

ACCIÓN Y SENTIMIENTO: la obra fotoperiodística de Anna Turbau durante la Transición en Galicia

ACTION AND FEELING: the Photojournalistic Work of Anna Turbau During the Transition to Democracy in Galicia

Raquel Blanco Prada¹

Raul Rios-Rodríguez²

Cristina Mouriño Cabaleiro³

Resumen

La Transición a la democracia supuso una profunda renovación para la fotografía en España, en una época marcada por el auge del documentalismo contemporáneo a nivel internacional. Anna Turbau contribuyó decisivamente con esa renovación durante su etapa en Galicia (1975-1979), abordando nuevas temáticas y desarrollando un estilo singular que combinaría la fotografía directa con la representación de los sentimientos. Este trabajo analiza la obra de Turbau durante este periodo clave, cubriendo el vacío académico existente sobre la autora.

Palabras clave: Anna Turbau; fotoperiodismo; galicia; transición española.

Abstract

The transition to democracy brought about a profound renewal for the photography in Spain, in a period characterised by the uprising of contemporary

1. Universidade de Santiago de Compostela, España. raquelbp99@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-6802-0882>

2. Universidade de Santiago de Compostela, España. raul.rios@usc.es - <http://orcid.org/0000-0003-2614-1875>

3. Universidade de Santiago de Compostela, España. cristina.mourino@consellodacultura.gal

documentary photography at an international level. Anna Turbau made a decisive contribution to this renewal during her period in Galicia (1975-1979), exploring new themes and developing a unique style that combined direct photography with the representation of feelings. This paper analyses Turbau's work during this key period, filling the existing academic gap on the author.

Keywords: Anna Turbau; photojournalism; galicia; spanish transition to democracy.

Introducción

El trabajo fotoperiodístico realizado por Anna Turbau (Barcelona, 1949) durante su estancia en Galicia (1975-1979) sitúa a esta autora como una figura pionera del documentalismo fotográfico contemporáneo. Esta parte de su obra se desarrolló en un contexto especialmente interesante, marcado por las profundas transformaciones que estaban teniendo lugar tanto a nivel histórico, social y cultural en general como en el ámbito estrictamente fotoperiodístico. Por una parte, Turbau trabajó en Galicia durante los años de la Transición española, el proceso a través del cual el país pasó de un régimen dictatorial a otro de tipo democrático. Además, en territorios como Galicia la reivindicación a favor de la democracia iría de la mano de la reivindicación a favor del autogobierno, lo que implicó una transformación política aun más pronunciada y compleja. Por otra parte, en aquellos años estaba teniendo lugar lo que Pedro Sousa (2003) denominaría la Segunda Revolución del Fotoperiodismo, caracterizada entre otros aspectos por la paulatina integración de los *freelances* en las redacciones, la pérdida de libertad del fotoperiodista y la convencionalización de su trabajo. Si bien la respuesta más frecuente de los documentalistas contemporáneos fue intentar prescindir de los medios de comunicación como soporte de difusión de sus proyectos (LEDO ANDIÓN, 1995); Turbau publicaría sus instantáneas en prensa de gran difusión como las revistas *Interviú* o *Primera Plana*, sin por ello renunciar a su libertad autoral. Y es que, más allá de su relación con el contexto en el que se desarrolla, la obra de Turbau tiene interés intrínseco porque en ella se materializa el estilo propio de una autora aún muy poco estudiada.

Con Anna Turbau sucede algo aparentemente contradictorio. Por una parte, su obra es conocida y la autora es considerada una de las principales exponentes de la fotografía documental de la Transición española, junto a otros nombres como Ramón Zabalza, Cristina García Rodero, Koldo Chamorro, Cristóbal Hara o Fernando Herráez (FUNDACIÓN FOTO COLECTANIA, 2014). Su obra fue incluida en 2018 en la colección del Museo Reina Sofía, formando parte de la exposición *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición (2018-2019)*⁴. También existen algunas publicaciones de tipo divulgativo en prensa o portales especializados, ya sean entrevistas a la autora (ANNA..., 2016; GARCÍA, 2017) o reseñas acerca de su obra (LOURIDO, 2018; PARDO, 2012; PAZ, 2016). En este sentido, también sería necesario destacar el documental *La mirada de Anna* (LA MIRADA..., 2009), dirigido por Llorenç Soler y Jorge Algora (2009), donde se repasa la trayectoria de la autora. Sin embargo, a nivel estrictamente académico los únicos materiales publicados acerca de la autora son las contribuciones al volumen *Anna Turbau. Galicia 1975-1979* (VV.AA., 2017), coordinado por Natalia Poncela López y publicado como catálogo de la exposición *A intimidade da imaxe. Anna Turbau. Galicia 1975-1979*, organizada por el Consello da Cultura Galega en 2017 y comisariada por Margarita Ledo Andión.

En definitiva, nos encontramos ante una autora que está aun en proceso de recuperación. No es hasta el siglo XXI que su trabajo comienza a formar parte de las estrategias de adquisición de obra por parte de colecciones museísticas y a ser incluido en las prácticas curatoriales, como ejemplifican las exposiciones mencionadas, y empiezan a publicarse algunos textos sobre su figura. No es algo extraño, sino que encontramos una situación similar en la mayoría de fotografía de prensa del franquismo y la Transición; especialmente si nos referimos a mujeres fotógrafas que, además, han trabajado fuera del ámbito de Madrid. La falta de atención concedida a esa generación de fotógrafas durante el siglo pasado sólo ha empezado a ser corregida en las primeras décadas del presente siglo, en las que se está desarrollando un intenso trabajo de recuperación y puesta en valor pese a

4. Exposición organizada por el propio Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y comisariada por Rosario Peiró, Lola Hinojosa, Cristina Cámara y Germán Labrador.

que siguen siendo necesarios más trabajos académicos específicos (GARCÍA-RAMOS; JIMÉNEZ-GÓMEZ, 2021). En este sentido, caben destacar trabajos como los de Nash y “Colita” Steva (2005) sobre mujeres pioneras del fotoperiodismo en Cataluña o los de Carabias Alvaro, García Ramos (2014) y García-Ramos (2016, 2018) sobre Juana Biarnés y María del Pilar Frías López de la Osa (2018), como muestra del creciente interés académico por las mujeres fotoperiodistas que retrataron el periodo franquista y la Transición en España.

El presente artículo pretende avanzar en este proceso de recuperación de la fotografía de prensa realizada en el franquismo y la Transición, contribuyendo a cubrir el vacío académico existente acerca de Anna Turbau. Para ello, se realiza un análisis sistemático de su obra durante la Transición en Galicia. El objetivo es identificar las principales características de sus fotografías y a través de ellas definir su estilo, poniéndolo en relación con el contexto en el que la fotoperiodista desarrolló su trabajo (BARTHES, 1977; ROSE, 2012).

