diarios cando na década dos vinte estes incorporan a fotografía ás súas páxinas de xeito estable, **quince** anos despois da aparición da revista viguesa. Neste longo espazo de tempo (a metade da vida da revista), pódese dicir que *Vida Gallega* é a única publicación xornalística galega estable¹⁵⁹² na que a fotografía cumpre unha función informativa, servindo de campo de formación e práctica fotoxornalística para os fotógrafos profesionais que cubrían os acontecementos (moitos deles coincidentes cos que despois exercerán de reporteiros gráficos para os xornais galegos), e de promotora para que algúns fotógrafos afeccionados descubran un xeito de mirar máis acaído coa información e coa vida social ca coa visión contemplativa e esteticista da que adoitaban facer gala daquela os amateurs. Do seu papel como pioneira da información gráfica en Galiza deixamos constancia a través de tres exemplos nos que comparamos o tratamento informativo dado pola revista viguesa e polos principais diarios galegos a tres sucesos de relevancia daquel período¹⁵⁹³.

3- A FOTOGRAFÍA COMO FERRAMENTA PROMOCIONAL

Unha das principais características de *Vida Gallega* é o uso que fai da fotografía como ferramenta promocional, en variadas vertentes. Na revista non fardan de repetir que a empresa non se fixo para gañar cartos, porén, en moitos dos seus contidos gráficos e das súas decisións editoriais hai un marcado ton comercial. A propia fotografía é por si mesma expresada como un atractivo promocional para vender a revista. E nas súas páxinas apélase constantemente á súa vocación de “exteriorizar las bellezas de Galicia”, aproveitando nese sentido o valor estético das imaxes para divulgar e promocionar a potencialidade turística do país, mesmo amosándose como anticipadora do *boom* turístico dalgúns lugares da costa galega. Vontade de promoción turística e comercial que tamén figura na edición e venda de fotos, en formato considerable para a época, e coa pretensión de que fosen usadas como adorno nas casas, ao xeito dos cadros pictóricos.

Tamén se aproveita o atractivo potencial da fotografía para promocionar empresas, industrias e comercios. Unhas veces usando como escusa a inauguración da empresa

¹⁵⁹² Xorden algunhas outras revistas que usan algo a fotografía con funcións informativas, todas en moita menor medida ca *Vida Gallega* e a maioría efémeras (*Ilustración Gallega* en Vigo; *Vida, Luz, Marineda* e *Gráfica* na Coruña...) ou que tiñan como principal finalidade servir de soporte promocional (*Mondariz* en Madrid).

¹⁵⁹³ Ver apartado 5.4.5.3, dedicado ás crónicas gráficas.

ou dun novo local ou a presentación dun novo servizo ou produto; outras mediante informacións gráficas de desagravio por mor dalgunha incidencia empresarial; e outras sen que apareza explícita a motivación para que esas temáticas de ton notoriamente comercial formasen parte da súa axenda. Algo común en todas estas informacións gráficas é o subliñado da figura do propietario ou promotor da empresa ou servizo, mediante a inclusión do seu retrato individual ou deste coa súa familia, ou mediante as apelacións nos titulares ou nos pés de foto ao seu carácter emprendedor, próspero ou moderno. A capacidade “realista” da fotografía é levada ao paroxismo cando se usa para promocionar as novelas do propio Jaime Solá, mostrando aos personaxes “auténticos” e os lugares nos que discorre a acción baixo o título de “El realismo en la novela gallega”.

Na actualidade estamos afeitos a escoitar que os códigos e a estética da publicidade invadiron ao resto das formas da comunicación social. Porén, se reparamos con atención nas fotos informativas que publica *Vida Gallega*, podemos atopar nelas, e no seu uso, algúns dos elementos que hoxe damos por esenciais na imaxe publicitaria. Sabemos que esta serve tanto para vender cousas materiais como para fomentar ideas, necesidades ou aspiracións. E que por iso adoita apelar á fantasía, ao desexo, ao éxito, á posesión, ao ascenso social, ao estatus, ao poder, á abundancia, á vaidade..., mediante unha mostración exhibicionista de conceptos como o luxo, o diñeiro, a repetición, a acumulación, as cousas materiais que se poden posuír... Elementos que, despois da nosa análise, puidemos comprobar que figuran explícitos ou implícitos en moitas das imaxes “informativas” que publica a revista viguesa. Do mesmo xeito que observamos como algúns titulares xornalísticos que a revista viguesa aplica a algunhas informacións gráficas actúan como auténticos slogans promocionais.

Comenta Raúl Eguizábal que na fotografía publicitaria non se venden tanto os obxectos como os suxeitos, imaxes de persoas por medio de retratos, que nese caso representan “un ideal del consumidor, un ideal revestido de aquellos atributos que la sociedad en cada momento ensalza y privilegia”¹⁵⁹⁴. Algo moi semellante ao que daquela fixo *Vida Gallega* cos retratos e coas informacións gráficas dedicadas a determinadas persoas, nun momento histórico no que a fotografía publicitaria aínda estaba nun estadio primitivo.

¹⁵⁹⁴ EGUIZÁBAL, Raúl, *Fotografía publicitaria*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 193-194.

4- A VISIÓN GRÁFICA DA EMIGRACIÓN

Vida Gallega expón nos seus textos unha concepción positiva do fenómeno migratorio. Coas imaxes reforza esa perspectiva, ofrecendo unha visión que semella estar perfectamente estruturada, desde o inicio ata o remate da aventura: o atractivo dos lugares de destino, os buques transatlánticos e o tránsito da viaxe oceánica, os servizos e garantías que lle agardan en América ao emigrante, a prosperidade social e material, a vida como unha festa e, para pechar o círculo, os efectos que todo iso reporta para Galiza.

Os países de destino son amosados como lugares con posibilidades de futuro e prosperidade mercé á mostración de imaxes de modernos espazos urbanos, impresionantes edificios ou de enormes extensións cultivadas. As viaxes nos vapores transatlánticos son presentadas case como auténticos cruceiros de pracer: móstrase a grandiosidade dos buques, retratos humanizadores da súa tripulación, fotos das súas estancias máis luxosas, dos simulacros de salvamento, dos controis sanitarios, das actividades de lecer, retratos dos pasaxeiros máis distinguidos... Todo converxe na idealización dunha viaxe na que non hai nada que temer xa que as condicións sanitarias son óptimas, as prestacións de primeira, os servizos esmerados, a seguridade garantida e todo arredor dun estupendo ambiente festivo. Garantías semellantes son as que se comunican a través das imaxes das obras e servizos creadas polos galegos nos lugares de destino. Así, móstranse fotos das fachadas dos mellores edificios erguidos pola colectividade galega e das súas pomposas estancias, dos centros médicos e asistenciais, das súas mellores salas e do persoal de servizo, das aulas de instrución educativa para analfabetos... A emigración é constantemente asociada co éxito social e coa prosperidade material a través de fotos que mostran aos triunfadores, as súas fermosas casas con xardín en América, os seus chalés en Galiza, os automóviles, os seus negocios, os imponentes edificios que erguen, os distinguidos actos sociais nos que participan, as vodas dos fillos e fillas... *Vida Gallega* está chea de fotos de festas e banquetes na que participan os galegos emigrados, ofrecendo unha visión festiva da emigración, que case pode ser vista como unha enchente permanente. Para rematar, confírmanse as bondades da emigración mediante a mostración dos efectos positivos que esta ten para o desenvolvemento de Galiza, adoito con fotos das empresas que instalan en Galiza os emigrantes enriquecidos e con imaxes dos edificios sociais que se erguen mercé aos cartos das sociedades de emigrantes ou de indianos filántropos: escolas, asilos de anciáns, sanatorios,

mercados de abastos, centros de capacitación agraria e profesional, servizos municipais...

Tan abundosa e exultante é a mostración da prosperidade da emigración como ausentes son as súas penurias. Máis alá da dimensión publicitaria e a súa derivación económica sustentadora da revista, non podemos asegurar que a empresa editora de *Vida Gallega* tivera vencellos directos coas compañías navieiras e coas correspondentes consignatarias, pero si que as imaxes que publica a revista son acaídas cos intereses daquelas. A emigración non é vista pola revista viguesa como un mal senón como unha oportunidade, e mesmo dálle un tratamento de sector estratéxico da economía ao que hai que coidar. Préstalle moita atención gráfica á inxente obra social que se ergueu en Galiza durante aqueles anos, sobre todo no que respecta aos centros educativos. A principal razón de ser destes servizos era, en verbas dalgúns dos seus promotores da diáspora, formar aos fillos e netos para que non tiveran necesidade de emigrar coma eles. Porén, *Vida Gallega* tíñalle reservada outra función, sensiblemente diferente: formarse e instruírse para estar mellor capacitado para emigrar¹⁵⁹⁵.

5- A MOSTRACIÓN GRÁFICA DA SOCIEDADE GALEGA

Nunha visión de conxunto, *Vida Gallega* ofrece unha imaxe positiva de Galiza, apelando nas fotos a conceptos como industrialización, éxito, prosperidade, distinción social, luxo, lecer, hedonismo..., case sempre artellados coa argamasa do progreso, motor simbólico omnipresente nas fotos ao longo de toda a vida da revista. Á parte dos emigrantes triunfadores, os verdadeiros protagonistas son os notables das clases acomodadas da sociedade, dos que se amosan as súas accións, adoito relacionadas coa idea de progreso (construción, eléctricas, tranvías...); cos seus negocios (comercios, industrias, banca, emigración...); cos signos que denotan a súa distinción social (casa, pazo, familia, despacho, automóbil, servizo doméstico, vodas, vestimentas, enfeites...); cos lugares distinguidos nos que transcorre a vida social (casinos, círculos, teatros...); coa ocupación do tempo de lecer; cos gustos estéticos e culturais; cos actos benéficos...

¹⁵⁹⁵ “Quieren los gallegos de América que cuando sus paisanos lleguen á los países donde ellos laboran por la fortuna, tengan la cultura necesaria para vencer en las luchas por la vida (...) Si los gallegos han de figurar dignamente en las filas de los trabajadores triunfantes deben llevar á América el saber necesario para resaltar entre las filas de los conquistadores de la fortuna”. “El magno proyecto de la Universidad Industrial de Galicia”, *Vida Gallega*, nº 42 (1913).

Malia resaltar nos textos a importancia do traballo e do esforzo e de mostrar imaxes das empresas, industrias e dos novos servizos, nas fotos a penas se percibe o mundo laboral nin ese esforzo humano. Os traballadores, cando aparecen no seu contorno laboral, fano posando diante dos seus lugares de traballo ou diante das máquinas, case como unha foto *souvenir*. Ben é certo que esta ausencia do esforzo é común a outras revistas gráficas, cando menos ata finais da década dos vinte¹⁵⁹⁶. Pero resulta significativo que, pola contra, a revista viguesa estea chea de imaxes nas que as clases acomodadas gozan do seu tempo de lecer, divulgando unha especie de cultura recreativa: deportes de elite (tenis, hóckey, vela, hípica...), festas e banquetes de homenaxe, actos culturais, teatro, bailes de sociedade, excursións, veraneo, festas nocturnas, Entroido... O goce do tempo de lecer convértese así, amosado graficamente e no seu conxunto, nun auténtico signo de distinción social.

A preponderancia dos notables da sociedade é clara na axenda gráfica de *Vida Gallega*. Tratamento preferente que se fai baixo un criterio de estatus (social, familiar, cultural, relixioso, económico...), e que se materializa mostrando a súa imaxe mediante retratos individuais e as súas accións mediante fotos e crónicas gráficas dedicadas ás súas vidas e empresas. Asemade, o propio acto de publicación desas imaxes constitúe un acto de construción da notoriedade, predefinido pola propia empresa editorial. Por iso tamén é frecuente que *Vida Gallega* publique retratos de membros das “boas familias”, adoito realizados nos estudos dos fotógrafos profesionais.

Mediante as fotos do contorno vivencial dos protagonistas faise visible o seu mundo. Mediante o seu retrato, distínguense. Fóra o seu indiscutible uso referencial e identificador e as ocasións nas que se fai por pragmatismo ou por non dispor doutras imaxes, o uso do retrato individual tamén responde a unha intención de enxalzar aos protagonistas, resaltando a un tempo a individualidade como un valor esencial. Algo constatable cando os notables tamén son presentados como protagonistas da acción social en asuntos que son de interese xeral: impostos, crise pesqueira, atraso tecnolóxico no agro, ausencia de cultura, educación precaria, escasa industrialización... Mediante este uso da imaxe dos notables preséntase o progreso como o resultado da súa acción, o que, apoiado nuns textos acaídos con esa visión, mesmo semella que

¹⁵⁹⁶ Publícanse algunhas imaxes ocasionais sobre o mundo do traballo a finais do XIX, adoito relacionadas coa inmigración, en revistas gráficas de Nova York como *The Illustrated American* ou *Harper's Weekly*. Porén, este tipo de imaxes non serán habituais nas revistas gráficas ata finais dos anos vinte e primeiros dos trinta, sobre todo nas principais publicacións europeas: *Vu*, *Münchner Illustrierte Presse*, *AIZ*...

son eles os que constrúen os edificios e a prosperidade, como moi ben sinalou Dionísio Pereira¹⁵⁹⁷.

A frecuente mostración da vida dos notables implica que, por comparación, agromen tamén signos visuais da desigualdade. Porén, na revista viguesa preocúpanse por presentar estas imaxes baixo determinados filtros (titulares, comentarios, pés de foto...), de xeito que non amolen demasiado, adoito contemplándoas como algo exótico, pintoresco ou costumista, e sen deixar de subliñar a parte máis exitosa desa comparación. *Vida Gallega* mostra a través das fotos unha visión acrítica e conservadora da realidade social. Os conflitos a penas aparecen e cando o fan, adoitan amosarse cando están superados e destacando aos protagonistas (notables) que participaron nesa superación ou eximindo de culpa aos que puideron ter algo que ver na súa orixe. Amósase un mundo feliz nun contorno e nunha época chea de convulsións sociais, cunha visión balsámica da realidade social, moi visible no tratamento gráfico concedido ás informacións sobre actos benéficos, algo moi acaído co avanzado pola revista viguesa no seu primeiro editorial, no que falaba da “necesidad de endulzar” as nostalxias dos irmáns emigrados. Nada mellor para facer doce a distancia que amosar unha Galiza próspera que se divirte e flirtea coa modernidade.

As imaxes de *Vida Gallega* tamén dan conta da situación da muller naquela sociedade. Nun mundo de homes, o seu papel aparece como secundario e obxectual, e a revista viguesa reproduce os arquetipos sexistas que existían daquela: o home é político, emprendedor, competidor, trunfador, activo...; e a muller é, antes ca nada, fermosa e familiar.

Do mundo rural dáse unha visión enxebrista e estereotipada, ancorada no costumismo decimonónico. Baixo o epígrafe “Galicia pintoresca” presenta todo tipo de imaxes, incluídas as que se refiren a accións de traballo no campo, e mesmo acumando de “obras pictóricas” algunhas accións cotiáns. Os lugares do rural tamén son mostrados e observados baixo ese prisma pintoresco, que mesmo son comparados con escenarios teatrais ou son usados como espazos de representación onde os burgueses xogan a travestirse dunha frívola ruralidade.

¹⁵⁹⁷ Comenta Dionísio Pereira como durante séculos os que erguen, alzan e constrúen edificios son os reis e os bispos e como coa chegada da burguesía estes son substituídos polos contratistas, polos arquitectos... En ningures aparecen os canteiros, albaneis, carpinteiros, carreteiros..., que son os que realmente erguen as construcións. PEREIRA, Dionísio, *Imaxes da fatiga*, Vigo: A Nosa Terra, 1999.

6- MODERNA COMO EMPRESA, CONSERVADORA NO DISCURSO

Algúns autores adoitan referirse a *Vida Gallega* como unha publicación pouco innovadora no uso da fotografía, algo certo se só reparamos no aspecto estritamente artístico¹⁵⁹⁸. Outros simplemente non lle conceden moita relevancia ás imaxes que nela se publicaban¹⁵⁹⁹. Porén, *Vida Gallega* foi unha publicación moderna por varias razóns. Pola súa estratexia empresarial, na que prima o criterio comercial e o feito de contar con moita publicidade. Polos seus contidos, que atenden ao acontecer da vida social e ofrecen información sobre aspectos que conformarán a nova prensa de masas (temática variada, espectáculos, medios de transporte, deporte, aeronáutica, vida urbana, industria, lecer...)¹⁶⁰⁰. Polo exultante uso que fai da fotografía nun contexto informativo visual galego certamente precario. E polo uso opinador que fai da fotografía, baixo a excusa do realismo fotográfico.

Adoita destacarse como un momento de inflexión do uso da fotografía na prensa o que acontece a finais dos anos vinte e primeiros dos trinta coa incorporación das imaxes sobre o cotián, primeiro, e sobre aspectos íntimos da vida das persoas, despois, que operan como contrapunto ou evolución das imaxes públicas das celebridades. *Vida Gallega* publica informacións gráficas sobre o cotián desde 1909, case sempre relativas á burguesía ou incidindo no papel que esta desempeñaba, mostrando tamén, sequera de xeito primitivo e pudoroso, os aspectos “íntimos” dos membros desa clase social: interior das súas casas, vodas, celebracións particulares...

Vida Gallega usou as imaxes, non só con intención informativa, senón tamén como soporte promocional, publicitario e opinador, un dos principais síntomas da modernidade. Algo salientable se temos en conta o contexto socioeconómico da Galiza de comezos do século XX. Porén, tras desa capa de modernidade había un discurso gráfico conservador, pois a revista viguesa actuou de lexitimadora do *status quo*, e

¹⁵⁹⁸ X. Enrique Acuña refírese a ela como unha “revista tan exitosa como distante de calquer actitude de vangarda ou mera innovación”. ACUÑA, X. Enrique., “Pedro Brey, ou a parroquia retratada”, en *Pedro Brey. A parroquia retratada*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela, 2004, p. 21.

