Instantes para la historia de la Transición

Rafael R. Tranche

Instantes para la historia de la Transición

CÁTEDRA
Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición, mayo de 2025

Fotografía de cubierta: © Benito Román, *El lenguaje de las manos,*
Barrio de Vallecas, Madrid, 1978 / VEGAP, 2025

Diseño de cubierta: Germán Úsar

Imágenes de interior: © Xosé Castro/*La Voz de Galicia,*
© Herederos de Antonio Gabriel, © Antonio Suárez de Arcos, VEGAP,
Madrid, 2025, © Benito Román, VEGAP, Madrid, 2025,
© Manuel Hernández de León/EFE, © Manel Armengol,
© Archivo Colita Fotografía, © Guillermo Armengol,
© Manuel Pérez Barriopedro/EFE, © Bernardo Pérez/*El País,*
© Pilar Aymerich, © Andrés Palomino, © Félix Lorrio,
© César Lucas, © Verónica Werckmeister, © Marisa Flórez/*El País,*
© Herederos de Germán Gallego, © Chema Conesa/*El País,*
© Ricardo Martín, © Herederos de Paco Elvira, © EFE,
© Carlos Bosch/Fototeca ARGRA, © Volkhart Müller/EFE,
© Herederos de Juan Santiso/Fundación Pablo Iglesias (Madrid).

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido
por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las
correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para
quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren
públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística
o científica, o su transformación, interpretación o ejecución
artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada
a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Rafael R. Tranche, 2025
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 3.708-2025
I.S.B.N.: 978-84-376-4888-0
Printed in Spain

Para Laura
Al final de este viaje

Desde su inmovilidad se sorprendió envidiando la vida del reportero gráfico que se mueve siguiendo los impulsos de las multitudes, la sangre vertida, las lágrimas, las fiestas, el delito, las convenciones de la moda, la falsedad de las ceremonias oficiales; el reportero gráfico que documenta los extremos de la sociedad, los más ricos y los más pobres, los momentos excepcionales que se producen en todo momento en todas partes.

La aventura de un fotógrafo (1953),
Italo Calvino

Índice

Proemio 13

Capítulo primero. Historia, imagen y memoria de la Transición 23

La Transición y la muerte 23
Relatos de la Transición 28
Actores y movimientos 30
La transición de los medios 32
Parlamento de papel 34
El fotoperiodismo y la edición gráfica 37
El diseño y la portada 41
Una nueva generación 44
Información, documento, arte 50
Memorias y archivos 56

Capítulo 2. Agitación en las calles. La conquista del espacio público 61

Orden y concierto 61
La calle frente al orden público 63
El espacio público como conquista 65
Las reivindicaciones autonómicas 67
La acción sindical 89
La lucha de las mujeres 100
La contestación estudiantil 106
La rebelión en las cárceles 116
Tu cuerpo, tu gozo 124

Capítulo 3. Las metamorfosis urbanas. Escenas de la lucha vecinal 135

El centro y la periferia 135
El éxodo rural 138
La metamorfosis urbana 141
El movimiento vecinal 153
Un icono de la Transición 160
Marginalidad y delincuencia en los barrios 168
El fin del movimiento 170

Capítulo 4. Viejos y nuevos carismas. El parlamento o la forja del consenso 173

Carismas en transición 173
Las primeras elecciones y el parlamento 175
El parlamento de la reconciliación 187
Adolfo Suárez: sonrisas y lágrimas 196
Felipe González: el viaje hacia el poder 203
Afinación del carisma y atemperación del partido 208
La foto del Palace 208
Variaciones de un instante 217
De la mitología a la ficción 218

Capítulo 5. Imágenes extremas. Violencia política y terrorismo 221

Virtud y terror 221
Los medios y el terrorismo 224
La imagen como arma 226
El atentado de Carrero Blanco 234
Los sucesos de Vitoria 237
Los sucesos de Montejurra 242
La Semana negra y la matanza de Atocha 251

Capítulo 6. El 23F: el golpe a la Transición 267

Historia y memoria de un golpe 267
Todos los medios y un acontecimiento 270
Televisión versus fotografía 271
Captar el asalto en directo 273
Las imágenes del golpe en la prensa 300
Evocaciones del 23F 306

Notas 309

Bibliografía 313

Proemio

> El tema no consiste en recolectar hechos, ya que los hechos por sí mismos no ofrecen interés alguno. Lo importante es escoger entre ellos; captar el hecho verdadero con relación a la realidad profunda.
>
> *El instante decisivo* (1952),
> Henri Cartier-Bresson

El libro que ahora comienza no es un catálogo de fotografía ni un tratado de historia. Tampoco es un estudio sociocultural sobre las imágenes ni un ensayo sobre su poder para edificar memorias compartidas. En cierto modo, es las cuatro cosas a la vez sin que un enfoque prevalezca sobre los otros. Su planteamiento gravita sobre una compleja ecuación que conjuga la conformación de los acontecimientos en los medios, su fijación a través de las imágenes y la evocación de ambos a través de discursos sustentados en la memoria colectiva. Simplificando los ingredientes, propone como punto de partida una relación a tres bandas entre acontecimientos, imágenes y memorias.