De cara a alcanzar este objetivo, el resto del artículo está estructurado de la siguiente manera: en los próximos apartados se realiza una aproximación al contexto histórico, primero centrado en la Galicia de la Transición y, segundo, en la situación del fotoperiodismo durante la década de los setenta; así como, en tercer lugar, una aproximación a la figura de Turbau y a su obra de finales de los setenta. En el cuarto apartado se explica la metodología de análisis utilizada, además de la selección de la muestra considerada en este estudio. En el quinto apartado se detallan y comentan los resultados alcanzados. En el último apartado se exponen las conclusiones obtenidas.

Galicia durante la Transición española

Anna Turbau, que hasta entonces residía en su Cataluña natal, comienza a trabajar en Galicia en 1975, año que marca el inicio de la Transición en España. Se trata de un

periodo histórico en el que se experimentaron profundas transformaciones de índole política, cultural, económica y social; transformaciones que influirían y a su vez serían representadas en la fotografía de la autora.

En el ámbito político, la Transición supuso el reemplazo del régimen dictatorial del general Francisco Franco por un nuevo sistema democrático regido por la Constitución de 1978. Tras la muerte del dictador y la legalización de los partidos políticos, las fuerzas democráticas que hasta entonces permanecían en la clandestinidad comenzaron a desarrollar su actividad de forma pública. Este hecho común a toda España tiene en Galicia un hecho diferencial: la presencia del nacionalismo gallego como actor político relevante, con la Unión do Povo Galego⁵ (UPG) como fuerza mayoritaria (BERAMENDI; NÚÑEZ SEIXAS, 1996). Sin embargo, es necesario destacar que la reivindicación del autogobierno no era exclusiva del nacionalismo, sino que también era compartida por otras fuerzas políticas de ámbito español pero con presencia en Galicia, como el Partido Comunista Galego (PCG), integrado en el Partido Comunista Español (PCE); o la federación gallega del Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

La cuestión del autogobierno es, por lo tanto, un vector fundamental para entender la política en Galicia durante la Transición. La cámara de Turbau sería testigo de importantes acontecimientos históricos ligados a esta reivindicación, como las movilizaciones masivas a favor de la autonomía, las manifestaciones del Día Nacional de Galicia en Santiago de Compostela o las protestas contra la expropiación de tierras para la construcción de la Autopista del Atlántico (AP-9), en las que tuvo un importante protagonismo la UPG.

Por otra parte, para entender la obra de Turbau también será necesario considerar las profundas transformaciones que vivía Galicia en el plano socioeconómico, aunque estas ya se venían produciendo desde antes de la Transición. A mediados del siglo

5. La UPG es el partido nuclear del Bloque Nacionalista Galego (BNG), la principal fuerza de la oposición en el Parlamento de Galicia en la actualidad.

XX Galicia era un país abrumadoramente rural y agrario: el 80% de la población vivía en el campo y el 70% trabajaba en la agricultura. Constituyen unos niveles inusuales, por elevados, en la Europa de la época. Sin embargo, desde entonces Galicia vivió un intenso proceso de desagrarización, motivado por la tecnificación del trabajo agrícola y por el crecimiento, en paralelo, del sector industrial y de servicios. En la actualidad, el empleo agrario se sitúa en el 4,5%, un volumen análogo a cualquier país europeo. Así, Galicia vivió en tan solo unas décadas un proceso que en otros países se dilató durante ciento cincuenta o más años (LÓPEZ IGLESIAS, 2016). La pérdida de vitalidad del mundo rural y de unas tradiciones populares que hasta hacía poco gozaban de buena salud motivó que fotógrafas como Cristina García Rodero o la propia Turbau decidieran dedicarse a inmortalizar con sus cámaras esa realidad antes de que desapareciese.

Por otra parte, la Transición española coincidió en el tiempo con la crisis económica de los años setenta; que en el caso de Galicia supuso la interrupción del proceso de industrialización iniciado una década antes y la frenada abrupta de la emigración exterior. Esta última constituía la principal válvula de escape de la mano de obra excedente del campo que no conseguía ser absorbida por la industria (LÓPEZ IGLESIAS, 2016). Así, la crisis provocó la formación de una importante bolsa de paro estructural, que contribuiría a intensificar el clima de conflictividad política propio de la Transición.

Fotoperiodismo en la década de los setenta

La estancia en Galicia de Turbau tiene lugar en un momento de importantes cambios en el mundo del fotoperiodismo, tanto a nivel internacional como español. El teórico Jorge Pedro Sousa (2003, p. 178) utiliza la expresión “Segunda Revolución del Fotoperiodismo” para referirse al conjunto de transformaciones que tuvieron lugar entre la década de los setenta y la década de los ochenta. El final definitivo de la Guerra de Vietnam en 1975, en la que profesionales como Nick Ut o Eddie Adams pudieron trabajar con libertad y denunciar la violencia, hizo patente el poder del fotoperiodismo para incidir en la opinión

pública y condicionar las decisiones políticas (VIRILIO, 1994). Paradójicamente, esto condujo a que las autoridades trataran de limitar el ejercicio libre del fotoperiodismo. Al mismo tiempo, la fotografía se iba consolidando como disciplina profesional y pasaba a ser considerada arte, convirtiéndose en un objeto de reflexión intelectual.

En paralelo, el sector mediático experimentaba importantes cambios que incidirían en la práctica del fotoperiodismo. Por una parte, desaparecen revistas líderes del sector como *Life* o *Look*, mientras que nacen nuevas agencias como *Reuters*, *Syigma*, *Gama*, *Sipa* o, en el caso de España, la agencia *Cover*, lo que abre la puerta a una renovación. En España, *Interviú* es fundada en 1976 y *Primera Plana* en 1977, revistas que le concederían una gran importancia al tratamiento gráfico y en las que Turbau publicaría sus instantáneas. La mayor atención concedida al diseño gráfico sería un rasgo común a las publicaciones de la época, que iría acompañada de la inclusión cada vez más frecuente de imágenes a color, propiciada por las mejoras tecnológicas. Este peso del diseño, acompañado por la concentración empresarial en el sector mediático y la búsqueda de economías de escala, conduce a la paulatina integración de los freelances en las redacciones y a la convencionalización del trabajo de los fotoperiodistas (VIRILIO, 1994).