¹⁵⁹⁹ Nunha conversa mantida en xuño de 2006 con Francisco Fernández del Riego, un dos poucos intelectuais superviventes daquel período, comentóunos que a penas lembra a revista: “nesa época era eu un rapaz”, e que non lle concede moito valor ao uso que facía da fotografía, considerando que se refería a “familiares e amigos” e que estaba “mal reproducida”. Postura que vai en consonancia coa relación que o galeguismo e o nacionalismo históricos tiveron co mundo da imaxe, como xa comentamos no capítulo 4.8.

¹⁶⁰⁰ Hai que ter en conta que a sociedade de masas catapúltase a partir da I Guerra Mundial e faise visible durante a década dos vinte, mentres que *Vida Gallega* nace bastante antes, en 1909, e, como vimos, mesmo realiza un primeiro intento en 1904.

tanto lle tiña que este fose xestionado por liberais ou conservadores, caciques ou “benfeitores”. Algo que, por certo, tamén se pode entender como un signo de modernidade, se temos en conta a evolución do uso da imaxe no xornalismo durante o resto do século.

7- OS CRITERIOS DE USO DA FOTOGRAFÍA NON EXPLÍCITOS

Os principais criterios de noticiabilidade no xornalismo informativo son a actualidade, a proximidade, a novidade e a notoriedade. Nas imaxes que publica *Vida Gallega*, son perfectamente distinguibles os dous primeiros: a actualidade nos grandes eventos e nos sucesos inesperados, e a proximidade no propio ámbito informativo que abrangue a revista (Galiza e a emigración galega). Porén, máis arbitrarios son os usos que a revista viguesa concede á fotografía baixo os criterios de novidade e notoriedade. Da novidade sérvese para mostrar os efectos do seu modelo social (a ideoloxía do progreso), mediante a publicación de numerosas fotos relativas a novas industrias, o proceso de urbanización, os novos transportes, as vías de comunicación... E da notoriedade, cómpre observar unha dobre lectura. Porque, a parte daqueles casos de grandes protagonistas nos que aquela non é cuestionada, en moitas ocasións é a propia publicación das imaxes a que xera esa distinción e esa notabilidade. Hai que ter en conta que estamos falando dun período onde se comezaba a construír o protagonismo a través das imaxes. Un emigrante que fixera fortuna en América podía ser coñecido no seu contorno de orixe, pero mercé a *Vida Gallega* convértese en notable para toda unha masa de lectores. Notoriedade que tamén é propiciada cando *Vida Gallega* converte en realidade informativa a determinadas persoas nas constantes rutas que Jaime Solá fai por Galiza ou cando publica informacións gráficas híbridas entre crónica e publireportaxe de numerosas empresas, industrias e comercios¹⁶⁰¹.

Á parte dos usos indicados (informativo, estético, comunicativo e de modernidade) que *Vida Gallega* fai da fotografía, tamén bota man dalgúns conceptos tipicamente burgueses a respecto do xornalismo e do uso das imaxes. Á “neutralidade política” da que fai gala constantemente nos seus textos hai que engadir a estratexia do “realismo fotográfico” e a mostración da vida social baixo o concepto de “información gráfica de

¹⁶⁰¹ Estaríamos falando dalgo semellante ao que comenta Tom Hopkinson na introducción de *Scoop, Scandal and Strife*, sobre como o *Mirror* creaba noticias como a escalada do Mont Blanc ou a ruta dos Alpes en globo para publicar fotos. Citado en LEDO, Margarita, *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidade*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 70.

actualidade”. Dese xeito reafirma o xornalismo informativo sobre o ideolóxico e xustifica a inclusión das imaxes que adoito se refiren ás actividades da burguesía galega. Porén, tras dese realismo fotográfico atopamos en *Vida Gallega* outros criterios de uso da fotografía non explicitados, nomeadamente de carácter comercial, político e de clase, que operan en tres niveis distintos, aínda que interconectados e ás veces mesmo entretrecidos:

O *criterio comercial* úsase nun nivel básico pero determinante, e compréndese polo feito de que toda empresa procure os seus clientes e pretenda aumentalos. *Vida Gallega* parte da definición do seu público obxectivo: a burguesía acomodada e os emigrantes prósperos, porque daquela son os que teñen recursos económicos e competencia educativa. Identificados os clientes, ofrécelles imaxes que sexan do seu interese e atraian a súa atención (as súas actividades) e procura que nelas aparezan o maior número de persoas pertencentes a ese sector social (retratos de grupo, homenaxes, festas...), estratexia empresarial que pretende fomentar a divulgación e venda da revista a través da conversión en protagonistas do maior número de persoas posible. Acción material acaída cun contexto no que a “verdade” comeza a ser unha mercadoría rendible e atractiva, consolidando así unha auténtica “economía comunicativa da verdade”, no sentido da “economía política” da que fala Foucault a respecto dos modos de produción da verdade que fan os Estados¹⁶⁰².

Nun segundo nivel opera un *criterio político*, que ten moito que ver coa incapacidade do xornalismo moderno para liberarse da influencia dos estamentos dese poder. *Vida Gallega* adopta este criterio para o uso da fotografía en dúas etapas diferenciadas. Durante a primeira metade da súa vida, para reforzar a imaxe dos políticos poderosos, independentemente da súa adscrición liberal ou conservadora, das súas prácticas caciquís e de que apoien réximes intervencionistas, malia que nos textos a revista viguesa se presente como liberal, neutral e denunciadora do caciquismo. Resalta os beneficios que reportan para os seus distritos algúns insignes caciques, agochando as súas formas políticas máis inconfesables. A revista viguesa convértese en auténtica precursora de modernas técnicas de comunicación da acción política, como usar a imaxe para mostrar repetidamente a un político como traballador incansable, laborioso e amparado por multitudes, algo que nos resulta tan familiar aos galegos de case un século despois. Co paso do tempo vai derivando cara a posicións máis conservadoras. Respectuosa coa Ditadura de Miguel Primo de Rivera, *Vida Gallega* dedica abondosa

¹⁶⁰² Citado en TAGG, John, *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 123.

atención gráfica ás actividades do xeneral, móstrase pouco entusiasmada gráfica e textualmente coa II República, agás durante o período no que gobernan as dereitas. Promove o ascenso da figura política de José Calvo Sotelo e, cando gaña o *Frente Popular*, volve a perder o entusiasmo polo réxime republicano. Tras o alzamento militar de 1936, *Vida Gallega* usou a fotografía para apoiar aos sublevados, facendo moi visibles nas imaxes os valores que imporíaa o novo réxime: orde, autoridade, militarismo, beatitude, tradición...

O *criterio de clase* opera nun terceiro nivel, máis complexo, onde se procuran satisfacer os desexos, as necesidades e as aspiracións do seu público obxectivo. Todo comeza cunha razón económica e comercial, para derivar nun exercicio de etnocentrismo de clase, pois *Vida Gallega* diríxese aos seus clientes mostrando os logros e os efectos da acción social da burguesía, as súas obras, os signos de distinción, como se divirten..., presentándoos como protagonistas da vida social e defendendo os seus intereses económicos (emigración, empresas, produtos...). Satisfai así as súas arelas de representación de clase, mostrando o seu mundo en imaxes e os signos de distinción social que permiten que esa función representativa sexa eficaz, como adoitaba facerse daquela noutras publicacións do contorno¹⁶⁰³. Representación do mundo burgués que se converte nun exercicio de autorrepresentación, ao tratarse dunha publicación promovida por un membro desa burguesía acomodada. Iso percíbese moi ben nalgunhas informacións gráficas, como as referidas aos festivais e funcións benéficas nas que participa a burguesía galega, nas que máis cá acción caritativa ou có acto en si mesmos, o que se subliña visualmente é a relevancia social dos intervintes, contribuíndo dese xeito a unha acción social balsámica con propiedades terapéuticas. Autorrepresentación que tamén se observa nalgunhas imaxes referidas a espectáculos taurinos ou a deportes de moda como a hípica, o hóckey ou as regatas, nos que o principal foco de atención das imaxes non se fixa na propia acción deportiva, senón nos propietarios das embarcacións, na “categoría” social dos intervintes ou nos notables que figuran nos palcos ou como espectadores.

A fotografía preséntase formalmente como soporte informativo, pero asemade aplícanse os criterios citados que, coa contribución dos pés de foto, converxen no uso da fotografía como ferramenta para vender a revista (retratos de grupo, accións da burguesía); facer propaganda de empresas e produtos (publirreportaxes); persuadir e

¹⁶⁰³ Joan M. Tresserras fala da complicidade que existía entre a revista catalana *D'Ací i D'Allà* e o seu público que a usaba como ferramenta de autovaloración e como signo de distinción de grupo. TRESERRAS, J. M., *D'Ací i D'Allà (1918-1936). Aparador de la Modernitat i la Massificació*, tese doutoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1989, p. 12.

inducir uns razoamentos determinados (hedonismo, prosperidade...); ou opinar, valorar, emitir xuízos ou defender unha determinada perspectiva sobre un tema (emigración, políticos, notables, obras, logros...). Ou sexa, un auténtico xeito de pensar por medio das imaxes (valores, bondades do sistema, idea da emigración, idea do progreso...). E tanto a “neutralidade política” ofertada nos textos como o “realismo fotográfico” baixo o que se propoñen as imaxes operan como dúas imposturas, de xeito especialmente sibilino no caso da mostración de imaxes da vida social e do cotián, pois, semellando máis inocentes, realistas e asépticas, conforman todo un discurso gráfico e unha concepción da vida e da sociedade¹⁶⁰⁴.

8- OS PARADOXOS ENTRE AS IMAXES E O DISCURSO EXPLÍCITO DOS TEXTOS

Durante a análise das imaxes que publicou *Vida Gallega* atopámonos con varias contradicións, ao constatar a existencia dunha falta de coherencia entre algunhas propostas textuais e os contidos gráficos, entre o modelo social que dicía defender a empresa editorial e o que contaban as imaxes. Paradoxos que *a priori* poden parecer elementos desconcertantes e disonantes para establecer unha análise racional do uso das imaxes, pero que, pola contra, resultan acaídos coa dobre impostura que supón postularse como unha publicación ideoloxicamente neutral e usar a fotografía baixo o filtro do realismo fotográfico. Dicimos isto porque todos os paradoxos atopados poden explicarse en base aos tres criterios indicados na conclusión anterior:

Vida Gallega postúlase como abandeirada da cosmovisión liberal da sociedade e dos valores do individuo (esfuerzo persoal, carácter emprendedor, éxito individual...), porén, está ateigada de retratos colectivos. Jaime Solá gañou moito protagonismo social daquela mercé a *Vida Gallega*, ás súas colaboracións xornalísticas e á súa produción literaria, o que propiciou que periodicamente se demandasen para el distintos actos de homenaxe por parte de distintas personalidades e institucións. Estas peticións son repetidamente declinadas na revista argumentando que non son xente de homenaxes. Porén, *Vida Gallega* está ateigada de fotos de banquetes e actos de homenaxe, algúns

¹⁶⁰⁴ Como moi ben advertiu Burgin, o carácter improvisado e ‘natural’ destas escenas desarma as posibles análises críticas, facéndoas pasar por respostas excesivas. Inxenuidade aparente na que reside un dos poderes ideolóxicos da fotografía. BURGÍN, Víctor, “Mirar fotografías”, en PICAZO, Glòria e RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 30.

deles ao propio Solá e á revista viguesa. Como vimos ao longo desta tese, estes dous paradoxos explícanse perfectamente polo uso da fotografía baixo *criterios comerciais*.

Defensora dos postulados do liberalismo, *Vida Gallega* móstrase firme defensora do progreso, da libre empresa e do comercio sen barreiras, porén, co transcórren dos anos usa a fotografía para defender ás formacións políticas e mesmo aos réximes máis intervencionistas e conservadores. Malia denunciar permanentemente o caciquismo, mesmo xustificando a violencia¹⁶⁰⁵, dedica numerosas informacións gráficas a algúns dos seus máis significados representantes e aos principais valedores do sistema político que tiña os seus alicerces nesas prácticas. Na revista viguesa insístese ata a saciedade na súa neutralidade política, porén, adoito publica informacións gráficas dedicadas a enxalzar a actividade dalgúns políticos, acción reforzada nos titulares e nos pés de foto ás veces con extrema elocuencia¹⁶⁰⁶. Estas contradicións xustifícanse no *criterio político* do que bota man a revista viguesa no uso da fotografía para amosar unha imaxe acaída cos intereses de determinadas personalidades desa actividade social.

Nas imaxes que publica *Vida Gallega* non hai moita expresión directa do mundo do traballo nin de como este se desenvolve, malia que nos seus textos adoiten figurar de xeito explícito constantes apelacións á constancia emprendedora, ao esforzo e á laboriosidade. Esta fenda faise máis profunda pola exultante e abondosa mostración gráfica que a revista viguesa fai das actividades do tempo de lecer, tanto da burguesía como dos galegos emigrados en América. *Vida Gallega* tamén manifesta desde os seus inicios a vontade de amosar en imaxes a verdade “regional”, a vida de Galiza. E malia que moitas veces nos textos aluda a problemas de verdadeiro interese xeral (impostos, crise pesqueira, atraso tecnolóxico no agro, ausencia de cultura, educación precaria, escasa industrialización...), nas imaxes predomina o mundo dos notables: políticos, notarios, intelectuais, directores de xornais, médicos, bispos, avogados, grandes empresarios, indianos enriquecidos... *Vida Gallega* explicita a súa preocupación pola exclusión social e pola pobreza mediante frecuentes informacións gráficas sobre variados actos de caridade e funcións benéficas, porén, como vimos, o foco de atención principal destas informacións gráficas é o protagonismo das clases

¹⁶⁰⁵ “El cunerismo debe salir muerto de las urnas en la próxima contienda”, *Vida Gallega*, nº 99 (1918) / Noutro artigo infórmase “del honroso, del liberador, del justiciero homicidio”, no que se defende a un farmacéutico procesado por matar a un cacique: “En la aldea el amo político se cree autorizado para todo. Moreda se defendió. Y un arma que llevaba y que tuvo la santa oportunidad de dispararse a tiempo y con acierto, tendió para siempre al matón autor inmediato de la ofensa”, *Vida Gallega*, nº 125 (1919).

¹⁶⁰⁶ “Los diputados que trabajan”, *Vida Gallega*, nº 88 (1917); “Los políticos que trabajan”, *Vida Gallega*, nº 115 (1918).

acomodadas. Ademais, a revista viguesa no seu conxunto é un compendio gráfico e visual de mostración do estatus, dos signos e dos valores que lle permiten á burguesía e aos sectores acomodados diferenciarse do resto: vestimenta, posesións (casas, pazos, xardíns, edificios, automóbiles...), contexto familiar (decoración das estancias, despachos, retratos de familia...), actividades restrinxidas (deportes de elite, festas nos clubs...)...

Nos textos de *Vida Gallega* tamén adoitan facerse auténticas apoloxías do dinamismo, do esforzo, da velocidade, da rapidez, do pragmatismo¹⁶⁰⁷, todo moi acaído cunha liña editorial asentada nos postulados do progreso e da modernidade. É certo que a fotografía aínda non madurara o suficiente en termos de instantánea e rapidez, e que nalgúns das súas imaxes si se perciben os signos do proceso de cambio (novos medios de transporte, construción de pontes, portos e redes viarias, servizos urbanos, electricidade...). Porén, unha visión de conxunto das súas fotos déixanos unha sensación de placidez, tranquilidade, sosego..., de que a vida discorre pausada, que todo vai paseniño: actos sociais, festas, momentos de lecer, vacacións, monumentos, vistas xerais dos lugares... Tampouco as repetidas e enérxicas peticións que fixo a revista viguesa nos textos para suprimir o sistema impositivo foral non casan coa visión costumista, tópica, romántica, enxebrista, idealizante, poética, estereotipada e pintoresca que ofrece dos lugares e das xentes do rural. Ademais, sendo como son na revista viguesa defensores da pureza e da obxectividade da fotografía¹⁶⁰⁸, ofrécese unha visión certamente simbolista do rural e da paisaxe en moitas ocasións.

Todas estas últimas contradicións relativas ao traballo e ao lecer, á vida social, á desigualdade, ao dinamismo e á visión do rural explícanse polo *criterio de clase* usado para a elaboración dun discurso gráfico acaído cos intereses do sector social ao que vai dirixida a revista viguesa.

As contradicións observadas entre os textos e as imaxes de *Vida Gallega* permítenos inducir unha nova dimensión comunicativa propiciada pola incorporación da fotografía

¹⁶⁰⁷ “Todo marcha despacio. Todo se hace despacio (...) Y si realizásemos la multiplicación de esta pasividad – el victimario- por el número de habitantes del país, sabríamos que Galicia pierde cada día millones de horas de trabajo por causa de ese estúpido estorbar de los calmosos en la vía pública de nuestra necesaria vida de labor. Como el trabajo es progreso, reconozcamos que este ritmo de la pachorra es una epidemia regional más grave que las que combatimos con vacunas (...) Cambiemos el aire de Galicia (...) exijamos velocidad, impaciencia, saludable inquietud a los conductores de todo movimiento popular”. “El cambio de aire”, artigo de Jaime Solá en *Vida Gallega*, nº 391 (1928).

¹⁶⁰⁸ “Cuando se quiera exhibir un pueblo o una serie de pueblos, no deben envolverse éstos entre difuminaciones y contraluces con tanta densidad de ropaje efectista que nadie los conozca”. *Vida Gallega*, nº 579 (1933).