Esta fórmula parece especialmente apropiada para aplicar a un periodo convulso de la historia española donde hay una vertiginosa sucesión de acontecimientos que producen grandes transformaciones políticas, sociales y culturales: la denominada Transición. Los estudios generales sobre este periodo han destacado su singularidad, la complejidad de dichas transformaciones y las dificultades para llevarlas a cabo. Lo que pretendemos abordar aquí es cómo se plasmaron esos cambios a través de las imágenes y, al tiempo, conformaron un universo visual radicalmente distinto al del franquismo. Sin duda, esas nuevas realidades fueron retratadas desde muy diversos ámbitos: literatura, artes plásticas, cine, teatro, cómic..., pero la fotografía, y específicamente el fotoperiodismo, se convirtió en un cronista privilegiado. Hay razones que confirman esta hipótesis: la eclosión de nuevos medios que propicia la Transición; la aparición de una generación novel de fotoperiodistas y su voluntad de romper con las rutinas precedentes y salir a la calle para captar lo que ocurre, y, por

último, la autoconciencia sobre la capacidad testimonial de sus imágenes. Esta conjunción de factores, unida a la desaparición gradual del control estatal y la censura, posibilitó otros modos de enfocar la actualidad.

A partir de esta propuesta, queremos dilucidar, con las herramientas de la cultura visual y el análisis de las imágenes, cómo determinadas imágenes operan con su presente para ser testimonio y parte activa de los procesos de transformación social. Por tanto, no se trata tanto de cifrar la plasmación visual de los acontecimientos de la Transición como de desvelar el modo en que unas imágenes, y no otras, los representan. Porque no es el acontecimiento el que predetermina la imagen, sino esta la que responde, mediante una forma inédita de mirar, a los interrogantes que suscita el primero en un contexto histórico concreto. De lo contrario, estaríamos ante una imagen (una de tantas) que solo ratifica o acompaña lo que puede ser explicado con palabras. Ahora bien, vamos a manejar una noción amplia de acontecimiento, que abarca tanto los grandes sucesos históricos como los «microacontecimientos» o aquellos fenómenos que supusieron cambios de mentalidades durante la Transición. Aquí es donde nuestro estudio conecta con otras ramas derivadas de la historia como la historia social, la historia de las mentalidades o la historia cultural.

La tarea es compleja por cuanto no todos los acontecimientos tienen su imagen clave, otros tienen varias imágenes que pugnan por representarlos y para otros casos no hay una correspondencia biunívoca entre lo que ocurrió y lo que reflejan las imágenes. Pensamos más bien en una especie de intersección que conecta lo esencial de lo acaecido con elementos que deben ser explorados en la imagen. Para ello, es preciso establecer la carga testimonial de una imagen y evaluar su complejidad cuando incorpora tanto elementos de lo acontecido como otros ingredientes que hacen más sutil, y resistente al paso del tiempo, su apreciación. En este punto es donde el registro informativo de la imagen se anuda con esos ingredientes que la dotan de algo más perdurable: su dimensión como documento de época. Se trata, en suma, de interconectar los acontecimientos, las imágenes que brotaron de ellos y las fuentes documentales que usualmente sustentan el trabajo del historiador. Pensemos, por ejemplo, en la famosa foto de Cartier-Bresson *Dessau, Alemania* (1945), en la que una colaboradora de la Gestapo comparece ante un improvisado tribunal [**1**]. Junto a ella, hay una prisionera del campo que le acaba de golpear con rabia tras descubrir su identidad. Más allá de este contenido central, la imagen está llena de matices que captan los primeros momentos de la liberación de los campos de concentración, entre ellos, la paradoja de ver a una verduga convertida en víctima ante el escarnio colectivo. Además, esta fotografía tiene la capacidad de interpelarnos para que la revisitemos por su complejidad, desvelando cómo ha fijado una acción inconclusa. Máxime si descubrimos que el autor la obtuvo mientras filmaba, con un encuadre muy similar, la escena completa para *Le retour* (1945), un documental realizado por encargo del ejército estadounidense [**2**].

Esta apreciación, esta segunda lectura, necesita una distancia temporal. Desde esa perspectiva no es la confrontación con la actualidad la que opera, sino la sugestión de que en su interior hay materia para construir el discurso de la Historia. Fotografías como esta atestiguan hechos concretos, pero también nos sumergen en el clima de derrota colectiva imperante tras el fin de la Segunda Guerra Mundial.