Paradójicamente, al tiempo que se producían estas transformaciones en la industria, que implicaban una pérdida de control de los fotoperiodistas sobre su trabajo; nacía y se consolidaba el nuevo documentalismo fotográfico contemporáneo, que suponía una exaltación de la mirada propia de los fotógrafos autores. Se busca transmitir un mensaje polisémico que incite a la reflexión a través de una visión sincera y limpia del mundo. En palabras de Pedro Sousa (2003, p. 211), “los nuevos documentalistas desarrollan más comentarios visuales sobre el mundo que noticias visuales sobre ese mismo mundo”.

El ejercicio libre de la subjetividad de cada autor, que era explicitado en las instantáneas, implica que las líneas de trabajo de esta generación fuesen heterogéneas, lo que complica su clasificación o agrupación en un solo estilo o escuela. Teniendo en cuenta

esta limitación, Ledo Andión (1995) identifica varias características comunes que permiten definir el documentalismo contemporáneo. En este sentido, se puede destacar el interés por el análisis y la teoría por parte de los autores, el rigor metodológico o la autoconsciencia de la función del fotógrafo. De manera relevante, la preocupación de los autores por comprender la realidad en sentido amplio también condujo al tratamiento de temáticas alejadas del mainstream, que no eran noticia, y a la realización de proyectos de larga duración. Destacaría en este sentido Jane Evelyn Atwood con sus series sobre prostitución, personas ciegas o mujeres presas, realizadas cada una a lo largo de varios años.

Dado que la industria mediática tendía a la convencionalización del fotoperiodismo y a la pérdida de control de los autores sobre su trabajo; una tendencia general de los nuevos documentalistas fue tratar de evitar los medios de comunicación como vehículo de difusión de sus obras, optando por soportes como los libros o las exposiciones (LEDO ANDIÓN, 1995). Sin embargo, autores como la propia Anna Turbau u otros como Sebastião Salgado seguirían publicando sus fotografías en grandes medios, pudiendo así transmitir sus mensajes al gran público.

La renovación que se producía a nivel internacional fue especialmente fecunda en España, en la que se abría un amplio abanico de oportunidades creativas ante la desaparición de la censura. La cultura comenzaba a despegar tras muchos años siendo predominantemente un dispositivo propagandístico del régimen. En territorios como Galicia, con lengua e identidad cultural propia, la década de los setenta supone una revitalización de las expresiones culturales autóctonas, que comienzan a institucionalizarse (VILLARES, 2021). Pese al relativo retraso a respecto de las democracias consolidadas, la fotografía española acompaña las tendencias renovadoras que se experimentaban a nivel internacional y pasa a adquirir estatus como expresión cultural y artística (ZELICH, 2017). Nacerían así nuevas galerías, como la Sala Aixelà en Barcelona o Photocentro en Madrid, y nuevas revistas especializadas, destacando *Nueva Lente*.

Para el historiador Publio López Mondéjar, estos años suponen para el fotoperiodismo español “su momento más brillante, desde los años de la República y la

guerra civil” (LÓPEZ MONDÉJAR, 1997, p. 249). Los nuevos documentalistas realizan una fotografía directa, sin recurrir a los artificios o al lenguaje poético más propio de la tradición humanista anterior. Lo importante es mostrar la realidad tal y como es, sin por ello renunciar a la mirada propia del autor. Recursos propiamente fotográficos como el uso de angulaciones o planos poco frecuentes eran utilizados para recordar que la fotografía tenía un autor con una forma de ver subjetiva (el fotógrafo forma parte del discurso), lo que refuerza la verosimilitud de las representaciones (PARDO, 2017).

La estancia de Turbau en Galicia

Anna Turbau comienza a interesarse por la fotografía mientras estudia diseño gráfico en Barcelona. Su primera exposición parte del reportaje realizado con motivo del IX Festival de Jazz de Barcelona, en 1974. Ya en 1975, Turbau y su compañero, el cineasta Llorenç Soler, conocen al arquitecto Salvador Tarragó, que les encargó un documental sobre el distrito Ciutat Vella de Barcelona. Tras esta experiencia, Turbau dejaría de lado el diseño para centrarse en la fotografía.

Turbau y Soler viajarían a Galicia en el verano de ese mismo año. A través de Tarragó, el arquitecto gallego César Portela les encarga realizar un documental sobre el poblado gitano de O Vao (Pontevedra), donde Portela había proyectado una serie de viviendas. La autora elaboraría un reportaje fotográfico muy centrado en la vida cotidiana de los niños y las mujeres, que serán pieza clave de su obra. Compartió quince días con las familias, lo que le permitiría trabajar con total libertad debido a la integración dentro de la comunidad y sin estar sujeta a urgencias o líneas rojas, como ya era habitual en los medios de comunicación de la época (ZELICH, 2017).

En esta primera toma de contacto con Galicia, Turbau encuentra una cultura y modo de vida que la fascinan y que continuará explorando a través su primer viaje a la sierra de Os Ancares en 1975. Ya en 1976, decidió instalarse en Santiago de Compostela, ciudad a

la que acabaría dedicándole todo un proyecto que se plasmaría en el libro *Santiago, pequena historia natural* (TURBAU, 1993). Se sentía cómoda y con ganas de profundizar, mediante la fotografía, en su conocimiento de la realidad gallega para darla a conocer a través de las publicaciones periódicas con las que comenzó a colaborar, *Interviú* y *Primera Plana*. Así, fotografió las manifestaciones a favor de la autonomía, las movilizaciones del nacionalismo en el Día Nacional de Galicia o las movilizaciones contra las obras de la Autopista del Atlántico (RUBIO, 2013). También le dedicó una relevante atención a la vida rural, a trabajos tradicionales como el de las mariscadoras o a las fiestas y romerías. Destaca su fijación por las “damas de negro”, como llamaba a las mujeres gallegas que tradicionalmente vestían este color en el ámbito rural, a las que otorga un gran protagonismo (GARCÍA, 2017). En síntesis, la fotografía de Turbau muestra la complejidad de la Galicia real, contraria al folclorismo franquista y a los tópicos que tratan a los gallegos como un pueblo sumiso y conformista (MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, 2013).

En la fotografía de Turbau destaca la empatía mostrada por la autora respecto a los sujetos retratados, empatía que consigue transmitir al público. Sin importar la situación, siempre consigue que sus imágenes transmitan la dignidad de la gente común, de sus modos de vida y de sus luchas. En este sentido, su estilo, a pesar de huir de artificios poéticos y ser muy directo, sigue manteniendo un fuerte vínculo con el humanismo, por lo que sería etiquetado como “documentalismo humanista directo” (PARDO, 2017, p. 54). “En su fotografía está siempre la presencia de otro que te transforma. Cuando Anna sale de ahí ya es otra”, afirma la catedrática Margarita Ledo (SALGADO, 2017). Turbau trabajaba casi siempre en blanco y negro, en parte por la falta de medios técnicos para revelar en color, pero también porque consideraba que este era “el color adecuado para explicar esa realidad que era triste y dura” (ANNA..., 2016). Sus composiciones eran dinámicas, destacando la acción de todos los personajes y manteniendo un punto de vista plural a través del que mostraba a las trabajadoras, a los manifestantes o también a la policía (PARDO, 2017, p. 56).