á prensa. Sabemos que aquela achégalle a súa “visibilidade” ao xornalismo de comezos do século XX: o que antes se comentaba nos textos, agora móstrase. Pero non só iso. Esas novas imaxes “informativas” **permiten transmitir opinións que nos textos informativos non estarían ben vistas** (e nunca mellor dito).

9- OS SIGNIFICADOS E A OPINIÓN COA FOTOGRAFÍA

A maior parte das análises e reflexións sobre os recursos e os códigos utilizados para significar determinados conceptos por medio das fotos na prensa que consultamos, refírense a períodos recentes, e observamos que algúns dos que se sinalan como máis utilizados a penas teñen relevancia no caso da revista viguesa: elección da perspectiva (contrapicados, profundidade, acoutamento do encadre...), aproveitamento da técnica fotográfica (angulares, enfoque selectivo), xestualidade dos “actantes”, técnicas da edición gráfica (fotomontaxes, combinación de distintos elementos...). Diferenzas que en moitos casos están relacionadas cos distintos estadios da evolución técnica da fotografía, que daquela non propiciaba algúns recursos dos que se adoita botar man na prensa máis recente. Malia non existiren moitos deses códigos, nas imaxes de *Vida Gallega* atópanse sen moito esforzo variados e repetidos significados, algúns máis simples e directos e outros máis complexos ou compostos que derivan da sinerxía entre varios elementos significativos. E precisamente a súa reiteración é a que nos induce a pensar que poden responder ao uso dunha estratexia que implica ter consciencia de certas técnicas, recursos e códigos significativos para ofrecer un discurso visual determinado.

Como vimos ao longo desta tese, a intervención humana no proceso fotográfico dáse en todos os niveis, e comeza xa desde o propio momento da selección daquilo que se considera que debe ser fotografado e amosado. Selección que, no caso do xornalismo, hai que xuntar á que se realiza nos órganos de decisión da empresa editorial. A grandes trazos, a **selección temática** de *Vida Gallega* pode contemplarse como plural e variada, se nos atemos aos temas máis concorridos na axenda da revista viguesa¹⁶⁰⁹. Porén, a pouco que fixemos a atención, observaremos que *Vida Gallega* mostra con xenerosidade imaxes sobre os negocios sustentados pola burguesía acomodada

¹⁶⁰⁹ Emigración, vida social, o mundo dos notables e das familias distinguidas, turismo, veraneo, industria, banca, obra civil e privada, actos e desfiles do exército, homenaxes, festas, romarías, procesións, deportes, sucesos, espectáculos, actos e acción dos políticos, excursións e rutas por lugares, monumentos, inauguracións, actos benéficos, actos escolares, medios de transporte, enterros, vodas, exposicións de arte, concursos de mises..., son os temas máis recorrentes en *Vida Gallega*.

(industria, emigración, enerxía, transportes, banca...) e das súas actividades relativas ao tempo de lecer. A observación continuada desta axenda gráfica informativa a penas deixa fendas para a dúbida: trátase dunha clase social emprendedora, próspera e que se divirte. Esta forma básica de opinar coa simple selección dun tema faise máis precisa cando o que se decide amosar é só **unha parte dese tema**, como quedou ben exemplificado no caso da mostración da parte máis vistosa dos buques transatlánticos ou, en xeral, do fenómeno migratorio. Tamén cando se amosan **determinados marcos ou escenarios de acción**, como no caso das informacións gráficas relativas ao goce do tempo de lecer. A acción de seleccionar uns determinados temas vai parella irremisiblemente á de deixar fóra outros temas ou aspectos da realidade. **Ausencias** que no caso da revista viguesa son moi significativas, como por exemplo as relativas aos conceptos de fracaso, traballo ou conflito.

A fotografía non só é usada por *Vida Gallega* como proba fáctica do que pasa ou pasou, senón tamén **como proba do que non é** (ou de que non é o que outros din que é). Así, vimos exemplos como a revista viguesa usa a fotografía para “demostrar” a “normalidade” cotián durante unha folga, o ben que se recibe aos inmigrantes en América ou as estupendas condicións dos buques transatlánticos. Nestes casos, as imaxes son usadas para acreditar que non houbo tal folga ou que non son certos os comentarios sobre as malas condicións de vida e traballo dos galegos emigrados ou sobre as desatencións aos pasaxeiros nos buques durante as travesías transoceánicas.

Puidemos observar en *Vida Gallega* a súa insistencia na publicación de informacións gráficas sobre todo o que teña que ver coa idea de **progreso**, mito basilar no discurso burgués. Porén, non se trata só dunha simple selección ou acumulación de imaxes. Son fotos que recollen aspectos determinados da realidade e remítennos a conceptos que deixan pouco espazo para a disensión. Así, moitas fotos procuran o aspecto máis atractivo e **monumental** dos edificios, dos buques, das institucións, das novas infraestruturas... A **transformación do hábitat** nas obras en construción, na substitución do vello polo novo ou na comparación entre o atrasado e o moderno. A **novidade** de novos servizos, novos sistemas de transporte, a aviación... O **cosmopolitismo** e a **modernidade** dos deportes que veñen do estranxeiro, ou a modernidade da propia fotografía que é presentada como tal. A atracción e a **espectacularidade**, mediante a mostración de “lugares inéditos” ou mediante os recursos da posta en páxina: panorámicas, fotos a dobre páxina..., malia que estes últimos aspectos da edición gráfica non sexan costume na revista viguesa.

Outra das significacións compostas máis constatables no conxunto das imaxes que publica *Vida Gallega* é que **o sistema vai ben**. Os lectores podían comprobar daquela a **prosperidade** nos signos de distinción das clases acomodadas (mansións, coches, industrias...) e o **luxo** dos salóns, dos lugares de reunión, das propiedades... Trátase dunha sociedade feliz que goza e se divirte, constatable nas numerosas fotos relativas á ocupación do tempo de lecer, ás estancias de estío e ao turismo, neste último caso satisfacendo a un tempo os intereses dos promotores do sector e os da burguesía que pode verse a si mesma veraneando. **Ledicia** que adoita materializarse informativamente mediante o ritual da cobertura de actos sociais festivos, fotos de grupo, celebracións familiares... E cando xorde o conflito, este adoita ser amosado como un accidente, como algo alleo ou inopinado, utilizando as imaxes en moitas ocasións para mostrar a súa **superación**, case sempre resaltando a acción dos notables nesa acción, **engrandecendo** a actuación das forzas de orde pública (crónicas sobre os desfiles dos Gardas de Asalto durante a II República), ou transmitindo a sensación de **seguridade**, como cando se confeccionan páxinas nas que se xuntan algúns dos principais poderes da sociedade (partido gobernante, Exército e Garda Civil).

En correspondencia co seu público obxectivo, a maioría das informacións gráficas da revista viguesa refírense ás accións e actividades da burguesía, nas que son perfectamente distinguibles algúns conceptos básicos que apelan a unha intención de **reafirmación de clase**. Inevitablemente, o **protagonismo** dos membros que pertencen á clase social que se ve representada. Tamén a **exemplarización**, mediante a presentación da acción da burguesía como modelo social. O **individualismo**, que figura de xeito permanente nunhas informacións gráficas nas que adoita destacarse o carácter emprendedor das persoas que son mostradas como casos singulares (“El esfuerzo de un solo hombre”). Neste exercicio de realce dos membros da burguesía opera tamén a **adulación** deses protagonistas que, a un tempo, son os propios clientes da publicación. A fotografía tamén é usada como **bálsamo social**, perceptible nas frecuentes informacións gráficas sobre funcións benéficas nas que a burguesía é mostrada como cooperante e solidaria cos máis necesitados. A reafirmación de clase complétase mediante o concepto do **pintoresquismo**, ofrecendo como anecdótico e pintoresco o que lle é alleo: o mundo rural, as clases humildes e o traballo manual.

Vida Gallega tamén usa a fotografía para apoiar a determinados personaxes e protagonistas da vida social, xa sexa **lexitimando e conferindo estatus** mediante

crónicas dedicadas á acción dos políticos, mostrando o **respaldo social** que tiñan (fotos de banquetes de homenaxe) ou ofrecendo deles unha imaxe de **dedicación** polo benestar dos cidadáns (exemplarizado no caso das crónicas dedicadas ao político conservador Estévez Carrera, presentadas baixo o título “Los diputados que trabajan”). Tamén realiza con frecuencia un exercicio de **reafirmación da notoriedade** de determinados membros da burguesía mediante a publicación de retratos individuais, das súas familias ou amparados por un nutrido grupo de achegados. Finalmente, xa daquela atopamos algún indicio de preocupación por coidar ou **protexer a imaxe** dun personaxe público, como no singular retrato de Millán Astray, que viste un traxe impecable mentres posa de perfil, de xeito que non se percibe nin a ausencia do seu brazo esquerdo nin o parche ou a ausencia do seu ollo dereito.

O uso que *Vida Gallega* fai da fotografía nalgúns casos tamén revela a **escenificación da neutralidade**, perceptible no equilibrio procurado nalgunhas páxinas, moi recorrentes durante a II República, nas que comparten espazo imaxes relativas a temas antagónicos como un mitin republicano e unha procesión, e que ao noso entender evidencia a consciencia que xa se tiña daquela do valor simbólico, divulgativo e político da fotografía.

Nas páxinas da revista viguesa puidemos comprobar tamén como se usa a fotografía para reafirmar o **papel secundario da muller** que a sociedade daquel tempo lle asignaba ao sexo feminino, adoito mediante comentarios alusivos á beleza (“La corte del amor”).

A respecto do uso dos **textos** que acompañan ás imaxes (sobre todo titulares e pés de foto), podemos concluír que son utilizados, de xeito transversal en practicamente todas as temáticas, para realizar catro funcións significativas interesadas: **orientar un determinado significado** acaído coa liña editorial (as crónicas gráficas sobre os días de eleccións durante a II República); **reforzar a notabilidade** de determinados protagonistas da acción social, mediante o uso de cualificacións hiperbólicas e adxectivantes; de xeito **eufemístico**, agochando aspectos desagradables para a liña editorial; e utilizando a **redundancia** ou pleonasma, indicando nas lendas algo que xa é perceptible nas imaxes, constatable nos comentarios que acompañan ás fotos sobre os buques que realizaban as travesías transoceánicas.

No proceso de significación das fotos de *Vida Gallega* observamos tamén o recurso a **estratexias retóricas** clásicas, adoito de carácter metonímico, comparativo ou

salientador. A **metonimia** é moi perceptible tanto en aspectos concretos da realidade como en auténticas xeneralizacións discursivas. Do primeiro caso observamos como unha foto dunhas “nurses” coidando a uns emigrantes serve para facer ver que todos os emigrantes gozan dese nivel asistencial. E do segundo, é perfectamente constatable ao longo de toda a vida da revista viguesa como a burguesía é mostrada como modelo e como representación de toda a sociedade, ao tempo que a súa vida social faise pasar por “actualidade gráfica”. Outro recurso moi utilizado por *Vida Gallega* é a antítese ou **comparación** entre dous aspectos ou elementos da realidade. Así, observamos como se contraponen distinción e humildade, prosperidade da emigración e limitacións dos que quedaron na súa terra, progreso da cidade e atraso do rural, o traballo dos humildes é visto como obras pictóricas, as aldeas como un escenario teatral... A **énfase** tamén é un recurso moi recorrente na revista viguesa, tanto pola dedicación de abondoso espazo a determinados protagonistas da vida social, pola publicación dos seus retratos, pola ostentación dos seus signos de distinción, polo espazo dedicado na revista ou polos comentarios incorporados nos pés de foto.

Con carácter máis ocasional atopamos outros recursos retóricos, como a **hipérbato**, ou inversión da orde sintáctica habitual para establecer prioridades significativas, como se fai no caso de dúas crónicas gráficas, na primeira mostrando “Cómo se volve de América” (que era o que parece que interesaba comunicar á revista), e algúns números despois completada con outra titulada “Cómo se marcha á América”. Porén, non atopamos casos de uso da fotografía con **ironía**, ou a xeito de **perífrase** (ambas moi utilizadas nos textos), o que tamén resulta moi significativo, pois trataríase de figuras retóricas que non resultan acaídas coa “seriedade” e co poder constatao e directo da realidade cos que se pretendía presentar á fotografía.

Non todos estes usos son igual de recorridos en *Vida Gallega*. Pero precisamente aqueles casos que adoitan repetirse periodicamente son os que inducen a pensar que existe unha intencionalidade. Así, poderíamos considerar como un recurso á **anáfora**, a periódica repetición de imaxes que se refiren a idénticas situacións (os empresarios diante das súas empresas, a muda construtiva das cidades, as estancias de primeira dos buques transatlánticos, as actividades festivas e de lecer...), e que no seu conxunto derivan nunha mensaxe unitaria arredor dos conceptos de progreso e prosperidade. **Iteración** consciente e discurso coherente e sistemático que ben puidera quedar exemplarizado no xeito no que se mostra todo o que teña que ver coa emigración galega a América.

EPÍLOGO

“Lo que se ve, depende de quien mire y de quien le enseñó a mirar”¹⁶¹⁰.

Na maioría das historias da fotografía e das reflexións teóricas sobre as imaxes fotográficas durante o primeiro terzo do século XX observouse este período baixo a dialéctica que había daquela en torno á fotografía como arte ou como documento, e delas obtivemos interesantes contribucións tanto sobre a evolución das formas estéticas como sobre o achegamento á realidade a través da fotografía documental. Esas reflexións partiron de diversos criterios: estéticos, artísticos, históricos, técnicos, referenciais, nostáxicos, míticos, simbólicos..., pero observamos que na maioría delas adoitaban solaparse outros aspectos esenciais relativos á realidade política, social, produtiva e comunicativa na que se inseriu a produción, uso e divulgación das fotos. Nesta tese abordamos un estudo de caso concreto do uso da fotografía como ferramenta informativa nese período, partindo dunha perspectiva funcional, pero crítica a un tempo, e tendo en conta o(s) contexto(s) no(s) que se produciron e consumiron as imaxes, seguindo a advertencia de Umberto Eco de non disecar o tema de estudo nunha lectura académica, senón de descubri-lo nas condicións de novidade nas que naceu¹⁶¹¹. Á vista das conclusións ás que chegamos, nomeadamente da constatación do uso comercial, promocional e opinador das imaxes, e valorando a posterior incidencia que tiveron estas imaxes no ecosistema comunicativo que imperou durante todo o século pasado, parece razoado que poidamos atribuír unha certa relevancia ao papel simbólico que desempeñaron e á influencia que puideron ter aquelas revistas gráficas pioneiras no uso da fotografía. Por iso, a partir do concluído nesta tese e a expensas doutros estudos críticos de caso sobre aquela época que poidan coincidir ou disentir co achegado, permitímonos esbozar o probable itinerario seguido por esta sinerxía entre fotografía e xornalismo na sociedade de masas, que comezou nas revistas gráficas de finais do XIX e que chega ata os nosos días:

1- O xornalismo, que na súa acepción máis pura de subministrador de novas de actualidade é considerado como a pel visible do que acontece, a epiderme da acción social, toma para si o potencial descritivo, denotativo e referencial da fotografía para

¹⁶¹⁰ ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*, Madrid: Alianza Editorial, 1980, citado en VILCHES, Lorenzo, *La lectura de la imagen*, Barcelona: Paidós, 1992, p. 118.

¹⁶¹¹ ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen, 1986, p. 162.

hidratar a súa daquela enxoita e doutrinaria epiderme. E da sinerxía entrambos resulta a conversión da “impresión de realidade”, inherente á fotografía, en “impresión de verdade”, cando esta pasa a formar parte do discurso xornalístico, como moi ben precisou Lorenzo Vilches¹⁶¹². De aí que escoitáramos e leramos mil veces como a fotografía contribuíu á **conversión da prensa doutrinaria en prensa informativa** durante o primeiro terzo do século XX. Conversión que consistiu nunha rexeneración discursiva máis vagarosa ca inmediata e máis sutil ca drástica, mediante a substitución dos vencellos partidistas polos comerciais e, a resultas diso, a camuflaxe dos vencellos ideolóxicos entre unhas páxinas moito máis atractivas mercé á espectacularidade das imaxes e a novos contidos, sobre todo gráficos (o cotián, a vida social...), na procura de novos públicos e, detrás deles, dos recursos que achega a publicidade. Fotografía e xornalismo informativo que se converteron así en dous dos principais signos, e asemade actores, da consolidación da modernidade e da sociedade de masas que dominou todo o século XX.

2- Unha foto illada é unha interpretación da realidade, que pode ser máis ou menos directa ou “realista”. Un conxunto de fotos que tratan sobre un tema implican unha maior complexidade interpretativa e o sometemento daquelas a unha serie de relacións entre elas. Cando unha foto ou un conxunto de fotos son editadas na prensa, sométense a uns determinados criterios editoriais, proceso do que deriva unha interpretación aínda máis elaborada, o que implica que as manipulacións ás que pode ser sometida unha foto no momento da súa realización adoiten ser tan ou máis relevantes cás arbitrariedades posibles no seu uso na prensa. O **discurso fotográfico** pode ser algo tan sinxelo como un conxunto de imaxes que transmiten información, pero tamén algo tan complexo como un conxunto de imaxes que transmiten unha información determinada e, ademais: opinións, ideas, valores, modelos de comportamento... É certo que das fotos publicadas nas revistas gráficas obtemos unha información da realidade. Porén, tanto pola propia natureza da imaxe fotográfica como pola dinámica produtiva xornalística, a edición de imaxes na prensa implica fragmentar, reducir, simplificar, estereotipar, ficcionalizar... esa realidade. Por iso, para interpretar o discurso gráfico e extraer ese excedente de significación do que falaba Bourdieu, temos que transcender esa epiderme icónica denotativa e profundar na actuación visual de conxunto. Esta acción implica constatar varios procesos de transformación relevantes: a conversión dunhas imaxes independentes nun relato gráfico; a observación das instantáneas como un proceso continuo; a transformación dunha

¹⁶¹² VILCHES, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 19.

realidade efémera e transitoria nunha realidade permanente; a progresión dun valor primario informativo e referencial a un valor complexo, sociolóxico, histórico e ideolóxico; a transformación de inconexos sucesos cotiáns nunha “terapia” social de conxunto... Ese proceso continuo é o que permite a construción dun universo gráfico de sentido que, a parte de informar (ou desinformar) contribúe a modelar e modular a evolución das ideas, dos valores e dos comportamentos a partir das imaxes.