Del mismo modo, y desde múltiples prácticas que reclaman la función en el presente de

1. Henri Cartier-Bresson, *Dessau, Alemania,* 1945.

2. *Le retour* (Henri Cartier-Bresson, 1945).

las imágenes del pasado, tanto los medios como las producciones audiovisuales y determinadas interacciones sociales dialogan constantemente con dichas imágenes. Pues no solo reconstruimos el pasado con sofisticados artefactos culturales, también lo invocamos confrontándonos a documentos de época, sea con nuestro propio álbum familiar, sea a través de los archivos públicos. Así, la dimensión que ha alcanzado en los últimos tiempos la relación entre el pasado y la memoria como construcción social colaborativa ha permitido establecer nuevas formas de compartir y evocar experiencias comunes. Recordemos lo que decía al respecto Maurice Halbwachs en *Los marcos sociales de la memoria:* «[...] estos marcos son —precisamente— los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad» (Halbwachs, 2004: 10). En estos procesos las imágenes se han convertido en un rico legado que activa y homologa gestos multiformes de esa memoria común. Que dichos gestos obedezcan a una fidelidad histórica es otra cuestión. Precisamente, varios autores han destacado la influencia (y, en ocasiones, la distorsión) que las imágenes producidas por los medios pueden ejercer sobre procesos memorísticos colectivos: Andreas Huyssen se refiere a este efecto como «memoria mediática» (2003) y Alison Landsberg utiliza el término «memoria protésica» (2004).

En el comienzo de *La memoria, la historia, el olvido* (2000), el filósofo francés Paul Ricœur planteaba dos cuestiones que constituían la base de su ensayo: ¿de qué hay recuerdo? y ¿de quién es la memoria? A partir de ellas hacía referencia a la distinción que establecían los griegos entre *mnèmè,* el recuerdo como algo pasivo, y *anamnesis* (del griego *ἀνάμνησις:* recolección, reminiscencia) como objeto de una búsqueda, una rememoración activa. Esa dialéctica entre lo que se recuerda y lo que se insta a rememorar es especialmente pertinente en el caso de las imágenes, pues algunas, después de competir con otras, atraviesan el filtro del tiempo para cristalizar en iconos socialmente aclamados. Como veremos, en la rememoración de la Transición hay una serie de imágenes que retornan cíclicamente para representar acontecimientos o procesos de cambio. Forman parte de esa «memoria mediática» que se reactiva con cada conmemoración o con la pérdida de sus protagonistas para reforzar su interpretación oficial.

Sin embargo, esas mismas imágenes activan memorias personales y *contramemorias,* dan lugar a redes más complejas donde la percepción del pasado es abierta y plural. Incluso, se enriquecen con fenómenos derivados de la industria cultural como la *anemoia,* la nostalgia de un tiempo no vivido.

En paralelo, desde los años 90 del siglo xx los Estados han puesto en marcha políticas activas de memoria para revisar episodios violentos o traumáticos de su historia y establecer acciones de reparación y justicia. Estas iniciativas institucionales han espoleado el interés académico, mediático y ciudadano sobre conflictivos pasados. No parece casual que estas acciones hayan coincidido, por un lado, con la decadencia de las ideologías y la ausencia de proyectos comunes de futuro, como si se hubiera producido un repliegue hacia el pasado, y, por otro lado, que sintonicen con la internacionalización de la justicia y la universalidad de los derechos humanos. En el caso español, solo recientemente las políticas de memoria han incluido la Transición como un periodo susceptible de intervención con la Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática.

Hay otra consideración previa que es pertinente abordar aquí: la escasa valoración cultural que la producción fotoperiodística ha tenido. Sometida a las rutinas de la información y a su hiperproducción cotidiana de imágenes, sus hallazgos no parecen equiparables a los de la fotografía artística. Incluso ha sido secularmente denostada en el propio medio: «el estatuto del fotógrafo de prensa recibió durante casi medio siglo una consideración inferior, comparable a la de un simple criado a quien le dan órdenes, sin poder de iniciativa» (Freund, 1986: 98). Sin duda, vivió momentos de esplendor con el *boom* de las revistas gráficas en las décadas de los años 20 y 30 del siglo pasado. Pero su reconocimiento social no tuvo una traslación automática al campo cultural y solo algunos fotógrafos pudieron desembarcar en el mundo de la autoría y su correspondiente revalorización artística. Cartier-Bresson, ya consagrado como fotógrafo desde los años 30, no consiguió exponer en el MoMA hasta 1947. Mas la entrada principal a los museos se ha producido a través de las colecciones y las exposiciones permanentes. Es aquí, junto con los archivos institucionales, donde se empieza a entender la dimensión cultural del fotoperiodismo por su valor documental. Ya no se trata de la foto única, que por su singularidad ha copado portadas y conmemoraciones, sino de un corpus que puede atestiguar, por ejemplo, la gran transformación de las ciudades entre los años 60, 70 y 80 del siglo pasado o las luchas obreras a raíz de la crisis económica de los 70 y los subsiguientes procesos de reconversión y deslocalización industrial. No es tanto una apreciación cuantitativa como la constatación de una sistematicidad sostenida en el tiempo para retratar determinadas realidades. En este sentido, este libro es también una reivindicación de la producción fotoperiodística realizada durante la Transición, de sus artífices (fotógrafos y editores gráficos) y de los medios que la posibilitaron. Pero la vía elegida para su revalorización no es a través de una historia o una crónica del fotoperiodismo, de sus rutinas profesionales o de la trayectoria y vicisitudes de los fotógrafos. A fuer de ser reiterativos, la pretensión es abordar esta producción en su conjunto, como parte de un proceso histórico que demanda imágenes consecuentes con sus nuevos paradigmas y debe ser interrogado con una metodología híbrida para esclarecer su valor testimonial y documental.