Turbau dejaría Galicia en 1979, obligada por la presión policial que sufría. El hecho de que fuese una mujer joven en un mundo laboral predominantemente masculino la

hacían fácilmente identificable, lo que complicaba inmensamente su trabajo. Además, al tratarse de una *freelance* de *Interviú*, no gozaba del mismo respaldo que sus compañeros en plantilla. Abandonaría Galicia con su compañero de piso en un *600* cargado con sus pertenencias, un sábado que vio “la situación muy negra” (PARDO, 2017, p. 56). De vuelta en Barcelona, trabajaría un tiempo para la revista *Actual*. En 1984, entraría en el mundo de la realización televisiva acabando por especializarse en programación educativa y cultural. Continuó ligada al fotoperiodismo como profesora en la Escola Internacional de Fotografía Grisart. Sus trabajos más recientes son *Mujer y silencio* (2009) y su serie sobre la documentación fotográfica sobre la exhumación de fusilados de la guerra en Calatañazor (2017).

La importancia de la actividad fotoperiodística de Turbau durante la Transición en Galicia y su trascendencia, más allá de los medios de comunicación en los que publicaba, queda patente al hacer un breve repaso de las exposiciones de su obra. Así, según recoge Poncela López (2017, p. 366–367), antes de la propia exposición de 2017 organizada por el Consello da Cultura Galega, Turbau ya había realizado hasta cinco exposiciones en Galicia, la primera de ellas aún en la etapa de la Transición, en 1979. Por otra parte, la notable importancia del periodo gallego de Turbau sobre el conjunto de su obra es evidente si tenemos en cuenta que, de las veinticinco exposiciones registradas por Poncela López, once de ellas están dedicadas a Galicia. Esto es particularmente relevante dado que, exceptuando las exposiciones realizadas en territorio gallego a las que nos referimos, las cinco restantes tuvieron lugar en otras geografías, lo que resulta indicativo de la voluntad de la autora por dar a conocer en el exterior la realidad gallega durante la Transición, sirviendo de puente entre Galicia y otros pueblos.

Metodología y muestra de estudio

El objetivo de este estudio es analizar la obra de Anna Turbau durante la Transición en Galicia, identificando las características que conforman su estilo y relacionando este último con el contexto en el que se desarrolló. Por ello, la perspectiva

adoptada es la del análisis semiótico, lo que implica atender simultáneamente al nivel denotativo y connotativo de las imágenes, es decir, a los significados explícitos de las fotografías y también a aquellos implícitos, cuya comprensión está necesariamente condicionada por el contexto (BARTHES, 1977; ROSE, 2012).

Desde esta perspectiva, entendemos las elecciones compositivas de la autora como transmisoras de significados. Así, el análisis atiende tanto a los sujetos o temas tratados en las fotografías como a las características formales de las mismas, es decir, a cómo estos temas son vistos, y mostrados, por Turbau. Al igual que en otros trabajos similares (MENDELSON; CREECH, 2016), las características formales a las que nos referimos incluyen la distancia hacia los sujetos, la disposición de estos en el encuadre, el ángulo empleado, la iluminación o el uso del enfoque y la profundidad de campo. La mirada propia de la autora debe ser entendida como la síntesis resultante de este complejo conjunto de decisiones compositivas y de las decisiones relativas a los temas tratados.

Para construir una muestra representativa de la obra de Turbau se siguieron varios pasos. En primer lugar, se partió del conjunto de fotografías utilizadas para el libro derivado de la exposición *A intimidade da imaxe. Anna Turbau. Galicia 1975-1979* (VV.AA., 2017). En segundo lugar, la muestra fue dividida temáticamente siguiendo el mismo criterio que el volumen citado. Así, las posibles categorías temáticas de la muestra son: movilizaciones, acontecimientos, ciudad, mar, mundo rural, rituales, retratos, pueblo gitano y, por último, heterotopías (donde Turbau se centra en enfermos y mayores, destacando el trabajo realizado a escondidas en el Hospital Psiquiátrico de Conxo, en Santiago). Como último paso de la construcción de la muestra, se seleccionaron aleatoriamente cinco fotografías de cada uno de los nueve ejes temáticos, lo que dio como resultado una muestra compuesta por un total de 45 fotografías⁶.

6. En concreto, se dividió el número total de fotografías de cada sección entre cinco (el número de fotografías incluidas en la muestra) y el cociente resultante fue utilizado para marcar el intervalo entre cada fotografía seleccionada y la siguiente, empezando por la primera de cada sección y siguiendo el orden del catálogo.

La ficha de análisis utilizada fue elaborada a partir del modelo propuesto por Marzal Felici (2007), que estructura las características de las fotografías en varios niveles que van del más concreto al más abstracto: contextual, morfológico, compositivo e interpretativo. Aunque originalmente está enfocada al campo de la fotografía artística, también se adapta al campo del fotoperiodismo (ARROYO JIMÉNEZ; DOMÉNECH FABREGAT, 2015). Por otra parte, la propuesta original de Felici está diseñada para realizar un análisis profundo de una única fotografía. Dado que este trabajo aborda una muestra formada por un número elevado de fotografías, varias variables fueron tratadas como variables categóricas, de forma que sus resultados pudieron ser cuantificados de manera exacta (BARDIN, 1986). Sin embargo, en los casos en los que las posibles respuestas no encajasen en una serie de categorías cerradas, las variables fueron consideradas variables de respuesta abierta y analizadas de forma exclusivamente cualitativa.

Resultados del análisis: Galicia en la Transición a través de la mirada de Turbau

En un primer nivel de análisis contextual nos centramos en las características básicas de cada imagen. Así, en primer lugar, el análisis del uso del color revela una producción casi enteramente monocromática. El 91% de las instantáneas son en blanco y negro, lo que respondería a la voluntad de Turbau de mostrar la realidad con toda su dureza (PARDO, 2017). Por su parte, el uso del color se restringe al 9% de las fotografías. Está presente al tratar ejes temáticos como el mar, los rituales o, destacadamente, el mundo rural. En estos casos, el color permitía captar más fielmente las vestimentas tradicionales de los sujetos retratados o la atmósfera única de la sierra de Os Ancares, donde la autora viajaría varias veces durante su estancia en Galicia (Fotografía 1).