3- Comenta Christian Caujolle que a prensa restitúe o real a través de claves de ficción, xerarquizando a información e facendo unha **posta en escena**¹⁶¹³. Nas revistas gráficas de comezos do século pasado, ao incorporaren imaxes que tratan sobre temáticas máis mundanas e cotiáns (“vida social”), represéntase unha función colectiva a partir dunha serie de relatos visuais, que rematan por convertelas nun medio de comunicación popular e, xa que logo, influente, marcando as pautas de representación da realidade e creando unha cosmovisión que será compartida por miles de persoas a un tempo. Velaí a sociedade de masas. Porén, vimos como a fotografía presenta múltiples limitacións para reflectir a realidade e que, ao fin, o que nos mostra son unhas determinadas aparencias daquela. Xa que logo, constrúese o realismo a partir das aparencias. Coa súa incorporación á prensa, as imaxes axudan a coñecer a realidade social pero tamén contribúen a creala, operando sobre ela e confundíndoa coa súa representación. Se, como se ten dito, a modernidade caracterizouse por usar as imaxes como unha das súas ferramentas comunicativas e simbólicas fundamentais, estaríamos falando dun proceso social apouentado nuns alicerces máis simbólicos ca materiais.

4- Gisèle Freund indicou que a fotografía posúe unha alta capacidade para expresar os desexos e as necesidades das capas sociais dominantes¹⁶¹⁴. Nos comezos do século XX foi a burguesía quen comandou e impulsou a nova prensa de masas, e asemade detentaba o poder político e o poder económico que lle concedía a propiedade dos medios de produción. Burguesía moderna que, co avance dos postulados igualitarios da Revolución Francesa, viña sentindo a **necesidade de distinguirse** publicamente, de mostrar a súa pertenza e o seu valor de clase, tanto ante as clases populares como ante as oligarquías feudais conservadoras e tradicionais. Comezara usando o retrato en estudio como signo de distinción (como antes se fixera cos retratos pictóricos) para pasar a facelo co retrato publicado na prensa, utilizado como ferramenta, non só para identificar, senón tamén para distinguir e facer visible. Este exercicio de distinción

¹⁶¹³ CAUJOLLE, Christian, “A fotografía na prensa”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998), p. 497.

¹⁶¹⁴ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 8.

implicou a achega dunhas importantes doses de escenificación e de actuación, na liña apuntada por Bourdieu cando, considerando ao propio acto de posar para unha fotografía como antinatural, advertiu que a representación da sociedade non pode ser outra cousa que “a representación da sociedade en representación”¹⁶¹⁵. Algo do que xa eran conscientes nas principais revistas gráficas europeas de esquerda a finais dos vinte e comezos dos trinta¹⁶¹⁶, e no que tamén repara o pintor galego Carlos Maside, nunha das máis lúcidas reflexións que se teñen feito sobre a fotografía de retrato¹⁶¹⁷.

5- A entrada da fotografía nas revistas gráficas permitiulle á burguesía representarse a si propia, pois tanto editores como destinatarios das publicacións pertencían á mesma clase social. Nelas aparecen visibles os principais elementos do seu modelo social (gustos, estética, xeitos de comportamento, formas de relación, valores...), e nelas proxéctase a súa **mentalidade acrítica**, que se distingue pola omisión deliberada, metódica e paulatina dos problemas últimos, como indicou José Luís Romero¹⁶¹⁸. Acción de agochar do traballo sucio da modernización que Sekula alcuma co irónico eufemismo de “discreción académica burguesa”¹⁶¹⁹. Por iso as principais revistas gráficas europeas e usamericanas de comezos do século XX están cheas de imaxes dos efectos materiais do progreso e da parte máis positiva e feliz da vida burguesa¹⁶²⁰, das que se extraen sen dificultade os conceptos burgueses de protagonismo e a idea do individuo como un microcosmos. Porén, o que comezou como un exercicio de autorrepresentación de clase a partir dunha lóxica económica e comercial (os protagonistas eran os propios clientes), escacha co avance da sociedade de masas e coa absorción desa representación por parte das clases medias, que se miran no espello da burguesía dando paso ao reforzamento da idea de estatus, á espectacularización, á división social entre actores e espectadores e ao uso masivo da imaxe como produto mercantil, promocional e publicitario.

¹⁶¹⁵ BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 142-147.

¹⁶¹⁶ A revista francesa *Regards* postúlase como unha “historia en movemento”, en contraposición ao tipo de foto posada que consideraba característica do modelo burgués. “*Aux lecteurs, aux amis!*”, *Regards*, nº 21, 6 de xullo de 1933.

¹⁶¹⁷ Maside asómbrase porque o ser humano, dispoñendo dun medio como a fotografía que lle permite unha fidelidade ata ese momento descoñecida, o que fai e esvaerse da realidade entre “baleiros fantoches”, “a grotesca parodia do diario devir” da burguesía. MASIDE, Carlos, “En torno á fotografía popular”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998).

¹⁶¹⁸ ROMERO, José Luís, *Estudio de la mentalidad burguesa*, Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 23.

¹⁶¹⁹ SEKULA, Allan, “El cuerpo y el archivo”, en PICAZO, Glòria e RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 176.

¹⁶²⁰ *L'Illustration, The Graphic, Berliner Illustrirte Zeitung, Blanco y Negro, Nuevo Mundo, Berliner Leben, La Vie au Grand Air, Die Woche, Leslie's Weekly...*

6- Durante a segunda metade do século XX xurdiron moitas análises críticas¹⁶²¹ sobre a función que desempeñaron as imaxes nos medios de comunicación, a súa influencia nos comportamentos e as súas consecuencias nas mudas sociais. E case todas coincidiron na constatación de que as imaxes simplificaron, fragmentaron e multiplicaron a realidade ata o punto de chegaren a ocupar o lugar desta, porque daquela facíase evidente a consumación desa suplantación. **Vampirización da realidade** que converteu ás imaxes en xuíz e parte a un tempo na transmisión de información e na comunicación simbólica. Da converxencia do mito do realismo fotográfico, da escenificación visual, da omnipresencia da publicidade e do crecemento exponencial das imaxes xurdiu o que Jean Baudrillard alcumou como “simulacro”, un ecosistema visual formado pola acumulación de capas de imaxes que, aparentando amosar o real, rematan por agochalo. Ecosistema convertido nunha “golosina visual”, como indicou Ignacio Ramonet, onde se bota man da espectacularidade das imaxes para vender, non só mercancías materiais, se non un concepto de sociedade e unha ideoloxía¹⁶²². Isto foi posible mercé á expansión do cine e da publicidade e á prodixiosa ubicuidade da televisión. Con ela a imaxe convértese na principal ferramenta comunicativa e na principal decretadora da notabilidade. E así chegamos ata hoxe, momento no que vivimos unha especie de hipertrofia da pulsión “escópica” natural do ser humano, perceptible no éxito que teñen as revistas e os programas televisivos do “corazón”, os *realitys*, as intimidades dos espazos pechados (*Gran Hermano*)... E así estamos hoxe, preguntándonos se se trata dunha patoloxía, dunha perversión, dun entretemento escopofílico ou voyeurista ou, simplemente, dunha evolución natural da especie humana que se adapta a un ecosistema visual mutante, mentres agardamos expectantes ao que nos poida deparar a arañeira planetaria de internet e as novas ferramentas portátiles de intercomunicación, aínda na súa infancia pero que xa apunta interesantes novidades, malia que con ela o proceso fragmentador parece que vai a máis¹⁶²³. Hai tempo que se fala da morte da fotografía, engulida por novos e modernos medios visuais. Isto cremos que se fai desde unha perspectiva mítica e esencialista, se temos en conta a multiplicidade de usos que aínda se lle dan¹⁶²⁴ e que, como xa

¹⁶²¹ Adorno, Bazin, Barthes, Bourdieu, Burgin, Freund, Sontag, Debord, Baudrillard, Sekula, Ledo, Ramonet, Virilio, Caujolle, C. Doménech...

¹⁶²² RAMONET, Ignacio, *La golosina visual*, Madrid: Debate, 2000.

¹⁶²³ Comenta Anthony Giddens que a globalización non é máis ca unha radicalización e universalización da modernidade. Mentres que Paul Virilio entende que coas sinerxias entre vídeo, multimedia e realidade virtual, o real fica reducido á virtualidade electrónica. VIRILIO, Paul, *La máquina de visión*, Madrid: Cátedra, 1989.

¹⁶²⁴ José Luís Brea considera que “la fotografía es, todavía, un potencial no colmado de trastorno radical del orden de la representación”, perceptible nas transformacións que operan hoxe nas formas artísticas visuais. BREA, José Luís, *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*, <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>. / E Luís Alonso di que falar da morte da fotografía “es una mala forma metafórica de pensar en una más de sus metamorfosis”, nun contexto de “perpetua resurrección y/o reencarnación de

advertiu Burgin hai tempo, as fotos percíbense xa case máis como un contexto ou un contorno ca como un obxecto¹⁶²⁵. Este ecosistema visual tivo a súa orixe nas revistas gráficas de finais do XIX e comezos do XX, pois nelas comezou a excitarse a pulsión escópica dun xeito máis intenso e vicario, por medio de imaxes que informan e opinan, descubren e agochan, entreteñen e distraen a un tempo.

7- A parte dalgúns lúcidos visionarios¹⁶²⁶, a ideoloxía dominante destacou a contribución da fotografía á consolidación da prensa informativa, afastando o seu papel, para nós sobranceiro, como reforzadora do potencial opinador do xornalismo, que contribúe á transmisión dun modelo social mercé á sinerxía entre o seu potencial designativo e divulgador e a súa capacidade de representación social. De aí que Allan Sekula falase da “obstinada actitude” burguesa en asignar ao discurso fotográfico unha función de transparencia¹⁶²⁷, ironía eufemística que nos sitúa ante a **negación da capacidade discursiva da fotografía**, ou, dito doutro xeito, ante un discurso interesado que lle permite á burguesía aproveitarse do poder divulgador das imaxes baixo a escusa do “realismo fotográfico”, suprimindo así a distinción entre realidade da imaxe e imaxe da realidade. Non é unha mentira dicir que a fotografía contribuíu a mellorar a capacidade informativa da prensa. Pero trátase dunha verdade a medias.

8- Se observamos con atención a evolución histórica da **mostración visual da sociedade burguesa**, atopamos nela **cinco grandes paradoxos**. Primeiro, que unha clase social que se distinguía outrora dos estamentos tradicionais inmovilistas polo seu dinamismo, eficacia, esforzo, pragmatismo e traballo, agora móstrase hedonista e en permanente ocupación do seu tempo de lecer. Segundo, que unha sociedade burguesa que se enfrontou historicamente á teatralidade xerárquica das oligarquías feudais usando as ferramentas informativas e o concepto de realismo, pasa a rexerse en boa parte pola aparencia e pola escenificación, que forman parte da axenda temática “informativa” a través do concepto de “vida social”. Terceiro, que o modelo de comportamento burgués moderno e individualista, que nacera como resposta distintiva ante as tendencias igualitarias da Revolución Francesa, acada a súa consolidación coa uniformización operada nas clases medias, tras facerse extensivo á maioría da

objetos y prácticas”. ALONSO, Luís, “El presente atrapado de la fotografía”, *Universo Fotográfico*, nº 2 (2000), p. 17, <http://www.ucm.es/info/univfoto/num2/index.htm>.

¹⁶²⁵ BURGIN, *op.cit.*, p. 24.

¹⁶²⁶ Kracauer, Benjamin e Heidegger converxen en advertir unha especie de “visión distraída”, froito do entreteimento e da distracción que proporcionan as imaxes. Citado en CATALÁ, Josep M., *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*, Madrid: Fundesco, 1993, p. 162-63.

¹⁶²⁷ SEKULA, Allan, “Sobre a invención do significado da fotografía”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998), p. 455-456.

poboación. Cuarto, que o cine, herdeiro xenético da fotografía e máis susceptible de ser considerado como referencia do real mercé ao seu carácter cinético semellante ao transcorrer do tempo e da vida, rematou por considerarse como unha fábrica de soños e ficcións, mesmo con propiedades hipnóticas, mentres que a fotografía, máis irreal e afastada da sucesión temporal, non deixou de exercer o rol notarial dos acontecementos. E quinto, ao observarmos como a sociedade burguesa evolucionou da plena confianza na racionalidade da técnica ao apoloxismo da virtualidade tecnolóxica. Se xuntamos todo o que levamos dito sobre o uso da fotografía na prensa, observaremos que os cinco paradoxos tamén se poden explicar pola impostura que supón usar a fotografía como ferramenta para a súa representación social baixo o pretexto do realismo.

9- Tras o estudo de caso da fotografía en *Vida Gallega*, observamos como a revista viguesa explicita o uso que fixo da fotografía nesta liña do realismo e como fedataria notarial da verdade, chegando a postularse como soporte gráfico de compilación histórica. E concluímos que tras desa pantalla existiron outros criterios de uso (comerciais, promocionais, políticos e de clase) que achegaron variados elementos de carácter interpretativo que modelaron o seu discurso gráfico nun sentido determinado. Non é doado determinar con precisión que nivel de **conciencia** tiñan en *Vida Gallega* sobre o poder opinador e discursivo da fotografía que publicaban. Algunhas reflexións sobre a fotografía daquela época apuntan ás limitacións técnicas e produtivas para explicar algúns dos seus “inocentes” usos. Outros autores eximen de culpa aos que usaban a fotografía daquela apoiándose no feito de estaren na infancia do seu uso na prensa. Se houbo daquela inocencia xeral, debeu durar pouco tempo, pois é constatable que cando chega a I Guerra Mundial, os gobernos implicados decátanse da importancia estratéxica que tiñan as imaxes para o seu desenvolvemento, e comezan a dispor de actuacións para o seu control. Accións que mesmo repercuten en países que non interviñan no conflito, e das que a propia *Vida Gallega* deixa constancia en 1914¹⁶²⁸. Tendo en conta, como vimos, que a fotografía, por si mesma ou no xornalismo, é un proceso comunicativo intencionado, que *Vida Gallega* foi a auténtica impulsora en Galiza da súa utilización na prensa, e que o seu propietario e director Jaime Solá foi un convencido promotor do seu uso como ferramenta promocional, podemos deducir que non descoñecía a capacidade persuasiva e orientadora da

¹⁶²⁸ “En el momento en que empezamos el plegado de nuestras páginas de grabados, nos vemos obligados á retirar cuatro de ellas porque contiene (sic) una información, que considerábamos de la más palpitante actualidad, pero que, POR LO VISTO, no puede publicarse en los presentes momentos. Se trata de algo relacionado con la guerra y que los intereses DE LA PATRIA (?) no pueden dar á conocer...”. “Una información imposible”, *Vida Gallega*, nº 61 (1914).

fotografía na prensa e a súa posible influencia na opinión pública. Algo que se intúe nun comentario do propio Jaime Solá nunha crónica sobre Nova York¹⁶²⁹ e tamén nun anuncio promocional da revista no que se comenta que poderían aplicar para as fotos o mesmo criterio comercial que para a publicidade (cobrar por elas), malia que, nun acto de xenerosidade, decidisen non facelo. Por iso sospeitamos que no uso que *Vida Gallega* fixo da fotografía quizais houbese máis cinismo e pragmatismo ca inocencia. De ser así, á enxeñosa distinción que fixo Joan Fontcuberta entre *fanáticos* e *escépticos*, segundo o seu grao de confianza na fiabilidade da fotografía¹⁶³⁰, teríamos que engadir un terceiro grupo: o dos *cínicos*.

10-As sorprendentes sinerxías que atopamos entre o uso da fotografía en *Vida Gallega*, os significados de moitas das súas informacións gráficas e algúns dos códigos máis consolidados da publicidade comercial¹⁶³¹ obríganos a reflexionar sobre este aspecto. Sabemos que o uso da fotografía nos espazos informativos da prensa é na publicidade parten (ou deben partir) de finalidades distintas. No primeiro caso preténdese “informar” de algo ou sobre algo; e no segundo, “vender” algo de maneira que, como apunta Eguizábal, o sentido preexiste á fotografía ao responder a unha estratexia determinada¹⁶³². Pero as coincidencias que atopamos entrambas modalidades de comunicación fainos sospeitar que, ao contrario do que acontece hoxe coas distintas formas de comunicación social que mimetizan a estética e as estratexias publicitarias, daquela **a fotografía “informativa” puido ter actuado de precedente da fotografía publicitaria** que viría despois, tendo en conta que nas primeiras décadas do século XX o uso da fotografía na publicidade aínda era certamente primitivo. Ademais, se nos fixamos nas vantaxes que a fotografía achegou á publicidade en comparación co debuxo e coa ilustración gráfica (precisión, veracidade, emotividade, obxectividade, atención, proximidade, identificación, esteticismo...) ¹⁶³³, observaremos que coinciden coas que adoitan citarse respecto das que achegou sobre os gravados na prensa informativa. Por iso cremos que este aspecto pode resultar interesante para futuros estudos, tanto da fotografía en xeral, como da informativa ou da publicitaria en particular.