En una memorable secuencia de *Blow-Up* (M. Antonioni, 1966), el protagonista, un fotógrafo de moda, revela en su estudio las fotos que ha tomado en un parque donde sorprendió

a una pareja anónima besándose. En un primer momento, las imágenes parecen intrascendentes [**3**]. Sin embargo, al observar detenidamente una de ellas [**4**], detecta que en una parte de la imagen hay algo extraño. Después de varias ampliaciones y reencuadres en su laboratorio, consigue desvelarlo: entre los arbustos un hombre sostiene una pistola [**5**]. Como si fuera su contraplano, otra de las fotos, al ser aumentada, muestra un cadáver tendido sobre la hierba [**6**]. Acaba de descubrir un asesinato. Dicho de otro modo: *la imagen ha revelado lo que se ocultaba en la realidad aparente*.

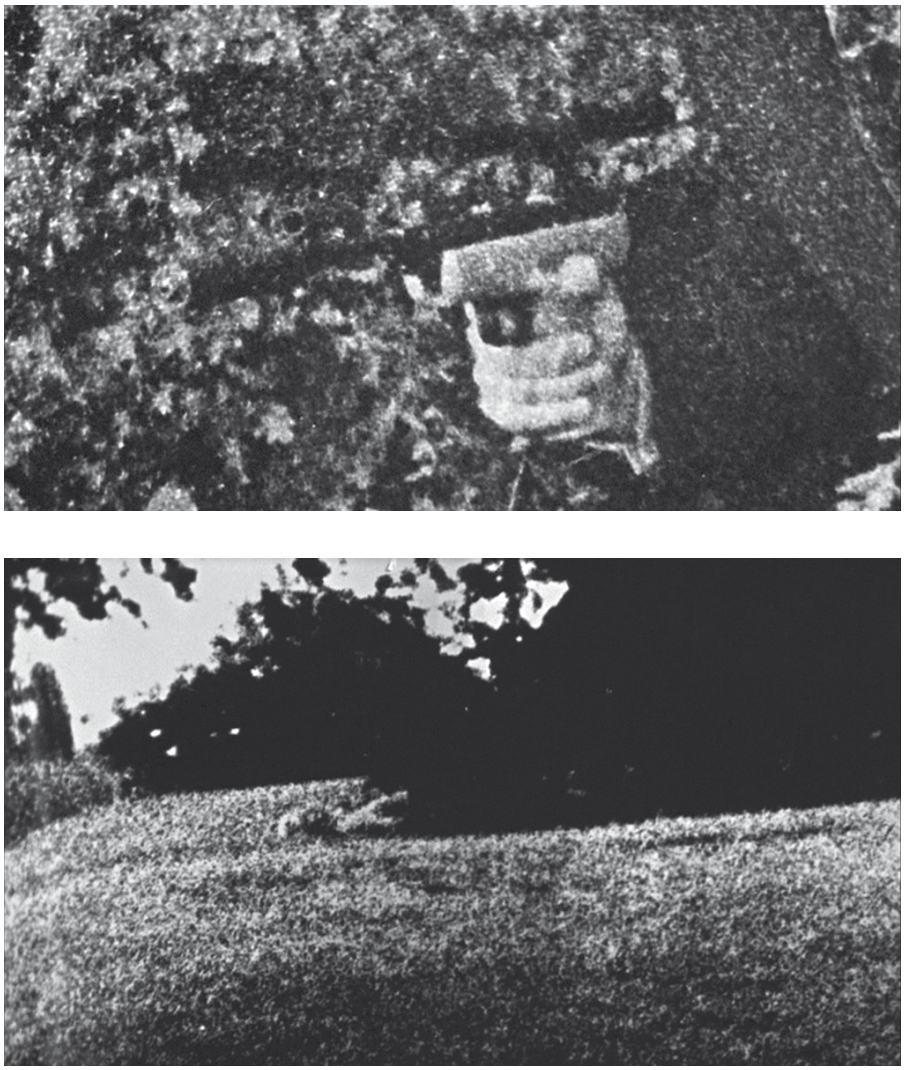
Esta exploración deductiva en el interior de las imágenes es una perfecta alegoría del método que desarrollaremos en estas páginas, pues nos señala que cuando una imagen es el resultado de una observación atenta de la realidad, su estudio debe trascender su mera superficie. Un sistema heurístico para revelar la singularidad de las fotografías escogidas y trazar la conexión con los acontecimientos que retratan. A este respecto, los criterios para incluir las fotografías que integran este libro parten de esa posibilidad de extraer capas y significados a una imagen, más allá de su función informativa inicial. Ello se debe, precisamente, a la capacidad del fotógrafo para, parafraseando a Susan Sontag, ver lo que todo el mundo ve de un modo nuevo. Esta virtualidad nos ha permitido cartografiar y discriminar la vasta producción que generó la prensa gráfica durante la Transición. Porque hay dos condiciones indispensables para que el trabajo del fotoperiodista alcance su objetivo: que la fotografía sea seleccionada y editada de entre todas las registradas y, consecuentemente, publicada en un contexto informativo. Esta doble distinción obedece a diversos procesos que permitirán que una imagen se relacione con su lector potencial: la ubicación (portada, páginas interiores...) y el tamaño, pero también su posible reencuadre y la relación con el texto. Por tanto, contexto y texto acompañante (el pie de la foto, pero también la propia narración de la noticia) funcionan como gradiente de la imagen en su primera aparición. «Como cada fotografía es un mero fragmento, su peso moral y emocional depende de dónde se inserta. Una fotografía cambia según el contexto donde se ve» (Sontag, 2006: 152). Por otro lado, la mala reproducción de las imágenes en los diarios de la época supuso que muchas fotos quedaran reducidas a simple ilustración del texto sin que pudiera apreciarse su valor. Igualmente, la inexistencia de la reproducción en color en los diarios y su uso limitado y selectivo en las revistas determinaron que el «universo visual» de la Transición esté fundamentalmente asociado al blanco y negro.