Fotografía 1 - Anna Turbau. Os Ancares (1976)



Fuente: Consello da Cultura Galega.

En lo relativo al formato, el análisis muestra la predilección de Turbau hacia las fotografías horizontales (87%) frente a las verticales (13%). El formato horizontal se adapta mejor a la representación de grupos numerosos de sujetos y, en la mayoría de casos, permite incluir un contexto más amplio en el encuadre. Cuando utiliza la verticalidad, a menudo muestra el contraste de un único sujeto o un pequeño grupo en lugares amplios con protagonismo en el encuadre; de esta forma, juega con el espacio negativo y aísla sujetos. Algunos ejemplos son los retratos a mariscadoras donde sus figuras y herramientas se pierden en la inmensidad del mar o a los habitantes de Os Ancares, donde la niebla favorece el aislamiento de los sujetos (Fotografía 1).

La segunda parte del análisis está centrado en los aspectos morfológicos de las imágenes. La inmensa mayoría de las fotografías de Turbau se caracterizan por centrarse en

sujetos humanos, ya sea una única persona, un grupo o una multitud, como en el caso de las manifestaciones. Las protagonistas absolutas son las denominadas por la autora “damas de negro”, mujeres mayoritariamente del entorno rural que vestían con este color. Ocupan el lugar principal en 18 de las 45 fotografías analizadas, y en otras muchas comparten protagonismo con otros tipos de sujeto. Un ejemplo se puede apreciar en la Fotografía 1, en la que el contraste de los ropajes negros de la mujer frente al resto de la fotografía marcada por los tonos blancos hace que todo el protagonismo de la toma recaiga sobre ella.

Turbau recurriría a este tipo de prácticas, como situar un sujeto único en contraste con grandes multitudes, para marcar el punto de interés de sus instantáneas. El punto de interés solo coincide con los puntos de fuga en el 7% de las imágenes, mientras que en otro 20% se sitúa en el centro geométrico del encuadre. Así, en el restante 73% de la muestra los puntos de interés están situados fuera de las áreas que tienden a concentrar la atención del espectador. Además, en un 32% de los casos fueron identificados varios puntos de interés por imagen. Esto se explica por la capacidad de sorpresa que intenta crear en su discurso fotográfico y que suele estar reñida con las normas clásicas de la fotografía. Estas aconsejan la construcción de la toma a través del centro geométrico, los ejes diagonales, los puntos de fuga o la ley de los tercios, entre otras. Todas estas normas constituyen excepciones en la obra de Turbau, que obliga al espectador a leer con detenimiento y a desplazar su mirada por las fotografías.

Turbau también usa las líneas y formas para guiar al espectador, estructurando la toma, y para aislar al sujeto que quiere destacar. Un buen ejemplo es la Fotografía 2, del Día Nacional de Galicia, donde la bandera gallega en primer plano genera una línea de lectura que lleva directamente a la multitud con sus múltiples líneas y formas, generadas por más banderas y pancartas.

Fotografía 2 - Anna Turbau. Praza da Quintana, Día da Patria. Santiago de Compostela (1978)



Fuente: Consello da Cultura Galega.

En ese sentido, suele fotografiar múltiples líneas en una única toma y a menudo combina diferentes tipos. Las más utilizadas son las verticales (38%) y las oblicuas (36%), aportando tensión a las composiciones (Tabla 1). Las líneas horizontales son generadas por los paisajes urbanos o por las pancartas de las movilizaciones.

Tabla 1 - Tipos de línea predominantes en las fotografías (% sobre el total)

| Horizontales | Verticales | Oblicuas | Curvas |
|--------------|------------|----------|--------|
| 20% | 38% | 36% | 7% |

Fuente: Elaboración propia

Por otro lado, las formas construidas por Turbau vuelven a obedecer al contraste sujeto-masa mencionado anteriormente. Así, en sus fotografías se encuentra una gran

cantidad de rectángulos (forma destacada en el 52% de las imágenes) generados por la figura humana en su mayor parte, círculos (25%) formados por las cabezas de las personas retratadas y formas complejas (20%) derivadas de las grandes multitudes en las que se perdía la fotografía.

En lo relativo al uso de planos, predominan claramente los generales, reflejo de la intención de la autora de proveer un contexto amplio de las realidades que trataba, muy utilizados en manifestaciones o fiestas populares, donde se congregan grandes multitudes (Tabla 2). Los planos americanos también son frecuentes en su obra, utilizándolos para mostrar las expresiones de los sujetos fotografiados al mismo tiempo que se le presta atención al entorno. Es importante destacar que, aún en los planos generales, distantes físicamente de los sujetos, Turbau consigue retratar no solo la acción o el entorno, sino también las caras o miradas, que funcionan como centro de atención, permitiendo intuir a través de ellas los sentimientos de las personas. No le hace falta recurrir para ello al primer plano, que reserva casi exclusivamente para la serie de retratos de personajes ilustres de la Galicia del momento.

Tabla 2 - Tipos de plano en las fotografías (% sobre el total)

| Primer Plano | Medio | Americano | Entero | General | Detalle |
|--------------|-------|-----------|--------|---------|---------|
| 13% | 9% | 20% | 2% | 56% | 0% |

Fuente: Elaboración propia

Relacionado con lo anterior, el análisis también revela que Turbau opta por fotografías nítidas en todo el encuadre en la mayoría de los casos (64% de la muestra), lo que responde a la voluntad de representar la realidad lo más fielmente posible. Sin embargo, también está presente la borrosidad (22% de las imágenes) en situaciones tensas y con movimiento. Por ejemplo, en la Fotografía 3 se puede observar esa sensación de movimiento que generan los brazos borrosos del policía en primer plano y que es

amplificada por la posición en desequilibrio de la mujer del centro. La borrosidad no es, por lo tanto, un recurso estético; sino que es impuesta por las propias situaciones retratadas, es decir, no deja de ser otra forma de representar la realidad de forma directa. En otros casos, la autora utilizará el enfoque selectivo para destacar al sujeto sobre el entorno (13%).

Fotografía 3 - Anna Turbau. Obras de la autopista AP-9. Piquetes en Guísamo, A Coruña (1977)



Fuente: Consello da Cultura Galega.

En algunos casos, la falta de profundidad de campo responde más a la necesidad de abrir el diafragma ante condiciones de luz escasa que a una decisión libre de la autora. La fotoperiodista no intervenía en el tipo de iluminación de cada escena, sino que se adaptaba a las condiciones lumínicas de cada momento. El análisis indica que la inmensa mayoría de las imágenes de Turbau están iluminadas por luz natural (93%; frente a un 7% donde se aprecian luces artificiales). Estas luces son en general suaves (70%; frente a un 30% de luces duras). De manera relacionada, precisamente por tratarse en su mayoría de luces naturales provocadas por el sol, estas iluminan la escena desde una dirección diferente en cada fotografía dependiendo de la hora del día a la que fuese tomada, pero siempre desde ángulos superiores o laterales (Tabla 3).