¹⁶²⁹ Jaime Solá fai o seguinte comentario ao falar dunhas fotos que non puideron facerse por falta de cámaras axeitadas: “con ellas habrían sido fotografiados ahora mis buenos paisanos, y sus personas y sus cosas se habrían asomado al mundo de la publicidad mundial desde el hospitalario balcón de las páginas de *Vida Gallega*. Ellos se lo perdieron”. “Un viaje á la ciudad de las cosas estupendas ó los gallegos en Nueva York”, *Vida Gallega*, nº 57 (1914).

¹⁶³⁰ FONTCUBERTA, Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

¹⁶³¹ Comentadas na conclusión número 3.

¹⁶³² EGUIZÁBAL, Raúl, “La fotografía publicitaria”, en *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/actas.htm>.

¹⁶³³ EGUIZÁBAL, Raúl, *Fotografía publicitaria*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 58-59.

11- Pouca certeza podemos ter sobre a capacidade de **influencia social** das fotos publicadas por *Vida Gallega*, pois ao estármonos referindo a un período que comezou hai case un século, xa non é posible escoitar nin aos produtores nin aos receptores, nin aos emisarios nin aos lectores, nin aos guionistas, actores e espectadores daqueles primeiros tempos de representación fotográfica na prensa. Porén, son moitas as reflexións que atribúen ás revistas gráficas unha influencia decisiva nos xeitos de ver¹⁶³⁴, na formación cultural e social das masas e nas súas actitudes políticas¹⁶³⁵, e algúns os que xa daquela decatáronse de que a comunicación visual non funcionaba tan “linealmente” como marcaba a ideoloxía do progreso¹⁶³⁶. Ademais, é constatable que o nacemento dalgunhas das máis sobranceiras revistas gráficas europeas de esquerda (*AIZ, Regards...*) está vencellado ao propósito de contrarrestar o éxito das publicacións que acusaban de burguesas, que seica facían un uso da fotografía moi semellante ao de *Vida Gallega*¹⁶³⁷. A televisión cubriu o espazo informativo e visual da fotografía na segunda metade do século XX, e ninguén cuestiona hoxe a súa influencia. ¿Por que, xa que logo, cuestionar a que puido ter a fotografía daquela? Adoita citarse como factor inhibitor a baixa competencia de “lectura visual” dos cidadáns de hai un século. Porén, moitos dos significados das fotos de *Vida Gallega* que indicamos son perfectamente visibles nunha simple lectura (éxito, signos de distinción, luxo, diversión do tempo de lecer, a foto como demostración de algo, a monumentalidade con que é amosado o progreso, a notoriedade...). Outros, malia non agromar nunha lectura explícita, subxacen na propia foto e son advertibles sen moito esforzo (a burguesía como modelo, a seguridade a través das imaxes das forzas de orde pública...). Nestes casos cremos que non cómpre ter unha especial competencia

¹⁶³⁴ “En la era pretelevisiva estas revistas constituyeron el ariete de penetración de la cultura icónica en la privacidad de los hogares y educaron los modos de ver de varias generaciones de europeos y americanos”. GUBERN, Román, *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994, p. 166-167.

¹⁶³⁵ “L’influence des publications spécialisées de la presse féminine, sportive, enfantine, des hebdomadaires d’informations illustrés, de radio, de cinéma, de lecture romanesque ou de vulgarisation technique et scientifique, désormais démocratisées (...) fut sans doute décisive sur le comportement social et culturel des masses, peut-être, aussi sur leurs attitudes politiques”. Cita de Pierre Albert recollida de GUNTHER, T. Michel, “La diffusion de la photographie. La commande, la publicité, l’édition”, FRIZOT, Michel, *Nonvelle histoire de la photographie*, París : Bordas, 1994, p. 568.

¹⁶³⁶ Siegfried Kracauer escribiu en 1927 que nas revistas ilustradas o público vía o mundo cuxa percepción obstaculizan as mesmas revistas ilustradas. Citado en FERNÁNDEZ, Horacio, *Fotografía Pública. Photography in Print 1919-1939*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 30.

¹⁶³⁷ *Regards* fai unha especie de inventario a dobre columna do que vai tratar a revista e do que non. Na segunda columna figuran moitas das temáticas que publican as revistas que *Regards* tildaba de burguesas: cerimoniais oficiais, vida privada das actrices, das estrelas e dos campeóns, das festas nocturnas, dos ociosos que se enchen e se empenican... “Aux lecteurs, aux amis!”, *Regards*, nº 21 (6 de xullo de 1933).

cultural ou visual para extraer esas significacións¹⁶³⁸, que mesmo poden ser o resultado dunha acción inconsciente. Outro dos atrancos máis citados é o das altas taxas de analfabetismo que había daquela e o acceso “restrinxido” á prensa que iso supuña. Porén, cremos que a revista viguesa tivo que ter certa influencia, non só no ámbito específico ao que ía dirixida (burguesía e emigración), senón tamén en capas sociais adxacentes que cada vez eran máis numerosas e que cos anos consolidarían a maioritaria clase media. Tampouco temos que desbotar a posibilidade de contacto que as clases inferiores puideron ter coa revista a través dos clubs sociais ou das casas acomodadas onde traballaban, dos casinos, das organizacións recreativas das vilas¹⁶³⁹, ou mesmo nos centros educativos, pois o propio Solá comentou que ás veces repartían os excedentes da revista entre os mestres das escolas¹⁶⁴⁰. José A. Durán comenta como naqueles inicios do século XX existía unha “frución consumística de información impresa”, non só nos sectores alfabetizados e nos “neolectores” que se incorporaban, senón tamén nos analfabetos mesmos, “para los que siempre había ‘leedores oportunos’”¹⁶⁴¹. O que si é perfectamente constatable é que moitas das propostas discursivas gráficas de *Vida Gallega* (progreso, individualismo, prosperidade, luxo, lecer, protagonismo, estatus social, notoriedade...) consolidáronse co tempo na sociedade galega, nun proceso vagaroso pero sen pausa.

12- Como indica Van Dijk, a influencia dos medios de comunicación de masas opera nun proceso indirecto, no que os receptores van asimilando case silandeiamente o pouso que queda do balbordo de datos, imaxes e formas de expresión, actualizando os vellos modelos por outros novos a partir das situacións descritas nas informacións. Trátase do lento proceso de **extensión da mentalidade burguesa**, como indicou o historiador José Luís Romero, nado en Bos Aires o mesmo ano que nace *Vida Gallega*, e fillo dun daqueles emigrantes aos que tanta devoción tivo a revista viguesa, quen sintetiza moi ben como o proceso de instauración do modelo social burgués non nace dun proxecto racional previo, senón dun longo proceso de cambio social por medio de prácticas cotiáns que, operando pequenas modificacións, rematan por obxectivarse e mesmo teorizarse:

¹⁶³⁸ Umberto Eco distinguiu, de xeito operativo, entre lector crítico e lector inxenuo, entendendo por este último aquel que realiza unha lectura semántica primaria. ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992, p. 36.

¹⁶³⁹ “Estaba siempre, como un saludo emocionado, sobre las mesas de lectura de los casinos y recreos pueblerinos –esas mesas cubiertas de hule verde, que ya van desapareciendo”. ÁLVAREZ, J. María, *La ciudad y los días*, Vigo: Edicións Monterrey, 1960, p. 56.

¹⁶⁴⁰ Entrevista de José Otero López a Jaime Solá en *Vida Gallega*, nº 431 (1929).

¹⁶⁴¹ DURÁN, J. A., *Historia de caciques, bandos e ideoloxías en la Galicia no urbana*, Madrid: Siglo XXI, 1972, p. 186.

“La irrupción de la mentalidad burguesa no es el fruto de una revolución catastrófica sino un lento proceso en el que la concepción tradicional perdura e influye de mil maneras. Las formas nuevas que la mentalidad burguesa introduce son primero formas simples, espontáneas, que van acumulando ciertas experiencias, que terminan por fijar formas de conducta y de opinión, y que sólo a la larga se racionalizan y transforman en doctrina, de manera que aquella perduración de ideas originales suele ser considerable”¹⁶⁴².

13- Na construción desas novas formas xogaron un papel senlleiro as imaxes durante o último século, proceso que se activou coa entrada da fotografía nas revistas gráficas. Este traballo versou sobre unha delas, cuxa principal e explicitada intención foi a de informar con imaxes. Un mundo icónico de feitos, para os ideólogos da facticidade e da obxectividade no xornalismo. Un **universo visual de sentido**, para os que somos máis escépticos e incrédulos na análise do uso da imaxe nos medios de comunicación. Pois do mesmo xeito que son inseparables os niveis da expresión e o do contido na función semiótica (Hjemslev), e que non se pode afastar na fotografía o seu estatuto funcional (información, documento) do seu estatuto enfático (expresión, estética)¹⁶⁴³, nós cremos que **tampouco podemos afastar nela a facultade informativa da opinativa**¹⁶⁴⁴. E niso radica o seu éxito comunicativo e mediático e iso explica os usos que se seguen facendo dela. Por iso Susan Sontag dixo que, máis ca memoria colectiva, o que existe é unha “instrucción colectiva”¹⁶⁴⁵.

14- Escribiu Foucault que o poder en Occidente é o que máis se exhibe e o que mellor se oculta¹⁶⁴⁶. Proceso que comezou a facerse eficaz a comezos do século pasado non tanto polas radicais manipulacións que se realizaron con fotos¹⁶⁴⁷ nin polo seu uso como atracción espectacular persuasiva e comercial (máis evidente na segunda metade do século), senón mercé ao **uso informativo da fotografía** na prensa. Porque aqueles lectores de comezos do século XX, acostumados a recibir opinión nuns textos adoito intensos, sentidos, vehementes e explicitamente subxectivos, tiñan diante súa unha nova ferramenta de opinión que non ofrecía esa faciana interventora da escrita. A selección do noticiable xa operaba no xornalismo antes da fotografía, pero con esta faise mostrando a aparencia das cousas, aumentando a súa repercusión e penetración

¹⁶⁴² ROMERO, *op.cit.*, p. 110.

¹⁶⁴³ SEKULA, "Sobre a invención...", *op.cit.*, p. 461-474.

¹⁶⁴⁴ No diccionario da *Real Academia Española* (vixésima segunda edición), unha das acepcións que ofrece do verbo opinar é: “expresarla (opinión) de palabra o por escrito”. Como se ve, a imaxe non é conceptualizada con capacidade para opinar, algo que consideramos que debería revisarse.

¹⁶⁴⁵ SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Suma de Letras, 2004, p. 99.

¹⁶⁴⁶ Citado en TAGG, *op.cit.*, p. 90.

¹⁶⁴⁷ Moitas delas poden consultarse no interesante libro de Alain Jaubert: *Le Commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, París: Barrault, 1986.

social. A selección dun aspecto determinado da realidade tamén existía antes, pero coa fotografía a súa elección semella menos arbitraria. A sociedade estaba ante un novo medio de comunicación co que se opinaba describindo os lugares con fidelidade icónica, amosando as accións no mesmo momento de aconteceren, mostrando as cousas “tal como son”, ofrecendo unha “verdade” que antes nos textos divagaba en numerosas perífrases. Textos que podían artellarse de xeito máis sinxelo e accesible mercé ao apoio das imaxes, pero que tamén “disimulaban” mellor a orientación da lectura ao convertérense en lendas dos pés de foto. Entón, a fotografía, a parte de informar e opinar por si propia, contribúe a reforzar o poder opinador do xornalismo, xa fose enmascarándoo de “informativo” ou ben distraendo dos procesos interpretativos dos textos mentres se amosa o “real”. Co paso do tempo e apoiándose na súa dimensión espectacular, as imaxes foron usadas para vender mercancías e desexos e, asemade, un determinado concepto de sociedade. Porén, iso xa se facía nas primeiras revistas gráficas dun xeito máis sibilino, onde as imaxes conformaban unha suxestiva máscara “informativa”. Un novo medio, a fotografía, que non precisa de revesgadas manipulacións nin de estratexias espectacularizantes, pois abóndalle con operar como unha enorme e polivalente metonimia e co seu vagar silandeiro que lle permite ir construindo modelos a partir de imaxes únicas.

Insistín ao longo desta tese na influencia decisiva que tivo a fotografía na formación da sociedade de masas na que aínda andamos hoxe. Por iso, mergullando nas vellas revistas sentínome case como arqueólogo na procura dos signos que nos explican, non no sentido de busca dos restos dunha vida desaparecida, senón para que eses vestixios contribúan a explicar mellor o que somos hoxe. Nesta lenta e laboriosa pescuda puiden constatar o **carácter contradictorio da fotografía**, a un tempo documental e enganosa, íntima e social, transparente e misteriosa, autista é promiscua, que informa e distrae, que ordena e emociona, que amosa e oculta.... Contradicións que lle permitiron ser usada na prensa como unha ferramenta máis silandeira, aséptica, persuasiva e “inocente” có texto e cás palabras para divulgar valores e modelos sociais de comportamento e para promocionar determinados intereses. Ese é o seu verdadeiro poder. Por iso somos conscientes de que a nosa achega crítica sobre os comezos deses usos da fotografía na prensa non han servir para mudar a consideración daquela como referencia da realidade, porque resultaría insoportable para unha sociedade que, alimentándose de crenzas, necesita “crer” que non é así, e porque para as empresas da comunicación segue sendo un negocio rendíbel. Non hai máis que ver o papel que seguen desempeñando hoxe as imaxes, o

seu crecemento exponencial e o aumento da avidez, voracidade e pulsión escópica social por consumilas. Porén, que non digan que non o intentamos.

O mito do realismo obriga a manter a distinción entre o epistémico e o simbólico ou entre realismo e abstracción. Pero na fotografía iso non é posible. Nela só hai unha capa, e non ten dobre fondo. **Está todo aí, na propia fotografía.** Velaí a súa esencia, o seu poder e o seu doente atractivo. Agora entendemos mellor aos intelectuais do *novecento* cando dicían que a fotografía era un invento do diaño.

Para rematar, non nos gustaría que os lectores desta tese fiquen coa sensación de que profesamos unha especial animadversión pola burguesía. Que a nosa postura crítica non os confunda. Ben ao contrario, sentimos unha enorme admiración por unha clase social que foi quen de construír e consolidar un mundo “real” con estratexias e ferramentas de “ficción”.

Compostela, abril de 2007.

7- ANEXOS

ANEXO I – DVD COAS IMAXES

O DVD que figura na contracapa ao remate desta tese contén todas as imaxes que van citadas nela cun código entre parénteses. Figuran en formato PowerPoint, agrupadas en carpetiñas por capítulos e por orde secuencial de lectura. Debaixo de cada imaxe figura o seu código identificativo correspondente.

ANEXO II - RELACIÓN DE FOTÓGRAFOS QUE COLABORARON CON *VIDA GALLEGA*

Durante a longa existencia de *Vida Gallega*, foron moitos os fotógrafos que publicaron imaxes na revista, se ben poderíamos destacar, tanto pola súa permanencia como pola súa calidade, a José Gil (Vigo), Luís *Ksado*¹⁶⁴⁸ (Vigo e Compostela), José Pacheco (Ourense), o estudio Pacheco (Vigo), o estudio Sarabia (Vigo), José Pintos (Pontevedra), Ángel Blanco (A Coruña) e Pascual Rey (Ferrol).