Estas circunstancias hacen que sea primordial reproducir aquí las imágenes tal y como aparecieron publicadas, en la página del periódico o en la revista. De esta forma, se puede evaluar cómo se dieron a conocer en su contexto histórico y el cometido asignado. Pero para paliar esa baja resolución original también es necesario presentarlas como si fueran fotografías expuestas, según fueron registradas originalmente, para que pueda estimarse ahora su valor documental y artístico. En este sentido, este libro es también una exposición, una antología de las fotografías de la época, seleccionadas a la manera de un proceso curatorial.

Junto a todo ello, otros dos aspectos informan de procesos diferenciados en la fotografía de prensa, uno previo y otro posterior: la foto como parte de la serie concebida por el fotógrafo para cubrir un evento o una situación y las publicaciones posteriores donde reaparece, una vez que ha cumplido su ciclo de actualidad. En el primer caso, observar la imagen en el conjunto del carrete expuesto por el fotógrafo permite

3-4. *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966).

descubrir sus métodos de trabajo, cómo ha llegado a la imagen clave, al «instante decisivo» (por utilizar la conocida expresión de Cartier-Bresson). Una herramienta de trabajo interna, los contactos, da cuenta no solo del contenido del carrete, sino también de las anotaciones durante el proceso de edición. Como demostró William Klein en su serie cinematográfica *Contacts* (1989), esta fórmula de presentación y edición desvela la reacción del fotógrafo ante el curso de los acontecimientos, la búsqueda del motivo, las tentativas y ensayos sobre este, y, finalmente, la selección de la imagen o imágenes decisivas. En otras palabras, en el carrete expuesto no solo hay intentos fallidos, sino el modo en que su autor establece la interac-



5-6. *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966).

ción con lo contingente de forma secuencial. Es, al tiempo, su cuaderno de bocetos y de obras terminadas. A su vez, también es primordial esclarecer el proceso de edición gráfica, detectando las elecciones y las omisiones; en especial, cuando la foto forma parte de un reportaje.