Tabla 3 - Dirección de la luz en las fotografías (% sobre el total)

| Central | Desde arriba | Lateral | Desde abajo | Nadir | Contraluz | Equilibrada |
|---------|--------------|---------|-------------|-------|-----------|-------------|
| 31% | 23% | 40% | 0% | 0% | 3% | 3% |

Fuente: Elaboración propia

La tercera parte del análisis se centra en el nivel compositivo, atendiendo a la relación establecida entre los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico. En este sentido, lo primero que cabe destacar es que las imágenes analizadas se pueden dividir en dos partes prácticamente iguales en función de su carácter dinámico (58%) o estático (42%). Turbau recurre a uno u otro tipo de composición dependiendo de la naturaleza de la escena que retrata.

El dinamismo o estaticidad dependen del uso interrelacionado que hace del ritmo, la tensión y la distribución de pesos. Así, en el caso de las composiciones dinámicas, la fotoperiodista utiliza a menudo la cadencia por repetición de formas y la fuerza de las líneas que guían la lectura; al tiempo que se vale de la pose, la mirada o la ruptura de las proporciones de los sujetos. También se sirve a menudo del caos generalizado y de la ambigüedad de la escena, las texturas, el contraste o la borrosidad. Todas estas características resaltan más gracias a la forma no clásica de la autora de componer el encuadre. En este sentido, la ley de los tercios solo fue utilizada en un 16% de las fotografías analizadas. Además, como se adelantó, Turbau suele ubicar el centro de atención fuera del centro geométrico de la imagen. Incluso en algún caso en un lateral de la fotografía, generando un mayor desequilibrio y, por consiguiente, tensión y dinamismo. En la Fotografía 4 se puede ver como el centro de atención no se sitúa en ninguno de los puntos que aconsejan las normas de composición clásicas. De hecho, las líneas más fuertes de la imagen, las generadas por las edificaciones, se desvían ligeramente del centro e incrementan el desequilibrio; que ya existe debido a que el sujeto principal, el niño que mira hacia la cámara, también está ligeramente situado hacia la derecha del encuadre.

Fotografía 4 - Anna Turbau. Poblado gitano. O Vao, Pontevedra (1975)



Fuente: Consello da Cultura Galega.

Por otra parte, Turbau también recurriría a composiciones más estáticas, con encuadres más geométricos y armoniosos, en las que se transmite una atmósfera calmada. Los temas de este tipo de fotografías son paisajes (Fotografía 1) o retratos en espacios cerrados y tranquilos con pocos sujetos. En estos casos, Turbau trata de observar más y mejor, concentrándose en lo específico y retratándolo más de cerca.

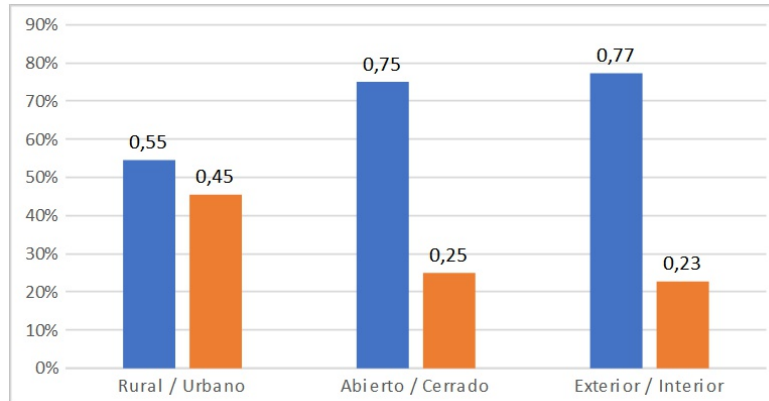
Otros tres elementos que funcionan de manera conjunta son la instantaneidad, la duración y la narratividad o secuencialidad. Así, el instante decisivo de Cartier-Bresson, ese momento que o es capturado o desaparece para siempre, se puede encontrar en la mayoría de las fotografías de Turbau (71%). Habitualmente recurre a velocidades de obturación altas que le permiten congelar con nitidez el momento (79%); aunque en otros casos opta por dar vida a la imagen a través de velocidades bajas y borrosidad (21%). Todas

sus tomas se caracterizan por un gran sentido de la narratividad. Las imágenes cuentan una historia y forman parte de un relato más amplio que ellas mismas. Algunos casos que ejemplifican con claridad esta idea son sus fotografías sobre los rituales y la vida rural; o también el Día Nacional de Galicia o las manifestaciones contra la autopista AP-9 (Fotografías 2 y 3).

Un aspecto fundamental de la fotografía de Turbau es que los sujetos en los que fija su mirada son ajenos al hecho de estar siendo fotografiados, como se constató en el 97% de los casos analizados. Gracias a esta capacidad de integrarse en el entorno y pasar desapercibida, Turbau consigue jugar con destreza con la representación del fuera de campo, que está presente en el 80% de las tomas estudiadas. Lo incluye a través de las miradas de los representados o de los reflejos generados por espejos o cristales (Fotografía 2). Esto genera una sensación de tensión y curiosidad, una cuarta puerta en sus tomas que el espectador se queda con ganas de abrir y que le recuerda que está ante una representación.

El análisis de los espacios representados en la obra de la catalana arroja resultados interesantes (Figura 1). En primer lugar, los entornos urbano y rural reciben prácticamente la misma atención, reflejo de la propia realidad gallega del momento. Dentro de los espacios urbanos destacaría, como adelantamos, Santiago de Compostela. En el mundo rural fotografía trabajos tradicionales o costumbres, como por ejemplo el marisqueo o las fiestas populares; pero también movilizaciones como las realizadas contra las expropiaciones para la construcción de la AP-9 (Fotografía 3). Las tomas son realizadas casi siempre en lugares abiertos y exteriores, donde tienen lugar las manifestaciones u otro tipo de eventos sociales. Sin embargo, los escenarios interiores y cerrados también tienen relativa importancia en la obra de Turbau, que no pierde la oportunidad de entrar en la intimidad de quien se lo permite, retratando sus casas y reuniones.