De seguido indícanse algúns dos fotógrafos dos que atopamos imaxes na revista entre xaneiro de 1909 e xuño de 1938, facendo constar que durante a Guerra Civil déixanse de sinalar os nomes dos autores en moitas fotos, agás os casos de Pacheco, *Ksado* e Blanco, que xa viñan sendo os que máis imaxes publicaban na revista durante os anos anteriores. A respecto da citada relación cómpre facermos algunhas precisións importantes. Puidera darse o caso de que algunha das coincidencias de apelidos puideran referirse ao mesmo fotógrafo, debido a que en ocasións a revista só indica o apelido, outras o apelido e o nome completo e outras o apelido e as iniciais do nome. Tamén cómpre advertir que os lugares que van entre paréntese refírense a aqueles onde adoitaba traballar cada fotógrafo. Porén, nalgúns casos, e sobre todo nos fotógrafos afeccionados máis descoñecidos, pode que iso non se corresponda coa realidade, pois o lugar que incluimos refírese a aquel do que dan conta as imaxes

¹⁶⁴⁸ Mesmo tiña ás veces continuidade a súa colaboración en forma de seccións, como “Galicia Pintoresca”, compartida con outros fotógrafos, “Excursiones artísticas de *Ksado* para *Vida Gallega*”...

publicadas. Finalmente, indicamos nalgúns casos o carácter amateur e afeccionado dalgúns fotógrafos, xa fose polo anterior coñecemento que teñamos deles como pola indicación que se facía na propia revista. Pero iso non implica que o que non leve a indicación de afeccionado fose necesariamente un profesional:

Acuña (Vigo)
Alén, J. (Ourense)
Almeida (Compostela)
Álvarez, Agustín (Celanova, Entrimo, Allariz)
Álvarez, P. (afeccionado, Redondela)
Arbulo González, Damián
Ares, José (Betanzos)
Ávila Cuadra, Federico (afeccionado, Fisterra-Costa da Morte, Viana do Bolo, Valdeorras)
Avrillon (A Coruña)
Barral, J. (Catoira, Vilagarcía)
Barreiro (Pontevedra)
Barreiro, José (afeccionado, Rianxo)
Bello, Antonio
Bello, Gabino (Ames)
Besada (afeccionado, Vigo)
Blanco, Ángel (A Coruña)
Blanco Pascual (Valdeorras)
Boullosa, A. (afeccionado, O Morrazo)
Bravo (Foz)
Broto (afeccionado, Salvaterra)
Buch (A Coruña)
Bugallal y Marchesi, José Luís (afeccionado, A Coruña)
Caamaño, Ramón (Muxía)
Cajade (afeccionado)
Campinas (O Carballiño)
Campo Moreno (afeccionado, Moaña)
Campos, Marcial (fillo) (Bandeira, Cuntis)
Cancelo (A Coruña, Seixo)
Canda, Emilio (correspondente artístico e literario, Ribadavia)
Caramés, Justiniano (Monforte)
Carbajales, Domingo (afeccionado, Caldas de Reis)
Carballés (Lugo)
Carré, L. (A Coruña)
Carro, José (afeccionado, Compostela)
Casais (Sarria)
Castro, J. (afeccionado, Lugo)
Castro Freire, Salvador (afeccionado, Lugo)
Cazaux (O Carballiño)
Cersa (A Coruña)
Cervigón, Arturo (afeccionado, A Coruña)
Chao (A Coruña)
Chao (Ribadavia)
Chicharro, Manuel (Compostela)
Cobián (Marín)
Codesido, Juan F. (Compostela)
Criado Orellana (afeccionado, Redondela-Ponteareas)

Cuenca

Cuiñas, Antonio (fotógrafo do Faro de Vigo no Carballiño)
Daniel (Ourense)
Dapena, Manuel (Cerdido)
Da Veiga, Cecilio L. (Hío)
De Cabo, Recaredo
De Castro, José (afeccionado, Baixo Miño)
De Celis, R. (Baixo Miño)
De Nóvoa, A. (Carballiño)
De los Ríos, Julio F. (Marín)
Del Río, A. (Bandeira)
Del Río, Cándido (director de *El Miñor* de Baiona e repres. de *Vida Gallega*)
De Silva Posada, Víctor (afeccionado, Mondoñedo)
Díaz Baliño, Germán (afeccionado, Compostela)
Díez, Elías (Noia, Caldas de Reis)
Domínguez, José (Compostela)
Dopazo, Félix (Lugo, Ourense)
Dubert, A. (A Coruña)
Estévez *Prin*, Gabriel (o Ribeiro)
Fandiño, Antonio (Vigo)
Fernández, José María (afeccionado, Pontecaldelas)
Fernández, Nilo (afeccionado, Pontevedra)
Fernández De los Ríos, Julio (afeccionado, toda Galiza)
Fernández Moreno
Ferrer (A Coruña)
Franco
Gamboa, A. (Foz)
Garay, Daniel (Ferrol)
García Armesto, Avelino (afeccionado)
García, Dalmacio (afeccionado, Ourense)
García Maciñeira, Federico (afeccionado, cronista de Ortigueira)
García, Ricardo (Lugo)
Garita, Hermógenes (Póvoa Caramiñal)
Garrido (Allariz)
Gerpe, Lino
Gil, José (Vigo)
Gil, Salvador (afeccionado, Compostela)
Giménez, Mariano (A Guarda)
Godás Sténeos, Benito (O Carballiño)
Godás, Ramón (O Carballiño)
González, Agustín (afeccionado, Mondariz)
González, Antonio L. (A Coruña)
González, Bernardino (Ferrol)
Guerra, Enrique (Compostela).
Guillermo (Compostela)
Gutiérrez, Gonzalo, e fillo (Tui)
Iglesias, Manuel (Lugo)
Insúa (Viveiro)
Ksado, Luís (Vigo, Santiago)
Laiseca (Tui)
Lander (Viveiro)
Llanos (Vigo)
Larrín, Ignacio O. (Vigo)
López, Manuel (afeccionado, O Ribeiro)
López Riobóo, Víctor

Losada
Louzao (A Mariña)
Llanos (Vigo)
Mahía, A. (Curtis-Guitiriz)
Malvárez, Juan (Muros)
Maquieira, D.M. *Maky* (Marín)
Martínez, viúva e fillos (Vilagarcía)
Mende (afeccionado, Compostela)
Méndez Monroy (Raxó)
Montero, A. (Ponteareas)
Morato, Luís Ramón (afeccionado, Vigo)
Moreira Conde, L. (Tui)
Nogueira, M. (afeccionado, Vigo)
Nuevo, Juan (Monforte)
Núñez Díaz (A Coruña)
Ocaña (Monforte)
Ocaña, Ramón (O Morrazo)
Otero Acevedo, José (Padrón-Cesures)
Ortiz Novo, Manuel (afeccionado, escritor e mestre, Compostela)
Pacheco, Horacio
Pacheco, Jaime (Vigo)
Pacheco, José (Ourense)
Padín (Tui)
Pérez, Domingo A. (A Coruña)
Pérez, Florentino (Arbo)
Péris, Francisco (afeccionado, Baixo Miño)
Pernas Salazar, Santiago (As Mariñas, Mondoñedo)
Pfaff (Pontevedra)
Pinillos, J. (Pontevedra)
Pintos, Joaquín (Pontevedra)
Pintos, José (Pontevedra)
Porto, Joaquín (Vilagarcía)
Prada, Carlos (afeccionado, Vigo)
Prieto, Daniel A. (Vigo)
Prieto Guerra, J.
Puget (afeccionado)
Quesada, R. (Vigo)
Quintela (Compostela)
Ramírez, Joaquín. (afeccionado, Lugo)
Ramos (Lugo)
Reigosa e fillo (Ferrol)
Requejo, V. (afeccionado, Vigo)
Rey, Pascual (Ferrol)
Ricardo (Compostela)
Ricoy (afeccionado, A Ramallosa)
Riesco (Allariz)
Rodríguez, Andrés (afeccionado, Ourense)
Rodríguez, Bernardino (Ferrol)
Rodríguez, Constantino (Lugo)
Rodríguez, Elías (A Mariña)
Rodríguez, Joaquín
Rodríguez Seco
Rof (Cesuras)
Rubira (afeccionado, Cuntis)
Saavedra, Marcelino (Viveiro, Pontedeume)

Sáez (Ribadeo)
Sáez Mon y Novás (Ponteareas-Pontevedra-Marín)
Salgado, Eduardo (afeccionado)
Samaniego, pai e fillo (Morrazo-A Coruña-Compostela)
Sánchez (Noia)
Sánchez, Arturo (afeccionado, Vilagarcía)
Sánchez, Marcelino (Vilalba)
Sarabia, Constantino (Casa Gil, Vigo)
Sarabia, irmáns (Vigo)
Saúl, Joaquín (afeccionado, A Guarda)
Scheck (sic) (Ourense)
Scott, Mauricio (Pontedeume)
Sellier, José (A Coruña)
Senín (Baixo Miño)
Sepúlveda, A. (Ortigueira)
Serrano (Vilagarcía)
Silva Salgado, Jesús (afeccionado, Pontedeume)
Sobriño, José (afeccionado, Vigo)
Solá, Carlos (afeccionado)
Solá, Jaime
Solá Beiner, Jaime (fillo de Jaime Solá)
Solá, Luís
Somoza, Javier (afeccionado, Compostela)
Sotelino, Antonio (afeccionado, Soutomaior)
Suárez, José (Allariz)
Suevos (afeccionado, militar, A Coruña)
Teixeira Prieto, A. (Mondoñedo)
Torres, Gerardo (Sanxenxo)
Troncoso, Mariano (afeccionado, avogado, Baiona)
Varela (Noia)
Varela, F. (afeccionado, Compostela)
Varela Pose, F. (Sada)
Varela Tarrado, José M^a (afeccionado, Rianxo)
Vázquez, Delfín (Ares)
Vázquez Varela
Veiga (representante, Madrid)
Vidal, S. (Ponteareas)
Vila, Tomás (Allariz)
Villar (Ourense)
Villardefrancos, Luís (afeccionado)
Wonenburger (Celanova-Ourense)
Xesta, Luís (Ourense)

Indicamos tamén de seguido algúns dos correspondentes, redactores ou colaboradores gráficos que achegaron imaxes de fóra de Galiza para a revista:

Alfonso (Madrid)
Alleu, J. (Nova York)
Alonso Fernández (Bos Aires)
Álvarez Portabales (afec., Arxentina)
Barón Castillo (Sto. Domingo)
Cabo (A Habana)
Cao Durán (Madrid)

Carrera, Benigno (Sao Paulo)
Carrington (Lisboa)
Cartagena (Madrid)
Casanova (Catalunya)
Colominas (A Habana)
Conde, Fidel (Bos Aires)
Contreras, A. (afeccionado, Lisboa)
D'Outeiro, Xan (Matanzas)
Fernández, M. (A Habana)
Flores (Punta Areas)
Francisco, Arturo (Bos Aires)
Gil del Espinar (Bilbao)
González (A Habana)
Iglesias (norte de África)
Kaulak (Antonio Cánovas) (Madrid)
Lens, Tato (Arxentina)
Magadán (A Habana)
Marqués Pereira, J. (Santos)
Marsé, E. (Barcelona)
Martínez García (Barcelona)
Martínez Pacios, A. (A Habana)
Mendía (Oviedo)
Olds, H.G. (Bos Aires)
Pérez de Rozas (Barcelona)
Plá, Antonio (A Habana)
Portela, R. (Brasil)
Ramírez, Luís (Bos Aires)
Rato, Augusto (Lisboa)
Reboreda, Modesto (Río de Janeiro)
Rodríguez, Andrés (norte de África)
Rodríguez López, Manuel (Nova York)
Rodríguez, P. (Barcelona)
Ruiz, E. (Madrid)
Sánchez, Francisco (Lisboa)
Somorrostro, Carlos (Mérida-lucatán)
Valdez Lahi (Bos Aires)
Veiga, Cándido (Punta Areas)
Vigil (A Habana).

8- BIBLIOGRAFÍA E FONTES DOCUMENTAIS

BIBLIOGRAFÍA

ABREU SOJO, Carlos

- *Los géneros periodísticos fotográficos*, Barcelona: Cims 97, 1998.
- "El análisis cualitativo de la foto de prensa", *Revista Latina de Comunicación social*, La Laguna: Universidad de la Laguna, nº 57 (2004), <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20040757abreu.htm>.

ACUÑA, Xosé Enrique e CABO, Xosé Luís (eds.)

- *As feiras do Rizo*, O Carballiño (Ourense): Xociviga, 1989.
- *As imaxes do traxe en Galicia*, Vigo: Ir Indo, 1992.
- *Imaxes do patrimonio arquitectónico desaparecido*, Vigo: Ir Indo, 1992.
- *Fotografías de Galicia no Arxiu Mas. A Coruña*: CGAI, 1995.
- "A fotografía: 1843-1900", en *Galicia, terra única. O século XIX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.
- "A fotografía", en *Galicia, terra única. Galicia, 1900-1990*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.

ACUÑA, X. E., CABO, X. L. e PERNAS R., *Galicia en blanco y negro*, Madrid: Espasa Calpe, 2000.

ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, Bos Aires: Orbis, 1983.

A GALICIA Moderna. 1916-1936, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CGAC, 2005.

ALLEGUE, Gonzalo, *Galicia: o oficio de vivir, I-A Terra, II-A Cidade, III-O Mar e IV-Nenos*, Vigo: Nigra, 1990-1997.

ALMUÍÑA, Celso, "Historia de la Comunicación: Propuestas metodológicas", en GÓMEZ MOMPART, J.LL. (coord.), *Metodologías para la historia de la comunicación social*, Barcelona: Universitat Autònoma, 1996.

ALONSO, Luís, "El presente atrapado de la fotografía", *Universo Fotográfico*, Madrid: Universidad Complutense, nº 2 (2000), <http://www.ucm.es/info/univfoto/num2/index.htm>.

ALONSO, Luís Enrique, *La mirada cualitativa en sociología*, Madrid: Fundamentos, 1998.

ALONSO ERAUSQUIN, Manuel, *Fotoperiodismo: formas y códigos*, Madrid: Síntesis, 1995.

ALONSO ERAUSQUIN, M. e MATILLA, L., *Análisis y práctica de la expresión audiovisual en la escuela activa*, Madrid: Akal, 1990.

ALTABELLA, José e LEAL, Francisco, *Faro de Vigo y su proyección histórica*, Madrid: Editora Nacional, 1965.

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, José M.^a, *La ciudad y los días. Calendario histórico de Vigo*, Vigo: Monterrey, 1960.

ANGELETTI, Norberto e OLIVA, Alberto, *Revistas que hacen e hicieron historia*, Barcelona: Sol 90, 2002.

ARBAÏZAR, Philippe e PICAUDÉ, Valérie (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

ARTE moderno y revistas españolas 1898-1936, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

AUGUST Sander, París: Centre National de la Photographie, 1995, (Col. Photo Poche).

ADES, Dawn, *Photomontage*, Londres: Thames and Hudson, 1992.

BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BAQUÉ, Dominique, *Les documents de la modernité. Anthologie des textes sur la photo de 1919 à 1939*, París: Jaqueline Chambon, 1993.

BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón

- *Historia de Galicia. IV. Edad contemporánea*, Vigo: Galaxia, 1981.

- "Publicidade e emigración. O pintor coruñés Román Navarro e a Compañía Lloyd Real Holandés", *Estudios Migratorios*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, nº 4 (1997).

BARREIRO NOYA, Alejandro, "A través de Galicia: figuras ilustres que desaparecen, un crítico eminente, un periodista, un pintor español", *Cultura Gallega*, La Habana, nº 80-81 (1940).

BARRERAS VISO, Nuria, "Dibujo e ilustración en la revista Vida Gallega 1909-36", *Castrelos*, Vigo: Concello de Vigo, nº 0 (1987).

BARRET, André, *Les Premiers reporters photographes: 1848-1914*, París: Duponchelle, 1977.

BARTHES, Roland

- "El mensaje fotográfico", *Semiología*, Bos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. Texto orixinal: "Le message photographique", *Communications*, París, nº 1 (1961).

- "Retórica de la imagen", *Semiología*, Bos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. Texto orixinal: "Rhétorique de l'image", *Communications*, París, nº 4 (1964).

- *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona: Paidós, 1997.

- *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 2001.

- BAUDRILLARD, Jean**, *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1998.
- BAZIN, André**, Ontologie de l'image photographique, en *¿Qu'est-ce que le cinéma?*, París: Cerf, 1958.
- BENJAMIN, Walter**, *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1989.
- BERAMENDI, Justo G. e NÚÑEZ SEIXAS, X. Manuel**, *O nacionalismo galego*, Vigo: A Nosa Terra, 1995.
- BERGER, John**, *Mirar*, Madrid: Hermann Blume, 1987.
- BERGER, John e MOHR, Jean**, *Otra manera de contar*, Murcia: Mestizo, 1997.
- BLANCO TORRES, Roberto**, "La emigración gallega y sus traficantes", *Galicia*, Vigo (7-11-1922).
- BORES, Fernando (coord.)**, *Casas de indianos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.
- BORGES VAZ DOS REIS, Etelvina T.**, *La fotografía documental contemporánea en Brasil*, tese doutoral, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003.
- BOURDIEU, Pierre**, *Un arte medio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BOZAL, Valeriano**, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid: Alberto Corazón, 1979.
- BRAJNOVIC, Luca**, *Tecnología de la información*, Pamplona: Eunsa, 1979.
- BREA, José Luís**, *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*, <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>.
- BURGIN, Victor**
 - *Thinking Photography* (ed.), Londres: McMillan Press, 1982.
 - "Mirar fotografías", en PICAZO, G. e RIBALTA, J. (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
 - *Ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- BUXÓ, M.^a Jesús e MIGUEL, Jesús M. de (ed.)**, *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona: Proyecto A, 1999.
- CABALLO ARDILA, Diego (ed.)**, *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*, Madrid: Universitas, 2003.
- CABANA, Francesc**, *La burguesía catalana. Una aproximació històrica*, Barcelona: Edicions Proa, 1996.
- CABO, I. de, MUNIESA I BRITO, B.**, *Metodología de les ciències socials i humanes*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 1998.
- CABO, Xosé Luís (coord.)**, *Ruth Mathilda Anderson. Fotografía de Galicia, 1924-1926*, Nova York / A Coruña: The Hispanic Society of America / CGAI, 1998.

CABO, X. Luís e GONZÁLEZ, Manuel, “O patrimonio cultural na emigración: cine e fotografía”, en RODRÍGUEZ GALDO, M.^a Xosé e VÁZQUEZ-MONXARDÍN, Afonso (coords.), *Patrimonio cultural galego na emigración. Actas do I encontro*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1996.

CABO VILLAVERDE, Miguel

- *O agrarismo*, Vigo: A Nosa Terra, 1998.

- *Prensa agraria en Galicia*, Ourense: Duen de Bux, 2002.

CADENA, Josep M., “Los fotoperiodistas, cronistas de una actualidad que pervive”, *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, Barcelona: Ajuntament, nº 65 (2005).

CAL MARTÍNEZ, R. e PÉREZ PAIS, M.^aC., *Repertorio bibliográfico sobre a prensa galega*, Santiago de Compostela: Lea, 1993.

CALVINO, Italo, “La aventura de un fotógrafo”, en *Los amores difíciles*, Barcelona: Tusquets, 1989.

CAMERA Work, The Complete Illustrations 1903-1917, Colonia: Taschen, 1997.

CAMIÑA CASTRO, M.R. e ECHAVE DURÁN, M.C., “Ramón Buch y Buet. Fotógrafo y pintor”, *Museo de Pontevedra*, Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2003.

CANGA LAREQUE, Jesús, *El diseño periodístico en prensa diaria*, Barcelona: Bosch, 1994.