En el segundo caso, rastrear la circulación posterior que han tenido algunas de estas imágenes revela sus posibles mutaciones y relecturas. Esta segunda vida permite analizar la cadena de interpretaciones y actualizaciones mediáticas de ese acontecimiento pasado y, finalmente, el modo en que cada imagen fragua como pieza irremplazable del museo de la memoria colectiva. En esta circulación no solo hay un proceso de filtrado, sino una transformación de

la foto en icono, que en muchos casos acaba por desdibujar el acontecimiento del que partió. Este fenómeno es especialmente relevante para nuestros criterios de selección, pues indica que la foto ha establecido una relación cíclica con distintos públicos y con los medios que proponen esa apreciación. Un ejemplo nos permitirá evaluar el alcance de estas imágenes que perviven a la vez como noticia, documento y estampa de época: el 23F. Uno de esos acontecimientos cuya formulación es inseparable de las imágenes televisivas y fotográficas. Aunque, en este caso, se podría ir un paso más allá: las imágenes son parte principal del acontecimiento (el primer golpe de Estado registrado en directo) y su evocación está unánimemente asociada a Tejero empuñando una pistola en el Congreso de los Diputados. Su éxito como recuerdo visual radica en que buena parte de los que vivieron el golpe lo han interiorizado y están convencidos de que lo vieron en directo cuando en realidad se emitió al día siguiente, una vez que se resolvió felizmente. Es decir, ha desplazado a otros escenarios del golpe y a los verdaderos recuerdos individuales por uno común construido por los medios.

En definitiva, imágenes paradigmáticas de la época y memorables en sucesivos presentes. Imágenes reconocidas y reconocibles según un acervo común, pero también hay otras imágenes que, a la luz de este estudio, deben ser rescatadas del olvido para integrarlas tanto en el museo como en la memoria colectiva. Imágenes reivindicadas que deben seguir circulando porque su poder para *ver de un modo nuevo* sigue latente. Como la fotografía que ilustra la cubierta de este libro. En ella, Benito Román confronta el ímpetu de la Transición al herrumbroso pasado que se resistía a morir. Esos chiquillos que enarbolan sus puños y se abalanzan hacia la cámara como gesto de desafío; mientras, el fondo, aparece impasible un monolito del líder falangista José Antonio. Por último, dado que las imágenes periodísticas no son producto de un contexto aislado, las confrontaremos, cuando así suceda, con sus reduplicaciones y variaciones en otros soportes (cartel, ilustración) y, según los casos, con las surgidas en paralelo en otros medios (televisión, cine, cómic).

Para establecer la correspondencia entre acontecimientos e imágenes se ha tenido en cuenta una lectura omnicomprensiva de la Transición a partir de lo que se podrían considerar ideas clave del periodo. Son aquellas que explican tanto la singularidad del proceso político como las transformaciones socioculturales que desencadenó. Cada una de ellas permitirá desarrollar un capítulo analítico en el que las distintas imágenes que lo integran se abordan como microestudios de caso. Así, el capítulo inicial, «Historia, imagen y memoria de la Transición», amplía algunas cuestiones conceptuales y metodológicas apuntadas en estas líneas, al tiempo que esboza el devenir del fotoperiodismo en ese periodo y el modo en que se han recuperado después sus imágenes. El segundo capítulo, «Agitación en las calles. La conquista del espacio público», aborda la aparición de movimientos sociales que, desde distintos ámbitos, empujan para profundizar en la democratización real del proceso. Para ello, es preciso reapropiarse del espacio público como medio de expresión de la protesta. El tercer capítulo, «Las metamorfosis urbanas. Escenas de la lucha vecinal», es una derivación del capítulo anterior, concentrado en la capacidad de contestación de los movimientos ciudadanos a partir de la caótica reconfiguración de los grandes núcleos urbanos, que genera la migración masiva a estos. El cuarto capítulo, «Viejos y nuevos carismas. El parlamento o la forja del consenso», se dedica a uno de los aspectos que centró la atención mediática durante la Transición: la construcción de los lide-

razgos como parte del sistema de partidos y la conformación de un nuevo escenario político: el parlamento. El capítulo quinto, «Imágenes extremas. Violencia política y terrorismo», versa sobre los episodios más oscuros y trágicos del periodo. Pese al espíritu de consenso y pacto que vertebró las líneas maestras del nuevo Estado democrático, la violencia política y el terrorismo fueron factores de desequilibrio permanente. Los atentados terroristas marcaron la agenda política y generaron imágenes terribles, cruentas, que en función de las estrategias políticas y mediáticas fueron expuestas abiertamente o contenidas. El sexto capítulo, «El 23F: el golpe a la Transición», es también una derivación del anterior y se consagra a analizar los precisos documentos audiovisuales (en este caso, tanto la fotografía como la televisión) que retrataron el golpe como paradigma de la violencia política reinante en el periodo.

Este mapa no pretende agotar todas las ideas y conflictos que nutrieron la España de la Transición. Quedan cabos sueltos, zonas no exploradas, pero los itinerarios trazados a través de las imágenes que marcan estos ejes temáticos permiten establecer, esa es nuestra propuesta, una lectura del periodo.