Figura 1 - Tipos de espacio representados (% sobre el total)



Fuente: Elaboración propia

La última parte del estudio se centra en el análisis interpretativo. En este sentido, para Turbau, que huye del artificio y fotografía la realidad de forma directa, el punto de vista elegido para disparar resulta determinante para sus composiciones. Así, en lo relativo al ángulo vertical, resulta llamativo que la inmensa mayoría de sus instantáneas están realizadas a la altura de los ojos de los sujetos o adoptan un ángulo picado muy leve, cercano al normal pero sin llegar a serlo (Tabla 4). En algunos casos este picado sutil simplemente se trata del ángulo más apto para capturar grandes multitudes en las que se internaba, pues era necesario levantar la cámara por encima de las cabezas para captar el conjunto. Sin embargo, en casos de sujetos aislados también utiliza este ángulo, lo que conduce a pensar que se trata de una decisión consciente de la autora; bien para aumentar el dinamismo y la tensión, o bien para enfatizar la situación de relativa inferioridad en la que, debido a su condición popular, se suponía que se encontraban los sujetos.

Tabla 4 - Tipos de ángulo vertical (% sobre el total).

| Normal | Picado | Contrapicado | Picado leve | Contrapicado Leve |
|--------|--------|--------------|-------------|-------------------|
| 42% | 7% | 5% | 42% | 5% |

Fuente: Elaboración propia

En lo relativo al tipo de ángulos laterales utilizados, los resultados muestran que la autora recurría en la misma medida a los ángulos frontales (49%) que a los laterales (51%). La frontalidad es utilizada normalmente en acontecimientos donde participa mucha gente y está socialmente aceptado fotografiar de forma directa y evidente, como en manifestaciones o fiestas (Fotografía 2). El recurso a la lateralidad, por su parte, era utilizado mayoritariamente ante sujetos que no eran conscientes de que podrían estar siendo fotografiados (Fotografía 3). En estos casos, Turbau realizaba estas tomas menos intrusivas para que los sujetos siguiesen actuando con normalidad y poder evitar poses.

La elección del punto de vista y la descentralización del sujeto anteriormente comentada se relacionan con el basculamiento, otro punto fuerte de su estilo fotográfico. Un 60% del material analizado presenta un encuadre ligeramente torcido hacia los laterales. Fomentando dinamismo y tensión, destaca este recurso en su trabajo ante situaciones de gran rapidez y movimiento, como las manifestaciones (Fotografía 2). También aparece, sin embargo, en las fotografías que tomó cuando entró sin permiso en el Hospital Psiquiátrico de Conxo, con la cámara a la altura del torso y sin mirar por el visor (Fotografía 5).

Fotografía 5 - Anna Turbau. Hospital Psiquiátrico de Conxo. Santiago de Compostela (1977)



Fuente: Consello da Cultura Galega

La mirada y la gestualidad de los personajes, como se adelantó, resulta vital para la representación del fuera de campo. Las expresiones de los sujetos, muchas veces ambiguas y difíciles de descifrar, aumentan la tensión y la curiosidad al recordar al espectador que la fotografía no representa toda la realidad. Turbau suele incluso ocultar deliberadamente, a través del encuadre, ciertos objetos o algunos rostros de las personas. En el 70% de las imágenes analizadas, los sujetos no miran ni se encaran hacia la cámara, fijando frecuentemente su atención en elementos que los espectadores no pueden observar (Fotografía 2, Fotografía 5). En los casos en los que la autora no se esconde o es descubierta, el negativo capta miradas muy potentes que se dirigen directamente a la cámara y que actúan como principal punto de lectura de la fotografía. En este sentido, destaca la fijación de Turbau por la mirada de los niños y niñas, que generan una gran ambigüedad a través de sus expresiones (Fotografía 4).

Conclusiones

La obra de Anna Turbau durante la Transición en Galicia es de gran importancia para el fotoperiodismo español. Primero, por su valor documental, retratando un periodo histórico clave para entender la Galicia contemporánea. Segundo, porque en esta obra se plasma el estilo propio de la autora; un estilo innovador que contribuye a la renovación del fotoperiodismo español tras el franquismo y que se sitúa a la par de las tendencias en auge en el panorama internacional del momento. En este trabajo se realiza un análisis sistemático de la obra de Turbau y se identifican las características que definen su estilo, contribuyendo así a cubrir el importante vacío académico existente acerca de la fotógrafa.

La fotografía de Turbau es directa. Huye conscientemente de adornos y de poses, no es necesario exagerar a través de la forma una realidad que ya es dura por sí misma. Rompe, en este sentido, con la tradición humanista anterior. Maestra del diseño y la composición, rechaza las formas clásicas y juega con los elementos para construir un

discurso que le permita explicar la realidad en su complejidad, buscando siempre imágenes que provean contexto y cuenten una historia. Así, Turbau construye sus tomas únicamente con los elementos que toma de la realidad. Más allá de la elección del tema, lo único que depende de ella es escoger la mejor posición y el mejor instante para pulsar el disparador. Posiblemente el aspecto más representativo y singular del estilo de Turbau es su capacidad para representar los sentimientos de los sujetos fotografiados, que se manifiestan a través de sus gestos y de sus miradas. Y lo hace a través de planos abiertos, físicamente distantes de los sujetos, más adecuados para representar acciones y dar mayor contexto; pero consigue utilizar los elementos compositivos para situar los puntos de atención de las instantáneas en esas partes del cuerpo que denotan los sentimientos, como las manos, los brazos, la cara y los ojos. Así, consigue provocar empatía por parte del observador.

En su método de trabajo resulta fundamental integrarse en el entorno. Primero, porque le permite conocerlo mimuciosamente y saber qué fotografiar y como fotografiarlo. Segundo, porque le permite ser conocida por los sujetos, naturalizando su presencia y evitando reacciones por parte de las personas que retrata. En las ocasiones en las que esto no es posible (por ejemplo, al fotografiar una calle concurrida o, en ocasiones, ante la policía), trata de pasar inadvertida.

Como adelantamos, su obra es un reflejo de su época, no solo por documentarla, sino por la libertad con la que construye su discurso fotográfico, más allá de las convenciones previas. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de autores de su generación, Turbau publicaría sus instantáneas en grandes medios de comunicación; sin limitarse a las exposiciones o libros como vehículos para la difusión de su obra. Esto fue posible gracias a la

propia renovación de la prensa en España durante la Transición, en la que las nuevas publicaciones nacidas con la democracia le permitían ejercer su estilo libremente. Además, el hecho de poder colaborar como freelance, una figura en retroceso en el panorama internacional, le otorgaba mayor libertad a la hora de organizar su trabajo. Así, podía combinar, como era habitual en el documentalismo contemporáneo, la cobertura de acontecimientos de actualidad con la dedicación a proyectos de larga duración y de corte más personal, como su serie sobre la sierra de Os Ancares.