CARLOS Velo, mestre do documental, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.

CARMONA, Xoán e NADAL, Jordi, *El empeño industrial de Galicia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005.

CARRÉ ALDAO, Uxío, *A imprenta e a prensa en Galicia*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991.

CASASÚS GURI, Josep M.^a, *Iniciación a la periodística*, Barcelona: Teide, 1988.

CASASÚS GURI, Josep M.^a e NÚÑEZ LADEVÉZE, Luís, *Estilo y géneros periodísticos*, Barcelona: Ariel, 1991.

CATALÀ DOMÉNECH, Josep M.^a, *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*, Madrid: Fundesco, 1993.

CAUJOLLE, Christian, “A fotografía na prensa”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998).

CEBRIÁN HERREROS, Mariano

- *Fundamentos de Teoría y Técnica de la Información Audiovisual*, Madrid: Alhambra, 1988.

- *Géneros informativos audiovisuales*, Madrid: Ciencia 3, 1992.

- *Información audiovisual: concepto, técnica, expresión y aplicaciones*, Madrid: Síntesis, 1995.

COLOMA MARTÍN, Isidoro, *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*, Málaga: Universidad de Málaga-Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986.

COLOMBO, Furio, *Últimas noticias sobre periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1997.

COSTA, Joan, *A expresividade da foto*. Santiago de Compostela: Lea, 1994.

COSTA RICO, Antón, *Historia da educación e da cultura en Galicia (Séculos IV-XX): Permanencias e cambios no contexto cultural e educativo europeo*, Vigo: Xerais, 2004.

CURRAN, J., MORLEY, D. e WALDERDINE, V., *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona: Paidós, 1998.

DAYAN, Daniel, *En busca del público: recepción, televisión, medios*, Barcelona: Gedisa, 1997.

DESVOIS, Jean Michel, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid: Siglo XXI, 1977.

DOMÉNECH FABREGAT, Hugo, *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*, tese doutoral, Castellón: Universitat Jaume I, 2005.

DOMÍNGUEZ ALMANSA, Andrés

- "O papel da emigración na transformación da sociedade rural galega: asociacionismo agrario e poder local no concello de Teo. 1900-1936", en FERNÁNDEZ, L., NÚÑEZ SEIXAS, X. M., ARTIAGA, A. e BALBOA, X. (eds.), *Poder local, elites, e cambio social na Galicia non urbana (1874-1936)*, Santiago de Compostela: Universidade, 1997.

- *O desenvolvemento da cultura deportiva nunha sociedade en transformación. Galicia 1850-1920*, tese doutoral, Santiago de Compostela: Universidade, 2006.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.

DURÁN, José Antonio

- *Historia de caciques, bandos e ideoloxías en la Galicia no urbana: (Rianxo, 1910-1914)*, Madrid: Siglo XXI, 1972.

- *Castelao en El Sol*, Madrid: Akal, 1976.

DURAND, Régis, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca: Universidad, 1999.

Eco, Umberto

- *Como se hace una tesis*, Barcelona: Gedisa, 1982.

- *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen, 1986.

- *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992.

EGUIZÁBAL, Raúl

- *Fotografía publicitaria*, Madrid: Cátedra, 2001.

- "La fotografía publicitaria", *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/ analisisfotografico/ analisis/actas.htm>.

ESPARZA, Ramón, "La construcción del observador en la imagen fotográfica", en *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/ analisisfotografico/ analisis/actas.htm>.

F. Zagala, fotógrafo (1842-1908), Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1994.

FABRE, Jaume, *Història del fotoperiodisme a Catalunya: 1885-1976*, Barcelona: Ajuntament, 1990.

FERNÁNDEZ, Horacio, "Fotografía en revistas y revistas de fotografía", en *Arte Moderno y revistas españolas 1898-1936*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

FERNÁNDEZ, Miguel Anxo

- *O Carballiño, vellas historias, vellas fotografías (1870-1970)*, O Carballiño (Ourense): Xociviga, 1992.

- "Carlos Velo: a mirada documental", *Carlos Velo, mestre do documental*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco (Salvador Lorenzana), "Breve historia da prensa periódica en Galicia", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 100 (1988).

FERNÁNDEZ PARRAT, Sonia, "El debate en torno a los géneros periodísticos en la prensa: nuevas propuestas de clasificación", *Zer*, Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, nº 11 (2001).

FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo

- *Labregos con ciencia*, Vigo: Xerais, 1992.

- "A configuración de Galicia como país de labregos (1890-1936)", en *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Oxford: Oxford Centre for Galician Studies, The Queen's College, 1997.

- "Vigo nos anos vinte: a cidade dos que levan o traballo con alegría", en LÓPEZ GARCÍA, X. (ed.), *O xornal Galicia (1922-1926). O alento da modernidade*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004.

FERNÁNDEZ, L., NÚÑEZ SEIXAS, X.M., ARTIAGA, A. e BALBOA, X. (eds.), *Poder local, elites, e cambio social na Galicia non urbana (1874-1936)*, Santiago de Compostela: Universidade, 1997.

FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México D.F.: Trillas, 1990.

FONTANELLA, Lee

- *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: El Viso, 1981.

- *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna-Frankfurt: Peter Lang Publishers, 1982.

- *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*, A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1997.

FONTCUBERTA, Joan

- *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

- *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

- "Máis lonxe, máis cerca", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998).

- (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona: Actar, 2002.

FONTCUBERTA, Mar de, *La noticia: pistas para percibir el mundo*, Barcelona: Paidós, 1993.

FOTOGRAFÍA Pública. Photography in print 1919-1939, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social* (Título orixinal: *Photographie et société*), Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, París: Bordas, 1994.

GAITÁN MOYA, Juan A., PIÑUEL RAIGADA, J. Luís, *Técnicas de investigación en comunicación social*, Madrid: Síntesis, 1998.

GALICIA en cartel, Santiago de Compostela: Universidade, 2005.

GARCÍA FILGUEIRA, Marta, *Arte e publicidade: os anuncios ilustrados en "Vida Gallega" (1909-1938)*, Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 2001.

GARCÍA GONZÁLEZ, Gloria, "La conformación de la moderna prensa informativa (1848-1914)", en GÓMEZ MOMPART, J.L. e MARÍN, E. (eds.), *Historia del periodismo universal*, Madrid: Síntesis, 1999.

GARRIDO RODRÍGUEZ, Jaime, *Vigo, la ciudad que se perdió*, Pontevedra: Deputación Provincial, 1991.

GOMBRICH, Ernst e ERIBON, Didier, *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid: Debate, 1992.

GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís

- (coord.). *Metodologías para la historia de la comunicación social*, Barcelona: Universitat Autònoma, 1996.

- "Prensa de opinión, prensa de información. Los diarios españoles en la conformación de la sociedad-cultura de comunicación de masas", en AUBERT, P. e DESVOIS, J.M. (eds.), *Presse et pouvoir en Espagne, 1868-1975*, Burdeos, 1996.

GÓMEZ MOMPART, J.L. e MARÍN OTTO, Enric

- "Elements per a una caracterizació de l'inici de la premsa diària de masses", en *La prensa de los siglos XIX y XX*, Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1986.

- "La conformació històrica del discurs periodístic de masses a Catalunya al llarg del primer terç del segle XX", en *La prensa de los siglos XIX y XX*, Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1986.

- (eds.), *Historia del periodismo universal*, Madrid: Síntesis, 1999.

GONDAR, Marcial, "Virxilio Viéitez ou a realidade en traxe de domingo. Unha lectura antropolóxica", en *Virxilio Viéitez. O retrato*, Vigo: Grupo de Investigacións Fotográficas da Universidade de Vigo, 2000.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel

- "Galicia, cine e emigración", en *Galicia Terra Única. A Galicia exterior*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.

- "Películas de correspondencia. José Gil: imaxe e memoria de Galicia", en *Cine Restaurado. Nuestras fiestas de allá (1928), Galicia y Buenos Aires (1931)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Xunta de Galicia, 2000.

GONZÁLEZ BELLO, Rosa María, "A revista Vida Gallega: unha visión da emigración galega a América (1909-1938)", en *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos I*, Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 1999.

GONZÁLEZ MARTÍN, Gerardo

- *Vigo no espello dos nosos avós (1863-1914)*, Vigo: Xerais, 1991.
- *Periodistas, impulsores del viguismo*, Vigo: Instituto de Estudios Vigueses, 1996.

GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio, “Roberto Blanco Torres: emigrante, xornalista e poeta”, *Estudios Migratorios*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, nº 6 (1998).

GRANDÍO SEOANE, Emilio, *Caciquismo e eleccións na Galiza da II República*, Vigo: A Nosa Terra, 1999.

GUBERN, Román

- *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona: Lumen, 1974.
- *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona: Península, 1977.
- *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

HELLER, Ágnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona: Ediciones 62, 1987.

HERVELLA, Gustavo, “Achegamento á mobilización anticlerical na Galicia da II República a través dos xornais (abril-xuño de 1931)”, *Anuario brigantino*, nº 22 (1999).

HOMENAXE a José Val del Omar, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.

INSENER BRUFAU, Elisabeth, *La fotografía en España en el período de entreguerras (1914-1939)*, tese doutoral, Barcelona: Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 1997.

IWINS, W.M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

JAUBERT, Alain, *Le Commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, París: Barrault, 1986.

JEFFREY, Ian, *La fotografía. Una breve historia*, Barcelona: Destino, 1999.

José Moreira. Fotografías (1910-1950), Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2005.

KEENE, Martin, *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1995.

KELLER, Ulrich, *August Sander. Hommes du XXe siècle*, París: Chêne-Hachette, 1985.

KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*, Bos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2001.

KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KURTZ, Gerardo F.

- *La fotografía: recurso didáctico para la historia*, Andorra: Consejería de Educación de la Embajada de España en el Principado de Andorra, 1994.
- “Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España”, en SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (coord.), *La Fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI. Summa Artis XLVII*, Madrid: Espasa Calpe, 2001.

La FOTOGRAFÍA del siglo XX. Museum Ludwig Colonia, Colonia: Taschen, 1997.

LALLANA, Fernando, *Tipografía y diseño*, Madrid: Síntesis, 2000.

LAVRENTIEV, Alexander, *Alexander Rodchenko, Photography 1924-1954*, Colonia: Könemann, 1995.

LEBECK, Robert e VON DEWITZ, Bodo, *KIOSK. 1839-1973, a History of Photojournalism*, Göttingen: Steidl, 2001.

LEDO ANDIÓN, Margarita

- *Prensa e Galeguismo: da prensa galega do XIX ao primeiro periódico nacionalista*, Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 1982.

- *Foto-xoc e xornalismo de crise*, Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 1988.

- *Documentalismo fotográfico contemporáneo. Da inocencia á lucidez*, Vigo: Xerais, 1995.

- *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidade*, Madrid: Cátedra, 1998.

- "Asinado, fotomontador", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998).

- "Prensa e galeguismo", en LÓPEZ GARCÍA, X. (ed.), *O xornal Galicia (1922-1926). O alento da modernidade*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004.

- "Materia de Galicia: Carlos Velo, 1936", en *A Galicia Moderna. 1916-1936*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / CGAC, 2005.

Le PHOTOJOURNALISME. Informer en écrivant des photos, París: Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1993.

LEMAGNY, J.C. e ROUILLÉ, A. (dir.), *Histoire de la photographie*, París: Bordas, 1986.

LENS LEIVA, Jorge, *Los orígenes de la fotografía publicitaria en Galicia: análisis de muestras y catalogación documental*, tese doutoral, Vigo: Universidade, 2002.

LLEDÓ, Emilio, "El siglo de las imágenes", www.FotoForum.net, 2001.

LÓPEZ GARCÍA, Xosé (ed.), *O xornal Galicia (1922-1926). O alento da modernidade*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004.

LÓPEZ GÓMEZ, Pedro, "Algunas consideraciones sobre las fotografías históricas de Galicia y su publicación", en *Catálogo da exposición Galicia a principios do século XX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993.

LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *Géneros periodísticos complementarios. Una aproximación crítica a los formatos del periodismo visual*, Sevilla: Comunicación Social, 2002.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio

- *Las Fuentes de la Memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, Barcelona: Lunwerg, 1992.

- *Historia de la fotografía en España*, Barcelona: Lunwerg, 1997.

LÓPEZ PIÑEIRO, Carlos A., *O cine na revista Vida Gallega (1909-1938)*, A Coruña: CGAI, 1995.

LÓPEZ TABOADA, J. Antonio, *La población de Galicia (1860-1991)*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1996.

LOTY. As fotografías de Charles López Alberty Jeaneret no Arquivo Histórico Provincial de Lugo, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.

LUCA DE TENA, Gustavo, *Noticias de América*, Vigo: Nigra, 1993.

MARESCA, Sylvain, *La photographie, un miroir des sciences sociales*, París: L'Harmattan, 1996.

MARÍN I OTTO, Enric,

- "Estabilización y novedades en la prensa diaria", en TIMOTEO, J. (coord.), *Historia de los medios de comunicación en España*, Barcelona: Ariel, 1989.

- "Història de la Comunicació i polítiques comunicatives. Una perspectiva metodològica. El cas català", en GÓMEZ MOMPART, J. Ll. (coord.), *Metodologías para la historia de la comunicación social*, Barcelona: Universitat Autònoma, 1996.

MARTÍN AGUADO, J. A. e ARMENTÍA VIZUETE, J. I., *Tecnología de la información escrita*, Madrid: Síntesis, 1995.

MARTÍN SERRANO, Manuel, *La producción social de la comunicación*, Madrid: Alianza, 2004.

MARTÍN VIVALDI, G., *Géneros periodísticos*, Madrid: Paraninfo, 1993.

MARTÍNEZ ALBERTOS, J.L., *Curso general de redacción periodística*, Barcelona: Mitre, 1983.

MARTÍNEZ GALLEGO, F.A., BORDERÍA ORTIZ, E. e LAGUNA PLATERO, A., "Historia y comunicación. Los determinantes sociales", en GÓMEZ MOMPART, J. Ll. (coord.), *Metodologías para la historia de la comunicación social*, Barcelona: Universitat Autònoma, 1996.

MARZAL FELICI, J. Javier, "Una propuesta de análisis de la imagen fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales", en *Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/ analisisfotografico/ analisis/actas.htm>.

MASIDE, Carlos, "En torno á fotografía popular", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº139 (1998).

MAXIMINO Reboredo. Fotografías (c. 1892-1899), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela / Fundación Dez de Marzo, 2003.

MCQUAIL, Denis e WINDAHL, Sven, *Modelos para el estudio de la comunicación colectiva*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1989.

MEAKIN, Annette, *Galicia inédita. Diario de viaxe de Annette Meakin* (título orixinal: *Galicia, the Switzerland of Spain*, 1909), Oleiros (A Coruña): Tambre, 1994.

METODOLOGÍA de la historia de la prensa española, Madrid: Siglo XXI, 1982.

MILLARES, Juan, "La imagen inimaginable", *Universo Fotográfico*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 3 (2001), <http://www.ucm.es/info/ univfoto/num3/index.htm>.

MIRA PASTOR, Enric, "Realidad y deseo de una teoría de la fotografía", en *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/actas.htm>.

MOLINERO CARDENAL, Antonio, *El óxido del tiempo. Una posible historia de la fotografía*, Madrid: Omnicón, 2001.

MONTENEGRO LÓPEZ S., Amador, *Historia íntima de Vigo*, Vigo: A. Montenegro (ed.), 1990.

MORAGAS SPÀ, Miquel de, *Teorías de la comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

MORENO SARDÁ, Amparo, "Textos y contextos históricos. Análisis hemerográfico diacrónico automático", en GÓMEZ MOMPART, J. Ll. (coord.), *Metodologías para la historia de la comunicación social*, Barcelona: Universitat Autònoma, 1996.

MORRIS, Charles, *Signos, lenguaje y conducta*, Bos Aires: Losada, 1962.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef, *Historia de la comunicación visual*, Barcelona: G. Gili, 1998.

MUNÁRRIZ ORTIZ, Jaime, "La naturaleza desnuda de la fotografía", *Universo Fotográfico*, Madrid: Universidad Complutense, nº 2 (2000), <http://www.ucm.es/info/univfoto/num2/index.htm>.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

NEWHALL, Nancy, "La legende: l'interrelation des mots et de la photographie", *Les Cahiers de la Photographie*, París, nº 2 (1952).

NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.

- *¿Una clase inexistente? La pequeña burguesía urbana española (1808-1936)*, Valencia: Fundación Instituto de Historia Social, 1996.

- *Emigrantes, caciques e indianos: o influxo sociopolítico da emigración transoceánica en Galicia (1900-1930)*, Vigo: Xerais, 1998.

- *O inmigrante imaxinario*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002.

- "Ecos de alén mar. Da emigración e do retorno na época do Galicia", en LÓPEZ GARCÍA, X. (ed.), *O xornal Galicia (1922-1926). O alento da modernidade*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004.

- "Otras miradas a la historia de la emigración gallega: sobre cartas, memorias y fotos", *Estudios migratorios latinoamericanos*, Bos Aires: CEMLA, ano 19, nº 58 (2005).

NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. e PÉREZ REY, Nancy, "A imaxe de Galicia na emigración: paisaxe, saudade e turismo", en *Galicia en Cartel*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2005.

O BALNEARIO do Lérez. Memoria gráfica dunha época, Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1997.

OLLARES no tempo. 10 clásicos da fotografía galega, A Coruña: UIMP, 1985.

OWEN, William, *Diseño de revistas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

PADÍN PANIZO, A., "Vida Gallega cumple 50 años", *Vida Gallega*, terceira xeira, nº 742 (xaneiro-febreiro 1959).

PALOMARES IBÁÑEZ, J.M., "As estatísticas da prensa periódica e a prensa en Galicia", *Grial Anexo 1 Historia*, Vigo: Galaxia, 1982.

PEDRO Brey. A parroquia retratada, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / USC, 2004.

PEÑA SAAVEDRA, Vicente

- *Las Escuelas de americanos y las sociedades de instrucción en Galicia*, tese doutoral, Santiago de Compostela: Universidade, 1990.

- (dir.), *Repertorio da prensa galega da emigración*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1998.

- "A intervención escolar dos emigrantes galegos: testemuños coetáneos, historiografía recente e axenda de investigación", en *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos II*, Sada: Edicións do Castro; Trier: Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, 2000, p. 689-716.

PEREA, Joaquín, "Los géneros fotográficos", *Universo Fotográfico*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, n.º 2 (2000), <http://www.ucm.es/info/univfoto/num2/index.htm>

PEREIRA, Dionísio, *Imaxes da fatiga*, Vigo: A Nosa Terra, 1999.

PÉREZ REY, Nancy, "Vida Gallega: un modo de ver la emigración gallega a Brasil, 1909-1925", Ponencia inédita presentada no VII Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Cáceres, setembro 1999.

PICAUDÉ, Valérie e ARBAIZAR, Philippe, *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

PICAZO, Glòria e RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

PINTO, Sandra, "Se incrementa el patrimonio cultural de Galicia. Un número desconocido de Vida Gallega", *Museo de Pontevedra*, Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2003.

PINTOS. Unha vida na fotografía, 1881-1967, Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra, 1985.

PONTEVEDRA 1898. Sociedade, arte e cultura, Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1998.

POYATO SÁNCHEZ, Pedro, "Hacia una metodología del análisis fotográfico", en *Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/actas.htm>.

QUINTANA GARRIDO, X. Ramón, "Diario de empresa e xornalismo cívico: O Galicia, Diario de Vigo (1922-1926)", en *Discurso de ingreso do membro Don Xosé Ramón Quintana Garrido e resposta de Don Xosé Francisco Armesto Faginas*, Vigo: Instituto de Estudos Vigueses, 2002.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1992.

RAMÓN Dimas, as fotografías de Galicia, A Coruña: CGAI, 2000.

RAMONET, Ignacio, *La golosina visual*, Madrid: Debate, 2000.

REI NÚÑEZ, Luís. "A provincia e a fotografía en Pintos", en *XV Premio nacional de periodismo Julio Camba*, Pontevedra: Caixa de Pontevedra, 1993.

REQUATE, J., "El periodista", en FREVERT, U. e HAUPT, H.G. (eds.), *El Hombre del siglo XX*, Madrid, 2002.

RIBAO, Roberto

- "Pedro Meyer, da ficción fotoquímica á ficción electrónica", entrevista, *Galicia Internacional*, Santiago de Compostela, nº 11 (1996).

- "Virxilio Viéitez, memoria dunha xente", *Tempos Novos*, nº 18 (novembro 1998).

- "Virxilio Viéitez, ou de cando as verzas entran na arte", *A Trabe de Ouro*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, nº 38 (1999).

- "Ramón Caamaño, fotógrafo muxián", *Tempos Novos*, nº 58 (marzo 2002).

- "Luis Escobar, o fotógrafo que cabalgou pola Mancha", *Tempos Novos*, nº 66 (novembro 2002).

- "A ironía conxénita de Elliott Erwitt", *Tempos Novos*, nº 83 (abril 2004).

- "A imaxe no Galicia", en LÓPEZ GARCÍA, X. (ed.), *O xornal Galicia (1922-1926). O alento da modernidade*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004.

- "Henry Cartier-Bresson, o xeómetra do tempo", *Tempos Novos*, nº 88 (setembro 2004).

- "O ollar silandeiro", *Todo pasa, todo queda*, Santiago de Compostela: Grupo Correo Gallego-Galicia Hoxe, 2006.

RIBAO, Roberto e SUMAI, Anxos

- *¿Anxos ou Díaños?*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2003, http://www.culturagalega.org/biblioteca_detalle.php?id=84.

RIEGO, Bernardo

- *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, Girona: CCG Edicione, CRDI-Ajuntament de Girona, 2000.

- *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander: Universidad de Cantabria, 2001.

ROBLEDANO ARILLO, Jesús, *El tratamiento documental de la fotografía de prensa: sistemas de análisis y recuperación*, Madrid: Archiviana, 2002.

RODRIGO ALSINA, Miquel. *Teorías de la comunicación*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

RODRÍGUEZ GALDO, M.ª Xosé, *O fluxo migratorio dos séculos XVIII ó XX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Xosé Manuel, *Ramón Godás. Fotógrafo e impresor*, O Carballiño (Ourense): Xociviga, 1993.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*, tese doutoral, Madrid: Universidad Complutense, 1993.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo e GÓMEZ ALONSO, Rafael, “Una historia de la fotografía en la prensa”, en CABALLO ARDILA, Diego (ed.), *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*, Madrid: Universitas, 2003.

ROMÁN PORTAS, Mercedes, *Historia de La Voz de Galicia (1882-1939)*, Vigo: Universidade, 1997.

ROMANELLI, R., PONS, A., SERNA, J., *A qué llamamos burguesía. Historia social e historia conceptual. Vol.. 177-178*, Valencia: Episteme, 1997.

ROMERO, José Luís, *Estudio de la mentalidad burguesa*, Madrid: Alianza, 1987.

ROSEMBLUM, Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, París: Éditions Abbeville, 1996.

SAIZ, M.ª Dolores, “Propaganda e imagen: los orígenes del fotoperiodismo”, *Historia y Comunicación Social*, Madrid: Universidad Complutense, nº 4 (1999).

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Crítica de la seducción mediática. Comunicación y cultura de masas en la opulencia informativa*, Madrid: Tecnos, 1997.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan M.

- *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

- (coord.), *La Fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI. Summa Artis XLVII*, Madrid: Espasa Calpe, 2001.

SANTOS GAYOSO, Enrique, *Historia de la prensa gallega*, Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 1990.

SARMIENTO DA SILVA, Érica, *O outro Río. A emigración galega a Río de Xaneiro*, Santa Comba (A Coruña): tresCtres Editores, 2006.

SATUÉ, Enric

- *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid: Alianza, 1988.

- *El diseño gráfico en España*, Madrid: Alianza, 1997.

SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza, 1994.

SEKULA, Allan

- “Sobre a invención do significado da fotografía”, *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998).

- “El cuerpo y el archivo”, en PICAZO, G. e RIBALTA, J. (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

SENDÓN, Manuel

- “O documentalismo social na fotografía”, *A Trabe de Ouro*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, nº 6 (1991).

- “A fotografía”, en *Informe da comunicación en Galicia*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1993.

- “Documentalismo social e representación fotográfica”, *Revista Galega de Educación*, Vigo: Xerais, nº 26 (1995).

- *Tempos que hai neste tempo*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1995.
- *Imaxes na penumbra. A fotografía afeccionada en Galiza (1950-1965)*, Vigo: Xerais, 1998.
- "Notas sobre a fotografía galega e os arquetipos de representación", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998).

SENDÓN, Manuel e SUÁREZ CANAL, Xosé Luís

- *Vigo. Crónica dunha cidade*, Vigo: Concello, 1988.
- *José Suárez*, Vigo: Concello, 1988.
- *Ramón Caamaño*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1989.
- *Arquivo Pacheco*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1990.
- *En Galiza nos 50. As agrupacións fotográficas*, Vigo: Concello, 1990.
- *Luís Rueda*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1991.
- *Ksado*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1992.
- *José Suárez*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1993.
- *Arquivo Sarabia*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1994.
- *Raniero Fernández*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1996.
- *Virxilio Viéitez*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 1998.
- "Virxilio Viéitez, 1955-1965", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139, 1998.
- *Arquivo José M^a Massó*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 2000.
- *Virxilio Viéitez. O retrato*, Vigo: Grupo de Investigacións Fotográficas da Universidade de Vigo, 2000.
- "Claves para unha historia da fotografía galega", *Estudios de comunicación*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, nº 0 (2001).
- *Ramón Caamaño, retratos da Costa da Morte*, Vigo: Centro de Estudos Fotográficos, 2002.
- "Fotografía e modernidade en Galicia", en *A Galicia Moderna. 1916-1936*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / CGAC, 2005.

SEOANE, M.^a Cruz e SAIZ, M.^a Dolores, *Historia del periodismo en España*, Madrid: Alianza, 1996.

SIERRA BRAVO, Restituto, *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica*, Madrid: Paraninfo, 1994.

SMITH, Eugène, "Fotoxornalismo", *Photo Notes* (xuño 1948).

SOBRINO MANZANARES, M.^a Luisa, *O cartelismo en Galicia. Desde as súas orixes ata 1936*, Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 1993.

"**SOLÁ Mestre, Jaime**", en *Gran Enciclopedia Gallega XXVIII*, Santiago de Compostela-Gijón: Silverio Cañada, 1974, p. 220.

SONTAG, Susan

- *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, 1996.
- *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1996.
- *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Suma de Letras, 2004.
- *Cuestión de énfasis*, Madrid: Alfaguara, 2007.

SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 1991.

SOUSA, Jorge Pedro, *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, Chapecó: Grifos, 2000.

SOUTELO VÁZQUEZ, Raúl

- "Mobilización campesina. Clientelismo político e emigración de retorno na Galicia rural: Ourense, 1890-1936. I", *Boletín Auriense*, Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial, T. 30 (2000).

- "Mobilización campesina. Clientelismo político e emigración de retorno na Galicia rural: Ourense, 1890-1936. II", *Boletín Auriense*, Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial, T. 31, (2001).

SUÁREZ CANAL, Xosé Luís

- "O home na fotografía de José Suárez", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 139 (1998).

- "Usos do retrato", en *Virxilio Viéitez. O retrato*, Vigo: Grupo de Investigacións Fotográficas da Universidade de Vigo, 2000.

TAGG, John, *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

TAUSK, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

TEIXIDOR, Carlos, *La tarjeta postal en España*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

TIMOTEO ÁLVAREZ, Jesús

- *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*, Barcelona: Ariel, 1987.

- (coord.) *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona: Ariel, 1989.

TISSERON, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca: Universidad, 2000.

TORRES DÍAZ, Francisco, *Crónica de un siglo de fotografía en España (1900-2000)*, Barcelona: Fopren S.L, 1999.

TRESSERRAS I GAJU, Joan Manuel

- "Els orígens de la societat (comunicació) de masses a Catalunya", en *La prensa de los siglos XIX y XX*, Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1986.

- *D'Ací i D'Allà (1918-1936). Aparador de la Modernitat i la Massificació* (tese doutoral), Barcelona: Universitat Autònoma, 1989.

TUCHMAN, Gaye, *La Producción de la Noticia: Estudio sobre la construcción de la realidad* (título orixinal; *Making news. A study in the construction of reality*), Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.), *La prensa de los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1986.

VALCÁRCEL, Marcos

- *A prensa en Ourense e a súa provincia*, Ourense: Deputación Provincial de Ourense, 1987.

- "Apuntamentos para unha bibliografía sobre a historia da prensa galega", en *Informe da Comunicación en Galicia*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1993.

- "A prensa galega no século XIX", en *Galicia, terra única. O século XIX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.

VAN DIJK, Teun A.

- *La noticia como discurso*, Barcelona: Paidós, 1990.
- (comp.). *El discurso como interacción social*, Barcelona: Gedisa, 2000.
- "Discurso, conocimiento e ideología", *Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 10 (2005).

VAQUEIRO, Vítor

- "Suárez e a avangarda", *Interesarte*, Vigo: Galaxia, nº 18.
- *A obra fotográfica dos Pacheco no período 1909-1936 a través de dúas publicacións viguesas, El Pueblo Gallego e Vida Gallega*, tese doutoral, Santiago de Compostela: Departamento de Ciencias da Comunicación, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

VÁZQUEZ-MONXARDÍN FERNÁNDEZ, Afonso, "Imaxes do alén", en *Outono Fotográfico 1997*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.

VÁZQUEZ GONZÁLEZ, Alexandre

- "Emigración e transporte de galegos a América, 1900-1930", en ALONSO, L. (coord.), *Os intercambios entre Galicia e América Latina. Economía e Historia*, Santiago de Compostela: Universidade, 1992.
- "Os novos señores da rede comercial da emigración a América por portos galegos: os consignatarios das grandes navieiras transatlánticas, 1870-1939", *Estudios migratorios*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, nº 13-14 (2002).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Historia y comunicación social*, Barcelona: Mondadori, 1997.

VEIGA, Manuel

- "O apoliticismo da burguesía viguesa", *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 151 (2001).
- *O pacto galego na construción de España*, Vigo: A Nosa Terra, 2003.
- "O réxime de Primo de Rivera en Vigo e na provincia de Pontevedra: da esperanza á desilusión", *Revista de Estudos Provinciais*, Pontevedra: Deputación Provincial, nº 20 (2005).

VÉLEZ SALAZAR, Gabriel Mario, *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico*, tese doutoral, Madrid: Universidad Complutense, 2004.

VELOSO SOUTO, Carlos F., *Galiza na II República*, Vigo: A Nosa Terra, 2000.

VERA CASAS, Francesc, "Aproximació a la fotografía de reportatge en la revista Estampa (1928-1938)", *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2004, <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/ analisis/actas.htm>.

VERÓN, Eliseo, *Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa, 1996.

"**VIDA Gallega**", en *Gran Enciclopedia Gallega. XXX*, Santiago de Compostela-Gijón: Silverio Cañada, 1974, p. 36-37.

VIGO en su historia, Vigo: Caja de Ahorros de Vigo, 1979.

VILCHES, Lorenzo

- *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona: Paidós, 1987.
- *La lectura de la imagen*, Barcelona: Paidós, 1992.

VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid: Pirámide, 1985.

VILLARES PAZ, Ramón

- *Foros, frades e fidalgos: estudos de historia social de Galicia*, Vigo: Xerais, 1982.
- "Idade Contemporánea", en *Nova Historia de Galicia*, Oleiros (A Coruña): Tambre, 1996.
- *Historia de Galicia*, Vigo: Galaxia, 2004.

VILLARES PAZ, Ramón e FERNÁNDEZ SANTIAGO, Marcelino, *Historia da emigración galega a América*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

VILLASANTE, Carlos, "El tiempo, un punto ciego en la visión fotográfica", *Universo Fotográfico*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 1 (1999), <http://www.ucm.es/info/univfoto/num1/pdf/tiempo.pdf>.

VIRILIO, Paul, *La máquina de visión*, Madrid: Cátedra, 1989.

XAQUÍN Lorenzo, o fotógrafo, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004.

ZUNZUNEGUI, Santos

- *Mirar la imagen*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1984.
- *Pensar la imagen*, Bilbao: Cátedra-Euskal Herriko Unibertsitatea, 1989.
- *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid: Cátedra, 1994.

FONTES DOCUMENTAIS PRIMARIAS

A revista *Vida Gallega* foi a principal fonte primaria documental desta tese. Porén, tamén accedimos a exemplares orixinais, en facsímile ou en soporte informatizado da maior parte das revistas e publicacións gráficas non diarias citadas nos apartados 3.2.2.1 (revistas gráficas galegas) e 3.3.5.3 (álbums e outras publicacións gráficas non diarias galegas)¹⁶⁴⁹. Asismesmo consultamos os seguintes xornais diarios galegos da época: *Faro de Vigo*, *La Voz de Galicia* (A Coruña), *El Correo Gallego* (Ferrol), *El Noticiero de Vigo*, *La Región* (Ourense), *Galicia* (Vigo) e *El Pueblo Gallego* (Vigo).

Tamén consultamos revistas ilustradas como *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), *La Ilustración Artística* (Barcelona) e *La Hormiga de Oro* (Barcelona), o *Almanaque Bailly-Bailliere* (Madrid), e revistas e semanarios gráficos como *Blanco y Negro* (Madrid), *Nuevo Mundo* (Madrid), *Alrededor del mundo* (Madrid), *Por esos mundos* (Madrid), *La Actualidad* (Barcelona), *Actualidades* (Madrid), *Mundo Gráfico* (Madrid), *Vida Manchega* (Albacete), *La Esfera* (Madrid), *Estampa* (Madrid), *Crónica* (Madrid) e *Picture Post* (Londres).

FONDOS DOCUMENTAIS CONSULTADOS

Para o desenvolvemento desta investigación utilizamos os fondos de arquivos, bibliotecas, hemerotecas e mediatecas das seguintes persoas e institucións: Biblioteca Xeral da *Universidade de Santiago de Compostela* (USC), *Fundación Penzol* (Vigo), *Facultade de Ciencias da Comunicación* da USC, *Facultade de Xeografía e Historia* da USC, *Arquivo Municipal de Vigo*, *Real Academia Galega* (A Coruña), *Consello da Cultura Galega* (Santiago de Compostela), *Instituto Padre Sarmiento* (Santiago de Compostela), *Centro Superior Bibliográfico de Galicia* (Santiago de Compostela), *Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades* (Santiago de Compostela), *Faro de Vigo*, Margarita Ledo, Xosé Luís Suárez e Manolo Martínez.

As fotografías que van incluídas no DVD que se acompaña foron reproducidas a partir dos fondos da Biblioteca Xeral da *Universidade de Santiago de Compostela* e da *Fundación Penzol*, principalmente, así como tamén do *Arquivo Municipal de Vigo*, da *Real Academia Galega* e do *Instituto Padre Sarmiento*.

¹⁶⁴⁹ As únicas publicacións citadas e non consultadas directamente son aquelas das que aportamos referencia da súa orixe bibliográfica secundaria.