La gestación de este libro tiene como germen un proyecto de investigación dedicado al estudio del carisma de los líderes políticos en la Transición. Entre 2013 y 2016 compartí reflexiones, encuentros y publicaciones con Vicente Sánchez-Biosca, Nancy Berthier y Vicente Benet, compañeros y amigos entrañables, que fueron decisivos para alumbrar estas páginas. Los tres son parte indisociable de este libro. Esta estela se ha prolongado en sendos proyectos de investigación desarrollados entre 2018 y 2024 junto con un nutrido equipo de investigación compuesto por Lorna Arroyo, Elena Blázquez, Elpidio del Campo, Ana González Casero, Mar Marcos, María Rosón, Rebeca Romero, Leónidas Spinelli y Antonio Pantoja. El trabajo realizado con todos ellos en seminarios, congresos, exposiciones y publicaciones conjuntas ha sido capital para esclarecer el planteamiento definitivo de esta obra. Además, para la elaboración material de este libro ha sido primordial la aportación del proyecto *Fotoperiodismo y Transición española (1975-1982): nuevos escenarios políticos y sociales* (PR75/18-21574). Proyectos de investigación Santander-Universidad Complutense de Madrid (2018-2020).

Durante el curso de la investigación he tenido el privilegio de conocer y cultivar la amistad con un nutrido grupo de fotógrafos de la Transición. Guillermo Armengol fue primero profesor y después compañero en la Universidad Complutense de Madrid. Su gran conocimiento de la fotografía y su gran humanidad han sido el espejo en el que perseverar en todo este tiempo. A Manuel Hernández de León tuve el privilegio de conocerlo en los últimos años y descubrir juntos algunos secretos de su trabajo. Atesoro nuestros encuentros como una experiencia vital única. Manel Armengol me ha brindado su generoso apoyo a lo largo de estos años y me ha dado la oportunidad de estudiar su inmensa obra y cultivar su amistad. César Lucas, maestro de fotógrafos, me ha regalado sus conocimientos en sucesivos encuentros a lo largo de los últimos años. Antonio Suárez, fotógrafo perspicaz, me reveló aspectos singulares de su oficio en veladas entrañables. Pilar Aymerich me acogió con gran hospitalidad en su estudio de Barcelona y me enseñó a leer sus fotografías. Con Manuel Pérez Barriopedro y Marisa Flórez he coincidido en diversos foros donde hemos admirado y analizado sus obras. Benito Román, desde una modestia que esconde un gran fotógrafo, me recibió en su estudio y me dio acceso a su archivo. Bernardo Pérez ha pres-

tado una ayuda inestimable en distintas fases del proyecto, siempre atento y solícito. Xosé Castro me aportó valiosos conocimientos sobre sus principales fotografías con total generosidad. Andrés Palomino me proporcionó desinteresadamente datos y documentos sobre algunos episodios de la época. Igualmente, agradezco las referencias y materiales proporcionados por Ricardo Martín, siempre dispuesto a colaborar.

Lamentablemente, un nutrido grupo de fotógrafos estudiados en estas páginas ya no están con nosotros. El vínculo con ellos se ha establecido a través de sus familiares directos en una intensa intermediación. Agradezco la ayuda y generosidad de José Manuel Gabriel, Agustina Bosch, Ana Gallego, Juan Santiso hijo y Andrea Elvira por todas las facilidades que han dado para acceder a los archivos fotográficos de sus padres y la reproducción de las obras.

Diversas entidades y organismos han sido fundamentales para que este libro pudiera cobrar forma. Agradezco la ayuda y colaboración de *El País, La voz de Galicia,* Agencia EFE, Fundación Diario Madrid, Biblioteca Nacional, Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información (UCM), Hemeroteca Municipal de Madrid, Fundación Pablo Iglesias y Archivo Colita en la figura de Francesc Polop. A su vez, un nutrido grupo de personas me han ayudado en distintas fases del proyecto: Miguel Ángel Aguilar, Carlos Fonseca, Jacinto Godinho, Carla Baptista, Josefina Martínez, Conchi Sáez, Matilde Torrero, Marianne Bloch-Robin, Ángel L. Rubio, Verónica Werckmeister, Patricia Núñez, Beatriz Tovar y Ana González Casero. Paco Ferrándiz, a quien agradezco su entrega y magnanimidad, me invitó a elaborar una guía didáctica sobre el 23F, *Imaginarios del 23-F,* publicada por la Secretaría de Estado de Memoria Democrática, que fue el punto de partida para desarrollar uno de los capítulos del libro. Raúl García, a quien me une una gran amistad después de tantos años de colaboraciones editoriales, ha sido determinante para que esta obra vea la luz.

A lo largo de estos años he podido exponer sucesivos resultados parciales de este estudio en diversos foros académicos: Cursos de verano de El Escorial (UCM); Casa de Velázquez; Universitat de València; Universidade Nova de Lisboa; Université Sorbonne Paris IV Sorbonne; XV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Córdoba (2021); XVIII Congreso AsHisCom, Lisboa (2023), y X Congreso de la Asociación de Historiadores del Presente, Madrid (2024).