Este trabajo fue desarrollado teniendo en cuenta la relación existente entre la fotografía de una autora y el contexto general en el que se desarrolla. Al mismo tiempo, la obra de Turbau fue analizada como el producto del estilo de su autora. Solo teniendo en cuenta ambos ejes, contexto externo y mirada personal, se puede entender la obra fotográfica; más aún en un momento en el que la subjetividad de los autores cobra tanta importancia. Sería un error, por lo tanto, tratar de establecer generalizaciones aplicables a otros autores a partir de las características singulares de Turbau; del mismo modo que también lo sería intentar acercarse a su obra sin considerar el contexto único en el que fue producida. Anna Turbau fue capaz de leer Galicia y sus gentes, de transmitir su relato y darle voz para siempre.

Referencias

ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz; DOMÉNECH FABREGAT, Hugo. Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, Málaga, v. 10, p. 119–153, 2015. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5982>.

BARDIN, Laurence. *Análisis de contenido*. Madrid: Akal, 1986.

BARTHES, Roland. *Image music text*. Nueva York: Hill and Wang, 1977.

BERAMENDI, Justo; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel. *O nacionalismo galego*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1996.

CARABIAS ALVARO, Mónica; GARCÍA RAMOS, Francisco-José. Los ojos visibles de Juana Biarnés: historia de un comienzo (1950-1963). ASRI. Arte y sociedad Revista de Investigación, Madrid, v. 7, p.1-36, 2014.

FUNDACIÓN FOTO COLECTANIA. Tan lejos, tan cerca: documentalismo fotográfico en los años 70. Barcelona: Foto Colectania, 2014. Disponible en: <http://fotocolectania.org/es/exhibition/86/tan-lejos-tan-cerca>. Acceso: 28 jul. 2021.

GARCÍA-RAMOS, Francisco-José. Pioneras del fotoperiodismo profesional en la España franquista: los trabajos de María Pilar Frías López de la Osa y Juana Biarnés en la década de 1950. In: ZURIAN, Francisco A.; GONZÁLEZ CUETO, Danny (ed.). Cultura, igualdad e inclusión. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2018. p. 223-245.

GARCÍA-RAMOS, Francisco José. El archivo olvidado de Juana Biarnés: una aproximación para un estudio social de la España franquista a través del reportaje fotográfico: diario "Pueblo" (1963-1972). 2016. Tese (Doutorado en Historia del Arte) - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.

GARCÍA-RAMOS, Francisco José; JIMÉNEZ-GÓMEZ, Isidro. La investigación académica sobre fotografía en España: un análisis de las tesis doctorales entre 2010 y 2020. Discursos Fotográficos, Londrina, v. 16, n. 29, p. 14-43, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p14>.

GARCÍA, Montse. Anna Turbau: Galicia era un tópico en los 70, pero yo conocí la realidad, los conflictos. Galizia: La Voz de Galicia, 2017. Disponible en: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2017/10/19/galicia-era-topico-70-conoci-realidad-conflictos/0003_201710G19P39991.htm. Acceso: 5 mayo 2021.

LA MIRADA DE ANNA. Dirección: SOLER, Llorenç y ALGORA, Jorge. España: Adivina Producciones, 2009.

ANNA Turbau: Galicia, en los 70, era dura, por eso le iba bien el blanco y negro. Orense: La Región, 2016. Disponible en: <https://www.laregion.es/articulo/foro-region/anna-turbau-galicia-70-era-dura-iba-blanco-y-negro/20160308074832606391.html>. Acceso: 5 mayo 2021.

LEDO ANDIÓN, Margarita. Documentalismo fotográfico contemporáneo: da inocencia á lucidez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.

LÓPEZ IGLESIAS, Edelmiro. Do atraso ao progreso económico de Galiza: un proceso histórico á espera dun relato. In: Dubert, I. (ed.) Historia das historias de Galicia. Vigo: Xerais, 2016. p. 329-356.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. Historia de la fotografía en España. Barcelona: Lunwerg, 1997.

LOURIDO, Isaac. Sobre a fotografía de Anna Turbau: um olhar que ainda nos fala. [S. l.]: Galiza Livre, 2018. Disponible en: <https://www.galizalivre.com/2018/01/17/sobre-a-fotografia-de-anna-turbau-um-olhar-que-ainda-nos-fala/>. Acceso: 5 mayo 2021.

MARZAL FELICI, Javier. Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

MENDELSON, Andrew L.; CREECH, Brian. “Make every frame count”: the practice of slow photojournalism and the work of David Burnett. *Digital Journalism*, Oxfordshire, v. 4, n. 4, p. 512–529, 2016. DOI 10.1080/21670811.2015.1124727.

MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena. Galicia, a sentimental nation: gender, culture and politics. Cardiff: University of Wales Press, 2013.

NASH, Mary; STEVA, Isabel. Fotògrafes pioneres a Catalunya. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2005.

PARDO, Rebeca. Anna Turbau: la mirada que sacó a la luz una Galicia diferente. Barcelona: En la retaguardia, 2012. Disponible en: <https://rebecapardo.wordpress.com/2012/09/02/anna-turbau-la-mirada-que-saco-a-la-luz-una-galicia-diferente/>. Acceso: 5 mayo 2021.

PARDO, Rebeca. Anna Turbau: o documentalismo humanista directo (p. 53–59). In:

PONCELA, N. (ed.). Anna Turbau: Galicia, 1975-1979. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2017. p. 51-59.

PAZ, José. Los silencios de Anna Turbau. Orense: La Región, 2016. Disponible en: <https://www.laregion.es/articulo/la-revista/silencios-anna-turbau/20160310121006607020.html>. Acceso: 5 mayo 2021.

PEDRO SOUSA, Jorge. Historia crítica del fotoperiodismo occidental. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2003.

ROSE, Gilliam. Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials. Londres: Sage Publications, 2012.

RUBIO, Oliva María. Diccionario de fotógrafos españoles: del siglo XIX al XXI. Madrid: La Fábrica, 2013.

SALGADO, Daniel. Completar o retrato da transición. Galiza: Sermos Galiza, 2017. Disponible en: <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/completar-retrato-da-transicion/20171220131328064450.html>. Acceso: 5 mayo 2021.

TURBAU, Anna. Santiago: pequena historia natural. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993.

VILLARES, Ramón. Cultura e política na Galicia do século XX. Vigo: Galaxia, 2021.

VIRILIO, Paul. The vision machine. London: British Film Institute & Indiana University Press, 1994.

PONCELA LÓPEZ, Natalia (ed.). Anna Turbau: Galicia, 1975-1979. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2017.

ZELICH, Cristina. A fotografía na España dos setenta: un contexto para as imaxes de Anna Turbau. In: PONCELA, Natalia (ed.). Anna Turbau: Galicia, 1975-1979. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2017. p. 43-49.