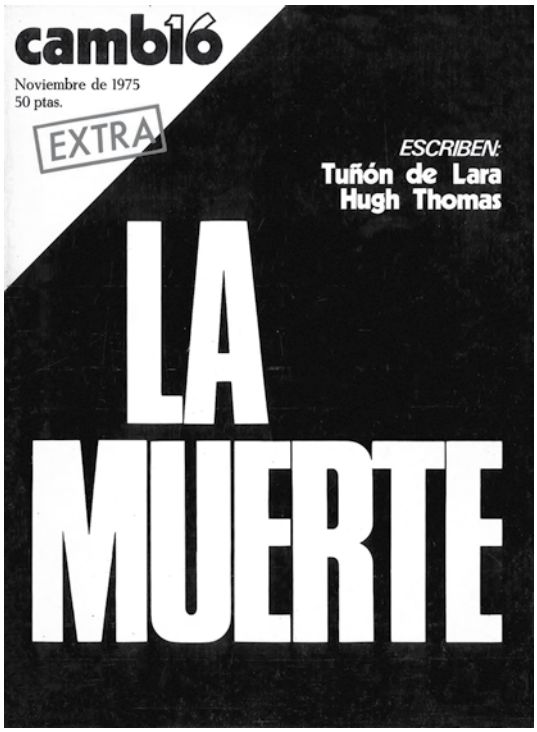
Al otro lado del escritorio, Laura e Ítalo han girado, día tras día, como mi particular constelación. Les debo muchas horas de ausencias e incomparecencias. Por eso, sin saberlo, han sostenido y alentado estas páginas desde su génesis.

1
Historia, imagen y memoria de la Transición

> El deseo final de todo artista fotógrafo que trabaja en periodismo es el de que sus fotografías vivan en la historia, más allá de su importante, pero breve, vida en una publicación.
>
> *Fotoperiodismo* (1948),
> W. Eugene Smith

La Transición y la muerte

Estas dos portadas de la revista *Cambio 16* [**1 y 2**], publicadas durante y tras la muerte de Franco, condensan con sintetismo extremo el cierre y el comienzo de sendos periodos históricos. Por un lado, el número en el que se presenta la desaparición del dictador con calculada asepsia y laconismo: un titular, «La muerte», sin una sola imagen, referencia o calificativo. Lo que aparenta ser una señal de respeto, el negro de fondo, en ausencia de adjetivos, puede leerse como la caracterización de su régimen. Igualmente, la omisión de su nombre podría apelar a la (deseada para los autores) muerte de su régimen. Por último, «La muerte» como único enunciado dificulta la atribución de un sujeto al mismo y, en consecuencia, la idea de conectar cualquier tipo de aflicción sobre ella. Frente al negro que inunda la portada funeraria, en la otra se contrapone el blanco (claridad, día, luz) y la expresión clave: «la transición». Conviene destacar la audacia de los artífices de la revista porque, en realidad, este número que pide el cambio con una sola palabra sale a la venta antes de que Franco muera. Es decir, están presentando y proponiendo el ciclo político que debe suceder a su régimen. «El país es presa en estos días de una tormenta de miedos y esperanzas cara a la transición que se nos está viniendo encima», comenzaba diciendo su editorial. Pero es pre-



1. Portada de *Cambio 16* extra, noviembre de 1975.

2. Portada de *Cambio 16,* 17 de noviembre de 1975.

ciso reparar en dos ingredientes que enriquecen la idea vía diseño gráfico: la repetición de la palabra y la gradación cromática en las letras. No es una, sino varias las transiciones, abriendo el campo semántico a distintas opciones políticas, sociales, culturales... como se atisba por esa última repetición cortada en el extremo inferior de la portada. Además, la gradación cromática, distintos tonos de azul, enfatiza la idea de un proceso gradual pero ininterrumpido. Por tanto, plena conciencia de la coyuntura y de las expectativas que se abren desde el primer momento. De hecho, el editorial del número dedicado a la muerte, bastante esquivo con los elogios, se formulaba con una medida ambigüedad para pedir un nuevo tiempo histórico: «se abre una nueva etapa de la historia nacional en la que todo puede ser posible, porque el futuro se nos ha quedado entre las manos». Es decir, nada de continuidad o sucesión: ruptura y libertad para decidir el futuro entre todos. Una idea equivalente proponía en esas mismas fechas *Cuadernos para el Diálogo,* noviembre de 1975, con una portada que titulaba: «España después de Franco. Tiempo de transición» [**3**]. En este caso, el motivo gráfico era una sucesión de mapas de España con distintos tonos de rojo. Es decir, alusión a la pluralidad de voces y diferencias del país y, al tiempo, a un proceso gradual que debía completarse hasta cobrar una nueva entidad. En páginas interiores, el final del editorial ponía en palabras lo que la portada sugería: